



HAL
open science

Une réécriture du Grand Bond en avant en Chine contemporaine : Subversion et conciliation dans le Si Shu de Yan Lianke

Alessandra Pezza

► **To cite this version:**

Alessandra Pezza. Une réécriture du Grand Bond en avant en Chine contemporaine : Subversion et conciliation dans le Si Shu de Yan Lianke. Littératures. Institut National des Langues et Civilisations Orientales- INALCO PARIS - LANGUES O', 2019. Français. NNT : 2019INAL0008 . tel-03343008

HAL Id: tel-03343008

<https://theses.hal.science/tel-03343008>

Submitted on 13 Sep 2021

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

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

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

École doctorale n°265

Langues, littératures et sociétés du monde

Laboratoire IFRAE [Institut français de recherche sur l'Asie de l'Est]

THÈSE

présentée par

Alessandra PEZZA

soutenue le 29 novembre 2019

pour obtenir le grade de **Docteur de l'INALCO**
en Littératures et civilisations

Une réécriture du Grand Bond en avant en Chine contemporaine

Subversion et conciliation dans le *Si Shu* de Yan Lianke

Thèse dirigée par :

Madame Isabelle RABUT

Professeur des universités, INALCO

RAPPORTEURS :

Monsieur Guilhem FABRE

Professeur émérite, Université Paul Valéry Montpellier 3

Monsieur Angel PINO

Professeur des universités, Université Bordeaux Montaigne

MEMBRES DU JURY :

Monsieur Guilhem FABRE

Professeur émérite, Université Paul Valéry Montpellier 3

Monsieur Angel PINO

Professeur des universités, Université Bordeaux Montaigne

Madame Isabelle RABUT

Professeur des universités, INALCO

Madame Stefania STAFUTTI

Professeur des universités, Université de Turin

Remerciements

Les recherches et la rédaction de cette thèse ont été sans doute l'entreprise la plus solitaire de ma vie. En même temps, ce travail n'aurait pas été possible sans le soutien et l'aide d'un grand nombre de personnes, que tiens à mentionner ici.

Je tiens à remercier tout d'abord ma directrice, Madame Isabelle Rabut, pour le suivi, les conseils et la confiance qu'elle m'a accordée tout au long de mes recherches. Un remerciement particulier pour la relecture attentive, pour la patience et pour les précieux conseils au niveau linguistique.

Merci aux membres du jury, Monsieur Guilhelm Fabre, Monsieur Angel Pino et Madame Stefania Stafutti pour avoir accepté de prendre le temps de lire ce travail et pour vos aperçus et critiques sur mes recherches.

Je remercie Monsieur Yan Lianke pour la disponibilité à répondre à mes questions pendant nos rencontres (et même, parfois, à distance), pour les matériaux qu'il m'a fournis et pour son accueil toujours aussi chaleureux à Hong Kong et à Pékin.

Un grand merci également à tous les professeurs, les chercheurs et les auteurs chinois qui ont accepté de me rencontrer et m'ont consacré leur temps pendant mes deux terrains en Chine en mars 2016 et en janvier 2018 : Monsieur Cao Shuji de l'université Jiaotong de Shanghai, Monsieur Chen Sihe de l'Université Fudan de Shanghai, Monsieur Chen Xiaoming de l'Université de Pékin, Monsieur Hu Jie artiste et réalisateur indépendant, Monsieur Li Liangyu professeur émérite à l'Université de Nankin, Madame Liu Jianmei de l'Université des Sciences et Technologies de Hong Kong et son père Monsieur Liu Zaifu, Monsieur Zhang Xinying de l'Université Fudan de Shanghai et les autres, que je ne vais pas mentionner car ils m'ont demandé de garder leur anonymat.

Merci à Madame Judith Pernin pour ses conseils sur le cinéma documentaire chinois, et à Monsieur Sebastian Veg pour les aperçus sur la représentation de l'histoire chinoise en littérature lors de son séminaire à l'EHESS. Merci à Madame Patrizia Liberati, à Madame Lucia Regola et à Madame Taciana Fisac, traductrices de Yan Lianke vers l'italien et vers l'espagnol, pour les précieux échanges sur l'écriture et sur les dynamiques de la publication de Yan Lianke à l'étranger.

Merci à Madame Silvia Pozzi de l'Université de Milan-Bicocca, pour les nombreuses opportunités de ces années, pour la confiance, pour la créativité et pour l'approche radieuse à la vie, qui ont été autant de raisons d'apprentissage, de motivation et de ravissement dans ces dernières années, ainsi qu'une guide pour le futur.

Merci à mes amis et collègues qui ont, d'une manière ou d'une autre, eu une partie dans ce projet : à Arthur pour m'avoir accompagnée à la rencontre de Yan Lianke ; à Ludovica pour l'hébergement et un visage toujours amical à Paris ; à Martin pour nos conversations concernant le monde de la recherche en France ; à Lanfang pour les échanges sur la littérature chinoise et le soutien dans l'organisation du panel lors du 6^e Congrès Asie de juin 2017 ; à Mei pour ses précieux conseils. Merci à Chiara pour l'aide dans la recherche de contacts à l'université Fudan et à Daniele Brigadoi Cologna pour les échanges stimulants et les suggestions.

Enfin, merci à tous ceux qui, tout en étant étrangers au monde de la recherche universitaire et à mes problèmes concernant ce travail, n'ont pas eu peur de m'accompagner et de me soutenir tout au long. Je n'aurai pas pu compléter ce parcours sans leur présence. Merci donc à Simona et Nelly, à Marta, Anna et Giulia et à tous les amis de Milan pour être toujours là, à Otho pour l'espace de décompression, à Léa qui était toujours disponible à Paris pour un moment de détente, à Lisa qui croit en moi et n'oublie jamais de me le rappeler.

Merci à ma famille pour le support inconditionnel et continu. Merci à Francesco, qui m'a accompagné du premier jour de cette thèse et qui a toujours été capable de me rappeler l'importance d'arriver jusqu'au but.

Sommaire

Introduction.....	7
1. L'intersection entre littérature, histoire et politique en Chine aujourd'hui.....	7
2. Problématique et choix du cas d'étude.....	8
3. État de la recherche.....	14
4. Méthodologie du travail et structure de notre recherche	20
Première partie : La représentation du Grand Bond en avant en Chine aujourd'hui	25
Chapitre 1 : La représentation de l'histoire en Chine	27
1. Approche et méthodologie	27
2. La recherche historique en Chine : une histoire ou des histoires ?.....	32
3. Le Grand Bond en avant et la famine consécutive	37
Chapitre 2 : La recherche sur le Grand Bond en avant en Chine aujourd'hui.....	49
1. La compréhension du Grand Bond en avant.....	49
2. L'histoire autorisée : Les Résolutions sur l'histoire de notre parti de 1981.....	57
2.1. L'importance des <i>Résolutions</i> dans l'ouverture de la recherche	60
3. La recherche académique en chinois à l'intérieur et à l'extérieur de la RPC	62
3.1. L'état de la recherche en République Populaire de Chine entre 1981 et les années 2000	64
3.2. Les recherches parues en République Populaire dans les années 2000	65
3.3. Le débat de 2013-2014	73
4. Les publications académiques parues en dehors de la République populaire de Chine	76
5. <i>Stèles</i> et son influence en Chine et à l'étranger	81
Chapitre 3 : Entre recherche sur le terrain et fiction : des témoignages à la littérature	87
1. Les témoignages.....	87
1.1. Pan Yongxiu : les témoignages des fidèles du Parti	88
1.2. Les interviews de Niu Ben et Yi Wa	92
2. La réélaboration du Grand Bond en avant en littérature	95
2.1. La faim comme thème récurrent dans la littérature chinoise contemporaine	95
2.2. Les œuvres consacrées entièrement à la Grande Famine.....	97
Réélaborer le témoignage : Hong Ying et Yang Xianhui	98
Romans et nouvelles consacrés entièrement à la Grande Famine.....	102
2.3. La Grande Famine mentionnée dans des romans à fond historique	115
Chapitre 4 : Images sur l'inimaginable : visions du Grand Bond en avant dans les arts et dans le cinéma.....	123

1. Des photos inexistantes et les gravures de Hu Jie comme exemple unique	123
2. Le cinéma documentaire	132

**Deuxième partie : L'œuvre de Yan Lianke et sa représentation du Grand Bond en avant :
Si shu** 143

Chapitre 5 : Le rapport entre littérature de fiction et mémoire historique traumatique ..145

1. Questions théoriques : la représentation de l'histoire et du traumatisme en littérature	145
1.1. Traumatisme et possibilité de représentation	146
1.2. Mémoire collective et traumatisme collectif, post-mémoires et fractures	147
1.3. Éthique de la représentation.....	154
1.4. Possibilités et conséquences dans la représentation	158
1.5. L'expérience de la modernité et le renouveau formel dans la représentation.....	161
2. La représentation de l'histoire dans la littérature chinoise contemporaine	164
2.1. La réflexion sur l'histoire dans la littérature chinoise contemporaine	164
2.2. Obsession de l'histoire et fractures dans le récit : des exemples de l'héritage traumatique de l'histoire ?.....	171
2.3. Métafiction historiographique et littérature chinoise contemporaine.....	174

Chapitre 6 : L'œuvre et la poétique de Yan Lianke..... 191

1. Présentation de l'auteur	191
1.1. La vie et l'œuvre littéraire de Yan Lianke à vol d'oiseau	191
1.2. Yan Lianke dans le panorama littéraire chinois contemporain	196
2. <i>Faxian xiaoshuo</i> et la définition de « mythoréalisme ».....	200
2.1. Le rapport entre réalité et littérature	200
2.2. <i>Shenshi zhiyi</i> : une nouvelle approche de la réalité.....	205
3. Le mythoréalisme dans l'œuvre de Yan Lianke	210
3.1. Le « réalisme » : L'approche du réel dans l'œuvre de Yan Lianke	210
Une littérature réellement orientée « vers le peuple »	210
Bâtir un « monument à l'amnésie » : la traduction de l'histoire nationale en littérature chez Yan Lianke.....	219
3.2. Le « mythe » : l'effet de dépaysement dans la langue et dans la structure du roman 227	
La variation linguistique (1) : Écriture en langue régionale.....	227
La variation linguistique (2) : La parodie et le lyrisme	232
La structure des romans	242

Chapitre 7 : <i>Si shu</i> : La représentation mythoréaliste du Grand Bond en avant	249
1. Le roman.....	249
1.1. L'intrigue.....	249
1.2. L'histoire du roman, ses sources et son histoire éditoriale	250
1.3. La place du roman dans le panorama littéraire chinois	253
2. Éléments stylistiques et structurels du roman.....	255
2.1. La structure du roman	255
2.2. La langue du roman	265
Langue du Parti et langue de la religion	265
Une période « au parfum écarlat » : la présence du rouge et de la synesthésie	271
2.3. L'intertextualité dans le roman.....	274
Le nouveau mythe de Sisyphe	277
3. La représentation du Grand Bond en avant et de la Grande Famine.....	281
3.1. Le Grand Bond en avant.....	281
Le vent de l'exagération et la pluie des fleurs.....	281
Production défailante et responsabilité des autorités.....	284
3.2. Les catastrophes naturelles	286
3.3. La famine	292
La prostitution liée à la faim	292
Le cannibalisme	297
4. Le destin des manuscrits, le destin du roman	311
 Troisième partie : Yan Lianke intellectuel entre subversion et conciliation.....	315
Chapitre 8 : L'instrumentalisation et la censure de la culture dans la Chine contemporaine	
.....	317
1. « Usages de la littérature » hier et aujourd'hui.....	317
1.1. La littérature au service du politique : une conception instrumentalisée de la littérature	317
1.2. Le débat théorique sur la littérature face au pouvoir	327
2. La censure et l'autocensure entre pratique et perception.....	337
2.1. Bref aperçu sur le contrôle éditorial dans la République populaire chinoise	337
2.2. Perception de la censure et influence sur l'œuvre littéraire entre autocensure et stratégies éditoriales	345
3. Questions éditoriales et d'image chez Yan Lianke	355
3.1. Publier à l'étranger pour être lu en Chine	355

3.2.	La réponse du monde académique	360
3.3.	L'« exil de l'esprit » : l'insatisfaction de Yan Lianke et ses conséquences littéraires 366	

Chapitre 9 : Yan Lianke « intellectuel » : auto-perception de l'auteur et construction de son personnage	371
1. La réflexion sur la fonction de la littérature et sur l'autocensure chez Yan Lianke	371
2. La représentation des intellectuels dans l'œuvre de Yan Lianke entre dénonciation et narcissisme.....	380
2.1. La représentation des intellectuels et la fonction de la littérature dans <i>Si shu</i>	382
L'Écrivain et l'Érudit : deux figures complémentaires d'intellectuel.....	385
La centralisation du pouvoir et le rapport des intellectuels à l'autorité	389
2.2. La bonne littérature est la littérature censurée : La conclusion de <i>Zhalie zhi</i>	393
2.3. L'inutilité de l'écrivain dans <i>Rixi</i>	395
2.4. La métafiction de <i>Su qiu gong mian</i>	397
3. La construction d'une identité intellectuelle par le biais des essais.....	404
3.1. <i>Wo yu fubei</i> : se libérer d'influences lourdes ou revendiquer son passé	408
3.2. Les essais sur la littérature : la recherche d'une identité intellectuelle globale	416
3.3. <i>Chenmo yu chuanxi</i> : la revendication d'une identité subversive.....	419
Conclusion.....	429
Annexe: Liste des interviews	439
Bibliographie raisonnée	441

Introduction

1. L'intersection entre littérature, histoire et politique en Chine aujourd'hui

Le présent travail prend pour point de départ l'importance du rapport entre culture et politique en Chine. Trois disciplines sont prises en considération, à savoir l'historiographie, la littérature et les sciences politiques, à leurs points d'intersection. Bien évidemment, nous ne prétendons pas être spécialiste des trois domaines : afin de garantir une base scientifique solide à la recherche, il est nécessaire de souligner tout de suite que c'est l'analyse littéraire qui sera au cœur de nos recherches, les deux autres disciplines servant d'appui et de soutien pour replacer les œuvres que nous analyserons dans leur contexte.

L'un des thèmes transversaux à notre étude est la question des « usages » de la littérature en République populaire de Chine, une expression empruntée à Perry Link qui, dans le contexte de la Chine maoïste et post-maoïste (jusqu'aux années 80) la définit comme les « différentes fonctions que les personnes qui écrivaient, lisaient, publiaient ou critiquaient la littérature voulaient faire remplir aux œuvres littéraires »¹. Nous analyserons en particulier la manière dont un auteur peut, par une œuvre de fiction, essayer d'intervenir dans la construction de la mémoire collective traumatique de son pays, dans un contexte où, pour des raisons aussi bien sociales que politiques, cette mémoire n'est pas publiquement abordée, ou ne l'est que très rarement. Dans le cas d'étude que nous avons choisi, le sentiment de faillite lié à cette tentative possède de surcroît des implications importantes au niveau de la place que l'auteur lui-même veut se tailler dans la société : la rédaction du roman que nous prendrons en considération occupe en effet une place centrale dans le parcours de définition identitaire de son auteur face au monde littéraire et à son public. C'est à partir de la rédaction de ce texte, en effet, que notre auteur essaie de se redéfinir, idéalement, en tant qu'intellectuel dans une société globale, tout en restant, dans la pratique, profondément attaché à son pays.

Nous nous approchons de la littérature de fiction comme d'un outil qui possède une fonction cathartique face aux difficultés de l'existence, tant collectives que personnelles. Elle permet à l'auteur de représenter concrètement son vécu, ses émotions, son expérience de vie, afin de contenir les effets potentiellement destructeurs de l'anxiété dérivant des changements incontrôlables de l'existence, en soignant son esprit de manière constructive et résiliente.

¹ « [D]ifferent purposes that people who wrote, read, edited or criticized literature wanted literary works to fill » : Perry Link, *The Uses of Literature : Life in the Socialist Chinese Literary System*, Princeton, Princeton University Press, 2000, p. 11.

2. Problématique et choix du cas d'étude

La problématique au centre du travail est la présence simultanée et nuancée de subversion et de conciliation avec le pouvoir dans l'œuvre de l'auteur chinois contemporain Yan Lianke 阎连科 (né en 1958). Notre hypothèse est que même si, pour certains aspects, la production de cet auteur et sa figure d'intellectuel semblent se présenter comme des critiques virulentes à l'encontre du gouvernement chinois et du système de contrôle et de censure dans le monde de l'édition en Chine, cette subversion présente aussi des limites et une marge de négociations avec les autorités chinoises. En dépit d'un certain nombre d'œuvres de notre auteur qui, avec des parcours différents, sont aujourd'hui interdites en République populaire de Chine, Yan Lianke demeure en effet un membre de l'Association des écrivains, qui voyage régulièrement en dehors de la Chine², qui travaille à l'Université du Peuple de Pékin³ et qui montre, dans ses œuvres les plus récentes, un désir profond, bien que frustré, d'être reconnu comme une personnalité importante dans la société chinoise. Nous soutenons donc que notre auteur entretient un rapport ambivalent avec les champs littéraires officiel et non officiel en Chine, fait à la fois de négociation et de dissidence.

Afin d'analyser cette dialectique complexe, nous nous sommes focalisée sur un cas d'étude en particulier, qui nous a amenée à élargir nos recherches dans une direction précise : nous avons choisi le roman *Si shu* (四书 *Les quatre livres*), paru en 2010 aux éditions Mingbao chubanshe (明报网上书店) de Hong Kong. Le roman présente des traits qui le rendent intéressant à plusieurs niveaux : traitant de l'épisode « sensible » du Grand Bond en avant, il permet d'approfondir la question de la représentation de l'histoire contemporaine du pays, et d'une période, en plus, sur laquelle les recherches tendent à être relativement limitées ; étant publié en chinois uniquement à Hong Kong et à Taiwan, ce roman compte parmi les œuvres de Yan Lianke qui n'ont pas pu paraître en Chine continentale, et il constitue donc un cas d'analyse intéressant concernant les limitations du marché éditorial chinois contemporain et le rapport de notre auteur avec ce système, en comparaison avec les réponses de certains autres auteurs ; il s'agit de surcroît d'un roman très

² Par exemple : intervention à la librairie le Phénix de Paris le 16 octobre 2012, pour présenter la traduction de *Si shu* (*Les Quatre livres*, traduit par Sylvie Gentil, Arles, Philippe Piquier, 2012 : <http://www.librairielephenix.fr/evenements/yan-lianke-6314.html>) ; à Edinbourg en août 2018 pour présenter la traduction anglaise de *Rixi* (*The day the sun died*, traduit par Carlos Rojas, London, Penguin Random House, 2018, « Book review : The Day The Sun Died, by Yan Lianke - The Scotsman », [en ligne] <https://www.scotsman.com/lifestyle-2-15039/culture/edinburgh-festivals/book-review-the-day-the-sun-died-by-yan-lianke-1-4780236>, consulté le 24 juin 2019), et à Milan en septembre 2018, à l'occasion de la parution de la traduction italienne de *Si shu* (*I quattro libri*, traduit par Lucia Regola, Roma, Nottetempo, 2018 : « Incontro con lo scrittore cinese Yan Lianke », *Fondazione Milano*, [en ligne] <https://fondazionemilano.eu/news/incontro-con-lo-scrittore-cinese-yan-lianke>, 30 août 2018, consulté le 24 juin 2019).

³ Mei, Jia. « Paths of his Own Pen », *China Daily*, 11 mars 2014.

intéressant du point de vue de la compréhension de l'œuvre littéraire de Yan Lianke, car il constitue en même temps un très bon exemple des traits stylistiques dominants dans ses écrits, et un tournant au niveau des contenus qu'il met au centre de sa narration et de son discours public.

La période historique dont le roman traite est le Grand Bond en avant (*da yuejin* 大跃进, 1958-1961) et la famine (1959-1961) provoquée par les politiques économiques du Grand Bond. Cet épisode de l'histoire chinoise contemporaine est généralement peu abordé par les écrivains ; son analyse et son évocation, d'ailleurs, ne sont pas encouragées par les autorités. Ce silence obéit à plusieurs raisons, qui sont à la fois politiques, sociales et psychologiques : la période du Grand Bond en avant demeure en effet essentielle dans le récit officiel sur le développement de la « Chine nouvelle », qui a été établi à partir de la mort de Mao Zedong, en particulier par les *Résolutions sur quelques questions de l'histoire de notre parti depuis la fondation de la République populaire*, (*Guanyu jianguo yilai dang de ruogan lishi wenti de jueyi* 关于建国以来党的若干历史问题的决议) de 1981 ; à la différence de la Révolution Culturelle qui a touché un grand nombre d'intellectuels, de surcroît, la Grande Famine a fait la plupart de ses victimes parmi les paysans, dont la voix est sans doute moins puissante sur la scène publique chinoise ; la forte charge émotionnelle que cette période tragique a encore dans la mémoire des Chinois qui l'ont vécue rend par ailleurs son évocation assez difficile. Ces trois aspects sont étroitement liés, car, comme Paul Ricoeur le souligne, la disponibilité de l'espace public à aborder des épisodes dramatiques de l'histoire d'un pays est essentielle dans la réélaboration des souvenirs traumatiques⁴, et dans la construction d'une mémoire collective partagée (un concept formulé par Maurice Halbwachs)⁵.

La question qui surgit est donc la manière dont l'art et la littérature s'insèrent dans ce processus de réélaboration : nous avons essayé de voir si, par le biais de l'art, une nouvelle perception sur ces années se dévoile, et ce que cette production apporte au débat sur l'histoire et à la scène littéraire chinoise contemporaine. Il a été souligné en particulier que le traumatisme de l'expérience de la modernité est à la base d'un renouveau profond en littérature (Benjamin) ;⁶ Linda Hutcheon retrouve par ailleurs dans ce qu'elle appelle « métafiction historiographique » l'un des traits qui caractérisent la littérature post-moderne.⁷ La littérature chinoise aussi a été influencée par ces courants, et l'œuvre de Yan Lianke, et ce roman en particulier, peuvent être compris dans ce contexte.

⁴ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2003, p. 95.

⁵ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, 204 p.

⁶ Walter Benjamin et Jean-Maurice Monnoyer, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, 386 p.

⁷ Linda Hutcheon, « Historiographic Metafiction : Parody and the Intertextuality of History », dans Patrick O'Donnell et Robert Con Davis (éds.), *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, 1989, p. 3-32.

L'œuvre littéraire et artistique consacrée à la représentation du Grand Bond en avant demeure relativement limitée, surtout si nous la comparons à d'autres périodes traumatiques comme la Révolution Culturelle. Le Grand Bond est bien sûr évoqué aussi dans un certain nombre de romans et nouvelles qui traitent de l'histoire chinoise de 1949, comme par exemple *Huozhe* (活着 1992, traduction française : *Vivre !*) et *Xu Sanguan mai xue ji* (许三观卖血记 1995, traduction française : *Le Vendeur de sang*), de Yu Hua (余华, né en 1961) ; *Feng ru fei tun* (丰乳肥臀 1995, traduction française : *Beaux seins, belles fesses*) et *Shengsi pilao* (生死疲劳 2006, traduction française *La dure loi du karma*) de Mo Yan (莫言, né en 1955), ainsi que, comme nous le verrons, dans l'œuvre d'autres auteurs contemporains. La plupart des intellectuels ayant consacré une partie de leur œuvre entièrement au Grand Bond en avant, toutefois, l'ont fait de manière soit non fictionnelle, soit faussement fictionnelle : on peut citer pour exemples les recueils de témoignages en forme d'essai ou d'enregistrement d'interviews publiés par Pan Yongxiu (潘永修, né en 1948), par Niu Ben 牛犇 (né en 1976) et par Yi Wa 依娃 (nom de plume de Song Ling 宋琳, née en 1965), ou une œuvre plus célèbre, les « nouvelles » de Yang Xianhui 杨显惠 (né en 1946), qui sont essentiellement une réélaboration de témoignages⁸. Les rares romans ou nouvelles de fiction disponibles s'insèrent dans le courant de la littérature des cicatrices (*shanghen wenxue* 伤痕文学) de la fin des années 70 ou du début des années 80, caractérisée par une approche conciliante des erreurs du passé : ces œuvres invitent à se concentrer sur les succès du présent, en donnant moins d'importance aux failles du passé (une approche qui était déjà promue à l'époque maoïste, et résumée par le slogan *houjin bogu* 厚今薄古, litt : « attacher plus d'importance au présent qu'au passé »).

Dans le domaine visuel, les sources sont encore moins nombreuses, et se limitent essentiellement à des œuvres documentaires réalisées par des cinéastes indépendants : il est intéressant de mentionner le cas du *Minjian jiyi jibua* (民间记忆计划, généralement traduit en anglais comme *Folk memory project*, 2010-2014) de Wu Wenguang (吴文光, né en 1956), qui a impliqué un certain nombre de jeunes réalisateurs et artistes dans la réalisation d'une série de vidéos

⁸ Voir : Pan Yongxiu (潘永修) et Zheng Yuzhuo (郑玉琢) (éds.), *Sannian kunnan jishi*, 三年困难纪事 [Chroniques des « Trois ans de difficultés »], Di 1 ban., Beijing, Zhongguo gongren chubanshe, 2009, 315 p ; Niu Ben (牛犇), *Da jibuang koushu shilu*, 大饥荒口述实录 [Enregistrements de narrations orales sur la Grande Famine], Hong Kong, Tiandi tushu youxian gongsi, coll. « Da li shi xian chang », 2011, 260 p. Il existe une traduction française partielle d'un des recueils de nouvelles de Yang Xianhui : Yang Xianhui, *Le chant des martyrs : Dans les camps de la mort de la Chine de Mao*, traduit par Patricia Barbe-Girault, Paris, Balland, 2010, 408 p ; *Jiabianguo jishi*, 夹边沟记事 [Chroniques de Jiabianguo], Guangzhou, Huacheng chubanshe, 2012, 529 p. Du même auteur, voir aussi : Yang Xianhui (杨显惠), *Dingxi gu'er yuan jishi*, 定西孤儿院纪事 [Chroniques de l'orphelinat de Dingxi], Guangzhou, Huacheng chubanshe, 2011, 412 p.

mélangeant la collecte de témoignages aux performances artistiques. L'exemple le plus significatif proposant une réélaboration artistique de la mémoire de la famine du Grand Bond en avant est la collection de gravures exécutée entre 2014 et 2015 par le réalisateur et artiste Hu Jie (胡杰, né en 1958). C'est cette œuvre, avec sa représentation presque expressionniste de l'épisode de la Grande Famine, qui se rapproche le plus du regard proposé par Yan Lianke dans son *Si shu*.

Yan Lianke naît, comme Hu Jie, en 1958, l'année du début du Grand Bond en avant. Il n'a donc aucun souvenir personnel de ces années. Il est néanmoins particulièrement sensible à la question de la mémoire de la Grande Famine, en particulier à cause de ses origines paysannes et henanaises (le Henan a été l'une des provinces les plus frappées par la famine). Son roman possède de nombreux points d'originalité par rapport aux exemples que nous avons cités : le récit se déroule entièrement à l'époque du Grand Bond en avant ; les directives politiques de l'époque sont un élément central dans le développement de la narration (nous sommes dans un camp de rééducation pour intellectuels, et nous assistons au développement des stratégies économiques ayant caractérisé le Grand Bond) ; les personnages sont des protagonistes de l'action et non uniquement des spectateurs ou des victimes de ce qui se passe ; et la narration est caractérisée par un ton parfois surréel, parfois hallucinatoire, qui fait un usage important d'allégories et de symboles, souvent empruntés au monde chrétien. Dans ce détachement radical d'une représentation réaliste du monde, *Si shu* se rapproche des œuvres « post-mémorielles », que Marianne Hirsch définit comme la réélaboration du passé par le biais de l'art, réalisée par les générations qui suivent celle des témoins (elle travaille en particulier sur à la mémoire de la Shoah)⁹. Il a été affirmé que ces œuvres se caractérisent souvent par un degré de réélaboration plus élevé par rapport aux témoignages des survivants¹⁰.

Théoricien d'un style littéraire qu'il appelle *shenshi zhuyi* (神现实主义, généralement traduit en français par « mythoréalisme »), qui caractériserait également, selon sa description, l'écriture de nombre de ses contemporains chinois, Yan Lianke refuse de manière très nette le recours au réalisme (il s'en prend notamment au réalisme socialiste, qui était au service d'un agenda politique, et à son évolution dans le contexte chinois), comme représentation littéraire du monde, avec la conviction que, dans la réalité chinoise, caractérisée par l'irrationalité, « 1+1 n'équivalent pas à 2 »¹¹.

⁹ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust.*, New York, Columbia University Press, 2012.

¹⁰ Yael S. Feldman, « Whose Story Is It, Anyway? », dans Saul Friedländer (éd.), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*, Harvard, Harvard University Press, 1992, p. 229.

¹¹ « 1+1[...]不等于 2 » : Yan Lianke (阎连科), « Shenshi zhuyi de Zhongguo yu wenxue », 神现实主义的中国与文学 [Chine, littérature et mythoréalisme], *Mu Dan*, 2005.01 ; traduction française : Yan Lianke, « Chine, littérature et mythoréalisme », dans *Les chroniques de Zhalie*, traduit par Sylvie Gentil, 2015, p. 11.

Le mythoréalisme qu'il décrit vise à porter à l'extrême des données de l'histoire et de l'actualité chinoise, en les montrant dans leur côté grotesque et paradoxal. Cela se traduit par des romans choraux, qui placent au centre la vie d'une communauté habitée par des personnages archétypiques, à la caractérisation souvent très floue. Dans *Si shu*, ce trait est porté à ses conséquences extrêmes : les protagonistes, des intellectuels dans un camp de rééducation par le travail, sont appelés uniquement par le nom de leur profession (l'« Écrivain » *zuojia* 作家, l'« Érudit » *xuezhe* 学者, « Religion » *zongjiao* 宗教, « Musique » *yinyue* 音乐 etc). Dans les romans de Yan Lianke, de surcroît, nous trouvons aussi de nombreuses références au surnaturel, aux croyances populaires, à l'onirique et à la religion. La structure de la narration dévoile un fort sentiment d'incertitude : l'intrigue est souvent fragmentée, soit par l'entrelacs de plusieurs textes qui se superposent dans le déroulement du récit, soit par une inversion dans la chronologie de l'intrigue, ou avec la présence de retours en arrière qui interrompent la narration. La variation stylistique est aussi l'un des traits caractéristiques de notre écrivain, à la fois d'une œuvre à l'autre et à l'intérieur d'un seul roman. Cela donne un effet polyphonique qui, joint à la structure complexe du texte, pousse le lecteur à se distancier de ce qui lui est raconté et à prendre une position critique : les points de vue différents ouvrent à la possibilité d'interprétations différentes de l'histoire.

La théorisation de ce style dans un discours incluant de nombreux auteurs chinois contemporains révèle par ailleurs aussi l'usage que Yan Lianke fait de son œuvre comme outil de définition identitaire. Dans ce sens, ce roman est très important dans le parcours de notre auteur. Outre qu'il s'ouvre à la possibilité de réfléchir sur un chapitre oublié de l'histoire chinoise, en effet, avec *Si shu* Yan Lianke commence à consacrer son œuvre à une thématique qui devient de plus en plus cruciale pour lui : celle de son identité en tant qu'intellectuel, et de sa responsabilité comme membre de cette couche sociale. À partir de la fin des années 2000, dans les œuvres de Yan Lianke émerge en particulier une frustration croissante liée à la perception de ne pas avoir su occuper un rôle déterminant dans la société chinoise, un sentiment inspiré par une réception non satisfaisante de son œuvre, pour des raisons qui sont à la fois politiques et littéraires, à savoir, dues à la complexité de ses romans.

La réponse de Yan Lianke à la difficulté de publier sur des thématiques « sensibles » en Chine continentale, qui émerge, avec des traits différents, dans la recherche académique aussi bien que dans la littérature, a suivi deux parcours différents, sans qu'il ait trouvé une solution satisfaisante. La première voie a été d'essayer d'adapter ses textes aux exigences perçues et changeantes du censeur, par une pratique d'autocensure qu'il affirme être devenue viscérale et avoir eu une influence profonde dans l'écriture de certains de ses textes, en particulier *Dingzhuang meng* (丁庄梦 2006, traduction française : *Le Rêve du village des Ding*). L'interdiction de ce roman une semaine après sa parution est toutefois la preuve de la faillite de ce premier procédé. L'impossibilité de publier *Si*

shu en Chine continentale en 2011, malgré les nombreuses maisons d'édition que Yan Lianke affirme avoir contactées, a poussé notre auteur à suggérer, comme stratégie de libération et de dignité pour les auteurs chinois, de refuser de publier en République populaire de Chine et de s'adresser plutôt aux marchés de Hong Kong et de Taiwan, qui fournissent, en raison de leur ouverture, « un excellent complément à la publication en Chine »¹². Ce chemin a été parcouru pour le roman *Rixi* (日熄, litt. : *Le Soleil s'éteint*) de 2015, qui a paru directement aux éditions INK de Taipei. La conscience que ce roman ne serait pas publié en Chine continentale a néanmoins des échos importants dans le roman, qui représente très clairement le sentiment d'« exil de l'esprit » (*linghun liufang* 灵魂流放) que Yan Lianke décrit ailleurs comme issu de l'impossibilité pour un écrivain de publier dans son pays¹³. La publication du roman *Su qiu gong mian* (速求共眠 *Une Tentative rapide pour dormir ensemble*) dans une revue spécialisée d'abord (2017) et auprès d'une maison d'édition chinoise ensuite (2019) semble dans tous les cas démentir partiellement les déclarations de Yan Lianke concernant un préjugé sur son nom qui l'empêcherait de publier en Chine.

Nous soutenons par ailleurs que le sentiment de frustration de Yan Lianke face à son incapacité d'influencer la société est surtout lié à la perception d'une faillite personnelle, qui apparaît évidente dans la manière dont il représente tous les intellectuels dans *Si shu* et dans son roman précédent, *Feng ya song* (风雅颂, 2008, litt. : *Airs, hymnes et élégies*) et dont il se représente lui-même en tant qu'intellectuel raté, dans les trois romans suivants (*Zhalie zhi* 炸裂志 2013, *Les Chroniques de Zhalie* ; *Rixi* ; *Su qiu gong mian*). Dans ces trois romans nous avons en effet la présence constante du personnage d'un écrivain qui porte le nom de « Yan Lianke » et qui est systématiquement ridiculisé et parodié. Le « Yan Lianke » de ces textes est incapable d'avoir la moindre influence sur le monde qui l'entoure ; ses œuvres sont soit refusées par les autorités et le public (*Zhalie zhi*), soit appréciées mais profondément déformées, et absolument pas comprises (*Rixi*), voire carrément méprisées par ses concitoyens (*Su qiu gong mian*). Par ces romans, Yan Lianke révèle ainsi une tendance à se replier sur soi-même, qui souligne les traits postmodernes de son écriture et qui rapproche son œuvre de certains textes appartenant au courant avant-gardiste (qui remonte en Chine aux années 80). C'est aussi un refus de l'engagement qui semblait caractériser son œuvre pendant la première décennie de notre siècle : l'évolution récente de l'œuvre de Yan Lianke semble suggérer un progressif

¹² « 中国出版非常好的补充 » : UC Berkeley Events, « Living Without Dignity and Writing with Integrity : Chinese author Yan Lianke », *Youtube*, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=t6o0Agdmtp4>, 19 avril 2013, consulté le 19 juillet 2019, 1:23:20 ss.

¹³ Yan Lianke (阎连科), *Chenmo yu chuanxi : Wo suo jingli de Zhongguo he wenxue*, 沉默與喘息: 我所經歷的中國和文學 [Silence et essoufflement : Mon expérience avec la Chine et la littérature], Taipei, INK Chubanshe, 2014, p. 149.

abandon de la subversion, vers un refus de la société en entier, qui cache néanmoins un désir contradictoire d'y appartenir.

3. État de la recherche

Notre recherche aborde plusieurs questions qui ont été largement traitées par la recherche académique : Yan Lianke compte parmi les écrivains chinois contemporains les plus connus dans le monde entier, en particulier en tant qu'auteur « subversif » et censuré ; la question de la censure sur le monde de l'édition en Chine, par ailleurs, a fait couler énormément d'encre en Occident ; la représentation de l'histoire traumatique en littérature a été un axe d'analyse important dans les études littéraires en Europe et aux États-Unis depuis la fin de la deuxième guerre mondiale, et constitue un fil rouge qui traverse la littérature chinoise depuis la mort de Mao Zedong, sans compter que le rapport entre littérature et histoire demeure très étroit depuis l'antiquité en Chine.

Le but de notre recherche a été de mettre ensemble ces différents aspects par le biais d'un cas d'étude spécifique, en essayant de fournir un aperçu le plus complet possible de la manière dont ces différents aspects se rapportent l'un à l'autre dans la Chine contemporaine. De surcroît, par le choix de traiter d'une période historique qui demeure, en Chine, moins représentée que d'autres, nous souhaitons contribuer à la systématisation des sources en langue chinoise disponibles sur le sujet.

Afin de montrer en quoi notre travail essaie d'aller plus en profondeur par rapport aux études existantes sur notre sujet, il est utile d'analyser séparément trois domaines de recherche : le rapport entre histoire et littérature ; la question du contrôle sur l'édition en Chine ; l'analyse de l'œuvre de Yan Lianke.

Il a été très utile de pouvoir se référer à des études abordant la question de la représentation du traumatisme historique en littérature dans de contextes différents par rapport à la Chine. C'est en particulier le thème de la représentation de la Shoah qui a été le cas fondateur dans le développement des études dans ce domaine. L'ouvrage *Probing the Limits of Representation*, édité par Saul Friedländer et paru pour la première fois en 1992¹⁴, qui rend compte de la complexité du débat sur la question de la légitimité de la représentation de la Shoah, a été particulièrement important pour notre analyse, surtout parce qu'il ne présente pas de solution, mais offre un espace d'expression à des voix parfois contrastées. Il nous a permis de nous orienter dans ce domaine nouveau, en découvrant les perspectives de chercheurs aussi renommés que Dominick LaCapra et Hayden White. Un texte de Ernst van Alphen, *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary*

¹⁴. Saul Friedländer (éd.), *Probing the Limits of Representation*, *op. cit.* Dans cette partie, nous donnerons les références de nos sources dans l'ordre chronologique de parution.

Art, Literature, and Theory, a été également important. Van Alphen analyse la priorité accordée au travail de l'historien par rapport à l'artiste ou à l'écrivain, en la reliant à l'évaluation moralement négative du plaisir que pourrait procurer une œuvre d'art inspirée de l'Holocauste¹⁵. Un autre point de repère a été la manière dont la famine qui a eu lieu dans l'Ukraine soviétique en 1932-33 (le *Holodomor*) a été représentée en littérature ; dans ce domaine, ce sont les études de Andrea Graziosi qui nous ont fourni l'apport le plus important¹⁶. Sur la question de la transmission du traumatisme aux générations successives, et sur ce que ces générations apportent, par leurs œuvres, à la réélaboration de cette mémoire, ce sont surtout les études de Marianne Hirsch sur les travaux post-mémoriels des enfants de la Shoah, qui ont été un point de repère¹⁷.

Dans le domaine chinois, nous avons de nombreux ouvrages qui abordent la question du rapport entre histoire, mémoire et littérature dans le contexte de l'histoire chinoise récente, ce qui démontre l'influence que le fantasme de son passé récent exerce encore sur la Chine. L'ouvrage *Re-Envisioning the Chinese Revolution : The Politics and Poetics of Collective Memories in Reform China* (2007), édité par Lee Ching Kwan et Yang Guobin, analyse les réponses des communautés ayant subi des violences face à la mémoire traumatique de la révolution chinoise¹⁸ : Stephan Feuchtwang, dans son *After the Event : The Transmission of Grievous Loss in Germany, China and Taiwan* (2011), se concentre sur le cas spécifique de la mémoire de la Famine du Grand Bond, en comparant, avec une approche anthropologique, la transmission de la mémoire traumatique de cet épisode avec deux autres épisodes de portée similaire en Allemagne (la mémoire du Troisième Reich) et à Taiwan (la « terreur blanche » contre les dissidents politiques dans les villages des monts Luku en 1952)¹⁹.

Dans un domaine plus spécifiquement littéraire, deux ouvrages en particulier réfléchissent sur la manière dont l'histoire chinoise récente a influencé la littérature d'un point de vue stylistique : *The Sublime Figure of History : Aesthetics and Politics in Twentieth-Century China* (1997), par Wang Ban, qui analyse l'évolution de la narration de l'histoire entre l'époque maoïste et l'époque post-maoïste,

¹⁵ Ernst Van Alphen, *Caught by History : Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Stanford, Calif, Stanford University Press, 1997, 233 p.

¹⁶ Andrea Graziosi, « Les famines soviétiques de 1931-1933 et le Holodomor ukrainien. Une nouvelle interprétation est-elle possible et quelles en seraient les conséquences ? », *Cahiers du monde russe. Russie - Empire russe - Union soviétique et États indépendants*, 7 janvier 2005, vol. 46, 46/3, p. 453-472 ; Andrea Graziosi, Lubomyr A. Hajda et Halyna Hryn (éds.), *After the Holodomor: the enduring impact of the Great Famine on Ukraine*, Cambridge, Mass, Harvard Univ. Press, coll. « Harvard papers in Ukrainian studies », 2013, 283 p.

¹⁷ Outre à l'ouvrage cité plus haut, voir aussi : Marianne Hirsch, « Family Pictures : Maus, Mourning, and Post-Memory », *Discourse*, 1992, vol. 15, n° 2, p. 3-29.

¹⁸ Lee Ching Kwan et Yang Guobin, *Re-Envisioning the Chinese Revolution : The Politics and Poetics of Collective Memories in Reform China*, Washington, D.C. Stanford, Calif, Woodrow Wilson Center Press Stanford University Press, 2007.

¹⁹ Stephan Feuchtwang, *After the Event : The Transmission of Grievous Loss in Germany, China and Taiwan*, New York, Berghahn Books, 2011, 240 p.

en soutenant que nous assistons à une désublimation progressive²⁰ ; et le plus récent *Visions of Dystopia in China's New Historical Novels* (2015), par Jeffrey C. Kinkley, qui analyse une sélection de romans de « nouvelle fiction historique » parus dans les trois dernières décennies en Chine, du point de vue de leurs choix stylistiques et de la vision du monde qu'ils proposent²¹.

D'autres textes encore abordent la question de la représentation de l'histoire traumatique chinoise dans la fiction. Les plus représentatifs sont sans doute *The Monster That Is History : History, Violence, and Fictional Writing in Twentieth-Century China* (2004), par David Der-Wei Wang, et *A History of Pain : Trauma in Modern Chinese Literature and Film* (2008) par Michael Berry²². Il est remarquable qu'aucun de ces textes ne s'attarde longuement sur la question de la famine du Grand Bond en avant. Au contraire, ces ouvrages tendent plutôt à souligner la carence de textes littéraires qui abordent la question de la famine : David Wang Der-Wei parle notamment d'un « tabou » qui entourerait l'épisode²³, en mentionnant le roman *Ji'e de nü'er* (饥饿的女儿 *Une Fille de la faim*) de Hong Ying (虹影, née en 1962) comme l'un des rares exemples de représentation fictionnelle de la Grande Famine.

La marginalité reconnue de la représentation de cet épisode en littérature, et le peu d'analyses qui lui sont par conséquent consacrées, nous ont poussée à approfondir ce thème, afin de fournir un cadre le plus détaillé possible de ce qui avait été rédigé sur le sujet avant la parution de *Si shu*, et d'en souligner les éventuels traits caractéristiques. C'est un article de Susanne Weigelin-Schwiedrzik qui nous a aidée à trouver des repères plus précis dans ce domaine²⁴. La classification qu'elle fournit quant aux différentes « approches » dans la mémoire de la Grande Famine, dans la littérature ainsi que dans l'historiographie, a été un support important dans l'approfondissement de notre thématique. Un autre apport essentiel a été fourni par le travail de Richard King, qui a contribué à la traduction et au commentaire de nombreuses œuvres littéraires consacrées à la famine de 1959-61, tant de textes de propagande remontant à la fin des années 50 que d'œuvres réfléchissant sur l'héritage de cette période dans les années 80 et 90²⁵.

²⁰ Wang Ban, *The Sublime Figure of History : Aesthetics and Politics in Twentieth-century China*, Stanford, Calif, Stanford University Press, 1997.

²¹ Jeffrey C. Kinkley, *Visions of Dystopia in China's New Historical Novels*, New York, Columbia University Press, 2015, 285 p.

²² David Der-Wei Wang, *The Monster That Is History : History, Violence, and Fictional Writing in Twentieth-Century China*, Berkeley, University of California Press, 2004, 420 p ; Michael Berry, *A History of Pain : Trauma in Modern Chinese Literature and Film*, Columbia University Press, 2008.

²³ David Der-Wei Wang, *The Monster That Is History*, *op. cit.*, p. 146.

²⁴ Susanne Weigelin-Schwiedrzik, « Trauma and Memory : The Case of the Great Famine in the People's Republic of China (1959-1961) », *Historiography East and West*, 2003, vol. 1, n° 1, p. 39-63.

²⁵ King est l'éditeur d'un numéro spécial de la revue académique hongkongaise *Renditions* consacré au Grand Bond en Avant (*Leaping to Disaster : Village Literature and the Great Leap Forward*, vol 68, 2007), et d'une traduction de deux de ces

Une question qui demeure essentielle, quand on parle d'épisodes historiques « sensibles », est celle de l'oscillation, pour l'auteur-intellectuel, entre adhésion aux tendances dominantes et contestation ; pour pouvoir définir une œuvre comme véritablement contestataire, par ailleurs, il faut aussi prendre en considération la place plus ou moins vaste que le pouvoir laisse à la libre expression de l'opposition et du désaccord. Sur la question de la censure en Chine, beaucoup d'encre coule quotidiennement dans la presse internationale, et de nombreuses organisations internationales s'occupent de ce thème, déplorant le plus souvent la difficulté de repérer des informations précises à ce sujet. Probablement pour cette raison, la recherche académique a été beaucoup plus timide sur cette question, se limitant dans la plupart des cas à des analyses concernant la structure du système de contrôle et les macro-thèmes qui, selon les périodes, subissent un contrôle plus strict, mais sans, bien évidemment, pouvoir tirer des conclusions définitives sur un thème qui présente une variabilité extrêmement élevée. L'ouvrage de référence en matière de politique éditoriale de la RPC est *The Uses of Literature* de Perry Link, qui toutefois s'arrête à la fin des années 80. Link a aussi travaillé sur les implications politiques dans l'usage de la langue en Chine²⁶. L'une des difficultés principales est toutefois la définition des marges d'action et des critères de la censure en Chine. Un auteur qui a analysé dans plusieurs articles la position des intellectuels en Chine et la place variable occupée par la censure est Jean-Philippe Béja²⁷. En 2007, Sebastian Veg a également proposé une analyse schématique du processus de fonctionnement de la censure dans le monde éditorial et dans le cinéma, que nous avons approfondie par la lecture des études de Rogier Creemers sur l'intégration du contrôle d'internet dans ce système²⁸. La compréhension des lignes générales de ce processus nous a permis de situer notre auteur par rapport au système où il travaille.

Cette recherche s'est accompagnée d'un questionnement sur l'influence de la censure dans la qualité de la production littéraire : à ce sujet, outre le travail de Perry Link cité plus haut, nous avons

romans (des chapitres de la série consacrée à l'héroïne populaire du Grand Bond en avant Li Shuangshuang 李双双 et le roman des années 80 *Fanren Li Tongzhang de gushi* par Zhang Yigong), dans *Heroes of China's Great Leap Forward: Two Stories*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2010, 133 p.

²⁶ Perry Link, *The Uses of Literature*, *op. cit.* ; Perry Link, *An Anatomy of Chinese: Rhythm, Metaphor, Politics*, Harvard, Harvard University Press, 2013, 376 p ; Perry Link, « Politics and the Chinese Language », *ChinaFile*, [en ligne] <http://www.chinafile.com/politics-and-chinese-language>, 24 décembre 2012, consulté le 28 mai 2015.

²⁷ Jean-Philippe Béja, « Chine : la vie difficile des censeurs », *Esprit*, 2007, n° 7, p. 67-74 ; Jean-Philippe Béja, « Mémoire interdite, histoire non écrite », *Perspectives chinoises*, 2007, n° 4, p. 92-103 ; Jean-Philippe Béja et Jean-Pierre Cabestan, *The Responses of Intellectuals to the Challenges of the Twenty-First Century in China*, New York, M. E. Sharpe, 2003.

²⁸ Sebastian Veg, « Harmoniser les dissensions : Exemples récents de censure dans la littérature et le cinéma chinois », *Perspectives Chinoises*, 2007, n° 3, p. 70-77 ; Rogier Creemers, « Le pivot de la cybergouvernance chinoise : Intégrer le contrôle d'Internet dans la Chine de Xi Jinping », *Perspectives Chinoises*, traduit par Camille Richou, 2015, vol. 4, n° 133, p. 5-14.

trouvé des éléments de réflexion dans des ouvrages de Bonnie S. McDougall²⁹ et de Michael Duke³⁰, qui se concentrent sur le panorama littéraire chinois dans la Chine maoïste et post-maoïste. Malgré la difficulté d'établir des points de repères objectifs concernant la question du contrôle sur l'édition, nous avons néanmoins trouvé intéressant d'analyser l'influence de la perception du contrôle sur la production littéraire de notre auteur et d'autres contemporains (Yu Hua, Mo Yan, Gao Xingjian et d'autres). Cela nous a permis de saisir une différence dans les réponses, qui révèle plusieurs déclinaisons possibles de l'idée de subversion.

L'œuvre de Yan Lianke a été l'objet de très nombreuses analyses dans le monde académique chinois : deux ouvrages ont paru respectivement en 2013 et en 2014, recueillant un grand nombre d'articles sur notre auteur³¹. Ces textes ont été précieux pour saisir de quelle manière les œuvres de Yan Lianke ont été reçues en Chine. La très grande majorité d'entre eux traite toutefois d'un seul roman à la fois (les deux ouvrages sont organisés en chapitres thématiques sur chaque œuvre) et, de surcroît, uniquement les romans publiés en Chine continentale sont présents. La chercheuse qui a sans doute le plus écrit sur l'œuvre de notre auteur est 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 écriture³². Les articles qui traitent de traits stylistiques précis (en particulier des questions du mythoréalisme et des choix linguistiques)³³, et présentent donc un regard transversal sur l'œuvre de Yan Lianke, ont été précieux pour notre analyse, mais ils ne sont pas nombreux. Il a été particulièrement important de lire un article de 2013 de Chen Xiaoming 陈晓明, qui analyse l'œuvre de Yan Lianke du point de vue de la réélaboration du traumatisme historique,

²⁹ Bonnie S. McDougall, *Fictional Authors, Imaginary Audiences: Modern Chinese Literature in the Twentieth Century*, Hong Kong, Chinese Univ Pr, 2003, 292 p.

³⁰ Michael S. Duke, *Blooming and Contending: Chinese Literature in the Post-Mao Era*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, 304 p.

³¹ Lin Jianfa (林建法) (éd.), *Yan Lianke wenxue yanjiu*, 阎连科文学研究 [Recherches sur l'oeuvre de Yan Lianke], Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2013, vol.2, 634 p ; Lin Yuan (林源) (éd.), *Shuo Yan Lianke*, 说阎连科 [Sur Yan Lianke], Shenyang, Liaoning Renmin Chubanshe, 2014, vol.2, 392 p.

³² Liang Hong (梁鸿) et Yan Lianke (阎连科), *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], Guilin, Lijiang chubanshe, 2014, 268 p.

³³ Voir, par exemple, Chen Yingqun (陈英群), *Yan Lianke xiaoshuo chuanguo lun*, 阎连科小说创作论 [Sur la créativité dans les romans de Yan Lianke], Zhengzhou, Zhengzhou daxue chubanshe, 2009, 270 p ; Chen Fuzhi (陈富志), « Shilun Yu Xi fanyan zai Yan Lianke xiaoshuo zhong de yunyong », 试论豫西方言在阎连科小说中的运用 [Sur l'usage des dialectes du Henan occidental dans les romans de Yan Lianke], *Xueshu jiaoliu*, 2014, n° 2, p. 167-171.

et qui nous a fourni des éléments pour relier l'œuvre de notre auteur aux études sur la littérature post-traumatique³⁴.

Yan Lianke est également un auteur relativement bien connu en dehors de la Chine, même auprès d'un public non spécialisé : cela en raison des nombreuses traductions parues en plusieurs langues occidentales (la France est en tête quant au nombre d'œuvres traduites, mais beaucoup de romans les plus récents de Yan Lianke – à compter de 2004 environ – sont aussi disponibles en anglais, en espagnol, en italien, en allemand, en tchèque etc.). La plupart des articles académiques concernant Yan Lianke se focalisent sur les aspects subversifs et censurés de son œuvre, une question que nous prendrons en considération, en essayant toutefois de la nuancer légèrement, car comme nous l'avons indiqué précédemment nous retrouvons dans son œuvre des aspects de contestation mais aussi les traces d'un désir de faire partie du système³⁵. Les ouvrages les plus analysés sont *Shouhuo*, (Thomas Chen, Liu Jianmei, Silvia Pozzi)³⁶ et *Si shu* (Sebastian Veg et Tsai Chien-hsin)³⁷ : ces deux derniers auteurs ont touché³⁸ aussi d'autres aspects de l'œuvre de Yan Lianke et comptent donc, sans doute, parmi les plus prolifiques sur notre auteur³⁸. Carlos Rojas, traducteur anglais de Yan Lianke, est aussi l'auteur d'un grand nombre d'articles sur son œuvre³⁹.

³⁴ Chen Xiaoming (陈晓明), « “Zhenjing” yu lishi chuangshang de qiangdu : Yan Lianke xiaoshuo xushi fangfa tantao », « 震惊”与历史创伤的强度 : 阎连科小说叙事方法探讨 [Le « choc » et l'intensité du traumatisme historique : Sur le style narratif dans les romans de Yan Lianke], *Dangdai zuojia pinglun*, 2013, vol. 5, p. 22-31.

³⁵ Une exception presque unique est représentée par un article en italien de Silvia Pozzi qui analyse *Xiongdì* de Yu Hua et *Shouhuo* de Yan Lianke à la recherche de caractéristiques communes permettant de définir les traits originaux du roman chinois par rapport à la tradition occidentale, et qui ne se focalise donc pas sur des questions politiques : Silvia Pozzi, « Il romanzo con “caratteristiche cinesi” : un'analisi comparata di Shouhuo di Yan Lianke e Xiongdì di Yu Hua », dans Magda Abbiati et Federico Greselin (éds.), *Il liuto e i libri : Studi in onore di Mario Sabattini*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2014, p. 739-752.

³⁶ Thomas Chen, « Ridiculing the Golden Age : Subversive Undertones in Yan Lianke's Happy », *Chinese Literature Today*, Winter 2011. Vol. 1, Iss. 2, p. 66-72 ; Liu Jianmei, « To Join the Commune or Withdraw from it? A Reading of Yan Lianke's Shouhuo », *Modern Chinese Literature and Culture*, automne 2007, vol. 19, n° 2, p. 1-33.

³⁷ Sebastian Veg, « 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 », *Perspectives chinoises*, traduit par Céline Letemplé, 12 octobre 2014, 2014/4, p. 7-16 ; Tsai Chien-hsin, « The Museum of Innocence : The Great Leap Forward and Famine, Yan Lianke, and Four Books », *MCLC Resource Center*, [en ligne] http://mclc.osu.edu/rc/pubs/tsai_i2.htm, 2011, consulté le 9 octobre 2018.

³⁸ Par Sebastian Veg voir aussi : « Harmoniser les dissensions : Exemples récents de censure dans la littérature et le cinéma chinois », *op. cit.* ; « Le subversif « plaisir de penser » », *Perspectives Chinoises*, 2008, n° 1, p. 113-118 ; « Yan Lianke, Le Rêve du Village des Ding », *Perspectives chinoises*, 2009, n° 1, p. 124-128. Par Tsai Chien-hsin : Tsai Chien-hsin, « In Sickness or in Health : Yan Lianke and the Writing of Autoimmunity », *Modern Chinese Literature and Culture*, printemps 2011, vol. 23, n° 1, p. 77-104.

³⁹ Articles par Carlos ROJAS : « Time out of Joint : Commemoration and Commodification of Socialism in Yan Lianke's Lenin's Kisses », dans Li Jie et Zhang Enhua (éds.), *Red Legacies in China : Cultural Afterlives of the Cultural Revolution*, Cambridge, (Mass.), USA, Harvard University Press, 2016, p. 297-315 ; « Speaking from the Margins: Yan Lianke », dans *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*, New York, Columbia University Press, 2016, p. 431-435 ;

Il manquait néanmoins, à nos yeux, une analyse transversale et approfondie, offrant un regard plus vaste sur l'ensemble de l'œuvre de cet auteur et sur l'évolution de son parcours littéraire. Notre travail se propose de combler ce vide, en analysant les romans publiés par Yan Lianke en particulier à partir des années 2000, et en mettant en lumière sa portée artistique et littéraire, et non seulement sa position subversive face à la société chinoise.

Les contradictions et les difficultés que ce parcours littéraire révèle, et le besoin de l'auteur de se situer dans la société chinoise tout en se présentant comme un pourfendeur de nombre de ses aspects, nous transmettent l'image d'un artiste qui hésite, pour l'instant, à trouver sa place et à définir son rôle et son identité dans le monde qui l'entoure ; nous pouvons imaginer que cette incertitude est sans doute une condition commune à plusieurs écrivains chinois contemporains, cette analyse nous oblige par conséquent à raisonner sur la fonction changeante de l'intellectuel en Chine aujourd'hui.

4. Méthodologie du travail et structure de notre recherche

L'étude de l'œuvre de Yan Lianke a été le point de départ de notre travail : elle nous a permis de saisir les éléments stylistiques et structurels essentiels, en nous poussant à nous interroger en particulier sur les éléments de subversion et sur la pénétration de l'« autocensure » au niveau des contenus et de la structure du récit. Le choix d'utiliser *Si shu* comme cas d'étude nous a ensuite conduit à intégrer ces lectures dans une analyse de l'historiographie, de la littérature et de l'art en langue chinoise, afin de comprendre la signification des choix de Yan Lianke dans sa représentation de l'histoire de la Chine.

L'œuvre de Yan Lianke constitue la source primaire de notre recherche, ainsi que l'historiographie et la littérature en langue chinoise concernant la période du Grand Bond en avant et la Grande Famine. Au-delà des textes qui nous ont permis d'approfondir les grands enjeux théoriques sous-jacents à notre problématique, nous avons essayé d'élargir notre regard sur ces questions par des entretiens avec des chercheurs spécialisés dans les domaines de l'historiographie et de la littérature, ainsi qu'avec un certain nombre d'auteurs et artistes, y compris Yan Lianke lui-même, avec qui nous avons eu la possibilité d'échanger à plusieurs reprises pendant ces années.

La perception de la sensibilité du thème du Grand Bond en avant nous a poussée à effectuer un premier séjour d'un mois en Chine entre le 24 février et le 24 mars 2016, afin de rencontrer

« « Rixi » : Lu Xun yu Qiaoyisi », 《日息》：鲁迅与乔伊斯 [Le soleil s'éteint : Lu Xun et Joyce], préface à Yan Lianke (阎连科), *Rixi*, 日熄 [Soleil noir], Taipei, Maitian chubanshe, 2015, p. 3-9.

personnellement un certain nombre de chercheurs et d'artistes se consacrant à l'étude du Grand Bond en avant, sans avoir à passer par des messages écrits qui, nous l'avons vérifié, sont perçus par de nombreuses personnes comme contrôlés, et les empêchaient par conséquent de s'exprimer librement. Nous avons effectué un total de neuf entretiens avec des spécialistes d'histoire chinoise contemporaine, des écrivains et un cinéaste, qui ont travaillé sur la période du Grand Bond en avant et sur la famine que ce mouvement a provoquée (parmi eux, le réalisateur et artiste Hu Jie, les historiens Li Liangyu 李良玉 de l'université de Nankin et Cao Shuiji 曹树基 de l'université Jiaotong de Shanghai, ainsi qu'un certain nombre de personnes qui ont demandé à ne pas être ouvertement mentionnées par crainte de conséquences sur leur carrière). Ces interviews ont confirmé les carences, à l'heure actuelle, de la recherche sur cette période au niveau académique et de sa réélaboration au niveau artistique et littéraire ; le monde académique semble jouir d'un espace d'action relativement plus vaste, mais la possibilité de publier des ouvrages et des articles sur ce sujet dépend de l'étendue et du degré de spécialisation de ces recherches : afin d'avoir plus de chances d'être publiée, une analyse doit nécessairement se cantonner à un public réduit et limiter le périmètre de ses recherches ; à l'inverse, la parution de *Mubei* (墓碑 *Stèles*) de Yang Jisheng (杨继绳, né en 1940) en 2008⁴⁰, une recherche extrêmement vaste, rédigée par un journaliste à la retraite et qui s'adressait à un public non spécialisé, non seulement a été impossible en République populaire de Chine, mais a aussi provoqué une fermeture temporaire de toutes les archives sur le Grand Bond en avant dans le pays.

Une deuxième question qui a demandé un court séjour pour rencontrer directement des spécialistes est la perception de l'œuvre de Yan Lianke en Chine. Même si ce travail ne se focalisera pas sur la réception de l'auteur de la part du public, et si nous ne pourrions pas entrer dans les détails quant au rapport de Yan Lianke avec les éditeurs chinois (nous n'avons malheureusement pas pu conduire des entretiens approfondis avec des maisons d'édition en Chine), nous avons voulu essayer de comprendre quelle était la place de Yan Lianke dans les cercles universitaires. Nous avons pu rencontrer cinq experts de littérature chinoise (M. Chen Sihe 陈思和 et M. Zhang Xinying 张新颖 à l'Université Fudan de Shanghai, M. Chen Xiaoming 陈晓明 à l'Université de Pékin, Mme Liu Jianmei 刘建梅 et M. Liu Zaifu 刘再复 à l'Université Jiaotong de Hong Kong), qui nous ont permis de mieux saisir certains aspects de la réception de Yan Lianke, et nous ont

⁴⁰ Yang Jisheng (杨继绳), *Mubei: Zhongguo liushi niandai da jibuang jishi*, 墓碑：中國六十年代大饑荒紀實 [Stèles : Chronique de la Grande Famine dans la Chine des années 1960], Hong Kong, Tiandi tushu youxian gongsi, 2009, vol.2 ; traduction française : *Stèles : la grande famine en Chine, 1958-1961*, traduit par Louis Vincenolles, Sylvie Gentil et Chantal Chen-Andro, Paris, Seuil, 2012, 852 p.

donné un aperçu de la position de l'écrivain dans l'environnement universitaire et dans les cercles intellectuels.

Du point de vue de la rédaction, l'analyse du roman constitue le pivot de notre recherche. Elle se situe au centre de notre texte, qui se divise en trois parties. La première aborde la question de l'historiographie et les approches du passé en Chine aujourd'hui (Chapitre 1) ; le discours ambiant dans le monde académique et para-académique, et elle propose une lecture des caractéristiques des œuvres ayant contribué à construire la mémoire publique de cet épisode, et une analyse des débats qui entourent, encore aujourd'hui, certains aspects du Grand Bond (Chapitre 2) ; un panorama des principaux textes littéraires concernant le Grand Bond en avant (Chapitre 3) et un bref aperçu des rares sources visuelles disponibles sur cette période, dans les arts figuratifs et dans le cinéma (Chapitre 4).

La deuxième partie s'ouvre sur une analyse du rapport entre littérature de fiction et mémoire historique traumatique, avec un focus sur la manière dont l'œuvre littéraire s'est prêtée à représenter l'histoire et même le processus historiographique en Chine (Chapitre 5) ; nous en venons ensuite à la description des traits principaux de l'œuvre de Yan Lianke, du point de vue des thèmes et du style (chap. 6), pour présenter enfin une analyse détaillée de *Si shu*, que nous mettons en relation avec l'œuvre et la poétique de Yan Lianke, aussi bien qu'avec les autres œuvres littéraires sur le Grand Bond en avant présentées plus tôt (Chapitre 7) .

La troisième partie est centrée sur la manière dont l'œuvre et le discours public de notre auteur ont évolué depuis la rédaction de ce roman ; nous soutenons en effet que *Si shu*, en dépit des problèmes qu'il présente (notamment une surcharge en terme de symboles et de métaphores, parfois contradictoires, qui rendent la lecture du texte un peu difficile), non seulement possède des traits assez novateurs si on l'insère dans le discours sur le Grand Bond en avant, mais constitue aussi un tournant dans l'évolution artistique et littéraire de notre auteur. Nous nous sommes donc focalisée d'abord sur la manière dont la littérature a été instrumentalisée et mise au service d'un agenda politique changeant dans la Chine moderne et contemporaine, et sur la façon dont le rapport inévitable avec la question politique influence la production de nombreux auteurs chinois contemporains, parmi lesquels, bien évidemment, Yan Lianke lui-même (Chapitre 8) ; pour conclure, nous analysons la manière dont Yan Lianke utilise la parole littéraire pour se construire un personnage d'intellectuel, en particulier par l'auto-parodie qui dérive de l'insertion d'un personnage portant son nom dans ses romans les plus récents, et par la rédaction d'essais qui lui permettent au contraire de se présenter comme un intellectuel accompli, et non plus uniquement comme un écrivain issu des campagnes chinoises (Chapitre 9). L'alternance entre approfondissements théoriques et analyse de cas d'étude ponctuels, qui caractérise notre recherche

nous paraît justifiée par la variété de disciplines qui ont été abordées : chaque partie puise dans les matériaux des parties précédentes, tout en proposant une perspective différente sur la question.

Pour les références des noms chinois, nous avons adopté la transcription en *pinyin*, à l'exception des cas où la version française est désormais trop répandue pour qu'il paraisse justifié de la remplacer par une autre (Pékin, Nankin, université du Peuple etc). Pour faciliter la lecture, les noms des personnes et des œuvres chinoises sont cités, à la première occurrence dans chaque chapitre, avec les dates (de naissance et de mort, ou de publication) respectives, ainsi qu'avec les caractères chinois correspondants. Les titres des œuvres sont mentionnés à la première occurrence en *pinyin*, caractères et traduction française (nous avons fourni une traduction littérale des titres qui ne sont pas traduits en français, et nous avons au contraire repris la traduction existante dans les cas où cela était possible), et dans la suite nous avons préféré nous référer à toutes les œuvres avec leur titre chinois en *pinyin*, même quand l'œuvre est publiée en français, pour maintenir une cohérence avec les œuvres qui n'ont pas de traduction officielle. Tous les passages et les expressions tirés d'un texte en chinois sont cités en langue originale (pour les expressions les plus courtes nous avons indiqué aussi la prononciation en *pinyin*), et en traduction française : nous avons proposé notre traduction si une version française n'était pas disponible, et nous nous sommes référée à la traduction française quand elle existe, en suggérant éventuellement des modifications dans les cas où elle se détacherait trop du texte originel : nous avons rajouté entre crochets et en gras les parties que nous ajouterions à la traductions, et souligné les parties de la traduction originales que nous effacerions. Nos commentaires ou précisions sont indiqués entre crochets en italique. Pour harmoniser le texte d'un point de vue graphique, en raison du fait que la grande majorité de nos sources est issue de la République populaire de Chine, tous les textes sont cités en caractères simplifiés, même dans les cas où l'originel était écrit en caractères traditionnels.

Première partie :
La représentation du Grand Bond en avant en Chine
aujourd'hui

Chapitre 1 : La représentation de l'histoire en Chine

1. Approche et méthodologie

*Il est vrai que la possession intégrale du passé
est réservée à une humanité restituée et sauve.*

W. Benjamin, *Sur le concept d'Histoire*¹

Le présent travail a été construit à partir de la figure de l'écrivain chinois contemporain Yan Lianke 阎连科 (né au Henan en 1958) et d'un de ses romans, qu'on considère parmi les plus significatifs de cet auteur : *Si shu* (四书 *Les Quatre livres*, paru en 2010)². Il s'agit d'un roman complexe, riche en références intertextuelles, qui exemplifie bien la réflexion stylistique de l'auteur, et qui a une histoire éditoriale intéressante pour comprendre à la fois les politiques de contrôle en acte dans le marché éditorial chinois et les processus de construction identitaire de notre auteur (voir Chapitres 8 et 9). Il s'agit aussi d'un roman à fond historique, dont l'intrigue se situe dans l'époque historique « sensible » (敏感 *mingan*) du Grand Bond en avant (大跃进 *da yuejin*) et de la Grande Famine (大饥荒 *da jihuang*)³ de 1959-61. Comme nous le verrons dans la prochaine partie, ce n'est pas un choix anodin de la part de l'auteur, et c'est donc un choix qui nécessite d'être analysé dans son contexte. Nous nous concentrerons donc sur le discours ambiant où le roman a été conçu, à savoir, sur la représentation du Grand Bond en avant et de la Grande Famine en Chine aujourd'hui, d'abord dans l'historiographie, ensuite dans la littérature et, pour conclure, très brièvement, dans l'art figuratif et le cinéma.

Benedict Anderson définit l'histoire comme « la base nécessaire pour le récit national »⁴. C'est de ce croisement entre histoire et récit que nous partirons. Notre but dans cette première partie sera d'avoir un aperçu du contexte où le roman *Si shu* est né, des sources que Yan Lianke aurait pu avoir à sa disposition dans la rédaction de son roman, et à partir de là, de comprendre la portée novatrice, et éventuellement subversive, de son discours dans cet environnement.

¹ Walter Benjamin et Jean-Maurice Monnoyer, *Écrits français, op. cit.*, p. 340.

² Yan Lianke (阎连科), *Si shu*, 四书 [Les Quatre livres], Hong Kong, Mingbao chubanshe youxian gongsi, 2010, 389 p ; Yan Lianke, *Les quatre livres*, traduit par Sylvie Gentil, Arles, France, Philippe Picquier, DL 2012, 2012, 410 p ; Yan Lianke, *The Four Books*, Vintage Digital, 2015, 354 p.

³ La famine qui a saisi la Chine dans les trois années 1959-60 et 61 a reçu les noms les plus divers, et sur l'importance de ces appellations nous nous arrêterons aussi par la suite.

⁴ « History is the necessary basis of the national narrative » : Benedict Anderson, « Narrating the Nation », *Times Literary Supplement*, p. 659p.

Il est important de préciser que notre analyse n'a pas été effectuée avec un but historiographique, à savoir avec l'objectif de découvrir de nouvelles informations sur le Grand Bond en avant, ou de proposer une interprétation originale du déroulement des événements dans ces années : notre objectif est plutôt de présenter les différentes lectures de ce « récit national », selon les mots de Anderson, telle qu'elles émergent des mots des auteurs qui ont voulu la raconter, chacun avec son style et ses implications.

Pour cette raison, seules les sources en langue chinoise ont été considérées, à savoir celles provenant d'intellectuels chinois et qui s'adressaient directement à un public chinois. Nous proposons uniquement une reconstruction des événements principaux de ces années en guise de contexte introductif. Nous ne rentrerons pas non plus dans les détails de la perception que le grand public chinois a de cette période et ce, non seulement pour des raisons qui tiennent aux limites de temps et aux compétences requises pour une telle analyse historiographique et sociologique : notre but est d'essayer de définir le rôle et l'influence du roman auprès de ses lecteurs et, comme nous le verrons plus précisément dans la troisième partie, Yan Lianke travaille dans un environnement essentiellement élitare, et son public se limite à un cercle intellectuel sélectionné.

Il est également important de souligner que l'idée à la base de cette comparaison entre les sources historiques et le récit du Grand Bond en avant n'est pas celle de Paolo Santangelo qui, avec Michel Cartier, propose d'utiliser des sources non-historiques « pour enquêter sur l'histoire sociale de la Chine »⁵ : il ne s'agit pas, pour nous, d'utiliser les sources artistiques ou littéraires pour mieux comprendre ce qui s'est passé pendant le Grand Bond en avant en Chine. Notre démarche relève plutôt de l'approche proposée par Marianne Hirsch dans son travail sur les « post-mémoires », à savoir sur la relation que la génération des enfants a par rapport à l'expérience traumatique de la génération de ses parents, et le processus de réélaboration de cette même expérience qui lui permet d'entrer dans la « mémoire collective » d'un pays⁶. Dans ce sens, l'appui sur les sources historiographiques est nécessaire dans la mesure où elles nous permettent de mieux prendre la température de la façon dont cette période est transmise en Chine aujourd'hui et de voir comment les écrivains et les artistes se positionnent par rapport à la mémoire « officielle ».

Dans ce sens, la question politique est essentielle. Comme l'observe Céline Barral :

L'application à la Chine des attendus de la « littérature de témoignage » n'est pas simple ; elle se heurte à des formes de méfiance vis-à-vis de l'acte même de témoigner pour son époque, dans des contextes de censure et d'exil. Le témoignage-entretien apparaît alors

⁵ Paolo Santangelo, « Quando la letteratura ci insegna la storia », dans Magda Abbiati et Federico Greselin (éds.), *Il liuto e i libri : Studi in onore di Mario Sabattini*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2014, p. 791.

⁶ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, op. cit.

comme une forme spécifique d'écriture de la mémoire, qui intègre un certain recours au mythe.⁷

La littérature dans cet exemple, mais aussi l'art en général, se charge ainsi dans le contexte chinois d'une tâche qui ne lui appartient pas nécessairement, celle de l'historiographie⁸. Il nous intéressera aussi d'analyser plus dans le détail le trait, que Barral suggère, du « recours au mythe » : dans la deuxième partie nous verrons que dans l'œuvre de Yan Lianke le recours à un style et à des stratégies narratives en apparence très éloignées du réalisme deviennent des stratégies conscientes pour se rapprocher d'une réalité autrement insaisissable.

Dans l'analyse des textes de cette partie, nous attacherons une importance particulière à la question du lieu de parution et aux stratégies de distribution : raisonner sur ce qui est publié à l'intérieur de la RPC par rapport à ce qui paraît à l'extérieur met en effet en évidence des traits de l'environnement chinois d'un point de vue en même temps politique et culturel. Le lien entre pouvoir et culture, par ailleurs, a des racines extrêmement fortes dans la tradition chinoise : à cause du système des examens impériaux, les intellectuels étaient surtout des officiels au service du gouvernement. De là dérive la superposition traditionnelle de rôles entre lettrés et bureaucrates⁹. À l'époque maoïste, le document de référence pour les rapports entre intellectuels et pouvoir est les discours de Mao Zedong au Forum de Yan'an sur la littérature et sur les arts (*Yan'an wenyi zuotanhui* 延安文艺座谈会) de 1942, qui théorisait la nécessité pour les intellectuels comme pour les autres classes sociales de « servir le peuple » (*wei renmin fuwu* 为人民服务) et de servir la révolution, ce qui a signifié la soumission de toute production intellectuelle à la supervision du Parti Communiste Chinois¹⁰.

Encore aujourd'hui, dans les nouvelles hiérarchies internationales, la définition du *soft power* en Chine est strictement liée à la culture, à tel point qu'on parle de *wenhua ruan shili* (文化软实力 *soft*

⁷ Céline Barral, « La littérature chinoise d'après 1978 face à l'histoire : entre l'impératif de « réhabilitation » et l'impossible « objectivité » », *Fabula / Les colloques*, 28 septembre 2013, Littérature et histoire en débats, p. 2.

⁸ A ce propos, voir Noël Dutrait, *La Littérature chinoise contemporaine : tradition et modernité*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1989.

⁹ Lena Rydholm, « Chinese Theories and Concepts of Fiction and the Issue of Transcultural Theories and Concepts of Fiction », dans *True Lies Worldwide : Fictionality in Global Contexts*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2014, p. 8.

¹⁰ Mao Zedong (毛泽东), *Mao Zedong zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua*, 毛泽东在延安文艺座坛会上的讲话 [Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan], Pékin, Shangwu yin shuguan, 1972, 116 p ; traduction française, Mao Zedong, *Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan*, Pékin, Shangwu yin shuguan, 1972, 115 p.

power culturel) comme d'un trait spécifique chinois¹¹. A ce propos, la remarque de la chercheuse italienne Natalia Riva nous paraît pertinente :

China's soft power is not only part of a foreign strategy, but also of a domestic strategy, being applied to the realm of national cultural policies. In a terminological perspective, this is made clear by the use of the term "shili", which refers to an objective, neutral strength that characterizes the possessor of this type of power. In this sense, it comes as no surprise that culture is chosen, in the official discourse on China's soft power, as the main resource of soft power, representing the inborn strength of China's civilization, being deeply-rooted in China's society, and having continued almost uninterruptedly throughout history.¹²

Il faudra aussi tenir compte, dans notre analyse, des difficultés que notre démarche pose. Comme nous le rappelle Susanne Weigelin-Schwiedrzik, à la différence de son correspondant européen, l'historiographie chinoise, en particulier celle d'inspiration marxiste, s'est organisée autour d'une approche théorique responsable de l'organisation du discours, plus qu'en un récit narratif inspiré de la littérature. La chercheuse propose l'exemple de trois slogans qui ont été à la base de la réflexion historiographique pendant la période maoïste : si l'existence de ces guides est, en elle-même, représentative de la place centrale de la théorie dans l'historiographie chinoise de l'époque, c'est le slogan *yi lun dai shi* 以论代史 (litt. : « la théorie doit guider l'histoire »), formulé pendant la période du Grand Bond en avant, qui symbolise le mieux cette approche¹³. Dans la lecture des textes historiographiques, par conséquent, il faudra prêter une attention particulière aux détails qui suggèrent une certaine vision de l'histoire, et nous verrons que les choix linguistiques en particulier occupent une place très importante : d'abord la question des noms qui sont utilisés pour indiquer les années de la famine, mais aussi la présence ou l'absence de slogans de l'époque et les métaphores utilisée¹⁴. Le choix des sources primaires et l'approche disciplinaire des chercheurs constitueront aussi des repères importants pour l'interprétation de ces textes.

Au niveau transculturel, par ailleurs, il faudra aussi tenir compte des spécificités de la représentation d'une mémoire traumatique, car il est certain, à notre avis, que la mémoire de ces

¹¹ « [...] China has its own unique vision of soft power, one in which the appeal generated by culture represents the core of the related discourse, as indicated by an innovative concept that has come to be known as "cultural soft power" (*wenhua ruan shili*). » Natalia Francesca Riva, *From Soft Power to "wenhua ruan shili": Theory and Practice in the Chinese Discourse on Soft Power*, Università degli Studi di Cagliari, 2014–2015, p. 3.

¹² *Ibid.*, p. 181.

¹³ Susanne Weigelin-Schwiedrzik, « On Shi and Lun : Toward a Typology of Historiography in the PRC », *History and Theory*, décembre 1996, vol. 35, n° 4, p. 74.

¹⁴ Sur la question de la langue de l'historiographie du Parti, qui utilisait un langage spécial compréhensible uniquement aux membres du Parti lui-même, voir aussi Laura De Giorgi et Guido Samarani, *La Cina e la storia : dal tardo impero ad oggi*, Roma, Carocci, 2005, p. 35.

événements est en quelque sorte traumatique. Comme l'affirme Ruth Leys, « massive trauma precludes all representation because the ordinary mechanisms of consciousness and memory are temporally destroyed »¹⁵. Le silence et les trous que nous rencontrerons dans la mémoire de l'époque s'expliqueront donc par des raisons qui ne sont pas seulement politiques, mais aussi psychanalytiques. C'est encore Leys qui parle de « l'effondrement de l'histoire dans la mémoire »¹⁶, cause, dans plusieurs cas, d'une crise du témoignage qui se manifeste également au niveau de la langue¹⁷. Nous verrons toutefois que le rapport à cette mémoire traumatique a aussi des implications profondément ancrées dans la réalité chinoise contemporaine.

Avec le but d'approfondir le processus d'élaboration de nos sources écrites, à côté des textes que nous avons sélectionnés nous nous appuyerons sur des interviews menées en Chine au mois de mars 2016 avec des chercheurs, des écrivains et un artiste, qui avaient pour objectif d'enquêter sur leurs conditions de travail, les contraintes qui influencent leur travail et les modalités de diffusion de leurs œuvres.

Les différents ouvrages que nous analyserons dans cette partie seront regroupés par genre littéraire, dans un ordre descendant selon le degré de rigueur scientifique attaché à la publication : les articles académiques d'abord, les reportages journalistiques ensuite et, enfin, les réélaborations littéraires. Nous terminerons avec quelques exemples de productions artistiques et de films concernant la période. Le but est d'élargir progressivement la place consacrée à la fiction et à la réélaboration personnelle de l'auteur, pour voir en parallèle comment cette reconstruction se passe et quelle est la place qui lui est consacrée dans l'espace public chinois. Ce chemin qui part de la reconstruction qui se voudrait le plus possible « objective » des faits vers la présence de plus en plus déclarée de l'auteur aura sa suite naturelle dans la deuxième partie de notre recherche, qui sera consacré à Yan Lianke et à son *Si shu*, roman manifestement fictionnel d'un auteur qui utilise des stratagèmes littéraires proches parfois de l'absurde, pour des raisons qui sont en même temps littéraires et politiques.

Avant de débiter ce parcours, nous nous arrêterons toutefois brièvement sur quelques considérations concernant la position de l'histoire dans le panorama culturel chinois, et sur une brève présentation du mouvement du Grand Bond en avant et de la Grande famine.

¹⁵ Ruth Leys, *Trauma : a genealogy*, Nachdr., Chicago, University of Chicago Press, 2003, p. 266.

¹⁶ *Ibid.*, p. 284-285.

¹⁷ « A set of widely shared assumptions about the constitutive failure of linguistic representation in the post-Holocaust, post-Hiroshima, post-Vietnam era [...]. The Holocaust in particular is the watershed event of the modern age because, uniquely terrible and unspeakable, it radically exceeds our capacity to grasp and understand it. And since this is so, the Holocaust is held to have precipitated, perhaps caused, an epistemological-ontological crisis of witnessing, a crisis manifested at the level of language itself? *Ibid.*, p. 268.

2. La recherche historique en Chine : une histoire ou des histoires ?

Nous avons déjà mentionné le rapport très étroit entre intellectuels et pouvoir dans la tradition chinoise, et l'écriture de l'histoire compte bien évidemment parmi les disciplines qui ont eu le plus de liens avec le pouvoir. Il est important de souligner tout d'abord qu'il ne s'agit pas d'un trait exclusif à la tradition chinoise, car même chez nous la « prétention scientifique » de l'histoire est un trait assez récent, comme l'affirme l'historien italien Leone Ginzburg :

Tel un avocat, l'historien devait convaincre à travers une argumentation efficace, capable éventuellement de communiquer l'illusion de la réalité : non pas à travers la production de preuves ou l'évaluation de preuves fournies par d'autres. Ces dernières étaient les tâches des antiquaires et des érudits ; mais jusqu'à la deuxième moitié du 18^e siècle histoire et archéologie étaient des domaines intellectuels tout à fait indépendants, normalement fréquentés par des personnes différentes.¹⁸

La forte relation entre histoire et pouvoir est soulignée également par Michel de Certeau, qui parle du discours de l'histoire, de son rapport avec la fiction et de « [...] son statut d'être endetté par rapport au pouvoir qui, hier, était celui du prince, et aujourd'hui, par délégation, celui de l'institution scientifique d'État ou de son éponyme, le patron »¹⁹.

L'écriture de l'histoire contemporaine en Chine est toutefois soumise à une double routine de contrôle, avec un objectif qui est à peu près unique : faire de l'histoire un instrument de légitimation du pouvoir. Cette double routine dérive à la fois de la conception traditionnelle de l'histoire, et du système de gouvernement introduit à partir de la fondation de la RPC en 1949²⁰.

Dans la tradition chinoise un lien étroit entre historiographie, éthique et politique était la règle. Dans la vision anthropocosmique du monde confucéen, l'historien devait se charger à la fois d'une responsabilité culturelle valable pour l'ensemble du pays et d'une subjectivité liée à son héritage familial et donc à sa tradition. Comme l'affirme Tu Weiming, dans cette vision du monde l'histoire n'est pas un simple enregistrement des événements passés ; il s'agit au contraire d'un jugement sur ce qui s'est passé, visant à condamner, par l'écriture, les responsables de malfaisances²¹. C'est une tâche qui se charge aussi d'une forte composante didactique : « in a deeper sense, the primary

¹⁸ Carlo Ginzburg, *Il giudice e lo storico : considerazioni in margine al processo Sofri*, Torino, Einaudi, coll. « Gli struzzi », n° 408, 1991, p. 8-9.

¹⁹ Michel De Certeau, *L'écriture de l'histoire*, 2e éd., Paris, Gallimard, 1975, p. 25.

²⁰ Tu Weiming affirme à ce propos que « [t]he ethos is so disorienting that many a historian assumes as evidently true the Chinese historical writing has always been subjected to politicisation », Tu Weiming, « Historical Consciousness and Cultural Identity », Macau Ricci Institute (éd.), *History and memory : present reflections on the past to build our future : international symposium organised by the Macau Ricci Institute, Macau, December 1st -3rd, 2005*, 1. ed., Macao, Macau Ricci Institute, coll. « Macau Ricci Institute studies », n° 5, 2008, p. 21.

²¹ Tu Weiming, « Historical Consciousness and Cultural Identity », *Ibid.*, p. 17.

purpose of history is not merely recording, but judging by imagining what ought to have been realised in the world for all human beings to perceive and emulate »²². L'historien avait ainsi une tâche cruciale et presque religieuse, car il enregistrerait l'histoire qui, à son tour, était une exemplification du Dao, et qui légitimait donc la position de l'empereur, l'Enfant du Ciel²³.

C'était donc un « double procès » qui se mettait en jeux, comme Yves Chevrier l'explique, à la fois de légitimer le politique, en articulant l'historiographie sur les faits réels, et de l'orienter, en fournissant un point de repère écrit et un modèle du Dao²⁴. Cela donnait à l'historien, et dans un sens plus vaste à l'intellectuel, une double responsabilité vis-à-vis du pouvoir ainsi que des générations suivantes, à savoir celle de se faire garants du Dao contenu dans le passé et de garantir qu'il soit exprimé par le pouvoir en place.

Légitimer le système, en prenant l'antiquité comme modèle et en soulignant les dangers implicites dans l'éloignement de ce modèle, rentrait donc dans les responsabilités essentielles des historiens²⁵. Critiquer le pouvoir était nécessaire, quoique dangereux : pour cela, toute critique devait se présenter sous un voile allégorique, et se situer dans un contexte narratif qui évoque des modèles et des événements du passé : d'où l'importance de l'allégorie dans la littérature historiographique²⁶, un trait que l'on retrouvera dans de nombreuses sources que nous mentionnons dans cette partie et aussi, de manière très importante, dans la littérature de Yan Lianke.

Lors de l'émergence du mouvement communiste en Chine, et de manière organique depuis la fondation de la République Populaire, l'influence de la vision historiographique marxiste, en particulier telle qu'elle est déclinée dans la tradition socialiste se fait bien évidemment très forte²⁷. La vision dominante dans l'URSS, en particulier à la suite de la canonisation croissante des œuvres de Marx, Engels et Lénine donnait la priorité à la théorie sur l'analyse des données historiques, dans la conviction que la recherche sur le passé ne pouvait que confirmer la vérité absolue et universelle proposée par Marx et réalisée dans le système staliniste. Dans ce contexte, le passé était considéré comme un simple « miroir » pour le présent et le futur, qui pouvaient en être déduits par analogie.

Même si la réception chinoise de cette perspective ne renonce jamais à souligner l'unicité du modèle chinois et donc l'indépendance par rapport au modèle soviétique, il est évident que même

²² *Ibid.*

²³ Axel Schneider, « Between Dao and History : Two Chinese Historians in Search of a Modern Identity for China », *History and Theory*, 1996, vol. 35, n° 4, p. 55.

²⁴ Yves Chevrier, « Post-scriptum : La servante-maîtresse : condition de la référence à l'histoire dans l'espace intellectuel chinois », *Extrême orient Extrême occident*, 1987, vol. 9, n° 9, p. 134.

²⁵ Laura De Giorgi et Guido Samarani, *La Cina e la storia, op. cit.*, p. 21.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Pour cet aspect, et les considérations qui suivent, voir Susanne Weigelin-Schwiedrzik, « On Shi and Lun », *op. cit.*, p. 86 ss.

en Chine le lien demeure très étroit entre l'analyse historiographique et les considérations socio-politiques²⁸.

Cette nouvelle conception de l'histoire, par ailleurs, s'insère très bien dans la conception préexistante qui conçoit l'histoire comme une discipline à fort but didactique. Vivien-Lee Nyitray suggère par exemple que la canonisation du personnage de Lei Feng 雷锋 (1940-62) à des fins de propagande par la machine d'État à l'époque communiste diffère plus dans le degré que dans l'essence par rapport à l'idéalisation que Sima Qian 司马迁 (145-86 av. J.-C. environ) fait de certains personnages illustres du passé, comme le prince de Wei 魏²⁹. Tu Weiming, par ailleurs, souligne la continuité dans la soumission de l'histoire au pouvoir :

Again and again, history has been rewritten to cover up, suppress and fabricate collective memories in both the Republican and Communist eras. It is not only the immediate past, but also remote antiquity, that has been subjected to blatant distortions for political purposes. [...] The ethos is so disorienting that many a historian assumes as evidently true that Chinese historical writing has always been subjected to politicisation.³⁰

Le lien étroit entre pouvoir et contrôle de l'histoire est encore d'actualité dans l'historiographie chinoise contemporaine où, comme le souligne Béja, « [l]es anniversaires des épisodes révolutionnaires ponctuent la vie des citoyens chinois »³¹. Un texte intéressant pour son analyse de l'historiographie chinoise contemporaine est *Dangshi biji : Cong Zunyi huiyi dao Yan'an zhengfeng* (党史笔记：从遵义会议到延安整风 *Notes sur l'histoire du Parti : De la conférence de Zunyi au mouvement de rectification de Yan'an*, de 2005)³², de He Fang (何方, 1922-2017), ancien membre du Parti Communiste Chinois et ensuite membre du comité éditorial de la revue libérale *Yanhuang chunqiu* (炎黄春秋, titre qui signifie littéralement « Printemps et automnes des empereurs Yan et Huang », traduit en anglais comme *China Through the Ages*), ainsi que promoteur du « socialisme démocratique » (*minzhu shehui zhuyi* 民主社会主义)³³ : dans la deuxième partie du vingtième

²⁸ Jean-Philippe Béja, « Mémoire interdite, histoire non écrite », *op. cit.*

²⁹ Macau Ricci Institute (éd.), *History and memory*, *op. cit.*, p. 79.

³⁰ *Ibid.*, p. 21.

³¹ Jean-Philippe Béja, « Mémoire interdite, histoire non écrite », *op. cit.*, p. 92.

³² L'ouvrage est disponible en format électronique sur le site internet bannedbooks.org, qui héberge un grand nombre de textes dont la publication n'a pas été autorisée en RPC : He Fang (何方), « Dangshi biji : Cong Zunyi huiyi dao Yan'an zhengfeng », 党史笔记——从遵义会议到延安整风 [Notes sur l'histoire du Parti : De la conférence de Zunyi au mouvement de rectification de Yan'an] bannedbook.org, [en ligne] <https://www.bannedbook.org/forum2/topic1501.html>, 22 juillet 2012, consulté le 20 septembre 2016.

³³ Un bref résumé de sa position politique émerge de ce commentaire composé à l'occasion de son décès, à 95 ans, le 3 octobre 2017 : *Zhonggong shixuejia He Fang cishi - Guanfang chengren qi ganyu zhimian lishi* [中共史学家何方辞世 - 官方

chapitre, He critique la manière dont l'histoire du PCC a été écrite à partir de la rectification de Yan'an. Il souligne en particulier que le Parti a imposé une vision biaisée de l'histoire, ce qui a mené à une fossilisation de la discipline, au point qu'aujourd'hui elle peut à peine être considérée comme une science³⁴. Un autre point que l'historien souligne est l'usage pervers des sources, qui servent à prouver une conclusion donnée dès le départ, plutôt qu'à analyser les événements de manière objective et scientifique³⁵.

Les principes qui ont caractérisé l'historiographie marxiste, et en particulier celui d'« attacher plus d'importance au présent qu'au passé » (*houjin bogu* 厚今薄古), et d'« utiliser le passé pour servir le présent » (*gu wei jin yong* 古为今用), diffusés de manière massive à partir des années cinquante, et qui suggèrent une fonction essentiellement utilitariste de la recherche historiographique³⁶, sont donc encore d'actualité aujourd'hui, ainsi que la théorie de Vera Schwartz et Li Zehou, qui soutiennent que les « lumières » du mouvement du Quatre mai auraient été mises de côté en faveur d'un engagement pour sauver la nation. Aujourd'hui, il semblerait que le besoin de « sauver la nation » aurait été remplacé par un engagement dans la réalisation du Rêve chinois (*Zhongguo meng* 中国梦), et c'est à cette idéologie que la production intellectuelle est invitée à se conformer³⁷.

Une question qui se lie directement à celle de l'utilitarisme et de la place prioritaire du présent par rapport au passé est celle de l'oubli de l'indésirable pour faire plus de place aux éléments qu'on veut promouvoir. Yomi Braester affirme que depuis la fin du siècle dernier, en RPC l'oubli est un

承认其敢于直面历史] [Meurt l'historien du PCC He Fang - Les autorités reconnaissent son courage devant l'histoire] <https://www.boxun.com/news/gb/china/2017/10/201710100637.shtml>, consulté le 23 janvier 2018.

³⁴ 个人崇拜阴影笼罩下的党史学，不可能“求真”，不会成为“实录”，也很难称为科学。He Fang, « Dangshi biji : Cong Zunyi huiyi dao Yan'an zhengfeng », *op. cit.*, p. 20.1.

³⁵ *Ibid.*, p. 20.4, par. 3. Un commentaire des observations de He Fang sur la condition de l'historiographie chinoise contemporaine est fourni par un autre rédacteur de la revue *Yan Huang chungiu*. Voir Ding Dong, « Publier la revue Old Photos en Chine », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2007, vol. 94, n° 2, p. 26. Sur l'usage des sources, nous renvoyons au travail de validation des sources d'archives mené par l'historien et démographe Cao Shuji, dans le par. 3.2 ss..

³⁶ Pour une analyse détaillée de ces théories, voir p. ex. : Susanne Weigelin-Schwiedrzik, « On Shi and Lun », *op. cit.*, et l'intervention de Chen Mai Tina « Use the Past to Serve the Present; The Foreign to Serve China », dans Wang Ban (éd.), *Words and Their Stories : Essays on the Language of the Chinese Revolution*, Leiden, Boston, Brill, 2011, vol. 4/, p. 205-225. Sur *hou jin bo gu* voir aussi les articles de l'époque de l'historien Fan Wenlan, p. ex. : Fan Wenlan (范文澜), Chen Yuan (陈垣), Hou Wailu (侯外庐), Lü Zhenyu (振羽 吕) et Liu Danian (刘大年), « Yanjiu lishi yingdang hou jin bo gu », *研究历史应当厚今薄古* [Dans l'étude de l'histoire il faut « attacher plus d'importance au présent qu'au passé »], *Lishi yanjiu*, 1985, vol. 5, p. 1-14.

³⁷ Voir à ce propos le discours du président Xi Jinping 习近平 sur l'usage correct des médias du 19 février 2016 : « Xi Jinping : Jianchi zhengque fangxiang chuangxin fangfa shouduan, tigao xinwen yulun chuanbo li yindaoli », 习近平：坚持正确方向创新方法手段 提高新闻舆论传播力引导力-新华网 [Xi Jinping : Insister dans la direction correcte, innover les méthodes, augmenter la force de diffusion des médias sur l'opinion publique] *Xinhua net*, [en ligne] http://www.xinhuanet.com/politics/2016-02/19/c_1118102868.htm, 19 février 2016, consulté le 21 mai 2018.

processus acceptable et même désirable selon le discours public³⁸ et cela ne s'exprime pas seulement par la limitation dans l'accès aux sources (qui restent propriété du Parti et dont la disponibilité est liée à la « température » politique du moment). Comme Braester l'affirme, il est plutôt question de l'esprit de la plupart des recherches qui paraissent :

The current widespread collective amnesia is due not to lack of information about the Maoist period but rather to a more sophisticated regulation of discourse. Descriptions of suffering do not point at the perpetrators ; acknowledgment of trauma is not followed by blame. [...] Rather, it is part of a political struggle for defining the borderlines of public debate in present-day China, a struggle with clear ethical implications.³⁹

C'est donc une question idéologique qui n'a pas qu'une direction, celle du haut vers le bas, mais qui semblerait être au contraire répandue à différents niveaux dans l'opinion publique chinoise.

Il y a aussi, bien entendu, des intellectuels qui refusent cette vision nationaliste et qui cherchent à proposer une histoire alternative de la Chine, où les exigences nationales ne sont pas nécessairement tenues en première place. Il existe par exemple des revues libérales (telle que *Yanhuang chunqiu*, que nous avons cité auparavant), et des intellectuels comme Liu Xiaobo 刘晓波 (1955-2017), sur lequel nous reviendrons par la suite, ou Xu Youyu 徐友渔 (né en 1947), qui s'est notamment penché sur l'une des questions centrales dans la tentative de résistance à cette « amnésie officielle » : la reconstruction d'une « mémoire du peuple » (*minjian* 民间)⁴⁰, une histoire orale qui permette de faire émerger des visions alternatives à l'image transmise du haut en bas par les sources officielles. Comme l'affirme Béja, « Plus que tout autre domaine, la mémoire constitue un enjeu important dans le conflit qui continue d'opposer le Parti au peuple »⁴¹, et cela en même temps au niveau conscient et inconscient. Béja reporte également la traduction d'un passage du témoignage de Xu Youyu à ce propos :

Avant les réunions, les cadres expliquaient à plusieurs reprises aux vieux paysans que lorsqu'ils se remémoraient l'amertume, ils ne devaient pas se souvenir de la mauvaise amertume, ils devaient parler de leurs souffrances d'avant 1949, pas de celles de 1962. Malgré cela, les vieux qui n'avaient pas l'esprit très clair parlaient de leurs souffrances

³⁸ Yomi Braester, « The Post-Maoist Politics of Memory », dans Zhang Yingjin (éd.), *A Companion to Modern Chinese Literature*, Chichester, Wiley Blackwell, 2016, p. 534.

³⁹ *Ibid.*, p. 438.

⁴⁰ A ce propos, voir par exemple Michel Bonnin, « L'histoire de la Révolution culturelle et la mémoire de la « génération perdue » sont-elles condamnées à l'oubli ? », *Perspectives chinoises*, 2007, vol. 101, n° 4, p. 61. Sur la reconstruction de la Révolution Culturelle par Xu Youyu voir aussi Chloé Froissart, « Xu Youyu ou comment écrire l'histoire de la Révolution culturelle pour orienter l'avenir de la Chine », *Perspectives chinoises*, 2002, vol. 71, n° 1, p. 15-23.

⁴¹ Jean-Philippe Béja, « Mémoire interdite, histoire non écrite », *op. cit.*, p. 100.

de 1962, décrivant l'ampleur inégalée de la famine et insistant sur le grand nombre de victimes qu'elle avait causé. En raison de la propagande de la Révolution culturelle, ils en blâmaient Liu Shaoqi, mais des cadres en colère leur criaient : « nous vous demandons de vous remémorer l'amertume du temps de Tchiang Kai-chek, pas de Liu Shaoqi ».42

La démarche consistant à faire référence à une histoire orale et populaire, on le verra, est présente aussi dans la reconstruction de l'histoire du Grand Bond en avant et de la Grande Famine. Elle ouvre par ailleurs à un débat et à des contradictions qui dépassent le domaine de notre recherche. Plus intéressants pour nous seront les résultats de ces témoignages tels qu'ils sont présentés dans le cinéma documentaire et dans les transcriptions ou reconstructions fictionnelles d'interviews avec les survivants. La question qui nous intéresse de plus près, car plus strictement liée au domaine littéraire, est en effet celle de la réélaboration et de la réécriture de l'histoire par le biais artistique, et l'importance de l'art dans l'ouverture d'une mémoire parallèle et alternative, de par sa capacité d'enrichir le public avec une vision alternative, ou bien avec une pluralité de visions parallèles. C'est un trait que plusieurs chercheurs soulignent comme l'un des traits essentiels de la fiction, et qui possède des traits fortement démocratiques : c'est dans ces possibilités multiples d'imaginer le passé, le présent et, par conséquent, le futur de son pays que se décline la dialectique entre pouvoir et littérature, et que la littérature prend un rôle important dans la construction d'une mémoire collective ouverte et participative⁴³.

3. Le Grand Bond en avant et la famine consécutive⁴⁴

En conclusion du premier plan quinquennal (1953-1957) et en conséquence du refroidissement des relations avec l'Union Soviétique depuis la mort de Staline en 1953 et la prise de pouvoir de

⁴² *Ibid.*, p. 95.

⁴³ Voir p. ex. Sebastian Veg, *Fictions du pouvoir chinois : Littérature, modernisme et démocratie au début du XXe siècle*, Paris, Editions EHESS, 2009, 381 p., Wang Ban, *The sublime figure of history*, *op. cit.*.

⁴⁴ Le résumé qui suit a été reconstruit à partir des sources historiographiques existantes. Par souci de synthèse, beaucoup de données ont été omises. Les sources principales sur lesquelles on s'est appuyé sont : Frank Dikötter, *Mao's Great Famine : The History of China's Most Devastating Catastrophe, 1958-62*, London, Bloomsbury, 2010 ; Marie-Claire Bergère, *La République populaire de Chine de 1949 à nos jours*, 2. éd. ref., Paris, Colin, coll. « U histoire », 1989, 330 p ; Guido Samarani, *La Cina del Novecento : dalla fine dell'Impero a oggi*, Torino, Einaudi, 2008 ; Zhou Xun, *The Great Famine in China, 1958-1962 : A Documentary History*, New Heaven - Connecticut, Yale University Press, 2012, 224 p ; Jisheng Yang, *Mubei : Zhongguo liushi niandai da jibuang jishi*, Liu ban, xiu Ding ben., Hong Kong, Tiandi tushu youxian gongsi, 2009, vol. 2 vol. / ; *Stèles : la grande famine en Chine, 1958-1961*, traduit par Louis Vincenolles et Sylvie Gentil, Paris, Points, 2014 ; Ralph A. Thaxton, *Catastrophe and Contention in Rural China : Mao's Great Leap Forward Famine and the Origins of Righteous Resistance in Da Fo Village*, 2008 ; Jasper Becker, Jean-Philippe Béja et Michel Pencreac'h, *La grande famine de Mao*, Paris, Éd. Dagorno, 1998 ; Jia Yanmin (贾艳敏), *Da yuejin shiqi xiangcun zhengzhi de dianxing : Henan Chayashan weixing renmin gongshe yanjiu*, 大跃进时期乡村政治的典型：河南嵯岬山卫星人民公社研究 [Un cas de politique

Khrouchtchev, en 1958 la Chine adopte une « voie chinoise » vers le socialisme, qui se voulait autonome et plus rapide par rapport au modèle soviétique. Le mouvement du « Grand Bond en avant » (*da yuejin* 大跃进) se prépare dès 1957, mais il est officiellement lancé en mai 1958, à l'occasion de la seconde session du VIII^e congrès du Parti Communiste Chinois. Le terme est utilisé pour la première fois à la fin de 1957 à l'occasion de la promotion des travaux hydrauliques pour l'irrigation dans l'ensemble du pays⁴⁵. La nouvelle stratégie se caractérisa par une accélération forcée du développement économique, que le premier plan quinquennal avait commencé à mettre en place. Le nouveau système prévoyait la centralité absolue du président Mao Zedong, contre toute opposition interne au parti et sur la voie de la construction d'un véritable culte de la personnalité, qui aura son apogée pendant la Grande Révolution culturelle de 1967-1977. Cette opération suit par ailleurs de près le Mouvement anti-droitiste (*fanyou yundong* 反右运) pendant lequel, à partir de juin 1957, des centaines de milliers d'intellectuels furent persécutés après l'ouverture entraînée par la campagne des Cents Fleurs (*baihua yundong* 百花运动).

Le centralisme de Mao Zedong au niveau politique s'accompagna d'une décentralisation massive de l'économie, des organismes centraux aux organismes provinciaux (Bergère)⁴⁶ et de la création rapide et forcée des communes populaires (*renmin gongshe* 人民公社) qui devinrent l'unité sociale de base, en se chargeant d'un grand nombre de fonctions administratives, économiques, sociales, sanitaires et politiques. Au sein des communes s'instaura une vie où tout, à tous les niveaux, devait être mis en commun, au point où même l'alimentation de tous les foyers familiaux devait être assurée par des cantines publiques et gratuites. Bien qu'avec des modifications, le système des communes resta en place jusqu'au début de la politique de Réforme et Ouverture (*gaige kaifang* 改革开放) lancée en 1978 par Deng Xiaoping.

L'un des traits qui caractérisent la campagne du Grand Bond en avant est sans doute la place centrale dévolue à l'idéologie et l'écart entre la représentation que les médias chinois donnaient de la Chine et la condition réelle du pays. Comme le dit Marie-Claire Bergère, « [a]près la phase d'institutionnalisation du premier quinquennat, le Grand Bond en avant représente bien un retour en force de l'utopie »⁴⁷. Une véritable « ferveur idéologique et productiviste »⁴⁸ devait, selon le gouvernement central, toucher la nation entière et tous les secteurs de production : le *Programme*

rurale à l'époque du Grand Bond en avant : Etude sur la commune populaire satellite de Chayashan au Henan], Beijing, Zhishi chanquan chubanshe, 2006.

⁴⁵ Frank Dikötter, *Mao's Great Famine, op. cit.*, p. 26.

⁴⁶ Marie-Claire Bergère, *La République populaire de Chine de 1949 à nos jours, op. cit.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 81.

pour le développement de l'agriculture dans l'ensemble du pays entre 1956 et 1967 (1956 nian dao 1967 nian quanguo nongye fazhan gangyao 1956 年到 1967 年全国农业发展纲要) approuvé et publié le 25 octobre 1957, prévoyait une multiplication de la production agricole dans une période de 12 ans⁴⁹. Déjà en janvier 1958, pendant la rencontre de Nanning, Mao Zedong demanda toutefois que les objectifs prévus dans ce plan soient réalisés plus rapidement : avec le slogan « *ku zhan san nian* » (苦战三年, « trois ans de bataille ») il affirma que déjà en trois ans il serait possible de transformer de manière radicale l'aspect de la plupart des provinces⁵⁰.

Après une première phase de remise à neuf de l'agriculture, visant à augmenter la productivité avec des stratégies souvent très marquées d'un point de vue idéologique⁵¹, le développement de l'industrie lourde et en particulier de la production d'acier s'imposèrent comme prioritaires : selon l'expression utilisée par Mao Zedong, il fallait apprendre à « marcher sur deux jambes », à savoir, développer en même temps l'agriculture et l'industrie, la production traditionnelle sur une petite échelle et les méthodes de production modernes sur une large échelle, les technologies étrangères et les méthodes locales, et ce, dans le délai le plus court possible. En 1957, lors d'un discours prononcé à Moscou pendant les célébrations pour les 40 ans de la Révolution d'octobre, le Président Mao avait par ailleurs déclaré que la Chine dépasserait l'Angleterre dans la production d'acier en 15 ans⁵². En juin 1958, à la suite des prévisions enthousiastes des « experts », il réduit encore le délai : la Chine pourrait « rattraper et dépasser l'Angleterre » en juste deux ans⁵³.

⁴⁹ Luo Pinghan (罗平汉), *Nongcun renmin gongshe shi*, 农村人民公社史 [Histoire des communes populaires agricoles], Di 1 ban., Fuzhou, Fujian renmin chubanshe, 2003, p. 5.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁵¹ Frank Dikötter, *Mao's Great Famine*, *op. cit.*, p. 37 ss..

⁵² La déclaration de Mao suivait de près l'affirmation de Khrouchtchev de mai 1957, qui voulait que dans les quinze années suivantes l'URSS dépasse les États-Unis dans la production de tous les produits importants. A ce propos, voir p. ex. *Ibid.*, p. 14. Cet objectif sera par ailleurs modifié par Mao Zedong même l'année suivante, quand il déclara que deux à trois ans seraient suffisants à la Chine pour dépasser l'Angleterre (*Ibid.*, p. 49).

⁵³ Luo Pinghan (罗平汉), « *Wenge* » *qianye de Zhongguo*, “文革”前夜的中国 [La Chine à la veille de la « Révolution Culturelle »], Pékin, Renmin chubanshe, 2007, p. 7.

Image retirée

Image 1: Poster de propagande de l'époque du Grand Bond en avant. Le slogan dit : « Développer la production agricole et industrielle, réaliser le développement simultané de l'industrie et de l'agriculture. (*Fazhan gongnongye shengchan shixian gongnongye bingju* 发展工农业生产实现工农业并举).⁵⁴

Pendant la conférence de Beidaihe (*Beidaihe huiyi* 北戴河会议, été 1958), Mao Zedong établit l'objectif de doubler en 1958 la production d'acier de 1957. Afin d'atteindre ce résultat ambitieux, non seulement les effectifs dans les usines augmentèrent radicalement, au détriment de la disponibilité de main d'œuvre dans l'agriculture, mais la campagne se remplit aussi de petits hauts fourneaux que les paysans durent apprendre à utiliser, sans une formation spécifique et avec des résultats dans la plupart des cas désastreux au niveau de la quantité et de la qualité de l'acier produit. Ce transfert de ressources de l'agriculture vers l'industrie provoqua un manque de disponibilité de main d'œuvre dans les champs, et un manque de soin dans l'agriculture. La conséquence, aggravée par les intempéries qui touchèrent le pays dans ces années et par la faillite de certaines stratégies de production agricole du Grand Bond en avant⁵⁵, fut une diminution dans la production céréalière,

⁵⁴ Stefan R. Landsberger et International Institute of Social History, Amsterdam, « Develop industrial and agricultural production, realize the simultaneous development of industry and agriculture », *Chinese posters*, [en ligne] <http://chineseposters.net/posters/d25-136.php>, consulté le 9 février 2016.

⁵⁵ Plusieurs documents sembleraient indiquer que la portée des intempéries de ces années (*da zainan* 大灾难 « catastrophes naturelles » - comme le gouvernement les appellera par la suite) ne justifierait pas, en elle-même, la totalité des conséquences sur la production. Les dégâts à l'environnement provoqués par l'intervention humaine pendant le Grand Bond auraient une grande responsabilité dans les inondations et la diminution de la productivité des champs. Zhou Xun cite par exemple ce témoignage : « The rainfall this year has not been particularly heavy, and the affected areas stretch no more than 600 or 700 kilometers. How come the flooding was so bad ? One of the causes of the problem is the irrigation work. [...] » (p. 90). Zhou Xun, *The Great Famine in China, op. cit.*, p. 72 ss. A ce propos voir aussi Zhang Letian (张乐天), *Gaobie lixiang: Renmin gongshe zhudu yanjiu*, 告别理想：人民公社制度研究 [Adieu à

que certains chercheurs estiment à -30%⁵⁶. Pendant l'été 1959, la huitième session plénière du huitième Comité central du Parti communiste chinois, mieux connue sous le nom de conférence de Lushan (*Lushan huiyi* 庐山会议), aurait dû remettre de l'ordre dans le pays et revoir les politiques économiques du Grand Bond en avant, mais sa seule conséquence fut la destitution du ministre de la Défense Peng Dehuai (彭德怀, 1898-1974) et une aggravation de la condition économique du pays. Si selon certaines prévisions hyperboliques la production de 1958 aurait dû atteindre les 410 millions de tonnes, en réalité elle dépassa de peu les 200 millions de tonnes⁵⁷, et la production diminua encore en 1959, 1960 et 1961⁵⁸.

Alors que la production agricole déclinait, la propagande et les reportages officiels offraient au contraire l'image d'un pays en pleine croissance économique. Le terme récurrent pour parler dans les journaux des résultats atteints par l'économie était « miracles » (*qiji* 奇迹), et la force de volonté était invoquée comme le seul prérequis nécessaire pour les réaliser, comme une énergie capable de subvertir toute certitude scientifique⁵⁹. Dans un livret de propagande de 1960 destiné aux enfants on lit des phrases comme : « Oncle Mitchourine avait su produire par ses deux mains ce que la nature ne possédait pas. Quel résultat incomparable ! » et « La créativité des enfants permit aux membres de la commune de comprendre qu'il suffit de penser et d'agir avec courage pour augmenter la production des moissons »⁶⁰. Ceux qui essayaient de s'en tenir à la réalité étaient

l'idéal : Recherche sur le système des communes populaires], Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 2012, p. 77 ; Yu Xiguang (余习广), *Da yuejin ku rizi : Shangshuji*, 大躍進, 苦日子上書集 [Les jours difficiles du Grand Bond en avant : Recueil de pétitions], Hong Kong, Shidai chaoliu chubanshe, 2005, p. 2.

⁵⁶ Xie Chuntao (谢春涛), « "Da yuejin" yundong yanjiu shuping », «大跃进”运动研究述评 [Compte-rendu de la recherche sur le mouvement du « Grand Bond en avant »], *Dangdai Zhongguo shi yanjiu*, 1995, vol. 2, p. 32 ; Justin Yifu Lin et Dennis Tao Yang, « On the Causes of China's Agricultural Crisis and the Great Leap Famine », *China Economic Review*, 1998, vol. 9, n° 2, coll. « China's Great Famine », p. 125 ; Guido Samarani, *La Cina del Novecento*, *op. cit.*, p. 225.

⁵⁷ Frank Dikötter, *Mao's Great Famine*, *op. cit.*, p. 62.

⁵⁸ Voir les données recueillies par Walker : *Food grain procurement and consumption in China*, Cambridge [Cambridgeshire] New York, Cambridge University Press, coll. « Contemporary China Institute publications », 1984, 329 p ; Kenneth R. Walker et Robert F. Ash, *Agricultural development in China, 1949 - 1989: the collected papers of Kenneth R. Walker; (1931 - 1989)*, Oxford, Oxford Univ. Press, 1998, 367 p.

⁵⁹ A propos de l'usage du mot « miracle » et de la propagande sur les chiffres de la production agricole, voir Jia Yanmin, *Da yuejin shiqi xianguan zhengzhi de dianxing*, *op. cit.*, p. 87-98.

⁶⁰ Respectivement : « 大自然沒有的东西, 米丘林公公用双手創造了出来, 这是多么了不起的事! » et « 孩子们的創造, 告诉社会員们, 只要大胆地想, 大胆地干, 各种作物的产量, 还可以大大提高。 ». Remarquablement, ce petit roman pour enfants a été traduit en anglais : « Granduncle Michurin had created with his two hands what nature refused to provide. What a great achievement ! » et « The children creativeness brought the members of the co-operative to realize that production of the various crops could yet be greatly increased so long as people thought and acted courageously ». Ren Dalin (任大霖), *Tamen zai chuangzao qiji*, 他们在創造奇迹 [Ils créent des miracles], Shanghai, Shaonian ertong chubanshe, 1958, version anglaise : *They are creating miracles*, Peking, Foreign languages press, 1960, p. 9 et 50.

accusés d'être contre-révolutionnaires⁶¹, comme on le lit aussi dans les mots d'un chef de brigade de la commune de Zhangmu, dans la contrée de Taizhou (1959) : « When we reported to the cadres about agricultural work, we had to tell lies ; otherwise, we would get a “black flag”. Last year I lied several times, and as a result, our brigade received several “red flags” »⁶².

L'un des traits qui caractérisent toute la période est, en effet, une tendance à l'exagération et à la vantardise, ce qu'on a appelé un « vent de l'exagération » (*fukuaifeng* 浮夸风)⁶³, qui souffla tout le long du Grand Bond en avant, au détriment de la vie de millions de paysans : que ce soit pour apparaître meilleurs que leurs camarades des communes voisines, ou bien pour ne pas être critiqués, les cadres locaux prirent en effet l'habitude de fournir et d'enregistrer des données fausses qui surestimaient les prévisions de production et même la production agricole réelle, afin de les faire correspondre aux objectifs de production figés par le gouvernement central, voire de les dépasser. Dikötter affirme par ailleurs que les chiffres étaient arbitrairement modifiés alors qu'on montait dans l'échelle, et que plus on montait, plus les cadres avaient le pouvoir de modifier les données⁶⁴.

La diminution de la production agricole s'accompagna donc d'une perception faussée de la disponibilité réelle de produits alimentaires dans le pays, un aveuglement provoqué à la fois par les données altérées qui arrivaient des différentes communes et par l'impératif de mener à bien à tout prix les directives du gouvernement central⁶⁵. Tout cela provoqua une famine d'une gravité extrême, qui frappa la Chine entière entre 1958 et 1962, avec son climax dans les trois années entre 1959 et 1961.

Différents facteurs contribuèrent à empirer en particulier la condition des paysans. Dans les communes, par exemple, un gâchis attesté de nourriture se vérifia dans les premiers mois de 1958. L'un des traits typiques de ce nouveau système social était la collectivisation de toute activité, dont l'institution de cantines publiques et l'interdiction de consommer les repas chez soi. Afin de susciter la confiance du peuple dans le communisme qui allait être instauré d'ici peu, dans leurs premiers mois d'activité les cantines collectives distribuèrent la nourriture gratuitement et sans limites. Les

⁶¹ « Failure to project a substantial leap in output was interpreted as ‘rightist conservatism’, in particular during the purges that followed the Lushan plenum. » Frank Dikötter, *Mao's Great Famine*, *op. cit.*, p. 128.

⁶² Zhou Xun, *The Great Famine in China*, *op. cit.*, p. 85.

⁶³ Luo Pinghan, *Nongcun renmin gongshe shi*, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁴ Frank Dikötter, *Mao's Great Famine*, *op. cit.*, p. 128 ss.

⁶⁵ Il est attesté par toutes nos sources que, en dépit des données faussées qui arrivaient des différentes provinces, la situation de famine était connue par tous les dirigeants du Parti : en témoigne le fait que, comme nous l'avons signalé, l'un des buts de la Conférence de Lushan était une révision des réformes économiques. Dans l'ensemble, toutefois, la priorité fut donnée au développement économique, et les morts éventuels furent considérés comme des « dommages collatéraux » nécessaires pour aboutir au communisme.

villageois étaient encouragés à consommer jusqu'à cinq repas par jour⁶⁶ afin de jouir de la nouvelle époque de l'abondance⁶⁷.

La priorité donnée à la production industrielle provoqua en outre non seulement la diminution de la main d'œuvre disponible dans les champs, que nous avons présentée plus haut, mais aussi une réorganisation dans l'approvisionnement alimentaire. Une campagne massive d'approvisionnements avait déjà été mise en place par le « Système d'achat et de vente unifié » (*tonggou tongxiao* 统购统销), institué par Chen Yun en novembre 1953 avec le but de rééquilibrer la distribution des céréales entre villes et campagne⁶⁸, et qui détenait le monopole du marché des grains. Les villes et les centres industriels furent fortement favorisés, sans tenir compte des exigences, ni, parfois, des possibilités de survie de la population rurale. En dépit de la diminution dans la production agricole, et même de la grave situation de famine des années 1959-61, en effet, les données indiquent que les approvisionnements en produits alimentaires augmentèrent pendant la période du Grand Bond en avant pour atteindre des niveaux supérieurs à ceux d'avant 1957, et que les habitants des centres urbains et industriels jouirent d'un apport suffisant de vivres même pendant les pires années de la famine⁶⁹.

Les statistiques semblent suggérer que ce système de redistribution influença de manière significative la disponibilité de nourriture dans les différentes provinces, et donc la possibilité de survie : l'historien démographe Cao Shuji observe en effet qu'on trouve un taux de mortalité plus élevé dans les provinces où les villes ont été le plus favorisées⁷⁰. Cette redistribution forcée se basait

⁶⁶ Frank Dikötter, *Mao's Great Famine*, *op. cit.*, p. 54.. Sur le gâchis alimentaire provoqué par le système des communes, voir aussi Liu Yuan (刘愿), « “Da yuejin” yundong yu Zhongguo 1958-1961 nian jihuang », “大跃进” 运动与中国 1958—1961 年饥荒 [Le mouvement du Grand Bond en avant et la famine chinoise de 1959-1961], *Jingji xue*, 2010, vol. 9, n° 3, p. 1119–1142.

⁶⁷ D'autres chercheurs, Thaxton parmi eux, proposent une vision un peu différente en insistant sur le rôle des cantines comme centres de rationnement alimentaire, afin de limiter la consommation dans les campagnes : « the freely supplied food of the commons was actually the product of a tightly regulated system of state food distribution aimed at procuring the maximum amount of grain for the state by keeping rural people at bare subsistence – at best. » voir Ralph A. Thaxton, *Catastrophe and contention in rural China*, *op. cit.*, p. 125.

⁶⁸ Pairault Thierry, « Chen Yun 1949-1956. Retouches à un portrait. », *Etudes Chinoises*, 1987, vol. 6, n° 1, p. 80.

⁶⁹ Kenneth R. Walker et Robert F. Ash, *Agricultural development in China, 1949 - 1989*, *op. cit.*, p. 137-145. Walker suggère aussi que l'augmentation dans les approvisionnements aurait été provoquée aussi par le rôle « anti-droitier » assigné au système d'achat et vente unifié après la conférence de Lushan de 1959 (p. 137).

⁷⁰ 被城市偏向解释的各省死亡率是被粮食供应解释的死亡率的两倍。 : Cao Shuji (曹樹基), *Da jihuang*, 大饑荒 [La Grande Famine], Hong Kong, Shidai gouji chuban yoouxian gongsi, 2005, p. 283. Le travail de Cao Shuji est précieux en ce qui concerne la vérification des données officielle et leur analyse. Sur les chiffres de ces approvisionnements alimentaires, leurs conséquences et la manière dont cela influença le rapport entre paysans et gouvernement, en rapprochant le système maoïste du stalinisme, voir ce que Bernstein affirmait déjà en 1984 : Thomas P. Bernstein, « Stalinism, Famine, and Chinese Peasants: Grain Procurements during the Great Leap Forward », *Theory and Society*, 1984, vol. 13, n° 3, p. 339-377.

par ailleurs non pas sur les données réelles, mais bien sur les chiffres prévisionnels de production, qui comme on l'a vu étaient gonflés une première fois par l'optimisme du centre et une deuxième par les ambitions des cadres locaux : « An August 11 [1958] petition [...] complained that party cadres were falsely overreporting the harvest output so they could justify appropriating more of the food crop for the party-state and thereby achieve greater glory in the eyes of their superiors »⁷¹.

La famine, qui intéressa l'ensemble de la République Populaire de Chine, se manifesta donc avec une intensité différente dans les différentes provinces et régions du pays : la campagne dépourvue de ses ressources étant plus frappée que les centres urbains et industriels, où les fournitures alimentaires étaient organisées par le gouvernement. Dans les différentes provinces, les conditions environnementales et la volonté des fonctionnaires locaux de protéger la population jouèrent un rôle également important⁷². Selon les données recueillies par Kenneth Walker, qui prend en considération le nombre total de morts « en excès » dans les trois ans 1959-1961 dans chaque province, ainsi que le pourcentage de ces morts par rapport à la population totale de chaque province et de la Chine entière, les provinces les plus frappées par la famine furent : Sichuan, Anhui, Henan, Shandong, Hunan, Guizhou, Gansu et Guangxi⁷³. Walker note, pour souligner encore une fois le rôle de l'intervention humaine dans le déclenchement de la famine, que pendant les années 1958-62 certaines de ces provinces furent parmi les premières exportatrices de grains⁷⁴. L'image ci-dessous donne un aperçu du taux de mortalité dans les différentes régions de la RPC pendant la Grande Famine (Image 2).

⁷¹ Ralph A. Thaxton, *Catastrophe and contention in rural China*, *op. cit.*, p. 1.

⁷² Interview de Cao Shuji, 12 mars 2016.

⁷³ Kenneth R. Walker et Robert F. Ash, *Agricultural development in China, 1949 - 1989*, *op. cit.*, p. 118. Comme Walker même le souligne, dans ses calculs il ne compte pas le Tibet, pour lequel des données officielles n'étaient pas disponibles.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 128-129.

Image retirée

Image 2: Le taux de mortalité pendant la Grande Famine.⁷⁵

Le calcul du nombre total de victimes diffère grandement selon les époques et selon les chercheurs : après une première période de déni de l'existence même de la famine, à partir du début des années 1980, les premiers travaux par Ansley Coale⁷⁶ et Basil Ashton⁷⁷ estimaient le nombre de « morts en excès » entre 10 et 20 millions.

En Chine, le calcul qui a reçu l'approbation du gouvernement est celui de Jiang Zhenghua 蒋正华, démographe ayant été désigné pour effectuer le calcul par la Commission nationale pour le contrôle des naissances. Dans son travail de 1987, Jiang établit le chiffre de 17 millions de décès non naturels⁷⁸. Dans les années 1990, l'historien Ding Shu 丁抒 calcule au départ un chiffre de 24.7 millions, mais il le corrige en 35 millions dans la réédition de 1996 de sa recherche⁷⁹.

⁷⁵ Image de couverture de Cao Shuji, *Da jihuang*, *op. cit.*

⁷⁶ Ansley J. Coale, « Population Trends, Population Policy, and Population Studies in China », *Population and Development Review*, 1 mars 1981, vol. 7, n° 1, p. 85-97.

⁷⁷ Basil Ashton, Kenneth Hill, Alan Piazza et Robin Zeitz, « Famine in China, 1958-61 », *Population and Development Review*, décembre 1984, vol. 10, n° 4, p. 613.

⁷⁸ Voir l'analyse de Jia Yanmin (贾艳敏) et Zhu Jin (朱进), « Guonei xuezhe “Da yuejin” wenti yanjiu shuping », 国内学者“大饥荒”问题研究述评 [Compte-rendu sur les recherches concernant le Grand Bond en avant par des chercheurs chinois], *Jiangsu daxue xuebao (Shehui kexue ban)*, 2015, vol. 17, n° 02, p. 15 ; Yang Jisheng, *Mubei : Zhongguo linshi niandai da jihuang jishi*, *op. cit.*, p. 653-655. Les auteurs que nous mentionnons ici seront analysés plus en détail ci-dessous (Chapitre 2)

⁷⁹ Ding Shu (丁抒), *Renhuo : « Da yuejin » yu da jihuang*, 人祸：“大跃进”与大饥荒 [Une calamité provoqué par l'homme : le « Grand Bond en avant » et la Grande famine], Hong Kong, Jiushi niandai zazheshi, 1996.

En 2005 Yu Xiguang 余习广 proposa une estimation de 55 millions de morts,⁸⁰ et cinq ans après Dikötter proposa un chiffre autour de 40 millions de victimes.⁸¹ Preuve que le débat ne pouvait pas être considéré comme clos, en 2013 le mathématicien Sun Jingxian 孙经先 suggéra que ce chiffre était complètement faussé et que le total de morts ne dépassait pas les 2,5 millions (pour un résumé des différentes hypothèses, voir Figure 1).

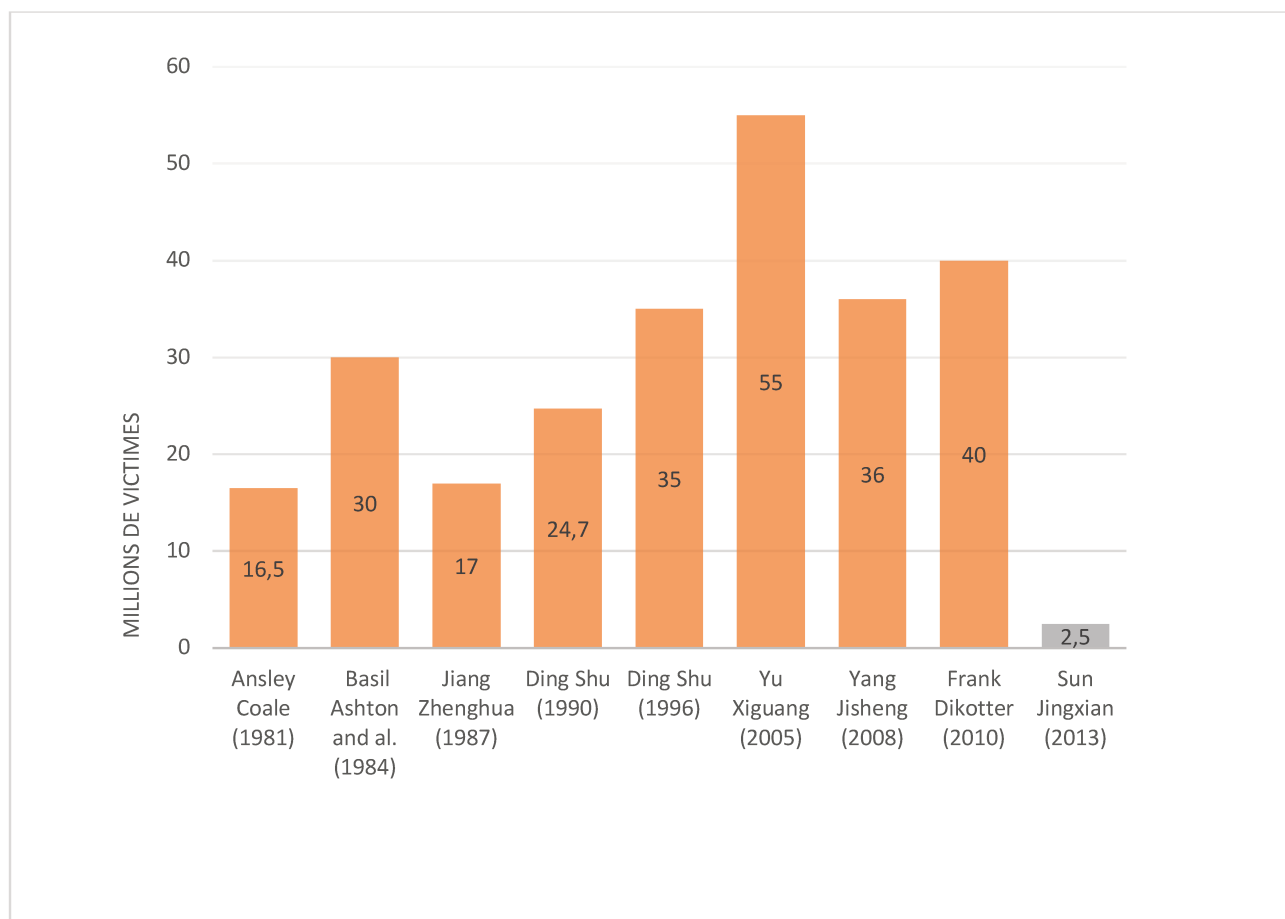


Figure 1 : Le nombre des morts pendant la Grande Famine, selon les recherches principales menées de 1981 à aujourd'hui.

Bien que très représentative des difficultés qui existent toujours pour établir la réalité des faits quant à cette période, cette ambiguïté sur les chiffres n'est que l'un des aspects obscurs de cette période de l'histoire chinoise et de la recherche la concernant, qui fera l'objet de notre analyse dans cette partie. On commencera par une analyse de la situation de la recherche sur l'histoire contemporaine en Chine aujourd'hui, pour nous concentrer par la suite plus précisément sur la période de la Grande Famine de 1959-61. On verra par la suite comment chercheurs et artistes de

⁸⁰ Yu Xiguang, *Da yuejin ku rizhi : Shangshuji*, op. cit., p. 1.

⁸¹ Frank Dikötter, *Mao's Great Famine*, op. cit.

différents domaines ont représenté cette période, afin de mieux saisir en quoi le roman *Si shu* de Yan Lianke présente des traits originaux.

Chapitre 2 : La recherche sur le Grand Bond en avant en Chine aujourd'hui

1. La compréhension du Grand Bond en avant

Comme l'affirme He Fang, les « zones tabous » sont encore nombreuses dans la recherche historique sur la Chine contemporaine¹. Si des événements comme la répression des protestations étudiantes sur la place Tian'anmen de 1989 ou les luttes pour l'indépendance au Tibet et au Xinjiang sont encore passés sous silence, le Grand Bond en avant et la Grande Famine qui s'ensuivit ne se situent pas tout à fait dans cette catégorie : il existe aujourd'hui en Chine une recherche académique sur le Grand Bond en avant, comme on le montrera dans les prochaines pages, et les citoyens chinois sont généralement au courant de l'existence de cette période dans l'histoire de leur pays², du moins dans ses grandes lignes³. Susanne Weigelin-Schwiedrzik mentionne même un sondage publié dans le journal hongkongais *Zhengming* du début des années 2000, où le Grand Bond en avant et la Grande Famine seraient citées à la deuxième place parmi les événements les plus marquants de l'histoire chinoise du XXe siècle⁴.

De nombreux chercheurs semblent également classer cette période parmi les moments cruciaux de la révolution maoïste : Frank Dikötter, par exemple, relie la faillite du projet utopique du Grand Bond en avant à la promotion de la Grande Révolution Culturelle comme seul ressort possible pour Mao Zedong pour s'assurer le maintien du contrôle sur la société⁵, en lui donnant ainsi un rôle central dans le développement de l'histoire communiste chinoise ; Thaxton est arrivé à la définir comme « le plus grand trauma de la politique maoïste »⁶, et avance même l'hypothèse que ce soit à partir de cette époque qu'une fracture se soit produite entre le Parti et la société civile, et

¹ « 在党史研究上遍设实际上的禁区，更是公开禁止“求真”，这是人们已习以为常了的。 » : He Fang, « Dangshi biji : Cong Zunyi huiyi dao Yan'an zhengfeng », *op. cit.*, chap. 20.4, par 2.

² A ce propos, voir p. ex. : Zhao Hui et Liu Jun, « Réseaux sociaux et mémoire collective en Chine », *Perspectives chinoises*, 2015, vol. 1, p. 43-51.

³ On parle beaucoup moins, par exemple, de ce qui s'est passé entre 1957 et 1959 au Tibet, une période à laquelle les Tibétains se réfèrent normalement comme étant une « Révolution culturelle ».

⁴ La Révolution culturelle aurait la première place. Voir Susanne Weigelin-Schwiedrzik, « Trauma and Memory : The Case of the Great Famine in the People's Republic of China (1959-1961) », *op. cit.*, p. 41.

⁵ Frank Dikötter, *Mao's Great Famine*, *op. cit.*

⁶ « The greatest trauma of Maoist politics » : Ralph A. Thaxton, *Catastrophe and contention in rural China*, *op. cit.*, p. 6. Une théorie similaire est soutenue en Chine par Chen Dabin, ancien journaliste de l'agence Xinhua : Chen Dabin (陈大斌), *Ji'e yinfa de biange*, 饥饿引发的变革 [Les changements apportés par la famine], Pékin, Zhonggong dangshi chubanshe, 1998..

les paysans en particulier, qui remettait en question les bases théoriques de légitimation du pouvoir du PCC⁷.

En dépit de son importance, toutefois, et même si elle ne rentre pas dans ces périodes complètement obscures de l'histoire chinoise, elle n'a pas non plus été l'objet de recherches approfondies d'un point de vue historique, ni, et encore moins, d'une véritable réélaboration artistique ou littéraire qui puisse témoigner d'une réflexion collective sur cette période et ses souffrances. Dans son analyse de 2003, Susanne Weigelin-Schwiedrzik retrouve trois types de raisons à la base de ce silence : psychologique, politique et culturel. Nous allons les reprendre et les élargir, en y rajoutant une réflexion sur des raisons d'ordre social qu'il n'est pas possible, à notre avis, d'ignorer.

Il est d'abord essentiel de souligner que la représentation d'une période traumatique est, d'un point de vue transculturel, une question ouverte et toujours difficile. Comme Rüsen l'affirme, les événements traumatiques qui ont notamment caractérisé l'histoire du 20^e siècle (il cite la Shoah et, pour la Chine, la rébellion des Taiping et la chute de Nankin de 1867, mais il est sans doute possible d'ajouter de plein droit le Grand Bond en avant à sa liste des « violations radicales de notre sens des choses dans le cours de l'histoire humaine »)⁸, provoquent souvent la suppression d'éléments importants de la mémoire collective dans l'inconscient :

In historiography this unconscious must be exposed as a silence about the past, which, nevertheless, influences the present. In order to make exposure plausible one has to identify indications of this suppression in the articulated representations of the past. Thus, historiography has the additional burden of systematically taking into account intended or unintended procedures of a negative mode of making sense of history. This negative sense or the sense of senselessness can be demonstrated as « limits of representation » for which discussions of the Holocaust are already paradigmatic. It may be fruitful to look for such limits even in ordinary historiography, thus bringing to our awareness a dimension of historical consciousness in which historiography speaks the language of silence.⁹

⁷ « [T]he individual and collective recollections of the style of the Communist rule that crystallized in this formative phase of state-making, autocratic, brutal, corrupt and distrustful – when combined with forced labor, and starvation of the famine itself, turned Chinese villagers against the Communist Party, in which they had earlier placed their trust, and motivated them to seek basic social rights and local self-governance through protected resistance to Communist rule. » Ralph A. Thaxton, *Catastrophe and contention in rural China*, *op. cit.*, p. 6.

⁸ « [R]adical violations of our sense of things in the course of human history » Jorn Rüsen, « Some Theoretical Approaches to Intercultural Comparative Historiography », *History and Theory*, décembre 1996, vol. 35, n° 4, p. 21.

⁹ *Ibid.*

La génération des survivants souffre souvent, quand ce n'est pas d'une condition clinique (trouble de stress post-traumatique), du moins d'un sentiment de peur et de honte pour ne pas avoir pu sauver ses proches, que souvent le temps ne peut pas effacer.

Mais les conséquences d'un traumatisme historique de cette portée concernent la société civile dans l'ensemble. Nous trouvons des observations à ce propos dans différents domaines : par rapport à la Shoah, par exemple, Primo Levi parlait de la destruction morale de la société civile au lendemain du deuxième conflit mondial en disant que les survivants sont rarement des héros¹⁰ ; Sergei Maksudov a analysé les conséquences sociales du Holodomor Ukrainien de 1932-33, en observant qu'une famine prolongée produit des changements dans les modèles comportementaux traditionnels, et que les réflexes conditionnés dans les relations sociales arrêtent de fonctionner¹¹. Il finit par conclure : « Natural selection occurs : speculators and robbers survive while idealists perish »¹². S'il est certainement vrai que ce genre d'observations tendent à une généralisation excessive, elles montrent néanmoins bien la difficulté de réélaborer un deuil que le pays partage tout entier.

Le silence lié à la dimension traumatique de l'événement, toutefois, n'explique pas pourquoi d'autres périodes de la révolution maoïste aussi tragiques, tels que les dix ans de Révolution culturelle (*Wenbua da geming* 文化大革命, 1966-1976) ont été l'objet d'une réélaboration bien plus riche, du moins dans la littérature. Il semblerait en effet que, dans le cas de la Grande Famine de 1959-61, au silence dérivé du trauma se soient rajoutées d'autres causes. Il y a tout d'abord une question politique que, dans le cas de la Famine, Ding Shu synthétise ainsi :

中国人有刻立「灾荒碑」以戒后人的传统。一九六二年初、刘少奇也曾提议勒石立碑、让后人永远记着那空前的惨祸。然三十年来、偌大的中国竟没有立起一块碑。人们都清楚，只要那祸首的尸体还被供奉在殿堂裏、建立「大跃进死难同胞纪念碑」就是不可能的。¹³

Les Chinois ont la tradition de construire des « mémoriels de la famine » pour avertir les générations suivantes. En 1962, Liu Shaoqi proposa d'ériger un monument pour qu'elles se rappellent toujours ce désastre sans précédents. Et pourtant, trente ans après, la grande Chine n'a pas encore levé une stèle. Les gens le savent bien : tant que le cadavre du coupable sera vénéré dans un temple, un « Mémorial des compatriotes décédés pendant le Grand Bond en avant » ne pourra pas être bâti.

¹⁰ Sur la question de la honte de la mémoire, voir en particulier Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1991, 181 p.

¹¹ Andrea Graziosi, Lubomyr A. Hajda et Halyna Hryn (éds.), *After the Holodomor*, op. cit., p. 134.

¹² *Ibid.*, p. 139.

¹³ Ding Shu, *Renbuo* : « Da yuejin » yu da jibuang, op. cit., p. 8.

La question politique est, en effet, un élément essentiel dans la construction de la mémoire historique et collective¹⁴, en particulier en République Populaire de Chine où, si on partage l'avis de Chloé Froissart, « [a]u lendemain de la Révolution culturelle, le Parti a reconstruit son contrôle sur l'histoire et la mémoire, élément fondamental de domination »¹⁵. Quand, à la mort de Mao Zedong, l'élite intellectuelle et politique qui avait été victimisée lors de la Révolution culturelle a recouvré son statut et son pouvoir, c'est ce dernier mouvement qui est devenu l'objet des critiques les plus percutantes. Le Grand Bond en avant, de son côté, avait été soutenu par les politiciens qui venaient de reprendre le contrôle (Deng Xiaoping en particulier), et qui n'avaient aucun intérêt à remettre en question leurs choix du passé. Ainsi comme Stephan Feuchtwang l'affirme :

There has been no designation of the famine itself and those who starved in it as a period of culpable disaster, such as the decade labelled Cultural Revolution. There has been no judicial sentencing of those responsible for it, as there was for the so-called Gang of Four held responsible for the Cultural Revolution.¹⁶

Le débat interne au parti sur le Grand Bond en avant pourrait également avoir encouragé le silence au niveau public, notamment de la part des couches sociales les plus urbaines et les plus sensibles à la volonté du Parti¹⁷ : les intellectuels se seraient vus autorisés à dénoncer ouvertement les souffrances subies pendant la période de la Révolution culturelle, mais ont gardé plus de timidité par rapport au Grand Bond en avant.

Les considérations politiques se relient à une question sociale. Même si la famine a été ressentie un peu partout en Chine, c'est en effet surtout dans les campagnes que la véritable tragédie s'est produite : comme nous l'avons observé, les villes, centres industriels et où les intellectuels habitaient, étaient largement favorisées par la redistribution de nourriture et ont aussi souffert d'une carence de nourriture, sans toutefois subir un nombre de morts comparable à celui de certaines zones rurales¹⁸. La famine a donc frappé surtout les paysans, et dans une moindre mesure les ouvriers et, ce qui compte le plus, les intellectuels. Ces derniers, qui auraient éventuellement pu donner une voix aux paysans et dénoncer la famine, étaient moins conscients de l'ampleur de la tragédie. La plupart des intellectuels ont pris conscience de la situation soit à l'époque de la famine, à l'occasion de leur séjour dans les camps de rééducation, en conséquence de la campagne contre

¹⁴ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, *op. cit.*

¹⁵ Chloé Froissart, « Xu Youyu ou comment écrire l'histoire de la Révolution culturelle pour orienter l'avenir de la Chine », *op. cit.*, p. 15. Chloé Froissart, « Xu Youyu ou comment écrire l'histoire de la Révolution culturelle pour orienter l'avenir de la Chine », *op. cit.*, p. 15.

¹⁶ Macau Ricci Institute (éd.), *History and memory*, *op. cit.*, p. 166.

¹⁷ Susanne Weigelin-Schwiedrzik, « Trauma and Memory : The Case of the Great Famine in the People's Republic of China (1959-1961) », *op. cit.*, p. 49.

¹⁸ Kenneth R. Walker et Robert F. Ash, *Agricultural development in China, 1949 - 1989*, *op. cit.*, p. 115.

les droitiers de 1957 (un mouvement qui, lui-même, n'a pas été largement étudié)¹⁹, soit lors de la Révolution culturelle, quand les jeunes étudiants nés entre la fin des années quarante et le début des années cinquante furent envoyés dans les campagnes comme « jeunes instruits » (*zhibiqing* 知青), et eurent l'occasion de parler directement avec des témoins et survivants de la famine. A l'époque, toutefois, il aurait été difficile pour eux de dénoncer, voire de croire, à ces histoires qui dévoilaient l'incapacité du Parti Communiste de s'occuper de son peuple²⁰.

La responsabilité des lettrés dans le silence autour de ce phénomène demeure toutefois criante. Dans un ouvrage publié à Taiwan recueillant différentes interventions de spécialistes chinois et occidentaux sur le Grand Bond en avant, Perry Link dénonçait ainsi, en 2009, le manque d'intérêt du monde intellectuel envers la Grande Famine :

造成这一现象的原因肯定有很多，但其中有没有这样的一个：大跃进——大饥荒中死亡的人绝大多数是文化水准低的农民？他们自己较难发出声音？知识份子作家是否更愿意写知识份子的悲惨故事、也就是以反右和文革为背景的故事为主、而农民的故事不那么能进入他们的心裏去？我们在反省的时候、这恐怕也是一个应该反省的问题。²¹

Sans aucun doute il y a plusieurs raisons à la base de ce phénomène, mais est-ce que l'une d'entre elles ne serait pas la suivante : que parmi les morts du Grand Bond en avant et de la Grande Famine, la grande majorité sont des paysans avec un bas niveau culturel, qui ont du mal à faire entendre leur propre voix ? Les intellectuels et les écrivains ne préfèrent-ils pas écrire les histoires de souffrances des intellectuels, en donnant la priorité aux récits qui ont comme toile de fond la Campagne anti-droitiste et la Révolution culturelle ? Les histoires des paysans n'ont-elles pas du mal à pénétrer dans leur cœur ? Je crains que, dans ce moment d'introspection, nous ne devions aussi nous poser cette question.

Comme on le verra, dans les dix dernières années des tentatives ont été faites de récupérer la mémoire paysanne à ce sujet, au niveau académique, artistique et littéraire, et de donner une voix aux survivants de la famine. Xun Zhou demeure la seule universitaire qui ait consacré un travail à

¹⁹ Sebastian Veg, « Testimony, History and Ethics: From the Memory of Jiabianguo Prison Camp to a Reappraisal of the Anti-Rightist Movement in Present-Day China », *The China Quarterly*, juin 2014, vol. 218, p. 515. Un exemple de ce contact entre la famine des paysans et les intellectuels est le travail du groupe de jeunes « droitiers » autour de la revue clandestine *Xinghuo* (星火 *Étincelle*) à laquelle le réalisateur Hu Jie 胡杰 a consacré un documentaire homonyme (2014).

²⁰ Susanne Weigelin-Schwiedrzik, « Trauma and Memory : The Case of the Great Famine in the People's Republic of China (1959-1961) », *op. cit.*, p. 50.

²¹ Song Yongyi (宋永毅) et Shu Ding (丁抒) (éds.), *Da yuejin, da jihuang : Lishi he bijiao shiye xia de shishi he sibian*, 大躍進-大飢荒：歷史和比較視野下的史實和思辨 [Le Grand Bond en avant, la Grande Famine : Verité et analyse dans une perspective historique et comparative], Hong Kong, Tianyuan Shuwu, 2009, p. V.

part entière à cette récolte²², mais d'autres recueils d'interviews ont été publiés à Hong Kong et aux États-Unis, par des descendants des survivants de la famine²³. Nous le verrons, ces travaux ont eu de la peine à être publiés en RPC. Seul l'écrivain Pan Yongxiu 潘永秀 (né au Shandong en 1948) a réussi à voir publiée sa collection de témoignages, mais il s'agit d'un recueil de textes très légers, souvent soumis par des fils de cadres de l'époque²⁴. Le cinéma documentaire a aussi apporté sa contribution pour recueillir les expériences des survivants, notamment à travers le *Folk Memory Project* (*Minjian jiyi jibua* 民间记忆计划) et les films de documentaristes indépendants tels que Hu Jie 胡杰.

Un dernier aspect qui pourrait expliquer la réticence à parler du Grand Bond en avant, que Weigelin-Schwiedrzik définit comme « culturel », nous renvoie à des traits qui appartiennent plus précisément à la vision que les Chinois ont de leur propre pays. La chercheuse retrouve dans le roman *Vivre !* (*Huozhe* 活着, de 1993) de Yu Hua 余华 (né à Hangzhou en 1960) la représentation de la capacité des Chinois de dépasser le trauma tout simplement par le fait d'y avoir survécu : les protagonistes du roman subissent une tragédie après l'autre, et pourtant ils continuent à vivre, sans tomber dans le désespoir (ni perdre leur foi dans le Parti Communiste). Cette affirmation est intéressante, même s'il nous paraît difficile de pouvoir la généraliser : Yu Hua lui-même semble conscient de la puissance traumatique de certains événements, comme nous le voyons dans de nombreuses nouvelles de la première phase de sa production littéraire : pour ne citer que deux exemples, « 1986 » (« Yi jiu ba liu nian » « 一九八六年 », de 1987) et « Passé et châtement » (« Wangshi yu xingfa » « 往事与刑罚 », de 1989)²⁵.

Il est sans doute vrai, toutefois, que l'orgueil de savoir affronter les difficultés (*chiken* 吃苦) afin d'avoir un meilleur futur est fortement présent dans la civilisation chinoise, et que les tentatives d'imposer une vision traumatique « à tout prix » typique de l'occident se heurtent parfois à une réponse « décevante » de la part des Chinois. Nous avons un exemple de cette approche dans le troisième volume du roman graphique *Une vie chinoise* (2010), par Li Kunwu 李昆武 et Philippe Ôtié.²⁶ Il s'agit d'une production franco-chinoise, une sorte d'autobiographie du dessinateur Li

²² Zhou Xun, *Forgotten Voices of Mao's Great Famine, 1958-1962: An Oral History*, New Haven, Yale University Press, 2013.

²³ Niu Ben, *Da jibuang koushu shilu*, op. cit. ; Yi Wa (依娃), *Xunzha da jibuang xingcunzhe*, 寻找大饥荒幸存者 [A la recherche des survivants de la Grande Famine], New York, Mingying chubanshe, 2013, 607 p.

²⁴ Pan Yongxiu et Zheng Yuzhuo (éds.), *Sannian kunnan jishi*, op. cit.

²⁵ Les deux nouvelles ont été traduites en français, respectivement dans Yu Hua, *1986*, traduit par Jacqueline Guyvallet, Arles, Actes Sud, coll. « Lettres chinoises », 2006, 88 p, et *Sur la route à dix-huit ans*, traduit par Jacqueline Guyvallet, Angel Pino et Isabelle Rabut, Arles, Actes Sud, coll. « Lettres chinoises », 2009, p. 43-62.

²⁶ Li Kunwu et Philippe Ôtié, *Une vie chinoise vol 3 : Le temps de l'argent*, Paris, Kana, 2010, 272 p.

Kunwu sous la forme d'une bande dessinée, qui raconte en parallèle l'histoire chinoise de 1950 à nos jours, avec les textes de Philippe Ôtié. Dans le septième chapitre, les auteurs abordent le sujet du « 4-6 »²⁷ et le lecteur assiste aux échanges qui ont eu lieu entre les deux auteurs à ce sujet (la méta-narration est une composante importante notamment de ce troisième volume) : Ôtié demande à Li de représenter de manière « objective » ce moment de l'histoire, tandis que l'artiste voudrait, pour une fois, exprimer uniquement son opinion. Au final, c'est la vision de ce dernier qui est représentée, dans une scène qui est « solitaire » même d'un point de vue visuel²⁸. Le personnage explique ainsi sa pensée : « J'ai la conviction que la Chine a, avant tout, besoin d'ordre et de stabilité pour son développement. Et le reste n'est que secondaire à mes yeux... » (Image 3).

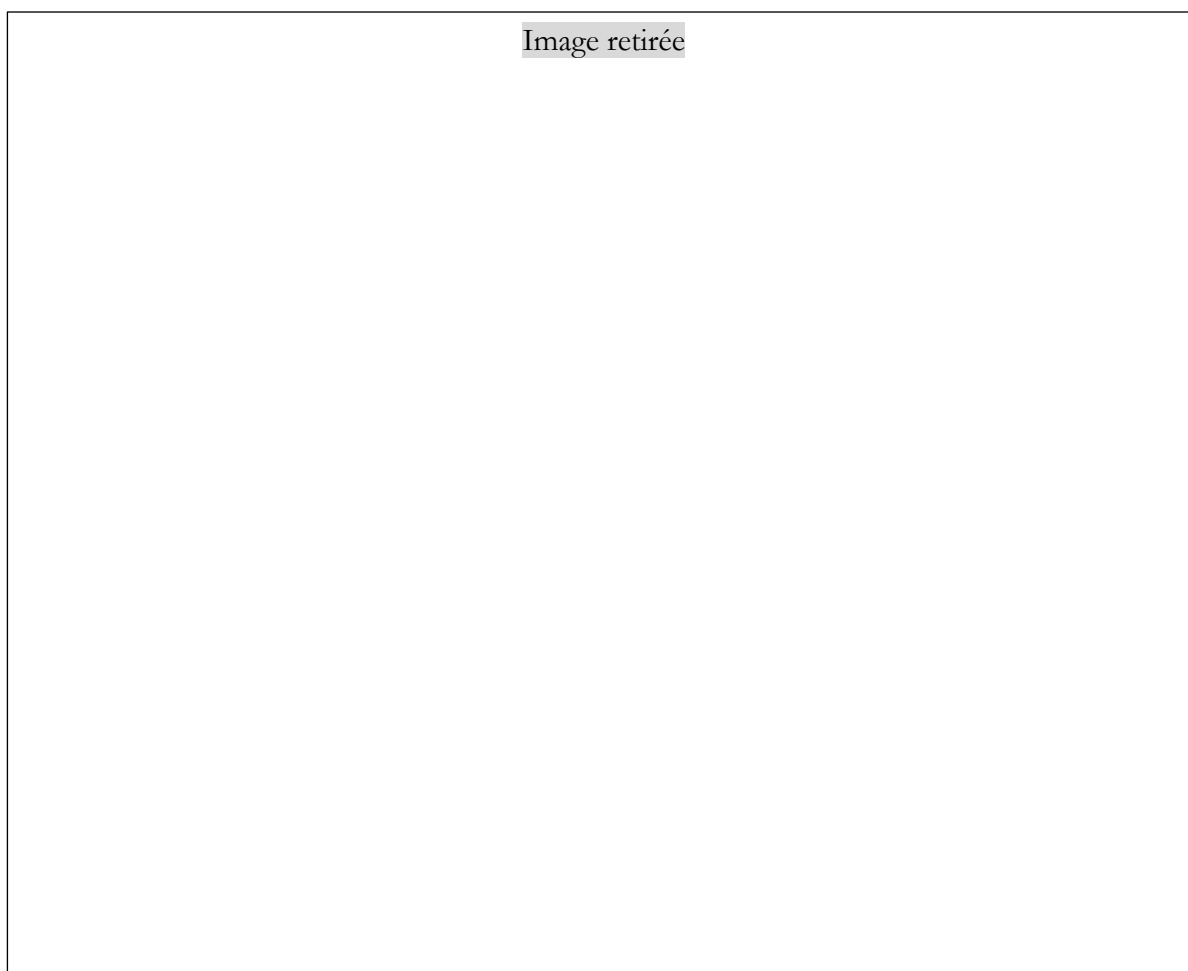


Image 3: La réflexion sur la place Tian'anmen dans *Une vie chinoise*, vol. 3²⁹

Ce n'est pas, bien sûr, un avis que tout le monde partage en Chine, mais il faut en tenir compte, d'autant plus que plusieurs voix le confirment. Federico Greselin retrouve par exemple la même

²⁷ Les événements du 4 juin 1989 sur la place Tian'anmen à Pékin.

²⁸ Je remercie Mme Silvia Pozzi pour cette suggestion, lors d'une présentation de la version italienne du roman, à Milan, le 6 novembre 2017.

²⁹ Li Kunwu et Philippe Ôtié, *Une vie chinoise vol 3 : Le temps de l'argent*, op. cit., p. 69.

tendance au conservatisme ou, au moins, à éviter les manifestations de désaccord, dans la revue *Lao Zhaopian*, dont les pages démontreraient, en dépit de ses intentions manifestes, une « aspiration inconsciente et partagée à la sécurité et à la stabilité »³⁰, et même un écrivain et survivant de la famine comme Pan Yongxiu, qui a un clair souvenir de l'époque, y a perdu des membres de sa famille et écrit aujourd'hui pour en garder vive la mémoire, a soutenu des idées similaires lors de l'interview que nous avons pu mener avec lui³¹.

Il ne s'agit pas, dans tous les cas, d'une position nouvelle ou unique. Ainsi, en effet, s'exprimaient Li et Schwarcz déjà en 1983 : « In the course of revolution aimed at regaining China's national dignity [...], intellectuals have frequently, willingly, abandoned their own models in order to keep up with the requirements of political change. Enlightened thoughts has often been sacrificed for the sake of national salvation »³². Dans le contexte actuel dominé par la grandeur du « rêve chinois », cette tendance est exacerbée : l'impératif est de promouvoir une image de la Chine puissante et florissante, en fort contraste avec la mémoire souffrante d'une époque passée. Le gouvernement souhaite fortement disposer de médias « qui s'appellent Parti »³³ et qui diffusent une image positive du pays, afin d'en promouvoir la croissance³⁴.

Dans ce qui suit, nous analyserons une sélection de travaux sur le Grand Bond en avant, effectués à partir de la vision officielle du Parti telle qu'elle est formulée dans les « Résolutions sur l'histoire de notre parti » de 1981, pour passer ensuite à la recherche académique, aux autres recherches et à la production artistique : littéraire, artistique et cinématographique.

L'ordre choisi a pour but de montrer deux aspects en concurrence, pour voir s'ils coïncident ou se contredisent : d'un côté une présence de plus en plus importante et manifeste de la main de l'artiste dans la représentation, de l'autre la présence d'une narration concurrente, d'une contre-

³⁰ Federico Greselin, *Album di famiglia : Il sentimentalismo nella cultura popolare della Cina d'oggi*, Venezia, Cafoscarina, 2002, p. 88.

³¹ Interview avec Pan Yongxiu, 16 mars 2016.

³² Li Zehou et Vera Schwarcz, « Six Generations of Modern Chinese Intellectuals », *Chinese Studies in History*, 1983, vol. 17, n° 2, p. 54.

³³ Le président Xi Jinping s'est exprimé très clairement sur cette question dans son discours du 19 février 2016. Pour une analyse, voir p. ex. : David Bandurski, « How Xi Jinping Views the News », *China Media Project : A Project of the Journalism and Media Studies Centre at the University of Hong Kong*, [en ligne] <http://cmp.hku.hk/2016/03/03/39672/>, 3 mars 2016, consulté le 13 septembre 2016.

³⁴ Les réactions des intellectuels face à cette tendance répandue ne sont pas, bien évidemment, uniformes. Yan Lianke, nous le verrons dans le troisième chapitre, a consacré à cette vision plusieurs pages dans ses essais. Ainsi il résume sa position dans un article publié par le *New York Times* en 2012 : « I don't know if their newly acquired wealth makes the Chinese people truly believe that warm clothes and a full stomach are more important than rights and dignity. Or did they always think that a plate of dumplings and a bit of money in their pockets are more useful than rights and dignity? », Yan Lianke, « The Year of the Stray Dog », *The New York Times*, [en ligne] <http://www.nytimes.com/2012/04/21/opinion/the-year-of-the-stray-dog.html>, traduit par Jane Weizhen Pan et Martin Merz, 20 avril 2012, consulté le 31 mai 2014.

histoire qui veut proposer un point de vue contrastant avec la vision du Parti. Le questionnement à la base est si, et comment, l'usage de la fiction, de la réélaboration artistique a contribué à ouvrir le débat sur ce chapitre de l'histoire chinoise, et s'il a contribué à fournir des points de vue différents, ou concurrents sur une période qui, au niveau officiel, demeure peu abordée. Cette interrogation est motivée en premier lieu par l'état des sources : parmi les sources primaires, les documents écrits sont constitués en premier lieu, et presque uniquement, par les sources officielles d'archive. Quant aux témoignages directs de survivants, il arrive souvent que ceux qui sont écrits à la première personne viennent de sources internes au Parti, et constituent donc essentiellement une manière de l'auteur de prendre position par rapport aux événements, et souvent de justifier sa propre conduite face aux politiques du Grand Bond. La récolte de témoignages oraux par un auteur extérieur, qu'il s'agisse d'un chercheur ou d'un artiste, au contraire, représente souvent une manière de faire de la contre-histoire, ou du moins de fournir une version non officielle de l'histoire du Parti.

Le questionnement qui surgit, et auquel on essayera de répondre dans cette partie, est donc sur l'usage que l'historiographie a fait de ces sources, sur les raisons qui les motivent et en particulier sur le regard des générations suivantes sur cette période, à une époque où les survivants qui ont la mémoire de cette époque commencent à avoir un âge avancé et à disparaître naturellement. La transition est en cours entre mémoire individuelle et histoire collective, et la réponse à ce questionnement peut nous fournir également des indices de ce que pourrait être la mémoire future de ces événements, et de la manière dont une nation entière les accueillera dans son héritage culturel et historique.

2. L'histoire autorisée : Les Résolutions sur l'histoire de notre parti de 1981

Afin d'analyser l'espace d'interprétation de l'histoire, il est tout d'abord essentiel de définir les limites de cet espace de mémoire « autorisée », afin de mieux saisir dans quels cas, et dans quelle mesure, elles sont dépassées. On se concentrera essentiellement sur la représentation du Grand Bond en avant dans la période post-maoïste.

Le document de référence sur l'histoire du PCC vue par le PCC même depuis la mort de Mao Zedong est la *Résolution sur quelques questions de l'histoire de notre parti depuis la fondation de la République populaire*, adoptée le 27 juin 1981 à la sixième session plénière du Comité central issu du IIe congrès du PCC (*Guanyu jianguo yilai dang de ruogan lishi wenti de jueyi* 关于建国以来党的若干历史问题的

决议, ci-après *Résolution* de 1981)³⁵. Ce document représente la suite idéale de la *Résolution sur quelques questions concernant l'histoire* approuvée le 20 avril 1945 lors du 7^e congrès national du Parti Communiste Chinois, qui visait à affirmer la centralité du rôle de Mao Zedong dans les succès communistes pendant la guerre contre les Japonais. Comme l'affirme Michel Bonnin, cette deuxième *Résolution* avait également un objectif politique très précis :

La différence est que la première instaurait le culte de Mao, alors que la seconde tente de le protéger en minimisant les « erreurs » du Grand Timonier et en attribuant la totalité des crimes de la Révolution culturelle à Lin Biao et à la Bande des quatre.³⁶

La *Résolution* de 1981, approuvée lors de la prise du pouvoir de Deng Xiaoping, servait ainsi à renforcer le régime établi en 1949, tout en affirmant la légitimité des dirigeants qui, persécutés lors de la Révolution culturelle, venaient de reprendre le contrôle du Parti (dont Deng Xiaoping lui-même). C'est ainsi qu'on explique la contradiction apparente entre la condamnation totale de la Révolution culturelle, définie comme une « grave erreur gauchiste » dont la responsabilité est attribuée en grande partie à Mao Zedong, et l'affirmation, peu de pages après, que « sa contribution [de Mao Zedong] à la révolution chinoise dépasse de loin ses erreurs. Son mérite occupe la première place, tandis que ses erreurs n'occupent qu'une place secondaire. »³⁷ : l'objectif était de distinguer entre le premier Mao Zedong, qui avait posé les bases d'un État encore solide, et la figure tardive du président, victime des intrigues de sa femme Jiang Qing 江青 et de ses alliés.

Cette approche explique aussi pourquoi la Révolution Culturelle est complètement reléguée au rôle d'erreur, alors qu'une condamnation aussi nette n'est pas réservée aux politiques du Grand Bond en avant. En cohérence avec la vision dominante à l'époque, les années cinquante y sont représentées de la meilleure manière possible, en les juxtaposant au chaos de la Révolution culturelle³⁸. La décennie 1956-1966 est ainsi définie comme « les dix années qui ont marqué le début de l'édification générale du socialisme », pendant lesquelles « d'immenses réalisations ont été accomplies malgré les graves revers que nous avons dû subir »³⁹. Le jugement général sur les résultats obtenus dans cette décennie est donc positif, puisqu'on affirme que « la base matérielle et

³⁵ « Sur quelques questions de l'histoire du P.C.C.: Résolution sur quelques questions de l'histoire de notre parti depuis la fondation de la République populaire », *Beijing Information*, p. 10-43.

³⁶ Michel Bonnin, « L'histoire de la Révolution culturelle et la mémoire de la « génération perdue » sont-elles condamnées à l'oubli ? », *op. cit.*, p. 55.

³⁷ « Résolutions sur quelques questions de l'histoire », *op. cit.*, p. 25 et 32.

³⁸ Susanne Weigelin-Schwidrzik, « Re-Imagining the Chinese Peasant: The Historiography on the Great Leap Forward », dans Felix Wemheuer et Kimberley Ens Manning, *Eating Bitterness: New Perspectives on China's Great Leap Forward and Famine*, Vancouver, UBC Press, coll. « Contemporary Chinese studies », 2011, p. 30.

³⁹ « Résolutions sur quelques questions de l'histoire », *op. cit.*, p. 19.

technique qui nous permet actuellement d'entreprendre la modernisation du pays a été, dans une très grande mesure, établie durant cette période ». ⁴⁰

Le « mythe »⁴¹ de l'édification de la « voie chinoise vers le socialisme » s'accompagne toutefois aussi de l'évocation de la période de « sérieuses difficultés » (严重困难) connues par la Chine entre 1959 et 1961, une évocation qui n'aurait sûrement pas été possible avant 1976. Ces difficultés auraient été provoquées par un ensemble de causes qui incluent les calamités naturelles, la rupture des contrats par les Soviétiques, mais aussi, et même « principalement » (zhuoyao 主要), des erreurs « gauchistes » « dans l'orientation du travail »⁴², comme les excès de la lutte contre les droitiers, une certaine ignorance des lois économiques, et la hâte d'aboutir à des résultats exagérés dans un temps trop limité.

A la lumière des recherches publiées à l'intérieur ainsi qu'à l'extérieur de la Chine, ce document présente une vision extrêmement partielle des trois années de famine : la théorie selon laquelle il y aurait eu des catastrophes naturelles ou des conditions climatiques particulières pendant ces trois ans, ou du moins, des bouleversements environnementaux tels qu'ils auraient pu provoquer un tel taux de mortalité ou un tel nombre de morts, par exemple, a été réfutée par beaucoup de chercheurs⁴³. Le rôle de l'Union Soviétique, qui aurait demandé à la Chine de payer ses dettes dans un délai plus bref que prévu, a été aussi largement redimensionné. A remarquer aussi, ce qui est peut-être plus significatif encore, que le document ne mentionne pas les « conséquences » de ces graves erreurs et de ces difficultés, ni en terme du nombre de victimes ni quant aux dommages économiques de ces mesures : nous pourrions affirmer, avec Weigelin-Schwiedrzik, que la famine n'y existe pas⁴⁴.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁴¹ Susanne Weigelin-Schwiedrzik, « Re-Imagining the Chinese Peasant », *op. cit.*, p. 28

⁴² « Résolutions sur quelques questions de l'histoire », *op. cit.*, p. 20, par. 17.

⁴³ L'idée de grandes catastrophes qui auraient frappé la Chine en 1958 ou 1959 est toutefois entrée largement dans l'imaginaire collectif, à tel point que l'on retrouve l'image d'inondations ou d'une grave sécheresse dans de nombreux textes littéraires qui évoquent ces années (voir Chapitres 3 et 7).

⁴⁴ C'est toujours Susanne Weigelin-Schwiedrzik qui affirme que l'une des plumes de la Résolution de 1981 aurait au départ envisagé de mentionner la famine et le nombre des morts (autour de 35 millions), mais que cette mention n'aurait pas été approuvée par la suite : Susanne Weigelin-Schwiedrzik, « Trauma and Memory : The Case of the Great Famine in the People's Republic of China (1959-1961) », *op. cit.*, p. 42.

2.1. L'importance des *Résolutions* dans l'ouverture de la recherche

Deux éléments rendent toutefois le document essentiel dans l'évolution de la recherche concernant le Grand Bond : le renouveau linguistique qu'il a permis et l'ouverture des archives que sa publication inaugure.

La question de la terminologie est essentielle dans la lecture et l'évaluation de tout document officiel de la RPC. Liu Xiaobo 刘晓波 (1955-2017) a consacré nombre d'essais à cette question, qui est transversale à toute question nationale et historique, en faisant référence à Wittgenstein : « choisir une certaine langue pour s'exprimer, c'est choisir un certain mode de pensée, choisir un certain mode de pensée, c'est choisir un certain mode de vie »⁴⁵. L'activiste et écrivain, de son côté, analyse dans les détails la question de la transmission des événements de la place Tian'anmen, en soulignant le fait qu'ils sont désormais automatiquement définis comme des « émeutes » ou un « chaos », ou encore le fait que depuis la répression du Falun Gong le terme de « secte » (*xiejiao* 邪教) est utilisé de manière indiscriminée pour tout mouvement religieux non officiel⁴⁶. De façon plus générale il affirme :

A ce jour, les expressions « depuis la Libération », « depuis la fondation de l'État », « après la fondation de la Chine nouvelle », sous le prétexte que « sans le Parti communiste il n'y aurait pas de Chine nouvelle », qui servent à qualifier la période qui commence avec la prise du pouvoir par le PC, sont acceptées comme le b.a.-ba de l'histoire élémentaire et sont entrés dans les habitudes linguistiques depuis plusieurs générations. Elles se sont déposées au plus profond de la mémoire collective et on les trouve partout dans les paroles et les écrits. Même les intellectuels qui connaissent l'histoire du PC comme leur poche et les personnalités éclairées au sein du Parti, lorsqu'ils révèlent les crimes de toutes sortes du PC, utilisent par habitude les expressions mentionnées ci-dessus pour définir les catégories historiques.⁴⁷

Ce genre de commentaire nous donne un aperçu, très critique, sur l'importance et la valeur du langage dans la construction de l'identité nationale en Chine. Par rapport au Grand Bond en avant, Mao Zedong utilisait l'expression « un doigt contre neuf » (*yi ge zhitou wenti jiu ge zhitou chengjiu* 一个指头问题九个指头成就)⁴⁸ : neuf parts de succès contre une part de problème. Liu Shaoqi 刘少

⁴⁵ Xiaobo Liu, *La philosophie du porc et autres essais*, traduit par Jean-Philippe Béja, Paris, Gallimard, coll. « Collection Bleu de Chine », 2011, p. 422.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 421-422.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 421.

⁴⁸ « Mao Zedong kan “da yuejin”: Yi ge zhitou wenti jiu ge zhitou chengjiu », 毛泽东看“大跃进”：一个指头问题九个指头成就 [Le regard de Mao Zedong sur le Grand Bond en avant : Un doigt de problèmes contre neuf de

奇, deuxième président de la République Populaire Chinoise, qui fut éloigné du gouvernement justement en raison de son regard très critique sur la politique et les conséquences du Grand Bond en avant⁴⁹, aurait parlé de cette tragédie en termes de « trois parts de calamité naturelle, sept parts de calamité provoqué par l'homme » (*san fen tianbai, qi fen renhuo* 三分天灾,七分人祸)⁵⁰.

L'exigence de rendre compte des conséquences de la famine obligea toutefois le Parti d'adopter une position officielle à cet égard. Avant les années 1980 la mention officielle pour parler de la période de famine était *san nian ziran zainan* (三年自然灾害), « trois ans de catastrophes naturelles ». La responsabilité des morts était ainsi attribuée aux conditions climatiques qui auraient provoqué une chute dans la production agricole et la famine qui a suivi, une explication, on l'a vu, qui ne possède désormais qu'un crédit très limité auprès des chercheurs. A partir de la publication des *Résolutions*, la nouvelle appellation officielle devient : « Trois ans de sérieuses difficultés économiques pour la population » (*san nian guomin jingji yanzhong kunnan shiqi* 三年国民经济严重困难时期), en bref « Trois ans de difficultés » (*san nian kunnan shiqi* 三年困难时期). Avec ce changement, le Parti reconnaît implicitement que les « catastrophes naturelles » n'ont pas eu un rôle unique dans la famine, et qu'il y a donc un autre ordre de causes à analyser. La chercheuse Jia Yanmin 贾艳敏 remarque que c'est à partir de ce changement de formule que la recherche sur cette période a pu commencer⁵¹.

Le deuxième aspect d'ouverture importante concerne, comme on l'a dit, la possibilité d'accéder à des données officielles sur les années 1958-1962. Avec la publication des *Résolutions*, en 1981 la maison d'édition du Parti Communiste Chinois (*Zhonggong zhongyang dangxiao chubanshe* 中共中央党校出版社) publia aussi la « Collection de documents importants sur la collectivisation des campagnes » (*Nongye jitihua zhongyao wenjian huibian* 农业集体化重要文件汇编), qui contenait un rapport sur la famine à Xinyang, dans la province du Henan. Même incomplet et censuré, il s'agit du premier document qui aborde l'une des questions les plus graves de la famine. En 1983 d'autres données sur la population et le taux de mortalité entre 1959 et 1961 furent publiées, qui devinrent les données de référence pour toutes les recherches suivantes⁵².

réussites] *Renmin wang*, [en ligne] <http://history.people.com.cn/GB/205396/17762143.html>, 27 avril 2012, consulté le 12 juin 2015.

⁴⁹ Nous avons mentionné plus haut son appel à se souvenir des morts de la grande famine.

⁵⁰ Jia Yanmin et Zhu Jin, « Guonei xuezhe "da yuejin" wenti yanjiu shuping », *op. cit.*, p. 20.

⁵¹ « 以“三年国民经济严重困难时期（简称‘三年困难时期’）”，代替了过去所谓“三年自然灾害”的提法。 » : *Ibid.*, p. 14.

⁵² *Ibid.*, p. 15.

Ni la question de l'accessibilité ni celle de la fiabilité des sources, toutefois, ne sont simples : nous verrons comment la première est perpétuellement changeante, et semblerait avoir connu une forte restriction à partir de 2008 et encore plus pendant les cinq dernières années, alors que Cao Shuji 曹树基, historien basé à Shanghai, a consacré à la deuxième une réflexion spécifique.

3. La recherche académique en chinois à l'intérieur et à l'extérieur de la RPC

Le présent état de la recherche se concentrera en priorité sur les sources disponibles en chinois, produites par des chercheurs chinois sur le territoire de la RPC. Le destin éditorial de ces recherches sera aussi abordé, et on distinguera entre les œuvres qui sont parues en RPC et celles qui ont été publiées ailleurs (généralement à Hong Kong ou à Taiwan)⁵³. Cela afin de comprendre aussi quelles sont les conditions de travail des chercheurs aujourd'hui, et quel est l'espace qui leur est réservé dans le contexte académique et public chinois.

Pour mener cette analyse, différentes stratégies ont été utilisées : la consultation des publications de ces chercheurs a été bien évidemment un aspect central, mais des interviews ont aussi été menées avec neuf artistes, auteurs et académiciens, lors d'un séjour de recherche en mars 2016. Les entretiens ont été importants pour saisir comment sont perçues les recherches sur ce sujet en Chine aujourd'hui, quel est l'état d'esprit des chercheurs qui les mènent, quelles sont les difficultés qu'ils rencontrent ou ont rencontrées et quelles stratégies sont utilisées pour les mener à bien : autant d'aspects qui émergent difficilement de manière transparente de la simple lecture de l'œuvre publiée, à plus forte raison en ce qui concerne les difficultés politiques.

La constatation générale que l'on peut tirer de l'ensemble de ces entretiens est que les conditions de travail varient énormément d'un chercheur à l'autre et, de manière prévisible, en fonction de l'âge et de la position de chacun : certains d'entre eux nous ont explicitement demandé de ne pas être mentionnés, alors que d'autres n'hésitent pas à parler de ces thèmes lors de leurs cours en classe. Un autre aspect intéressant, qui émerge tant de la consultation des sources que des interviews, est qu'il ne semble pas y avoir énormément de contacts ni entre chercheurs chinois et chercheurs

⁵³ La publication à Hong Kong ou Taiwan est l'un des stratagèmes principaux pour tout auteur qui veut faire paraître une œuvre en langue chinoise. Sur le processus par lequel un texte doit passer pour être approuvé par les autorités chinoises et être publié officiellement, voir Robert E. Baensch, *The Publishing Industry in China*, New Brunswick London, Transaction Publishers, 2003 ; Michel Hockx (éd.), *The Literary Field of Twentieth-Century China*, Richmond, Surrey, Curzon, coll. « Chinese worlds », 1999, 288 p ; Michel Hockx, « The Literary Field and the Field of Power: The Case of Modern China », *Paragraph*, mars 2012, vol. 35, n° 1, p. 49-65 ; Sebastian Veg, « Harmoniser les dissensions : Exemples récents de censure dans la littérature et le cinéma chinois », *op. cit.* Le thème du contrôle sur l'édition sera abordé plus en détail par rapport au cas de Yan Lianke dans la troisième partie.

étrangers, ni entre chercheurs à l'intérieur de la Chine en général. L'exception la plus notable quant aux contacts avec l'étranger est le travail de Frank Dikötter, qui est actuellement basé à Hong Kong, dont le travail semblerait être un point de repère pour la recherche sur cette partie de l'histoire⁵⁴. Quelqu'un connaît aussi le travail de Xun Zhou qui, originaire du Sichuan, travaille à l'Université d'Essex. Quant aux réseaux de recherche au niveau national, il semblerait y avoir surtout des contacts personnels dus au hasard ou bien à la contiguïté géographique. La sensibilité du thème, donc, ne semblerait pas avoir mené à une coopération entre chercheurs plus assidue ou différente de ce qui se passe pour les autres sujets⁵⁵.

Un thème central pour la recherche académique est celui des sources primaires. L'accès est réglementé au niveau officiel et varie selon la période, alternant des moments « froids » et « chauds »⁵⁶. En général, il nous paraît raisonnable d'affirmer que la possibilité d'accéder aux sources a vu une période de lente ouverture entre 1981 et 2008, mais en particulier dans les dernières années les espaces de publication et de réflexion se sont faits de plus en plus étroits. L'année 2008 est importante car elle marque la publication de *Mubei* 墓碑 : pour cette enquête le journaliste Yang Jisheng 杨继绳 (né en 1940) a en effet exploité des archives de la Chine entière, dont l'accès a été restreint par la suite. La possibilité d'accéder aux sources, par ailleurs, n'est pas perçue de manière uniforme : certains chercheurs, qui nous ont demandé de ne pas être explicitement mentionnés, soulignent la difficulté et le danger, quoique uniquement au niveau professionnel, de travailler sur ce genre de thèmes ; d'autres, au contraire, affirment que beaucoup de données arrivent encore aux universités, c'est juste une question de relations personnelles (*guanxi* 关系). Le refroidissement ne signifie donc pas que la recherche se soit complètement arrêtée depuis 2008. La scientificité de l'approche universitaire et l'appui sur des données concrètes sont perçus

⁵⁴ Frank Dikötter, *Mao's Great Famine*, *op. cit.*. Une traduction en chinois de l'ouvrage a été publiée en 2011 à Hong Kong : Frank Dikötter, *Mao Zedong de da jibuang : 1958-1962 nian de Zhongguo haojie shi*, 毛泽东的大饥荒：1958-1962年的中国浩劫史 [La Grande Famine de Mao Zedong : Histoire d'une catastrophe chinoise, 1958-1962], Hong Kong, Xin shijie chubanshe, 2011.

⁵⁵ Sur le monde académique en Chine, voir Erika E. S. Evasdottir, *Obedient autonomy : Chinese intellectuals and the achievement of orderly life*, Vancouver, UBC Press, coll. « Contemporary Chinese studies », 2004. Sur ce thème, voir aussi la polémique de Zhang Letian, « La Crise De La Recherche Fondamentale : Recherche académique, logique du marché et intervention étatique », dans Jean-Louis Rocca (éd.), *La Société chinoise vue par ses sociologues*, Paris, Presses De La Fondation Nationale Des Sciences Politiques., 2008, p. et le commentaire de Cao Shuji : Cao Shuji, « Les Normes scientifiques : Un Grand Débat dans le monde universitaire chinois », *Revue bibliographique de sinologie*, traduit par Michel Cartier, 2002, p. 65-84. Nous n'avons pas trouvé trace de congrès organisés en RPC sur le thème de la Grande Famine, nous avons mentionné plus haut le colloque qui a eu lieu à Taiwan en 2008, et le recueil des interventions qui a paru, en chinois, l'année suivante : Song Yongyi et Shu Ding (éds.), *Da yuejin, da jibuang : Lishi he bijiao shiye xia de shishi he siban*, *op. cit.*

⁵⁶ La métaphore climatique est récurrente quand on aborde les thèmes du contrôle politique en Chine contemporaine : voir Perry Link, *The Uses of Literature*, *op. cit.*

comme des facteurs de protection ; ainsi que la diffusion limitée des recherches universitaires auprès du grand public : plus un travail de recherche est spécifique, et plus il se concentre sur une région géographique limitée, plus le chercheur a des possibilités de voir son travail publié en Chine continentale.

3.1. L'état de la recherche en République Populaire de Chine entre 1981 et les années 2000

Dans son état de la recherche sur le Grand Bond en avant qui date de 1995, Xie Chuntao 谢春涛⁵⁷ parle du mouvement comme d'une « grave erreur dans l'édification de la voie chinoise vers le socialisme »⁵⁸, une vision reconnue par tous les chercheurs de l'époque. En cohérence avec la position des résolutions, toutefois, l'article n'évoque ni la famine ni les morts (il fait mention uniquement des « conséquences sur la vie des citoyens »)⁵⁹. Après son travail, l'un des points de repères principaux pour la reconstruction de la recherche académique sur la Grande Famine a été un article de 2015 de Jia Yanmin et Zhu Jin 朱进, publié dans le *Journal of Jiangsu University (Social Sciences Edition)*⁶⁰. Jia, qui comme on le verra est aussi l'auteur de l'un des rares ouvrages publiés en Chine continentale sur le sujet, y fait un état assez compréhensif de la recherche de 1981 à aujourd'hui, en la divisant par périodes et par types d'enquête. Elle propose en particulier de la partager en trois phases : la première, de 1981 à 2000, est constitué essentiellement des premiers pas de la recherche sur la famine, rendue possible par la publication de la *Résolution* et par le changement dans la formule pour se référer à la famine qu'on a analysé plus haut. En 1983, les données sur la population entre 1959 et 1961 sont publiées et quatre ans après un article de Jiang Zhenghua paru dans *Zhongguo renkou kexue (Etudes démographiques chinoises)* propose la première analyse quantitative sur le nombre des morts, qui fixe le chiffre à 17 millions. Cette évaluation est obtenue avec la participation de bureaux gouvernementaux tels que le Département national de statistique (*Guojia tongji ju* 国家统计局), le Ministère de la Sécurité publique (*Gong'an bu* 公安部), la Commission nationale du planning familial (*Guojia jihua shengyu weiyuanhui* 国家计划生育委员会)⁶¹. Une autre œuvre fondatrice dans la recherche sur cette époque est le travail de Li Rui, qui à l'époque du Grand Bond en avant était l'un des secrétaires de Mao Zedong et qui a été éloigné de son poste après avoir critiqué le mouvement. Il publie un compte-rendu des rencontres de Lushan d'abord

⁵⁷ Xie Chuntao, « "Da yuejin" yundong yanjiu shuping », *op. cit.*

⁵⁸ « “大跃进”运动是党在探索中国自己的社会主义建设道路过程中的一次严重失误。 » *Ibid.*, p. 32.

⁵⁹ « [...]“大跃进”运动所造成的[...]对人民生活的影响 » *Ibid.*

⁶⁰ Jia Yanmin et Zhu Jin, « Guonei xuezhe "Da yuejin" wenti yanjiu shuping », *op. cit.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 15.

en 1989 comme publication « à usage interne » (*neibu kongzhi faxing* 内部控制发行)⁶² et après, en 1994, dans une nouvelle édition publique avec la Henan renmin chubanshe. En 1990, la même maison d'édition avait aussi publié la thèse de Xie Chuntao sous le titre *Da yuejin kuanglan* (大跃进狂澜, litt. « Les vagues féroces du Grand Bond en avant »), qui pourtant, soulignent les chercheurs, présente des fortes limitations « à cause des limites de l'époque »⁶³. C'est toujours dans les années 90, à la suite sans doute de la publication des *Résolutions*, que paraissent les premières histoires officielles sur la République Populaire de Chine depuis 1949. Le Grand Bond en avant y est normalement présent avec la mention officielle de « Trois années de difficultés ».

La phase suivante, qui va de 2000 jusqu'à 2011, a vu fleurir les enquêtes sur les conséquences de la famine, sur le nombre des victimes et sur la destruction du réseau social et des villages. Le ton se fait donc plus critique et l'analyse plus détaillée quant à la responsabilité de ce qui s'est passé.

La dernière phase, les trois années entre 2011 et 2014, serait caractérisée par les controverses sur les causes de la famine et sur les chiffres. La chercheuse fait référence ici en particulier au débat qui a eu lieu en 2013 entre le mathématicien Sun Jingxian 孙经先 et une partie de la communauté des historiens.

La fin de la première décennie des années 2000, et le début de la suivante, coïncide donc avec un moment de durcissement et de conflit. Nous consacrerons la suite de cette partie à l'analyse d'un certain nombre d'ouvrages de ces deux dernières phases de la recherche, car c'est le discours de ces années qui définit l'atmosphère où s'insère le travail de Yan Lianke, paru en 2011.

3.2. Les recherches parues en République Populaire dans les années 2000

Les trois centres de recherche principaux en Chine aujourd'hui se trouvent à Pékin, à Shanghai et à Nankin. Un certain nombre d'articles ont été publiés au sujet de la famine et des morts pendant les trois années 1959-1961 par des chercheurs qui travaillent dans différentes universités dans ces trois villes.

A l'université de Nankin c'est le travail du professeur Li Liangyu 李良玉 qui a donné un développement à la recherche dans ce domaine. Spécialiste d'histoire culturelle de la Chine d'époque Qing, Li a commencé à s'occuper d'histoire chinoise contemporaine à partir des années 2000, à cause du manque de spécialistes s'intéressant à ce sujet. Il a en particulier dirigé des thèses

⁶² Sur les publications *neibu*, voir p. ex.: David L. Shambaugh, *American Studies of Contemporary China*, Armonk, N.Y., M. E. Sharpe, 1993, p. 272 ss.

⁶³ « 由于当时条件的限制, 书中关于大饥荒灾情的内容较少, 资料有限 »: Jia Yanmin et Zhu Jin, « Guonei xuezhe "Da yuejin" wenti yanjiu shuping », *op. cit.*, p. 15.

sur des sujets contemporains, et il a pu les voir publiées. Parmi ses étudiants, Jia Yanmin, co-auteur de l'état de la recherche sur la famine sur lequel nous nous sommes appuyée dans la partie précédente, a publié notamment sa thèse sur la première commune populaire fondée dans la RPC : la commune satellite de Chayashan (嵯峨山), dans la contrée de Suiping, Henan, pendant le Grand Bond en Avant⁶⁴.

Les recherches dans les archives ont été effectuées entre 2002 et 2004, et la thèse a été publiée en 2006 auprès de la *Zhishi chanquan chubanshe* (知识产权出版社) de Pékin dans la collection de thèses doctorales dirigées par le professeur Li Liangyu, après élimination de certaines parties concernant le rapport entre la population et les autorités.

Il s'agit d'un travail par moments très critique à l'égard des politiques du Grand Bond et de leurs conséquences, qui cite un grand nombre de sources de l'époque et les archives locales sur les chiffres des morts et sur les réactions des autorités. Il touche aux données quantitatives, avec une limitation géographique à la contrée de Suiping, en évoquant un taux de mortalité de 12% dans la seule commune de Chayashan⁶⁵, ainsi qu'aux épisodes de dissimulation de la famine pour des raisons idéologique et de propagande, des aspects auxquels elle consacre trois chapitres de sa recherche (Chap. 4, 5, 6). La chercheuse mentionne des témoignages célèbres en faveur de la politique de l'époque, tels que celui du physicien Qian Xuesen 钱学森 qui, diplômé en Californie, avait affirmé la validité du mouvement et même la possibilité de produire plus que prévu⁶⁶. Elle présente aussi six entretiens avec des survivants de la famine, ou avec des fils de survivants, présentant une variété de points de vue sur la question : du fils du responsable de la Commune, qui relativise le rôle des responsables et le nombre de morts aux déclarations sur l'obligation de fournir des comptes rendus exagérés sur la production, fournies par un survivant qui avait 92 ans à l'époque de la rédaction de la thèse. Tout en proposant une thèse et un point de vue bien clairs sur la question, visant à démentir les positions du gouvernement et à dévoiler l'absurdité des politiques et des stratégies de propagande mises en place pour les promouvoir, le travail présente donc aussi des points de vue différents et contradictoires, qui permettent de faire émerger une vision polyphonique de l'histoire.

Deux facteurs ont probablement favorisé les recherches et la possibilité de publication de l'ouvrage de la chercheuse : la portée régionale de l'analyse, qui ne couvre pas l'ensemble du pays, et la diffusion restreinte de la publication. S'agissant d'une thèse en histoire, en effet, le public visé

⁶⁴ Jia Yanmin, *Da yuejin shiqi xiangcun zhengzhi de dianxing*, op. cit.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 230.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 92.

ne dépasse pas le cercle universitaire. Ces deux traits sont, comme on le verra, effectivement récurrents dans les publications chinoises sur le Grand Bond en avant.

L'un des aspects-clé de la possibilité de publier est, comme Li Liangyu l'affirme, l'importance de bien exploiter les sources de manière scientifique : non seulement par amour de la rigueur scientifique, mais aussi parce que, si la recherche est sérieuse et les données exploitées de manière scientifique, les résultats ne pourront pas être contestés.

Un autre aspect important est la collecte des histoires orales que Jia Yanmin fait, partiellement, mais qui n'est par un trait répandu parmi les chercheurs chinois. Une exception à cette absence de la voix directe des paysans est le travail de Gao Wangling 高王凌⁶⁷. Rattaché au département d'histoire à l'Université di Peuple de Pékin, officiellement spécialiste de l'histoire des Qing⁶⁸, il est surtout l'auteur de différentes recherches sur la répartition de la terre et l'histoire économique chinoise au 18^e siècle, mais il a aussi publié un ouvrage sur les communes populaires⁶⁹. Sa recherche est intéressante surtout pour la méthode utilisée : il a effectué des interviews parmi la population du village où il a passé une période comme *zhiqing* pour récolter une histoire orale de l'époque, et arrive ainsi à critiquer le système des communes et à analyser les formes d'opposition et les stratégies de survie de la population pendant la famine. Weigelin-Schwiedrzik définit ce travail, qui partage avec celui de Jia Yanmin le fait d'être limité géographiquement, comme une approche « sociologique » de la question⁷⁰.

Encore à Pékin, Luo Pinghan 罗平汉, rattaché au département d'histoire du Parti Communiste à l'Université du Peuple, est spécialiste des réformes agraires en Chine contemporaine : il a consacré plusieurs volumes à ces thématiques, en couvrant une période qui excède celle des réformes maoïstes⁷¹. La question de l'institution et du fonctionnement des communes populaires constitue

⁶⁷ A l'extérieur de la Chine nous avons le travail de Zhou Xun, de l'Université d'Essex : Zhou Xun, *Forgotten Voices*, *op. cit.*, qui aurait toutefois le défaut, selon certains, de ne pas laisser suffisamment émerger les voix des paysans eux-mêmes. D'autres travaux non académiques qui présentent des interviews avec les paysans sont présentés dans le Chapitre 3.

⁶⁸ Il est assez récurrent que les spécialistes d'épisodes sensibles de l'histoire contemporaine soient rattachés à d'autres départements.

⁶⁹ Gao Wangling (高王凌), *Renmin gongshe shiqi Zhongguo nongmin « fangxinwei » diaocha*, 人民公社时期中国农民"反行为"调查 [Enquête sur les actes de résistance paysanne en Chine pendant les communes populaires], Beijing, Zhonggong Dangshi Chubanshe, 2006.

⁷⁰ Susanne Weigelin-Schwiedrzik, « Re-Imagining the Chinese Peasant: The Historiography on the Great Leap Forward », dans Felix Wemheuer et Kimberley Ens Manning (éds.), *Eating Bitterness: New Perspectives on China's Great Leap Forward and Famine*, Vancouver, UBC Press, coll. « Contemporary Chinese studies », 2011, p. 38-50.

⁷¹ Luo Pinghan, *Nongcun renmin gongshe shi*, *op. cit.* ; *Tudi gaige yundong shi*, 土地改革运动史 [Histoire du mouvement de la réforme de la terre], Di 1 ban., Fuzhou, Fujian renmin chubanshe, 2005, 412 p ; *Tiantang shiyan : renmin gongshehua yundong shimo*, 天堂实验: 人民公社化运动始末 [L'expérience du paradis: Le mouvement de collectivisation du peuple de son début à sa conclusion], Pékin, Zhonggong zhongyangdang jiao chubanshe, 2006.

par conséquent une partie importante de ses recherches : il appelle la période du Grand Bond « la période des graves difficultés économiques », en accord avec la formule proposée par les Résolutions de 1981. Les deux ouvrages *Nongcun renmin gongshe shi* (农村人民公社史, litt. « Histoire des communes populaires agricoles ») et *Tiantang shiyan : renmin gongshebua shimo* (天堂试验——人民公社化运动始末, litt. « L'expérience du paradis : Le mouvement des communes populaires de son début à sa conclusion »), publiés respectivement en 2003 et 2006, sont consacrés entièrement à la question des communes populaires et touchent donc plus directement aux questions des réformes économiques du Grand Bond en avant et de la famine. Grâce probablement à son rattachement, Luo Pinghan a eu accès à beaucoup de sources originales : archives régionales et nationales, photos et images de propagande dont il use largement, surtout dans *Tiantang shiyan*. En correspondance avec ce choix éditorial, au niveau stylistique ses ouvrages se caractérisent par la reprise des slogans (*kouhao* 口号) qui ont marqué les différentes campagnes de l'époque, dans les titres des chapitres et des sous-parties. L'effet est de recréer l'ambiance de l'époque, mais non sans une stratégie de distanciation. Dans son analyse, l'auteur déconstruit en effet les images que ces slogans véhiculent, en les mettant en relation avec les données qu'il possède. Dans l'exemple suivant, le sujet est le slogan *yi da er gong* (一大二公 litt. : « grande et collective »), apparu le 3 septembre 1958 dans le *Renmin ribao*⁷², qui résumait les caractéristiques principales des communes au début de la campagne pour leur diffusion :

人民公社“大”的优越性，其实是经不起推敲的。「…」人民公社的另一个特点是“公”。这个“公”其实就是将农业社和社员的财产无代价地归公社所有，由公社统一经营、统一核算。「…」“一大二公”的人民公社在管理体制上实行“政社合一”。⁷³

La supériorité liée à la taille des communes populaires ne résiste pas à l'examen. [...] L'une des autres caractéristiques des communes populaires est qu'elles étaient « collectives ». Cela voulait dire que tous les biens de la commune et de ses membres revenaient gratuitement à la collectivité, grâce à un système de gestion unifiée et de comptabilité centralisée. [...]. Au niveau administratif, ces communes « grandes et collectives » pratiquaient un système d'unification entre administration de l'État et gestion de la commune.

⁷² Li Kwok-sing, *A Glossary of Political Terms of the People's Republic of China*, traduit par Mary Lok, Hong Kong, The Chinese University Press, 1995, p. 158.

⁷³ Luo Pinghan, *Nongcun renmin gongshe shi*, *op. cit.*, p. 57-59.

Le premier chapitre de « *Wenge* » *qianye de Zhongguo* («文革”前夜的中国, litt. « La Chine à la veille de la " Révolution Culturelle " », de 2007)⁷⁴ est consacré au Grand Bond en avant, qui est défini comme « une grave erreur ». La théorie de « 30% de calamités naturelles et 70% d'erreur humaine » y est acceptée, l'analyse des données se concentre sur les dommages économiques. Les morts de la famine sont évoqués à la fin du chapitre, mais quant aux chiffres, seules des statistiques relatives à la province du Anhui sont données⁷⁵. Luo a également consacré un ouvrage au rôle des intellectuels pendant le Grand Bond : il reconnaît à la fois leurs responsabilités (eux aussi, ils ont pris part au « vent de l'exagération » qui a envahi la Chine entière, avec une forte responsabilité de plus, liée à leur rôle prééminent), mais aussi les souffrances qu'ils ont dû subir pendant le mouvement contre les droitiers et lors la famine (un très petit nombre d'intellectuels, parmi ceux de plus haut niveau, ont pu jouir de rations alimentaires garanties)⁷⁶. Son travail sur le Grand Bond en avant est sans doute parmi les plus approfondis ; comme on l'a vu, toutefois, la famine n'y est que très rarement l'objet d'une analyse directe.

À Shanghai on trouve deux approches différentes de la question : une approche que Weigelin-Schwiedrzik qualifie de « structuraliste », à partir du travail de Zhang Letian 张乐天, professeur d'anthropologie et de sociologie à l'Université Fudan, et directeur du Centre de recherche sur l'anthropologie sociale et culturelle⁷⁷ ; et une analyse statistique et démographique, qui se base sur un système de vérification de sources et qui s'est développée entre l'Université Jiaotong et l'Université normale de la Chine de l'Est (*Huadong shifan daxue* 华东师范大学) à partir du travail de l'historien Cao Shuji 曹树基.

Zhang Letian 张乐天, que l'on a mentionné plus haut pour un article fortement critique envers l'environnement de la recherche académique en Chine, est l'auteur de *Gaobie lixiang : Renmin gongshe zhidu yanjiu* (告别理想：人民公社制度研究 litt. « Adieu à l'idéal : Recherche sur le système des communes populaires »), une recherche sur l'histoire des communes, appelées le « symbole d'une époque » (*yi ge shidai de xiangzhen* 一个时代的象征),⁷⁸ et d'un passé qui est à rejeter, mais non pas à oublier. Son travail, qui a connu au moins trois éditions, en 1998, 2005 et 2012⁷⁹, constitue une

⁷⁴ Luo Pinghan, « *Wenge* » *qianye de Zhongguo*, *op. cit.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 2-21.

⁷⁶ Luo Pinghan (罗平汉), *1958-1962 nian de Zhongguo zhishe jie*, 1958-1962 年的中国知识界 [Le monde intellectuel chinois entre 1958 et 1962], Pékin, Zhonggong zhongyangdang xiao chubanshe, 2008, 2 p.

⁷⁷ Voir la page personnelle de M. Zhang Letian sur le site internet de l'université Fudan : <http://ice.ssdpp.fudan.edu.cn/张乐天/> (consulté le 30 janvier 2017)

⁷⁸ Zhang Letian, *Gaobie lixiang*, *op. cit.*, p. 2.

⁷⁹ Voir la page personnelle de M. Zhang Letian sur le *China in Comparative Perspective Network* [en ligne] <http://ccpn-global.com/cms.php?artid=515&catid=242> (consulté le 23 janvier 2018, la page n'est plus disponible le 30 juillet 2019).

critique des effets du système des communes dans l'économie chinoise, et de l'utopie qui a accompagné la naissance de ce système. Dans l'introduction de sa recherche, il explique que les changements rapides de la société chinoise contemporaine ne laissent pas le temps aux personnes de réfléchir sur l'histoire, et il insiste sur le fait que le rôle des érudits devrait au contraire consister à « tourner la tête » et à apprendre de l'histoire passée, qui n'est pas aussi lointaine qu'il le semble. L'importance de ne pas oublier l'histoire réside par ailleurs dans le présent et dans le futur : le passé nous fournit les « clés » pour comprendre le présent, et nous empêche de répéter les erreurs du passé, en « retombant dans l'ornière du chariot renversé » (*chongdaofuzhe* 重蹈覆辙)⁸⁰. Il insiste aussi sur l'imaginaire qui avait été construit autour des communes populaires, et sur la manière dont cet imaginaire a influencé la perception des résultats de ce système économique :

公社的图景当时被描绘得何等地美妙，何等地动人心弦，以致于最初出现的灾难不仅没有导致它的灭亡，甚至没有导致对公社制度的普遍的怀疑。但是、公社制度必须经受严峻的时间考验。⁸¹

Le scénario des communes avait été décrit comme tellement merveilleux, tellement bouleversant, que même les désastres du début non seulement n'ont pas amené à leur extinction, mais ils n'ont même pas soulevé de doutes sur la généralisation du système des communes. Et pourtant, le système des communes devra passer l'examen sévère du temps.

Sa critique s'appuie toutefois aussi fortement sur un soutien déclaré aux politiques de réforme et d'ouverture de Deng Xiaoping qui ont aboli le système des communes⁸². La portée critique de son travail est ainsi limitée à un passé proche mais désormais refusé, et elle devient un support pour la politique contemporaine, en reprenant le passé de manière critique pour montrer en quoi le nouveau système est meilleur que le nouveau. C'est une approche tout à fait en ligne avec l'image traditionnelle de l'intellectuel.

Le travail de Cao Shuji 曹树基, professeur à l'Université Jiaotong qui a aussi passé une période en échange à l'EHESS en 2002 et à l'Université des Sciences et technologies de Hong Kong en 2008, spécialiste de démographie et de géographie historique, est intéressant pour son approche scientifique des sources primaires.

Il se base sur une analyse très détaillée des sources d'archive, en particulier des données concernant la population, province par province, en utilisant une méthode de calcul statistique mise à point par lui-même en 2001, à partir d'un travail de recherche de géographie historique à

⁸⁰ Zhang Letian, *Gaobie lixiang*, *op. cit.*, p. 1.

⁸¹ *Ibid.*, p. 4.

⁸² *Ibid.*, p. 5.

l'Université Fudan sur le « Rapport entre population et conditions environnementales dans les cinq derniers siècles » (« Jin wubai nian lai renkou yu ziran huanjing de guanxi » « 近五百年来人口与自然环境的关系 »)⁸³. C'est pendant cette recherche que Cao s'aperçoit d'une anomalie dans les données concernant les années du « désastre », ainsi que les années précédentes : selon ses analyses, la population d'avant les années de la famine avait clairement été sous-estimée afin de réduire l'impact du nombre des morts⁸⁴.

Il met alors au point un système de calcul et de comparaison des données afin de redresser les données « façonnées » qu'on retrouve dans les archives. C'est une recherche qu'il mène encore aujourd'hui avec ses étudiants. Il donne aussi des cours sur la vérification des données des archives et organise des missions de deux semaines dans les départements où il peut accéder aux archives. Il affirme ne pas avoir observé une plus grande difficulté à accéder aux sources, mais il souligne que la possibilité d'entrer dans les archives est limitée et déterminée par ses relations personnelles avec les responsables, ce qui entraîne une sélection forcée des archives où il peut travailler (surtout celles du Henan du sud-ouest)⁸⁵.

L'analyse comparée de données lui permet également de contribuer à la recherche sur les causes à la base de la famine, en pointant du doigt les défauts du système : il observe par exemple un taux de mortalité beaucoup plus élevé dans les campagnes qui se trouvent près de villes fortement favorisées par les politiques économique du Grand Bond⁸⁶, mais aussi, paradoxalement, un taux de mortalité plus élevé dans les régions à production agricole plus haute, confirmation du fait que l'intervention humaine et les choix liés à la redistribution des biens ont été déterminants dans le désastre.

Quant à la possibilité de publier ses recherches à l'intérieur de la République Populaire de Chine, Cao se situe à cheval entre les auteurs que nous avons vus jusqu'ici et ceux que nous analyserons dans la partie suivante. Cao Shuji est en effet l'auteur de nombreux articles sur sa méthode de recherche et ses résultats concernant le Grand Bond en avant, qu'il a pu publier sans difficultés en 2004 et 2005 dans la revue *Zhongguo renkou kexue* (中国人口科学, *Etudes de démographie chinoise*)⁸⁷ et il continue de mener des recherches sur ces sujet.

⁸³ Cao Shuji, *Da jibuang, op. cit.*, p. 532.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 533.

⁸⁵ Entretien avec Cao Shuji, mars 2016.

⁸⁶ Cao Shuji, *Da jibuang, op. cit.*, p. 283.

⁸⁷ Cao Shuji (曹树基), « 1959-1961 nian Zhongguo de renkou siwang jiqi chengyin », 1959-1961 年中国的人口死亡及其成因 [La mortalité de la population chinoise entre 1959 et 1961 et ses causes], *Zhongguo renkou kexue*, 2005, vol. 1, p. 14-28 ; Cao Shuji (曹树基), « 1958—1962 nian Sichuan renkou siwang yanjiu », 1958—1962 年四川人口死亡研究 [Recherche sur la mort de la population du Sichuan entre 1958 et 1962], *Zhongguo renkou kexue*, 2004, vol. 1, p. 57-67 ;

La recherche complète qui couvre toutes les provinces chinoises, toutefois, a été jugée trop sensible et, malgré l'intérêt qu'elle a suscité de la part de différentes maisons d'édition de la RPC, elle a été publiée par la Time International Publishing (时代国际出版公司 Shidai guoji chuban gongsi), une maison d'édition enregistrée à Hong Kong par un éditeur chinois, mais qui avait son siège à Shanghai. L'ouvrage paraît en 2005 avec le titre de *Da jihuang : 1959-1961 nian de Zhongguo renkou* (大饥荒：一九五九——一九六一年的人口 *La Grande Famine : La population chinoise entre 1959 et 1961*). La diffusion de l'œuvre de Cao Shuji en République populaire de Chine a été donc basée sur l'initiative du professeur, de ses amis et de ses étudiants qui ont contribué à acheter des copies du livre à Hong Kong et à les importer clandestinement en Chine.

Pendant l'interview qu'il nous a accordée, Cao nous a aussi raconté les pressions que la Time International Publishing a subies pendant des années : elle a été fermée en 2007, et son directeur a fait environ un an de prison pour des causes officiellement liées à la fiscalité mais, selon l'opinion du professeur, dues à son activité de publication⁸⁸. Parmi les autres publications du même éditeur on trouve aussi plusieurs travaux de ou sur Li Rui 李锐 (1917-2019), vice-ministre des travaux hydrauliques pendant les premières années du Grand Bond en avant, qui perdit son poste suite à la Conférence de Lushan (1959) pour avoir, avec Peng Dehuai, dénoncé les erreurs du mouvement.

L'expérience de Cao Shuji nous permet de confirmer les éléments qui, dans une même période et donc sous un même climat politique, conditionnent la possibilité de publier un travail de recherche sur une thématique sensible à l'intérieur de la République Populaire de Chine : la taille de l'ouvrage, la portée géographique des recherches et, surtout, leur impact au niveau de la diffusion. Les articles et l'ouvrage de Cao Shuji sont parus au cours des mêmes années, leur différence de traitement ne peut donc pas être liée à une différence dans le climat politique en Chine, mais plutôt à une différence dans le traitement des maisons d'édition par rapport aux directeurs de revues dont le public est sans doute plus limité et sélectionné à priori⁸⁹. Les articles de Cao Shuji sont toujours disponibles sur sa page universitaire, à la disposition de toute personne qui décide de les télécharger⁹⁰.

Dans l'introduction de son travail Cao cite les travaux qui l'ont guidé dans son approche de la question de la famine (il mentionne *Hungry Ghosts* de Jasper Becker et le travail de Ding Shu que

Cao Shuji (曹树基) et Qi Sun (孙琦), « 1958—1962 nian Guanxi shi xian renkou shuju de “jiagong” », 1959~ 1961 年广西十县人口数据的“加工” [Précisions sur les données démographiques dans dix contées du Guanxi entre 1959 et 1961], *Zhongguo renkou kexue*, 2007, vol. 1, p. 75-86.

⁸⁸ Interview avec Cao Shuji, 12 mars 2016. Le site de la maison d'édition est actif aujourd'hui.

⁸⁹ Interview, 12 mars 2016.

⁹⁰ Voir la page personnelle de M. Cao Shuji sur le site du département d'histoire de l'Université Jiaotong : http://history.sjtu.edu.cn/CN/show.aspx?info_lb=54&info_id=106&flag=2

l'on présentera après : voir 4), et il fait référence à une motivation morale qui l'a poussé dans son travail : rétablir les chiffres exacts du désastre sert à restituer sa valeur à toute vie perdue dans la famine, et à rendre justice aux victimes, à leurs familles et à leur descendants⁹¹. C'est ce même engagement, mélange de passion scientifique et de sensibilité humaine, qui le portera à s'enflammer dans les débats sur les chiffres de la famine, qui éclatera en 2013 à cause d'une publication du mathématicien Sun Jingxian 孙经先. Avant de poursuivre avec une illustration des principales publications scientifiques sur la famine qui sont parues uniquement à Hong Kong ou à Taiwan, nous présenterons très brièvement cet épisode, qui a l'intérêt de montrer l'importance que le gouvernement chinois attache à la construction de la mémoire publique sur l'histoire récente du pays.

3.3. Le débat de 2013-2014

En août 2013 un article de Sun Jingxian 孙经先, professeur de statistique à l'Université Normale du Jiangsu, ouvra une page nouvelle dans le débat sur les morts de la grande famine. L'article, publié dans le journal de l'Académie Chinoise des Sciences Sociales (*Zhongguo shehui kexue zazhi* 中国社会科学杂志), porte le titre de « « Esi san qian wan » bu shi shishi » (« “饿死三千万”不是事实 « Trente millions de morts de faim » ne sont pas une réalité »)⁹², et soutient que l'estimation du nombre de victimes de la famine peut être largement réduite.

Selon l'auteur, qui n'avait pas d'expériences préliminaires d'études démographiques ni d'historiographie, la chute dans la population enregistrée dans les archives est liée à plusieurs erreurs de recensement survenues dans les années précédant la Grande Famine, qui auraient provoqué un excès dans les calculs démographiques que Sun estime à environ 2/3% (en particulier, un double enregistrement de plusieurs familles émigrées dans les villes où une plus grande force de travail était demandée, alors que, pour la même raison, un grand nombre de morts n'était pas enregistré). Les mises à jour dans les archives menées après 1959 auraient simplement corrigé les chiffres pour les rapprocher de la réalité de la situation chinoise. La diminution dans les chiffres ne correspondrait donc pas à une véritable diminution dans la population⁹³. Sun admet l'existence de « trois ans de difficultés » (il utilise l'expression canonique de *sannian kunnan shiqi* 三年困难时期), provoqués à la fois par l'intervention humaine et par des causes naturelles, mais il limite l'impact

⁹¹ Cao Shuji, *Da jibuang*, op. cit., p. 4.

⁹² Sun Jingxian (孙经先), « “Esi san qian wan” bu shi shishi », “饿死三千万”不是事实 [« Trente millions de morts de faim » ne sont pas une réalité] *Zhongguo shehui kexue zazhi she*, [en ligne] http://sscp.cssn.cn/xkpd/xsyz/201308/t20130823_1115255.html, 2013, consulté le 28 mai 2015.

⁹³ « 这些减少都仅仅是统计数据数字的减少，并不是这一时期实际人口的真实减少。 »: *Ibid*.

de ces difficultés à des provinces spécifiques de la Chine (il cite en particulier la commune de Xinyang au Henan), et dans sa conclusion il affirme que le nombre de morts pour « causes nutritionnelles » (*yingyangxing simang* « 营养性死亡 ») serait de l'ordre de 2,5 millions, à savoir plus de dix fois inférieur au chiffre généralement accepté aujourd'hui⁹⁴.

Ainsi conclut-il son article :

站在今天的角度看，那三年间出现 250 万人“营养性死亡”，既是天灾，也是人祸，历史的教训值得深刻汲取；但是，片面地、无端地夸大非正常死亡人数，并不是严谨的学风，更无助于正确地总结历史的经验教训，坚定今日的前行方向。⁹⁵

Dans l'état actuel, [on peut affirmer que] pendant ces trois ans il y eut 2,5 millions de « morts pour causes nutritionnelles », dues à la fois à des désastres naturels et à l'intervention humaine. Il faut en tirer une profonde leçon d'histoire ; pourtant, les chiffres partiels qui exagèrent sans raison le nombre des morts non naturelles ne dérivent pas d'études rigoureuses, et n'aident pas à résumer correctement l'expérience historique, ni à redresser la direction actuelle.

Dans son article, Sun parle aussi ouvertement d'« absurdité » (« “饿死三千万”的荒谬性 ») de la thèse des trente millions de victimes (il la définit aussi comme une « énorme rumeur » 重大谣言), et il utilise des tons fortement polémiques envers les spécialistes du sujet. Il cite ouvertement Cao Shuji, mais aussi Ding Shu et Yang Jisheng.

Dans son analyse de cet épisode, Anthony Garnaut place la publication de cet article dans le contexte d'un renouveau de la « ligne de masse » (*qunzhong luxian* 群众路线), annoncé par le président Xi Jinping 习近平 en avril 2013 et officiellement terminée en juillet 2014, qui prévoyait un effort supplémentaire dans le « travail idéologique » (*sixiang gongzuo* 思想工作) afin de renforcer l'image du Parti Communiste Chinois, et note l'importance de la publication d'un travail avec un choix linguistique aussi marqué dans une source officielle comme le Journal de l'Académie chinoise des sciences sociales⁹⁶.

Il ne s'agit pas, d'ailleurs, de la seule tentative de polluer le débat sur la famine. L'épisode qui suit a été analysé par Hui Zhao et Jun Lin, qui réfléchissent sur l'impact des réseaux sociaux dans

⁹⁴ Anthony Garnaut observe que ce chiffre correspond à celui accepté par la Conférence des sept mille cadres de 1962, à la conclusion du Grand Bond en avant : Anthony Garnaut, « The Mass Line on a Massive Famine », *The China Story*, [en ligne] <http://www.thechinastory.org/2014/10/the-mass-line-on-a-massive-famine/>, 8 octobre 2014, consulté le 28 mai 2015.

⁹⁵ Sun Jingxian, « « 'Esi san qian wan » bu shi shishi », *op. cit.*

⁹⁶ Anthony Garnaut, « The Mass Line on a Massive Famine », *op. cit.*

la construction de la mémoire collective en Chine⁹⁷. Le 29 avril 2012 Lin Zhibo, directeur de la filiale du *Renmin ribao* au Gansu, publia en effet un message qui, similairement, niait la taille du désastre, sur le portail de microblogging Sina Weibo :

有人为了糟蹋毛主席，竟然夸张污蔑 1960~1962 年饿死几千万人。有人为此走访了当年饥荒最重的河南安徽很多村庄，情况根本不是有人污蔑的那样，乡亲们只是听说饿死了人，而自己并没有亲眼看见饿死人，能够直接证实的饿死者为数极少。⁹⁸

Certains diffament le président Mao, en disant qu'entre 1960 et 1962 des dizaines de millions de personnes seraient mortes de faim. Ce chiffre est excessif. Certains ont interviewé les habitants de beaucoup de villages au Henan et au Anhui, où la famine était plus grave. Ce n'est pas comme ce que prétendent ces bruits mensongers : les paysans avaient simplement entendu dire que des gens étaient morts de faim, mais personne n'a vu des morts de ses propres yeux, les témoins directs sont extrêmement peu nombreux.

Dans les deux cas, les tentatives de réévaluer la dimension du désastre se heurtèrent à l'opposition du public : après avoir essayé de soutenir sa position, Lin Zhibo a été finalement obligé de s'excuser et d'éliminer ses messages, suite à la vague de messages de critique reçus en réponse, de la part de citoyens ordinaires et d'historiens⁹⁹.

Quant à l'article de Sun Jingxian, deux conférences sur le sujet organisées en 2013 à Shanghai et en 2014 à Wuhan virent la participation, parmi autres, de Sun Jingxian d'un côté et de Cao Shuji et Yang Jisheng de l'autre. Sun n'arriva pas à défendre sa thèse devant ses collègues. Anthony Garnaut observe toutefois qu'on peut définir toute l'opération comme « un succès » pour les partisans de Sun : « [Sun's] intervention introduced a sense of credible doubt to a sound and scientific analysis of those events, much as climate change skeptics have generated public confusion about a theory that is well established within scientific circles »¹⁰⁰. Encore aujourd'hui, en effet, si l'on cherche sur le moteur Baidu le nom de Cao Shuji, le deuxième résultat est une référence au débat de 2013-2014, ce qui évoque immédiatement l'idée que les thèses des deux adversaires ont

⁹⁷ Zhao Hui et Liu Jun, « Réseaux sociaux et mémoire collective en Chine », *op. cit.*

⁹⁸ Le message n'est plus disponible sur Weibo mais une trace de ces messages et du débat a été archivée par *The China Story* : « Archived Documents for "Numbers and the Great Famine" », *The China Story*, [en ligne] https://www.thechinastory.org/wp-content/uploads/2012/08/Arc_GreatFamine.pdf, août 2018, consulté le 2 février 2017.

⁹⁹ Une trace du débat est aussi disponible sur le bulletin du 10 août 2012 du site *The China Story* : « China Time », *The China Story - Numbers and the Great Famine*, [en ligne] <https://www.thechinastory.org/dossier/china-time/>, 10 août 2012, consulté le 2 février 2017.

¹⁰⁰ Anthony Garnaut, « The Mass Line on a Massive Famine », *op. cit.*

pour l'essentiel la même valeur scientifique. Toutes les personnes que nous avons eu l'occasion d'interviewer ont refusé de revenir sur cet épisode, soulignant l'inutilité de ce débat et le manque de rigueur du chercheur.

4. Les publications académiques parues en dehors de la République populaire de Chine

L'un des points du discours du journaliste Yang Jisheng 杨继绳 pendant la conférence de Wuhan de 2014 sur la Grande Famine fut, selon le reportage de Garnaut, le fait que les travaux de Sun Jingxian étaient plus visibles par rapport à sa propre recherche en Chine continentale¹⁰¹. L'enquête massive de Yang Jisheng, qui ne rentre pas complètement parmi les travaux universitaires et qui sera donc analysée à part, partage avec plusieurs travaux concernant la famine la caractéristique de ne pas avoir été publiée en République Populaire de Chine. Dans cette partie nous présenterons certaines de ces œuvres en essayant d'en saisir les traits principaux au niveau de leur arrière-plan idéologique, des choix linguistiques et de leur message.

Parmi les œuvres qui l'ont guidé dans ses recherches sur la grande famine, Cao Shuji mentionne un ouvrage de Ding Shu 丁抒, publié en 1991 sous le titre de *Renbu* : "Da yuejin" yu da jihuang (人祸：大跃进与大饥荒, *Une calamité provoquée par l'homme : Le Grand Bond en avant et la Grande Famine*), et republié en 1995 avec une annexe consacrée au nombre des victimes. Il s'agit sans doute de l'un des premiers ouvrages de cette étendue parus sur la période du Grand Bond en langue chinoise. L'auteur, qui a enseigné au Normandale University College, est aussi l'auteur de deux recherches sur le mouvement contre les droitiers de 1957¹⁰², un autre thème qui, à l'heure actuelle, a reçu une attention limitée de la part des historiens.

Dans son œuvre, Ding Shu propose une analyse assez compréhensive des différents aspects problématiques du mouvement du Grand Bond en avant (les conséquences économiques du système des communes, la violence contre les « droitiers », la distance des autorités par rapport à la situation réelle). Sa position quant à la responsabilité des morts de 1959-61 est claire dès le titre, et il rebondit sur ce concept et sur l'ampleur de la catastrophe de manière très claire et directe dès sa préface : « Il s'agit d'une catastrophe provoquée par l'homme, sans précédents (et inégalée même

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Ding Shu (丁抒), *Yangmou* : *Fan youpai yundong shimo*, 阳谋：反右派运动史末 [Titre anglais: Open conspiracy : The Complete Story of Chinese Communist Party's Anti-Rightist Campaign], Hong Kong, Jiushi niandai zazheshi, 2006.

par la suite) dans l'histoire du peuple chinois »¹⁰³. Le jugement sur le Grand Bond en avant y est également catégorique :

「大跃进」实实在在是个「大跃退」，更不用说几千万人饿死的惨剧了。¹⁰⁴

Le « Grand Bond en avant » a été en vérité un « Grand Bond en arrière », sans mentionner la tragédie qui a fait des dizaines de millions de morts.

L'une des clés de son travail est l'importance de la mémoire et de se souvenir de cette catastrophe (*huobai* 禍害) dont l'ampleur est comparable à celle de la Révolution Culturelle mais dont on n'a pas de mémoire en Chine. Il cite, à la fois dans l'introduction et dans la conclusion, la figure de Liu Shaoqi et son appel, en 1962, pour qu'on érige un mémorial de la Grande Famine qui serve d'avertissement pour les nouvelles générations. Sa recherche devrait ainsi constituer une sorte de mémorial à leur service :

索尔兹伯里的《长征》一书的副标题是「前所未闻的故事」，本书所叙述的正是另一些前所未闻的故事——至少对现在三十岁以下的人是这样。¹⁰⁵

Le sous-titre du livre *The long march* de Salisbury est « The untold story »¹⁰⁶. [Mon] livre raconte précisément des histoires qui n'ont jamais été racontées – du moins à ceux qui aujourd'hui ont moins de 30 ans.

Cet appel à la mémoire, qui évoque celui de Ba Jin pour la construction d'un musée de la Révolution culturelle, apparaît à une époque où les publications sur la Grande Famine – du moins en langue chinoise – étaient encore très peu nombreuses. Ding Shu dénonce également de manière très nette la responsabilité de Mao Zedong (le « Président » Mao, entre guillemets, ou même l'« empereur » Mao (*huangdi* 皇帝), ainsi que la vénération qui entoure encore aujourd'hui son image :

四分之一世纪的专制统治，将毛泽东那视人命如草芥的本性暴露无遗，将他「人民救星」的外衣抽剥殆尽。以大规模政治迫害、大规模经济灾难为特征的毛泽东时代，将长久地被我们的子孙谴责、诅咒。不过，如今毛氏的继承人还在「坚持」他的「思想」，供奉他的尸体，好像是要叫人民永远记着：就在离那具尸体不远的天安门城楼上，毛泽东一手导演了人类历史上最反动的革命。

¹⁰³ « 這完全是人為創造的中華民族空前但也是絕後的災難 » : Ding Shu, *Renbu* : « *Da yuejin* » *yu da jibuang*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁰⁴ Ding Shu, *Renbu* : « *Da yuejin* » *yu da jibuang*, *op. cit.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 27-28.

¹⁰⁶ Harrison Evans Salisbury, *The long march : the untold story*, New York, McGraw-Hill, 1987, 419 p.

如果再继续写下去的话，那就该是另一本书《浩劫》的内容了。¹⁰⁷

Un quart de siècle de domination despotique devrait avoir exposé la vraie nature de Mao Zedong, qui donnait à la vie humaine la même valeur qu'à une herbe sauvage, et devrait l'avoir dépouillé de son masque de « sauveur de l'humanité ». L'ère de Mao Zedong, avec ses persécutions politiques à grande échelle, et son désastre économique à grande échelle, sera pour nos descendants un éternel objet de dénonciations et d'insultes. Et pourtant, encore aujourd'hui ses héritiers « persistent » dans sa « pensée », ils vénèrent sa dépouille, comme s'ils voulaient que le peuple se souvienne toujours de lui : c'est justement du haut de Tian'anmen, à côté de sa dépouille, que Mao Zedong a, par lui-même, guidé la révolution la plus réactionnaire de l'histoire de l'humanité.

Si je continue à écrire, ce sera un autre livre qui aura pour sujet la « grande catastrophe ».

C'est donc une attaque à la fois très ancrée dans les données concernant les choix économiques et politiques faits pendant le mouvement du Grand Bond en avant ; et très personnelle envers la figure de Mao Zedong et le culte de la personnalité qui, aux yeux du chercheur, continue d'exister.

Après les années 1990, Ding Shu a effectivement continué avec ses recherches sur la période du Grand Bond en avant et en 2009 il a co-édité avec Song Yongyi (historien et expert de la Révolution Culturelle, originaire de Shanghai mais désormais citoyen américain) un ouvrage issu d'un grand congrès sur ce thème qui s'est tenu en octobre 2008 à l'Université de Seton Hall, à Taiwan, et qui a rassemblé nombre d'experts de tous les domaines sur le Grand Bond en avant et la Grande Famine : l'ouvrage comporte des contributions d'historiens et de chercheurs du monde entier, mais aussi d'artistes comme le réalisateur et peintre Hu Jie (voir Chapitre 4)¹⁰⁸.

Un autre nom important est celui de Yu Xiguang 余习广, un chercheur indépendant diplômé en droit à l'Université de Pékin, expert en pétitions, dont le nom est fortement lié aux recherches internationales sur le Grand Bond en avant (il est membre, par exemple, du comité éditorial du « Chinese Great Leap Forward and Great Famine Database », qui comprend également Ding Shu et Song Yongyi, et il apparaît dans au moins un documentaire sur le sujet – voir 4.2)¹⁰⁹. Il est l'auteur de *Da yuejin ku rizhi : shangshu ji* (大跃进, 苦日子上书集, *Les jours difficiles du Grand Bond en avant : Recueil de pétitions*) publié en 2005 à Hong Kong auprès de la Shidai chaoliu chubanshe. Comme son titre l'indique, il s'agit d'un recueil de sources documentaires, et en particulier de *shangshu* 上书, les pétitions que l'on pouvait présenter aux supérieurs, et qui étaient la manière traditionnelle pour les

¹⁰⁷ Ding Shu, *Renbu* : « Da yuejin » yu da jibuang, *op. cit.*, p. 368.

¹⁰⁸ Song Yongyi et Shu Ding (éds.), *Da yuejin, da jibuang : Lishi he bijiao shiye xia de shishi he sibian*, *op. cit.*

¹⁰⁹ Song Yongyi (éd.), *Database of Chinese Great Leap Forward and Great Famine 1958–1962*, Hong Kong, Fairbank Center for Chinese Studies at Harvard University; Universities Service Centre at the Chinese University of Hong Kong, 2013.

citoyens de faire parvenir leur voix aux niveaux les plus élevés. L'ouvrage fait partie d'une série de recueils documentaires, les autres concernant la Campagne contre les droitiers, la Révolution culturelle et la Chine contemporaine.

Le recueil sur la Grande Famine cite 45 sources documentaires au total (Yu dit en avoir recueilli plus de 270). Comme il le note dans la transcription de l'introduction reproduite sur son blog (mais cette observation est absente dans l'introduction à l'édition papier), les personnes qui écrivaient ces textes étaient des fidèles du gouvernement, et non pas des opposants : les « lettres adressées aux supérieurs » étaient en effet traditionnellement le moyen utilisé par les citoyens pour obtenir une réponse à leurs problèmes de la part de l'État.

其实，上书者还是体制内的顺民，并不是挑战体制道统的叛逆。叛逆者说话的方式，决不可能使用上书，而在于檄文和战旗。¹¹⁰

En effet, les auteurs des pétitions étaient des citoyens obéissants, et non pas des rebelles qui avaient déclaré la guerre au système. La manière de parler des rebelles ne pouvait pas s'appuyer sur des pétitions, elle reposait sur les proclamations et les drapeaux de guerre.

Dans son introduction, Yu Xiguang propose de diviser la période du Grand Bond en avant en deux parties, une première, qu'il appelle « Grand Bond en avant » (*da yuejin* 大跃进), et une deuxième, à partir de la conférence de Lushan, qu'il propose d'appeler « Époque de souffrances » (*Ku rizi shiqi* 苦日子时期), une appellation qu'il définit comme « précise, historique et scientifique » (*zhunque de, lishi de, kexue de* 準確的、歷史的、科學的)¹¹¹. La conférence de Lushan devient ainsi un grand tournant : après la conférence, Mao encourage encore plus les politiques du Grand Bond en avant et la répression contre les droitiers. Ce tournant influence aussi la manière de considérer les requêtes que le peuple et les fonctionnaires du parti adressaient au gouvernement central : si Mao Zedong les considérait au départ comme des avertissements à prendre au sérieux, par la suite elles devinrent des instruments au service de sa théorie de la « lutte des classes » : à savoir, une raison pour renforcer les pratiques de centralisation, ou bien une raison pour persécuter leurs auteurs. Ce phénomène atteint son paroxysme pendant la Révolution culturelle.

¹¹⁰ Le post n'est plus disponible sur le blog personnel de l'auteur mais il a été reposté ici : Yu Xiguang (余习广), « [Zhuanzai] Wei wanmin liming, rang lishi zuozheng : "Da yuejin ku rizi shangshu ji" xuyan », [转载]为万民立命，让历史作证：《大跃进.苦日子上书集》序言（下） [[Repost] Faire témoigner l'histoire pour le peuple entier: Préface à « Da yuejin ku rizi »] *Weibo*, [en ligne] http://blog.sina.com.cn/s/blog_716042500102x3xl.html, 2005, consulté le 23 mai 2018.

¹¹¹ Yu Xiguang, *Da yuejin ku rizi : Shangshuji*, *op. cit.*, p. 2.

A travers son travail minutieux de collecte et de sélection de ce type particulier de sources, Yu semblerait vouloir lancer un défi au système : en se référant au modèle traditionnel de la pétition, et en le mettant en rapport avec le système démocratique, il propose une critique du système politique chinois actuel qui rend honneur à la tradition impériale et au modèle occidental de la « démocratisation » en même temps :

古人云：言路塞闭、国难必至。其言甚确。在民主社会，人民是拿选票说话的；而在中国，自古华山一条路，惟有上书路一条。上书言路闭塞后，胆敢上书者当然也祇有死路一条了。¹¹²

Les anciens disaient : si l'on bloque le chemin à la parole, les désastres pour le pays sont inévitables. Ce dicton est exact. Dans les sociétés démocratiques, le peuple s'exprime à travers le vote ; en Chine, au contraire, depuis l'antiquité, pour atteindre le Huashan, il n'y a que le chemin de la pétition. Depuis qu'elle a été bloquée, à ceux qui osent encore présenter des réclamations ne reste plus que, bien évidemment, la voie de la mort.

Dans son blog, mis à jour jusqu'en 2013, Yu Xiguang a également rassemblé des témoignages de survivants de la Grande Famine provenant de différentes communes¹¹³. Yu Xiguang a aussi dirigé une collection de recherches sur les « Jours difficiles du Grand Bond en avant » (*Da yuejin ku rizi lishi yanjiu* 大躍進苦日子歷史研究), publiées par la maison d'édition *Tianyuan shuwu* (田園書屋) de Hong Kong¹¹⁴. Malgré son rôle d'indépendant, il compte aujourd'hui parmi les intellectuels les plus influents sur les études liées au Grand Bond en avant.

La position académique du chercheur, tout en étant un élément qui simplifie ses recherches quand elle permet l'activation de *guanxi* et donc l'accès à davantage de sources, se confirme donc comme un élément assez secondaire. Cela est évident dans le prochain ouvrage que nous allons considérer, un reportage écrit par un journaliste, dont la publication a été un véritable tournant pour les recherches sur les années de la famine : il s'agit de *Mubei* (墓碑 *Stèles*, 2008) de Yang Jisheng 杨继绳.

¹¹² *Ibid.*, p. 15.

¹¹³ Yu Xiguang (余习广), « Yu Xiguang de boke », 余习广的博客 [Le blog de Yu Xiguang] *sina.com*, [en ligne] <http://blog.sina.com.cn/yuxiguang>, consulté le 22 septembre 2016.

¹¹⁴ Parmi les œuvres de la collection on peut rappeler par exemple le travail de Dong Fu sur la famine au Sichuan : Dong Fu (东夫), *Maimiao qingcai buhuang: Da jibuang chuanxi jishi*, 麦苗青菜花黄 : 大饑荒川西紀事 [Blé, légumes et fleurs: Chroniques de la Grande Famine dans le Sichuan occidental], Hong Kong, Tianyuan Shuwu, coll. « Da yuejin ku rizi lishi yanjiu », n° 4, 2008.

5. *Stèles* et son influence en Chine et à l'étranger

L'un des travaux les plus influents sur la Grande Famine en Chine ne vient pas du monde académique ; son auteur le composa en douze ans de recherches dans les archives, et donc à partir de documents officiels et selon une méthode essentiellement scientifique : il s'agit de *Mubei : Zhongguo liushi niandai da jihuang jishi* 墓碑：中国六十年代大饥荒纪实 *Stèles : Chronique de la Grande Famine dans la Chine des années 1960*, ci-après *Mubei*), une œuvre monumentale en deux volumes rédigée par Yang Jisheng (杨继绳, né en 1940), journaliste de l'agence de presse Xinhua à la retraite¹¹⁵. Entre 1996 et 2008, en s'appuyant sur son statut de journaliste et sous prétexte d'une recherche sur « l'histoire des politiques agricoles »¹¹⁶, Yang réussit à accéder directement aux archives de la Chine entière, en rapportant une quantité de données impressionnante, qui fait de son travail l'une des recherches les plus complètes sur le sujet, et la base pour beaucoup d'autres travaux qui ont suivi. Le travail a eu une très grande influence en Chine et à l'étranger : des versions allégées, que l'auteur même contribua à composer, sont parues en 2012 en anglais, en français et en allemand¹¹⁷.

L'œuvre originelle compte vingt-huit chapitres au total, organisés en deux volumes dont le premier est consacré à une analyse détaillée de la famine dans douze provinces chinoises (Henan, Gansu, Sichuan, Anhui, Jilin, Jiangsu, Guangdong, Shandong, Zhejiang, Yunnan, Hebei et Guizhou) et à un compte-rendu sur le reste de la Chine, avec un approfondissement sur la situation des villes par rapport aux campagnes. Le deuxième volume contient quatorze chapitres d'analyse plus générale sur l'histoire du Grand Bond en avant et sur les causes de la famine. La version disponible en langues occidentales a été pensée pour être plus accessible à un public moins familier avec le contexte chinois : largement réduite en taille, elle met en avant les analyses de caractère plus général, en réduisant aussi l'analyse particulière aux quatre provinces les plus frappées (Henan, Gansu, Sichuan et Anhui).

¹¹⁵ Yang Jisheng, *Mubei : Zhongguo liushi niandai da jihuang jishi*, *op. cit.*

¹¹⁶ Xianggang diantai (Rthk) (香港电台), « 1960 Da yuejin : Yanmo de lishi », 1960 大跃进：淹没的历史 [Le Grand Bond en avant de 1960 : L'histoire submergée] *youtube*, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=4fvKsh1ImDk>, 2012, consulté le 8 janvier 2019, min. 14 :00 ss. ; Ian Johnson, « Finding the Facts About Mao's Victims », *NYRblog*, [en ligne] <http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2010/dec/20/finding-facts-about-maos-victims/>, 20 décembre 2010, consulté le 28 mai 2015.

¹¹⁷ Yang Jisheng, *Tombstone : the great Chinese famine, 1958-1962*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2012 ; *Stèles : la grande famine en Chine, 1958-1961*, *op. cit.* Pour un compte-rendu des processus qui ont conduit à l'établissement du manuscrit à la base de la version anglaise et française, voir l'« Avertissement du traducteur » de Louis Vincenolles au début de la version française. Une version italienne, abrégée sur la base des modèles anglais et français, est aussi actuellement en préparation ; une version allemande, que nous n'avons pas pu récupérer, existe aussi : *Grabstein - Mubei : Die große chinesische Hungerkatastrophe 1958-1962*, traduit par Hoffmann Hans Peter, Frankfurt am Main, S. Fischer, 2012, 800 p.

L'intérêt de Yang Jisheng pour la Grande famine vient de sa situation familiale, comme il l'explique dans l'avant-propos (« Yongjiu de mubei », « 永久的墓碑 », « Des stèles pour l'éternité »)¹¹⁸, où il raconte aussi son éveil critique et politique. Pendant sa jeunesse, sa confiance aveugle dans le gouvernement l'avait porté à considérer le destin de son père, mort de faim en 1959, comme une « tragédie familiale »¹¹⁹. Ce n'est qu'à partir de la Révolution Culturelle et, par la suite, grâce à son travail dans l'agence de presse Xinhua, qu'il acquiert une vision du monde alternative.

Sa position de journaliste, en particulier, lui a permis de connaître des épisodes d'histoire et d'actualité cachés au grand public, qui ont radicalement changé son approche du Parti. Yang relie donc strictement son attachement loyal au système et, à l'époque, à la cause du Grand Bond en avant, à sa propre ignorance : « J'étais d'une candeur totale »¹²⁰, affirme-t-il. Comme il considère que cette condition concerne un grand nombre de ses compatriotes, il déclare son intention de faire de son livre un monument dressé contre cette ignorance. Le titre de l'œuvre reprend et approfondit le thème du monument aux victimes déjà évoqué par Liu Shaoqi et Ding Shu, en précisant la signification des quatre « stèles » qu'il veut ériger avec son travail :

[L]a première à mon père, mort de faim en 1959 ; la deuxième aux 36 millions de Chinois qui ont péri dans la famine ; la troisième au système qui a provoqué cette catastrophe ; quant à la quatrième, elle m'est venue à l'esprit alors que j'avais rédigé la moitié de ce livre : une alerte lors d'un contrôle médical m'a conduit à accélérer la composition de l'ouvrage pour l'achever et, par là, à élever ma propre stèle.¹²¹

Comme on le remarquait plus haut, le grand intérêt du livre, pour le lecteur chinois ainsi que pour le lecteur étranger, se trouve dans l'énorme quantité d'informations tirées de documents réservés et d'archive auxquels l'auteur a pu accéder, qui ont permis de donner une impulsion nouvelle à la recherche et à la compréhension de la Grande famine en Chine, et de l'approche du gouvernement par rapport à ce phénomène. Yang propose une analyse cohérente avec les résultats des autres recherches que nous avons citées jusqu'à maintenant : il réfute, par exemple, les causes invoquées par le gouvernement pour expliquer la famine (voir chap. 15 éd chinoise : « Zui bu zai tianhai, ye bu zai Sulian » « 罪不在天灾, 也不在苏联 », litt. « Ni désastre naturel, ni Union Soviétique »), et il pointe, au contraire, les choix politiques et économiques erronés comme causes

¹¹⁸Yang Jisheng, *Stèles : la grande famine en Chine, 1958-1961*, op. cit., p. 13-44.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹²¹ Yang Jisheng, *Stèles : la grande famine en Chine, 1958-1961*, op. cit., p. 13. Comme il ne s'agit pas ici de notre propre traduction, nous ne joignons pas le texte original. Celui-ci est facilement disponible même en ligne : Yang Jisheng lui-même estimait en 2010 qu'il avait déjà été téléchargé au moins 100 000 fois uniquement à l'intérieur de la RPC.

réelles du désastre (la collectivisation forcée, le système des cantines, la violence des cadres locaux). Il rentre dans les détails des aspects les plus controversés des années de la famine : il affirme par exemple que les chefs du gouvernement, de Liu Shaoqi à Zhou Enlai, jusqu'à Mao Zedong, étaient tout à fait conscients de ce qui se passait dans les campagnes, et il parle de cas de cannibalisme.

Il évalue le nombre des morts pour causes non naturelles à 36 millions, auxquels il rajoute une estimation de 40 millions de naissances manquées à cause de la famine. Toutes ces positions sont soutenues par une grande quantité de données d'archive, qui ont fait de son travail un véritable tournant dans les recherches sur le sujet¹²².

D'un point de vue idéologique, Yang Jisheng propose une critique radicale du système politique chinois depuis 1949, qu'il définit comme « totalitaire » (*jiquan zhidu* 极权制度). Mao Zedong est le « dernier empereur chinois » (*Zhongguo zuihou yi ge huangdi* 中国最后一个皇帝)¹²³ et son système politique une dictature qui se prétend démocratique (*Mingwei minzhu shi wei zhuanyizhi de zhengti* 名为民主实为专制的政体)¹²⁴. Le problème est encore aigu aujourd'hui, selon Yang, d'autant plus qu'un totalitarisme légèrement relâché se combine, de manière parfois contradictoire à une forme d'économie de marché :

Les abus engendrés par la recherche du profit caractérisant l'économie de marché combinés à un pouvoir politique sans limites propre au système totalitaire entraînent la création incessante d'injustices sociales et exacerbent le sentiment d'insatisfaction des couches inférieures.¹²⁵

La solution à cette contradiction serait pour Yang une démocratisation qui, à ses yeux, se prépare pour la Chine : « Je suis convaincu que, en Chine, le système totalitaire sera remplacé un jour par un système démocratique, et que ce jour n'est plus très lointain »¹²⁶. Dix ans après, ces prévisions nous paraissent de plus en plus utopiques.

L'approche idéologique de *Stèles* pourrait constituer une première raison qui pourrait avoir mené à l'interdiction de son texte en RPC : son œuvre ne présente aucune justification des politiques chinoises, ni à l'époque du Grand Bond ni dans des époques successives, nie toute sorte de reconnaissance politique du rôle de Mao Zedong et ne présente aucune vision « positive » du futur de la République dans sa forme actuelle. L'étendue du travail et l'énorme quantité de données

¹²² Sur l'importance de ce livre pour les intellectuels chinois voir par exemple le compte-rendu passionné rédigé par Xu Youyu juste après la parution du livre : Xu Youyu, « Une stèle pour les 36 millions de victimes de la Grande famine », *Perspectives Chinoises*, traduit par Jérôme Bonnin, janvier-mars 2009, vol. 1, p. 107-111.

¹²³ Yang Jisheng, *Mubei : Zhongguo liushi niandai da jibuang jishi*, *op. cit.*, p. 956.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 969.

¹²⁵ Yang Jisheng, *Stèles : la grande famine en Chine, 1958-1961*, *op. cit.*, p. 43.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 44.

« réservées » présente dans le livre pourrait en être une deuxième raison : plusieurs sources semblent confirmer que la publication du livre en 2008, par la *Tiandi tushu* (天地图书 Cosmos Book) de Hong Kong, marqua un net coup de frein dans l'ouverture des archives de la Chine entière¹²⁷.

Une troisième raison est probablement le public visé par le texte qui, à la différence des recherches historiographiques issues de l'université, était un public vaste et non spécialiste d'histoire. Malgré l'interdiction de *Stèles* en République Populaire de Chine, ce but semblerait avoir été atteint : le roman a eu un grand écho en Chine, et il semblerait être connu tant par les spécialistes que par les non spécialistes¹²⁸. Si d'un côté son volume important fait qu'il n'est pas une lecture répandue, il est toutefois facilement repérable en ligne et son existence seule a poussé un plus grand nombre de personnes à s'intéresser à cette question. Les deux écrivains que nous avons pu interviewer affirment par exemple avoir été influencés par ce livre, même si aucun des deux ne l'avait lu¹²⁹.

Même si la communauté académique reconnaît l'importance et la valeur de cette publication,¹³⁰ l'avis des historiens sur le livre n'est pas unanime, justement à cause de l'approche journalistique de Yang. De nombreux chercheurs déplorent en effet l'existence d'imprécisions et le fait que l'œuvre ne cite pas suffisamment ses sources¹³¹.

Yang Jisheng a aussi été, entre 2003 et 2015, le directeur de la revue libérale *Yanhuang Chunqiu* (炎黄春秋), que nous avons mentionnée plus haut, et qui serait, selon Gloria Davis, l'une des deux seules sources de débat indépendant jouissant d'une certaine influence et popularité en Chine en 2015¹³². A propos de la relative liberté de publication dont son journal jouissait il affirmait en 2010, dans un interview avec Ian Johnson :

[W]e know the boundaries. We don't touch current leaders. And issues that are extremely sensitive, like 6-4 [the June 4th Tiananmen Square massacre], we don't talk about. The Tibet issue, Xinjiang, we don't write about them. Current issues related to

¹²⁷Xianggang diantai (Rthk), « Yanmo de lishi », *op. cit.* ; Zhou Xun, *Forgotten Voices, op. cit.* ; interviews avec différents chercheurs au mois de mars 2016.

¹²⁸ Le livre est en effet un point de repère pour toute personne s'intéressant à la question de la Grande Famine à tout niveau. Son approche journalistique, plus qu'académique, le rend relativement plus lisible pour les non-spécialistes, même si on verra que cela lui a attiré aussi des critiques.

¹²⁹ Interviews, 7 et 18 mars 2016.

¹³⁰ Cao Shuji a personnellement soigné l'édition de l'œuvre en collaboration avec Yang Jisheng : interview, 12 mars 2016.

¹³¹ Interviews, mars 2016.

¹³² Gloria Davies, « The Language of Discipline », dans Jane Golley, Linda Jaivin et Luigi Tomba (éds.), *China Story Yearbook 2016 - Control*, ANU Press, 2017, p. 128.

Hu Jintao, Jiang Zemin and their family members' corruption, we don't talk about. If we talk just about the past, the pressure is smaller.¹³³

Cet optimisme dut pourtant se confronter aux changements politiques des dernières années : cinq ans plus tard, en avril 2015, suite aux pressions qui, dans l'année précédente, avaient complètement renversé la composition du comité éditorial du journal, Yang Jisheng fut « encouragé » à démissionner de son poste de directeur en chef du journal. Il expliqua les raisons de son choix dans une lettre ouverte de juillet 2015, où il s'exprima ainsi sur le futur du journal :

时局变幻莫测，也许在将来某一天，在反对力量的压力下，《炎黄春秋》不得不玉碎。玉碎不是毁灭。[...] 我坚信，中华民族对社会进步的追求是扼杀不了的。一家杂志被迫关门，会有更多同类的杂志产生。

Selon les changements imprévisibles de la situation politique, *Yanhuang Chunqiu* pourrait un jour être obligé de disparaître sous la pression de forces contraires. Mais la disparition n'est pas l'anéantissement. [...] Je suis certain que les demandes du peuple chinois pour le progrès social ne peuvent pas être assassinées. Pour un journal obligé de fermer ses portes, il y en aura beaucoup plus du même type qui ouvriront.

En 2016 Yang Jisheng reçut le prix Louis M. Lyons de l'Université de Harvard pour la « conscience et l'intégrité dans le journalisme »¹³⁴, mais il ne put pas participer à la cérémonie de remise aux États-Unis¹³⁵. En même temps, en juillet 2016, suite à la tentative du journal de publier des réflexions sur le cinquantième anniversaire de la Révolution Culturelle, l'Académie Chinoise Nationale des Arts remplaça l'ensemble du comité éditorial. Le 18 juillet l'éditeur démissionnaire Du Daozheng 杜导正 déclara que le projet éditorial à l'origine de la revue était désormais arrivé à sa fin¹³⁶.

¹³³ Ian Johnson, « Finding the Facts About Mao's Victims », *op. cit.*

¹³⁴ « Chinese author Yang Jisheng wins Louis M. Lyons Award for Conscience and Integrity in Journalism », [en ligne] <http://nieman.harvard.edu/news/2015/12/chinese-author-yang-jisheng-wins-louis-m-lyons-award-for-conscience-and-integrity-in-journalism/>, consulté le 2 mars 2018.

¹³⁵ Tom Phillips, « Chinese journalist banned from flying to US to accept a prize for his work », *the Guardian*, [en ligne] <http://www.theguardian.com/world/2016/feb/15/chinese-journalist-banned-from-flying-to-us-to-accept-a-prize-for-his-work>, 0 février 2016, consulté le 2 mars 2018.

¹³⁶ Gloria Davies, « The Language of Discipline », *op. cit.*, p. 127.

Chapitre 3 : Entre recherche sur le terrain et fiction : des témoignages à la littérature

Dans cette partie nous nous focaliserons sur les textes littéraires qui traitent directement de la Grande Famine. Nous présenterons d'abord des recueils de témoignages, et par la suite des œuvres plus proprement fictionnelles.

1. Les témoignages

Nous avons mentionné l'importance de recueillir les témoignages de survivants de la Grande Famine, souvent reconnue par les académiciens, ainsi que les problèmes de fiabilité et de partialité des sources officielles. La question de la fiabilité et des implications de l'histoire orale (*koushu lishi* 口述历史) est très vaste, comme nous l'avons dit, et nous n'allons pas nous y arrêter dans notre travail¹.

Nous avons déjà présenté le mélange entre témoignage et recherche sur les sources écrites que différents chercheurs ont effectué dans leurs publications en langue chinoise. Les publications des trois auteurs que nous présenterons dans cette partie ont deux traits communs, qui nous intéressent au niveau de leur réception, ainsi que de leur représentation de l'histoire. D'abord, elles ne proviennent pas de spécialistes du sujet, et ne sont pas adressées à un public d'experts. Elles ont été au contraire conçues pour être lues par toute personne intéressée par la période de la Grande Famine. En deuxième lieu, et peut être plus important encore, ces textes partagent la caractéristique de contenir du matériel « brut », à savoir, directement les mots de témoins et survivants de la famine, avec une intervention minimale de la part de l'auteur, qui se présente plus comme le responsable de la collecte des témoignages et son éditeur que comme un intellectuel présentant une nouvelle interprétation de l'époque.

Dans ce sens, ces trois textes représentent un pont idéal entre les textes historiographiques, avec leur approche scientifique, et les productions artistiques, y compris les fictions littéraires, dont nous parlerons par la suite. Ce qui les caractérise, c'est la tentative de donner en même temps un référent réel aux événements, et d'en montrer la complexité et la pluralité, sans formuler un jugement ou une interprétation unique de cette période. Dans ce sens, ces textes mélangent la présumée objectivité de l'œuvre de recherche avec une fragmentation du réel et un pluralisme dans la représentation du monde que l'on peut qualifier, sinon de subversifs, du moins de démocratiques, car ils suggèrent l'existence de plusieurs points de vue possibles, parfois même les uns en contraste

¹ Pour une approche théorique de la question voir p. ex. : Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit.

avec les autres, sur ce même événement : par leur structure, ces textes évoquent une fracture de la vision unique proposée par les autorités.

Les trois auteurs ont, bien entendu, des traits très différents, de par leur origine, leur formation et le sens qu'ils donnent à leur travail de collecte. Leurs œuvres se distinguent, similairement, par le choix et la présentation des matériels, ainsi que par le message dont elles sont porteuses. Nous allons les présenter en partant du recueil publié en République Populaire, pour passer après à ceux publiés à Hong Kong.

1.1. Pan Yongxiu : les témoignages des fidèles du Parti

Le premier ouvrage que nous présentons est *Sannian kunnan jishi* (三年困难纪事 *Chroniques des trois années difficiles*), édité par Pan Yongxiu 潘永修 avec sa femme Zheng Yuzhuo 郑玉琢². Pan, né au Shandong en 1948, est un écrivain à la retraite et membre du PCC, il a été président de la branche de l'Association des écrivains dans sa province. Il est l'auteur de nombreux romans et nouvelles à fond historique, comme le roman épistolaire sur la Révolution Culturelle *Shinian qingshu lei* (十年情书泪 *Larmes sur dix ans de lettres d'amour*) de 1994³, également écrit avec sa femme. Il a vécu la famine pendant son enfance au Shandong et a perdu trois membres de sa famille, dont son père, pendant ces années⁴.

Le choix d'écrire sur la Grande Famine est donc motivé dans son cas par l'expérience directe et l'urgence personnelle qui en dérive. Quant à ses modèles, Pan mentionne un article sur *Les Chroniques de Jiabiangou* (夹边沟记事 *Jiabiangou jishi*) de Yang Xianhui (杨显惠) qui l'aurait impressionné, même s'il n'a pas lu le recueil. Il déclare vouer également une grande admiration à *Stèles*, qu'il ne connaît pas directement non plus.

En ce qui concerne la forme de l'œuvre, Pan voulait au départ écrire un roman. Son projet a toutefois rapidement échoué car il jugeait ne pas avoir une expérience suffisamment approfondie des années de la famine (il n'avait qu'onze ans en 1959), et il n'aurait pas pu représenter autre chose que le regard naïf d'un enfant, alors qu'il estimait qu'une interprétation plus profonde était nécessaire. Quant au contenu de son œuvre, l'auteur se définit comme un écrivain qui « écrit la réalité ». La fiction, étant une invention, serait donc « fausse » (假的), et donc un éloignement de la vérité, qui est à la fois une réalité historique et morale. De ces réflexions est née l'idée de recueillir

² Pan Yongxiu et Zheng Yuzhuo (éds.), *Sannian kunnan jishi*, *op. cit.*

³ Pan Yongxiu (潘永修) et Zheng Yuzhuo (郑玉琢), *Shinian qingshu lei*, 十年情书泪 [Larmes sur dix ans de lettres d'amour], Pékin, Zhongguo wenlian chubanshe, 1994.

⁴ Ces informations, et celles qui suivent, viennent d'une interview avec l'auteur, 16 mars 2016.

des témoignages authentiques, dans la forme qui lui était plus familière en tant qu'écrivain : la parole écrite.

En 2009, à l'occasion des cinquante ans du début de la famine, Pan publie une annonce dans un quotidien du Shandong, invitant les lecteurs à lui envoyer par écrit leurs souvenirs de l'époque. Le message se référait aux années de la famine avec la mention de *sannian kunnan* (三年困难 «Trois ans de difficultés») et non pas *sannian ziran zaihai* (三年自然灾害 «Trois ans de calamités naturelles») : le choix linguistique, dont nous avons souligné l'importance dans le deuxième chapitre, est central et réfléchi. Il affirme à la fois la position politique et idéologique de Pan, fortement convaincu de l'origine humaine de la tragédie, et il avait aussi le but de lancer un message clair sur le type d'interventions que les auteurs voulaient sélectionner⁵. L'annonce a eu un succès supérieur aux attentes, car Pan a reçu un très grand nombre de témoignages provenant de la Chine entière, dont il a fait une première sélection avec l'aide de sa femme, en évaluant la qualité de l'écrit en plus du contenu.

Les essais sélectionnés ont été publiés tels quels, ou avec de très petites interventions éditoriales, et ici se trouve l'une des raisons de l'intérêt que présente cette œuvre : le résultat final est en effet un ouvrage à plusieurs voix, avec des niveaux littéraires et des styles très variés, et qui voudrait donner une fresque détaillée et diversifiée de cette période, bien différente de la vision monolithique des sources officielles. Les expériences racontées sont très différentes, il ne s'agit pas seulement de famine, mais aussi de mariages, de travail, de voyages, d'études à tous les niveaux. Ils sont écrits par les témoins mêmes, ou parfois transcrits par un proche. L'extrait d'un journal de l'époque est aussi inclus. Les 73 textes qui composent l'ouvrage, souvent très courts, ont été organisés en fonction de la province d'origine de leur auteur (ils couvrent 22 provinces et trois villes-préfectures : Pékin, Shanghai et Chongqing), une donnée concrète qui permet au lecteur de situer les témoignages, en les comparant à son propre vécu, et en se familiarisant ainsi avec les grandes différences des provinces voisines. C'est, à notre sens, une précieuse suggestion d'ouverture au lecteur, une incitation à réfléchir à une pluralité d'expériences et à regarder au-delà d'une possibilité unique.

Dans sa réalisation concrète, toutefois, le livre présente aussi des grandes limites. La première réside dans l'ampleur de cette variété de visions. L'auteur lui-même avoue, par exemple, que la

⁵ La différence entre les deux expressions, bien que «trois ans de difficultés» ait été sanctionné par les Résolutions sur l'histoire de 1981 (que Pan cite dans l'épigraphie), est encore répandue : Niu Ben aurait contacté la même maison d'édition car il avait vu qu'ils avaient publié ce livre, avec ce titre, en 2011. La maison d'édition n'a toutefois pas voulu publier l'ouvrage de Niu Ben suite, selon lui, aux difficultés rencontrées lors de la publication de l'ouvrage de Pan.

plupart des essais du livre sont « sans intérêt »⁶, car ils ont été écrits par des cadres du parti retraités, dont l'objectif est d'honorer l'œuvre et l'engagement du Parti dans les difficultés et, à la limite, de promouvoir et chérir la mémoire d'une époque « difficile », pour valider avec encore plus d'enthousiasme le développement de la Chine depuis le début du mouvement de Réforme et ouverture. Les exemples de cette attitude, bien résumée par le slogan *hou jin bo gu*, sont extrêmement nombreux et nous n'allons pas tous les nommer⁷. Voyons seulement un extrait qui exemplifie bien cette approche, rédigée par un ancien Directeur adjoint de de l'administration générale de l'Assemblée nationale populaire (*Quanguo Ren-Da bangongting xingzheng guanli fu juzhang* 全国人大办公厅行政管理局副局长) :

在上述战胜困难的艰苦奋斗的过程中，我们党和政府领导人民群众，千方百计，真抓实干，战天斗地，战胜困难，在比较短的时间，使老百姓过上了好日子。尤其是改革开放后，随着形势的发展变化，大家的生活水平不断提高，日子越过越好。我们一定牢记苦日子，珍惜好日子。⁸

Dans le processus qui les porta à vaincre les difficultés que nous avons racontées, notre Parti et le gouvernement guidèrent les masses, d'une manière ou de l'autre, avec des stratégies concrètes, en se battant contre les éléments. Les gens communs ont recommencé à vivre assez rapidement. En particulier depuis les politiques de Réforme et Ouverture, grâce au développement de la situation, notre niveau de vie s'élève sans cesse, on vit de jour en jour mieux. Il faudra se souvenir des difficultés et chérir notre bonheur.

Bien évidemment, tous les essais n'ont pas cette vision hautement rhétorique des années de la famine. Dans le texte qui suit celui qu'on vient de citer par exemple, l'auteur, qui est directeur du *Zuojia wenzhai baoshe* (作家文摘报社社长), décrit le retard physique des enfants nés dans les années de la famine, qui à deux ou trois ans ne tenaient pas encore debout à cause des privations alimentaires, ainsi que le drame de la fille de ses voisins qui, née en 1958, mourut de faim deux ans après. La conclusion de cet essai est également beaucoup moins positive, car elle évoque tout simplement la légère amélioration de la situation à partir de l'an 1962, mais sans omettre de

⁶ Interview, 16 mars 2016.

⁷ Voir aussi, p. ex. : Pan Yongxiu et Zheng Yuzhuo (éds.), *Sannian kunnan jishi*, *op. cit.*, p. 53, 68, 80, 85, 88, 93, 101, 111, 128, 143, 155 etc..

⁸ Extrait de Wang Shifa (王世发), « Zhongyang guojia jiguan shi ruhe duguo sannian kunnan shiqi de », 中央国家机关是如何度过三年困难时期的 [Comment les bureaux centraux de la Nation ont fait face aux trois ans de difficultés], dans *Ibid.*, p. 36.

souligner que, de temps en temps, ils avaient encore faim⁹. Un autre essai évoque le souvenir de la mère de l'auteur pendant la famine et se termine, de façon rhétorique, sur les larmes que son enfant verse, encore à l'époque de la rédaction du texte, au souvenir de sa maman¹⁰.

C'est toutefois la première attitude qui prévaut : dans la plupart des essais les politiques du Grand Bond sont analysées en accord avec l'interprétation des Résolutions de 1981, en soulignant que les erreurs ont été seulement une facette de la médaille de la modernisation chinoise, un passé dont il faut se souvenir mais que le pays a bien su mettre derrière soi.

Dans la postface Pan souligne aussi le manque de textes provenant des campagnes, qui ont pourtant souffert le plus gravement de la famine, ce qui s'accorde bien avec le biais sociologique dont nous avons parlé plus haut. Dans la note qui clôture le recueil, l'auteur semblerait parfois partager la perspective essentiellement positive de son recueil de témoignages : il y parle de la famine comme d'une richesse, plus que d'une tragédie¹¹, qui lui aurait permis de surmonter les difficultés qu'il a rencontrées dans le reste de sa vie. Il affirme également avoir pris conscience de l'importance de publier sur ce thème quand il s'est aperçu de l'ignorance des jeunes vis-à-vis de cet épisode historique : il est effrayé devant des étudiants d'une prestigieuse université de Shanghai qui, telle Marie-Antoinette suggérant de donner de la brioche au peuple qui n'a plus de pain, montrent qu'ils n'ont aucune idée de ce que signifie le manque de nourriture, et ne chérissent pas leur bonheur. Le but du livre serait donc de « donner un reflet le plus objectif possible de cette période historique »¹², sans toutefois en rechercher les causes (il considère ne pas avoir les connaissances suffisantes pour le faire)¹³, ainsi que de souligner le rôle positif du Parti Communiste chinois, dans la gestion de cette période difficile ainsi que pendant les trente ans de réforme et ouverture qui ont suivi¹⁴.

Malgré les intentions originaires de l'auteur et la grande ouverture qu'elle présente en raison du grand nombre d'interventions qu'elle contient, l'œuvre s'insère donc en plein dans la vision de *hou jin bo gu* recommandée par le gouvernement : elle évoque les difficultés passées, mais avec une perspective très positive vis-à-vis de l'attitude du Parti et des perspectives futures de la Nation.

⁹ Liu Jinyuan (刘进元), « Jiu bao ji e », 久饱记饿 [Se souvenir de la faim après des années de satiété], dans *Ibid.*, p. 37-44.

¹⁰ Yan Shuchun (阎书春), « Kegumingxin de san nian », 刻骨铭心的三年 [Trois ans gravés dans le cœur], dans *Ibid.*, p. 123-126.

¹¹ « 与其说是一场灾难, 毋宁说是一笔财富 », *Ibid.*, p. 313.

¹² « 客观地反映一特殊的历史时间 », *Ibid.*, p. 314.

¹³ Oralement, Pan Yongxiu mentionne Yang Jisheng comme modèle de ce type de recherches, interview 16 mars 2016.

¹⁴ Le soutien au Parti Communiste Chinois, notamment depuis les politiques de Réforme et Ouverture de Deng Xiaoping (1978) m'a été confirmé oralement par l'auteur (mars 2016).

La publication du livre n'a toutefois pas été facile : l'auteur dit avoir contacté une vingtaine de maisons d'édition avant d'en trouver une, la *Zhongguo rengong chubanshe* de Pékin, qui accepte de le publier. L'ancien directeur en chef de la maison d'édition, qui est maintenant à la retraite, aurait accepté pour des raisons personnelles plus que politiques : originaire lui aussi du Shandong, il aurait un clair souvenir des années de la famine. C'est ici la question des *guanxi* qui revient, de l'importance des relations personnelles dans l'industrie éditoriale. Cela n'a pas empêché que, de la sélection finale, un tiers environ des essais n'a pas passé le contrôle de la censure et n'apparaît donc pas dans l'ouvrage, ce qui a sans doute contribué à limiter la portée critique de l'œuvre. L'essai de Pan Yongxiu, qui est parmi les plus longs du livre, dénonce de manière très nette les conséquences de la famine, ainsi que le gâchis qui a mené à la famine. L'auteur affirme avoir pu le publier en se chargeant, en tant qu'auteur du recueil entier, de toute responsabilité liée à sa publication.

Le livre n'a pas été réédité depuis 2008 et il n'est donc plus disponible dans les librairies (même pas dans les libraires en ligne). Il est toutefois dans le catalogue de différentes bibliothèques publiques (dont la Shanghai Library et la Beijing National Library). Les œuvres des deux auteurs que nous commentons dans la partie suivante, parues en dehors de la République Populaire de Chine, ont connu un destin un peu différent.

1.2. Les interviews de Niu Ben et Yi Wa

Les travaux de Niu Ben 牛犇 (né en 1976 au Anhui)¹⁵ et de Yi Wa 依娃 (nom de plume de Song Ling 宋琳, née en 1965 au Shaanxi)¹⁶ présentent différents points en commun. Les auteurs, en premier lieu, partagent le fait d'être nés bien après la Famine, et de n'avoir donc pas été des témoins directs de ces années. Leurs travaux se placent donc parmi ces travaux que Marianne Hirsch appelle « post-mémoires » : des tentatives d'entrer en contact avec la mémoire des générations précédentes, et de la réélaborer de manières différentes.

La forme de leurs œuvres est aussi assez similaire : dans les deux cas il s'agit d'entretiens avec des témoins de la famine ou des descendants de ces témoins, qui sont rapportés sous la forme d'un dialogue, et donc dans leur forme « brute », avec une intervention minimale de la part de l'auteur (plus importante dans les travaux de Yi Wa), qui n'exprime ses commentaires que dans l'introduction et la postface de l'œuvre. Les entretiens sont concentrés dans des provinces chinoises précises (un village du Anhui pour Niu Ben et les provinces du Gansu et Shaanxi dans le cas de Yi Wa) et ils sont dans les deux cas accompagnés par des photos des interviewés, à souligner une fois

¹⁵ Niu Ben, *Da jibuang koushu shilu*, op. cit.

¹⁶ Yi Wa, *Xunzhaoda jibuang xingcunzhe*, op. cit. ; *Xunzhaoda taobuang funü wawa*, 寻找逃荒妇女娃娃 [A la recherche des femmes et des filles échappées à la famine], Mingying chubanshe, 2014, 901 p.

de plus le fort degré d'adhésion à la réalité de ces travaux. Un troisième point de similarité réside dans le fait que les deux œuvres ne sont pas publiées en RPC : les deux travaux de Yi Wa ont été publiés, en langue chinoise, auprès d'une maison d'édition basée aux États-Unis, alors que celui de Niu Ben est paru à Hong Kong.

Les deux auteurs se placent toutefois dans une position très différente par rapport à leur matière et nous intéressent pour des raisons différentes. Yi Wa, émigrée aux États-Unis en 1993 et aujourd'hui citoyenne américaine, se place en quelque sorte en dehors du contexte éditorial et politique chinois. Elle a un lien très personnel avec l'histoire de la famine car sa mère s'est échappée du Gansu, sa province natale, pour fuir la famine qui avait déjà tué cinq membres de sa famille (le père, le grand-père, deux sœurs et un frère). Ce n'est qu'à quarante ans que la chercheuse prend connaissance du passé traumatique de sa famille, et à partir de ce moment elle s'est consacrée à des recherches intensives sur le terrain dans ses provinces d'origines (sa province natale et la province de sa mère), qui ont abouti à la publication de deux collections d'entretiens en 2013 et en 2015.

Les recherches de Yi Wa prennent donc une double dimension : c'est en même temps une quête de soi-même et une tentative de réhabilitation de la réalité historique. Le premier ouvrage est consacré aux survivants de la famine et à leur descendants (*Xunzhao da jihuang xingcunzhe* 寻找大饥荒幸存者 *A la recherche des survivants de la Grande Famine*), alors que le deuxième est centré sur les femmes qui, comme sa mère, ont illégalement fui leur province natale pour se sauver ou sauver leurs familles (*Xunzhao tiaohuang funü wawa* 寻找逃荒妇女娃娃 *A la recherche des femmes et des enfants qui ont fui la Grande Famine*). Yi Wa dirige aujourd'hui une émission sur la Grande Famine pour la *Mingjing news* (明镜网), un groupe éditorial indépendant en langue chinoise basé aux États-Unis, à Hong Kong et à Taiwan.

Le travail de Yi Wa a eu un impact indirect important sur la réélaboration et la représentation de la mémoire historique en Chine : en 2014, elle a demandé à l'artiste et réalisateur Hu Jie de réaliser des images pour son deuxième livre. Après avoir réalisé quinze gravures pour Yi Wa, Hu Jie a réalisé une deuxième collection plus vaste de gravures sur le thème, qui sont aujourd'hui le seul exemple d'art figuratif concernant la Grande Famine (voir Chapitre 4).

Le travail de Niu Ben, qui a précédé de quelques années les publications de Yi Wa, a sans doute eu un impact et une résonance plus limités. Il nous intéresse toutefois pour les dynamiques qui ont déterminé sa parution à Hong Kong et pour le positionnement professionnel de l'auteur, un journaliste qui travaille dans les médias dans l'Anhui, sa province natale. Passionné de littérature, il n'est ni écrivain, ni historien. Il dit avoir écrit d'autres textes littéraires pour son plaisir personnel, mais il n'avait rien publié avant ce travail, ni ne compte le faire dans le futur. Ce texte sur la famine est donc sa seule publication.

Son *Da jibuang koushu shilu* (大饥荒口述实录 *Enregistrements de narrations orales sur la Grande Famine*) est aussi un recueil d'interviews, même s'il est beaucoup plus limité dans la taille. L'intérêt de l'auteur pour la question de la famine est né aussi de ses origines et du désir de connaître plus à fond un phénomène qui appartient à ses racines, mais aussi d'une pulsion plus rationnelle : il affirme que c'est la lecture d'articles sur le reportage de Yang Jisheng qui l'ont poussé à s'intéresser au sujet, même s'il n'a pas lu le livre directement¹⁷. Sa recherche s'est concentrée sur son propre village, la brigade de production de Niuzhai dans le Anhui, où l'auteur avait des contacts, qui est aussi un lieu particulièrement frappé par la famine, avec un taux de mortalité de 228,9⁰/₀₀ entre 1959 et 1961¹⁸. Chaque interview est accompagnée par une photo de l'interviewé mais, à la différence de Yi Wa, qui insiste beaucoup plus sur sa propre recherche de racines, Niu Ben n'est jamais dans les photos.

Dans l'introduction de son livre, l'auteur analyse la période de la famine avec une perspective beaucoup plus objective par rapport à ce que fait Yi Wa. En accord avec les résultats de la plupart des recherches, il indique comme causes de la mortalité le système de gestion de la production alimentaire, la centralisation de la production et le système des cantines collectives où des vols avaient lieu¹⁹. Il démonte aussi complètement les arguments des « calamités naturelles » et de la nécessité de payer la dette à l'URSS.

La publication du livre n'a pas été possible en RPC : l'auteur affirme avoir contacté, en 2011, environ dix maisons d'éditions différentes, sans succès, y compris la maison d'édition où Pan Yongxiu avait publié sa collection deux ans auparavant (il affirme avoir été attiré par le titre de l'œuvre, signe de l'importance du choix lexical de Pan dans la définition de son approche face à la Grande Famine). Des complications qui auraient suivi la publication du texte de Pan auraient toutefois retenu l'éditeur de publier un autre livre sur la Famine. C'est enfin la Tiandi tushu de Hong Kong qui a accepté de publier le livre.

Niu Ben et son projet apparaissent aussi dans le court documentaire « Great Famine 1959 » diffusé en 2012 par la Hong Kong Connection – RTHK²⁰. Même si son travail dans les médias chinois n'a pas directement été influencé par la publication du livre, l'auteur affirme avoir subi des pressions au moment de sa parution ainsi qu'à la suite de la diffusion du documentaire, et que ces pressions ont été répétées même des années après²¹.

¹⁷ Interview, mars 2018.

¹⁸ Niu Ben, *Da jibuang koushu shilu*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁹ *Ibid.*, p. 10.

²⁰ *The Great Famine 1959*, Hong Kong connection - RTHK, 2012.

²¹ Interview, mars 2016.

Dans la postface du texte, l'auteur propose une réflexion sur la nature de son œuvre et sur les frontières affaiblies entre réalité et fiction :

历史貌似真实，其实不然。

小说貌似虚构，其实亦不然。²²

L'histoire pourrait paraître réelle, mais ce n'est pas le cas.

La fiction pourrait paraître construite, et pourtant ce n'est non plus le cas.

C'est avec cet essai poétique, qui trahit les ambitions littéraires du journaliste²³, que nous ouvrons la prochaine section de notre analyse, consacrée aux œuvres d'art et de fiction qui réélaborent la mémoire collective ou personnelle de la Grande Famine, pour proposer un nouveau regard sur ces années. C'est à ces œuvres que nous consacrerons la deuxième moitié du chapitre, en concentrant notre attention en particulier sur la fiction, qui nous servira d'ouverture et de point de comparaison pour notre travail du deuxième et du troisième chapitre, mais en proposant aussi un regard, quoique rapide, sur les arts figuratifs et sur le cinéma documentaire concernant cette période.

2. La réélaboration du Grand Bond en avant en littérature

2.1. La faim comme thème récurrent dans la littérature chinoise contemporaine

Les thèmes de la faim et du manque de nourriture semblent obséder tout narrateur qui situe son roman dans les campagnes chinoises du siècle dernier²⁴. La représentation de la faim dans la campagne chinoise est sans doute liée à une évidence historique : le manque de nourriture suffisante dans un pays dont l'économie se basait essentiellement sur l'agriculture et où, par conséquent, les caprices de la météo déterminaient de manière sensible la disponibilité de nourriture de chaque année. Liu Zhenyun 刘震云 (né au Henan en 1958) mentionne ce phénomène dans *Se souvenir de 1942*, son essai de 1992 où il raconte la famine ayant frappé sa province, le Henan, lors de la guerre contre le Japon :

我姥娘将五十年前饿死人的大旱灾，已经忘得一干二净。我说：

“姥娘，五十年前，大旱，饿死许多人！”

²² Niu Ben, *Da jihuang koushu shilu*, *op. cit.*, p. 259.

²³ Dans notre interview, il affirmait que ce distique lui aurait été inspiré par les vers célèbres contenus dans *Honglou meng* : « 假作真时真亦假，无为有处有还无。 » : « Paraître devient l'être, et l'existence est apparence. Le rien devient quelque chose, et quelque chose n'est rien » (Cao Xueqin, *Le rêve dans le pavillon rouge*, traduit par Franz Kuhn, Paris, G. Le Prat, 1982, p. 13) (Interview, mars 2016).

²⁴ A propos du thème de la faim dans la littérature chinoise moderne et contemporaine, voir : Yue Gang, *The Mouth that Begs: Hunger, Cannibalism, and the Politics of Eating in Modern China*, Durham, NC, Etats-Unis d'Amérique, Duke University Press, 1999, 447 p.

姥娘：

“饿死人的年头多得很，到底指的哪一年？”

Ma grand-mère maternelle avait tout oublié de cette grande sécheresse qui avait fait tant de victimes cinquante ans auparavant. Je lui demandai :

« Grand-mère, il y a cinquante ans lors de la grande sécheresse, beaucoup de gens sont morts, n'est-ce pas ? »

Ma grand-mère : « Il y en a tellement, d'années où les gens sont morts de faim. De quelle année veux-tu parler ? »²⁵

Dans son *After the Event*, Stephan Feuchtwang cite un nombre d'auteurs et de critiques littéraires qui traitent de la faim dans la littérature chinoise et mentionne, entre autres, *Le Clan du Sorgho* (*Honggaoliang jiazu* 红高粱家族, 1986) et *Le Pays de l'alcool* (*Jinguo* 酒国, 1992) de Mo Yan (莫言) et *Riz* (*Mi* 米, 1995) de Su Tong (苏童) comme autant d'exemples de portraits de la condition de « post-famine » où la Chine se trouverait aujourd'hui, en témoignage de la trace profonde que les années 1958-62 auraient laissée dans l'esprit collectif²⁶. Dans ce qui suit, toutefois, nous allons nous concentrer exclusivement sur les romans et les nouvelles qui se réfèrent ouvertement à la Grande Famine qui a suivi le Grand Bond en avant, sur la manière dont ce moment historique rentre explicitement dans la narration et sur la vision du pouvoir politique qui est transmise dans ces textes.

C'est effectivement la manière dont cette mémoire est communiquée qui nous intéresse de manière particulière, afin de voir quelles stratégies narratives et quels messages sont ouvertement associés avec la reconstruction et la narration de ces années. La manière dont le pouvoir est représenté nous permettra de comprendre si, et comment, l'intention de l'auteur peut se définir comme subversive. Comme on l'a vu auparavant, la simple critique de l'action du gouvernement dans une certaine situation rentre effectivement dans les tâches du lettré-historien chinois depuis longtemps, et elle n'est donc pas suffisante à définir une œuvre comme « subversive ».

Nous verrons en particulier que la reconstruction de la mémoire historique dans les différentes œuvres que l'on présentera, tout en s'appuyant sur des structures du récits différentes et en utilisant des points de vue assez variés, finit par se résumer dans un jugement assez traditionnel de cette tragédie qui est assez similaire d'un roman à l'autre : il s'agit d'une erreur tragique du passé, qui ne met pas en cause pour autant la légitimité du pouvoir, mais, au contraire, en réaffirme la nécessité absolue. Dans ce sens, la fonction de chacune de ces œuvres est de garder une mémoire historique

²⁵ Liu Zhenyun (刘震云), *Wengu Yi jiu si er*, 温故一九四二 [Se souvenir de 1942], Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2012, p. 6 ; Liu Zhenyun, *Se souvenir de 1942*, Paris, Gallimard, 2013, p. 14. En 2012 le réalisateur Feng Xiaogang 冯小刚 a tiré un film de ce livre : *Yi jiu si er 一九四二*, titre anglais *Back to 1942*.

²⁶ Stephan Feuchtwang, *After the Event : The Transmission of Grievous Loss in Germany, China and Taiwan*, *op. cit.*, p. 104-108.

pour les nouvelles générations, qui devienne une sorte de phare, ainsi qu'un guide moral et culturel pour l'élite au pouvoir.

Nous ne trouvons jamais de contestation directe, ou la proposition d'une vision historique complètement alternative. Le regard compatissant envers le peuple, que l'on retrouvera à différents degrés dans toutes ces œuvres, ne fait que soutenir cette vision : le plus souvent, les masses épuisées par les difficultés de la vie sont rapprochées de l'état animal, et elles sont complètement incapables de se gouverner par elles-mêmes. Les fautes des gouvernants deviennent ainsi des erreurs de parcours, quoique tragiques. L'intellectuel, de sa part, se charge de la tâche traditionnelle d'en garder la mémoire afin d'éviter de les répéter.

2.2. Les œuvres consacrées entièrement à la Grande Famine

A la différence de la période de la Révolution Culturelle et du mouvement de la « jeunesse instruite » (*zhiqing* 知青) descendue à la campagne pour « apprendre du peuple », qui a fait couler énormément d'encre, en particulier parmi leurs anciens protagonistes (Acheng 阿城, Han Shaogong 韩少功, Wang Xiaobo 王小波, Zhang Chengzhi 张承志, Zhang Kangkang 张抗抗, pour ne mentionner que quelques noms, auteurs de productions littéraires très différentes sur cette période), les nouvelles et les romans qui traitent entièrement de la période du Grand Bond en avant ne sont pas nombreux. Dans *The Uses of Literature*, par exemple, Link évoque uniquement une nouvelle entièrement centrée sur cette période, et qui n'a jamais été publiée : écrite par Cong Weixi au début des années 1960 et intitulée « Les enfants » (*The Children*), elle a été brûlée par la mère de l'auteur pendant la Révolution culturelle, de peur des conséquences de la possession d'un tel manuscrit²⁷. Le Grand Bond en avant et la Famine sont bien sûr évoqués aussi dans un certain nombre de romans et nouvelles qui traitent de l'histoire chinoise de 1949, comme *Vivre !* de Yu Hua, et, du même auteur, *Le Vendeur de sang* (许三观卖血记 *Xu Sanguan mai xue ji*, 1995). La particularité du roman de Yan Lianke par rapport à ces exemples tient aux faits que le récit se déroule entièrement à l'époque du Grand Bond en avant ; que les directives politiques de l'époque sont dans le roman l'un des éléments centraux dans le développement de la narration (camp de rééducation pour intellectuels, fabrication de l'acier, productivité exaspérée, etc.) ; que le regard sur cette période et sur la classe intellectuelle est complètement critique et ne laisse aucun espoir de conciliation : les personnages, des intellectuels en rééducation dans un camp de travail, sont des préparateurs actifs dans les politiques absurdes du Grand Bond, et non seulement les spectateurs ou les victimes de ce qui se passe.

²⁷ Perry Link, *The Uses of Literature*, *op. cit.*, p. 162-163. Link aborde aussi, dans ce passage, la question des implications émotives qui sous-tendent la représentation des pages sombres de l'histoire récente de la Chine.

La disponibilité assez limitée d'une production littéraire spécifique, notamment de la part des survivants et de ceux qui ont directement subi cette famine, est sans doute liée, comme nous le remarquons dans le premier chapitre, au fait que la famine ait intéressé surtout les campagnes et, par conséquent, un nombre relativement limité d'intellectuels (ils ont été, au contraire, massivement concernés par les politiques de la Révolution culturelle)²⁸. Elle confirme sans doute aussi notre hypothèse d'une « zone grise » où la Grande Famine se situerait dans le débat public : une occurrence de l'histoire qui n'a pas été complètement effacée de la mémoire collective, mais qui n'a pas été, non plus, complètement analysée et digérée. Cette hypothèse nous paraît confirmée par la présence de mentions de la Famine dans des romans qui ne traitent pas explicitement ni de cette période, ni de l'histoire chinoise contemporaine, et dont nous citerons plus bas quelques exemples.

Il y a bien sûr des exemples de textes fictionnels complètement consacrés à la question, et nous allons ici mentionner et analyser quelques exemples. Sans surprise, la grande majorité des auteurs qui ont décidé de consacrer un ouvrage à part entière à la famine sont originaires du Henan, l'une des provinces les plus durement frappées par la Grande Famine, et qui a par ailleurs une histoire de famines (voir le roman de Liu Zhenyun sur la famine de 1942). C'est un trait qu'ils partagent avec Yan Lianke, l'écrivain dont l'œuvre sera l'objet de nos prochains chapitres.

La différence la plus importante dans la comparaison d'une œuvre à l'autre est le degré de fictionnalisation proposé, ainsi que le rapport à ces mémoires de la part des auteurs. Nous allons par ailleurs partir de deux œuvres qui présentent, dans des formes complètement différentes, une forte adhésion à la réalité et aux témoignages directs.

Réélaborer le témoignage : Hong Ying et Yang Xianhui

Dans la sélection d'ouvrages sur la Grande Famine que nous avons effectuée, les œuvres de Hong Ying 虹影 et de Yang Xianhui 杨显惠 vont servir de pont entre les témoignages « purs » de la partie précédente et les textes de fiction que nous allons aborder plus bas. Il s'agit de deux textes qui font explicitement usage du témoignage pour parler de la famine du Grand Bond en avant, mais qui, pour des raisons différentes, s'en détachent du moins partiellement pour produire une œuvre où la réécriture et la fictionnalisation jouent un rôle important. Ils utilisent en effet l'outil du témoignage de deux manières complètement différentes, en abordant de deux perspectives qui

²⁸ Le dépaysement dérivant de l'expérience de la famine dans les campagnes émerge aussi des témoignages des « droitistes » recueillis dans le documentaire *Xinghuo* (星火 *Spark*), du réalisateur Hu Jie (2014). Comme le documentaire le raconte, suite à la découverte de l'ampleur du désastre, les protagonistes du documentaire avaient constitué un journal clandestin pour faire connaître à d'autres étudiants et intellectuels ce qui se passait dans les campagnes.

nous paraissent opposées le thème de la mémoire des événements et de la représentation de l'histoire.

Le premier que nous mentionnons est l'autobiographie de l'enfance de Hong Ying (née en 1962), intitulée *Ji'e de nü'er* (饥饿的女儿 *Une Fille de la faim*)²⁹, rédigée en 1997 alors que l'auteur vivait en Angleterre où elle a habité entre 1991 et 2004. C'est, on le verra, le seul roman complètement « urbain » de notre liste : il est situé dans la ville de Chongqing, où Hong Ying est née et a grandi. Un autre aspect significatif est que l'écrivaine est née après la famine, et par conséquent ni elle, ni son personnage autobiographique, n'en ont aucun souvenir direct. C'est donc une tentative de « remplir le vide » du trauma de la part de la génération suivante, comme c'était le cas pour Yi Wa et Niu Ben, et pour d'autres auteurs que l'on verra dans les prochaines pages.

Même si le récit, qui décrit l'enfance et l'adolescence de la protagoniste jusqu'à son choix de quitter la maison de ses parents, ne décrit pas directement l'expérience de la Grande Famine, il est toutefois question de famine dans son roman, puisqu'elle est même mentionnée dans le titre. La narration commence en 1962, après la naissance de la protagoniste, quand les années les plus dures de la famine sont désormais passées. La faim est toutefois omniprésente dans le roman : c'est elle qui détermine la perception que la protagoniste a d'elle-même, et des autres personnes autour d'elle, et les relations entre les personnages sont souvent conditionnées par la compétition pour avoir plus à manger que les autres.

De surcroît, et de manière plus intéressante encore, Hong Ying semble avoir absorbé l'expérience de la Grande Famine, qui agit sur elle et la conditionne comme une sorte de karma :

对这场大饥荒，我始终感到好奇，觉得它与我的一生有一种神秘的联系，使
我与别人不一样：我身体上的毛病，精神上的苦闷似乎都和它有关。它既不
是我的前世，也不是我的此生，而是夹在二个悬崖间的小索桥。摇晃着走在
这桥上时，刮起一股凶险的大风，吹得我不成人形。

J'ai toujours porté un intérêt tout particulier à cette grande famine comme si elle et moi étions liées par quelque lien secret qui me rendait différente des autres. J'avais l'intime conviction que mes problèmes de santé, que mon âme tourmentée avaient un rapport direct avec elle. Cela ne concernait pas ma vie actuelle ou celle qui avait précédé ma naissance. Il s'agissait plutôt d'un fil reliant deux mondes. Je me tenais sur ce fil, secouée par un vent violent ; il me semblait que je n'avais plus rien d'humain, suspendue hors du temps.³⁰

²⁹ Hong Ying (虹影), *Ji'e de nü'er*, 饥饿的女儿 [Une Fille de la faim], Chengdu, Sichuan wenyi chubanshe, 2000, 317 p ; Hong Ying, *Une Fille de la faim*, traduit par Nathalie Louisgrand, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

³⁰ Hong Ying, *Ji'e de nü'er*, *op. cit.*, p. 42 ; Hong Ying, *Une Fille de la faim*, *op. cit.*, p. 55.

La description de la présence physique de la famine dans le corps et dans l'esprit de la protagoniste semblerait évoquer l'idée d'une mémoire collective qui passe automatiquement d'une génération à l'autre et du fardeau dont les générations suivantes doivent se charger, qu'ils le veulent ou pas, au nom de la mémoire de leurs parents³¹. La protagoniste perçoit l'expérience de la famine comme quelque chose qui a contribué à la rendre ce qu'elle est, et qui est finalement devenu une partie d'elle, de manière irréfutable et à la fois difficile à accepter et à comprendre : elle est une véritable *fille de la faim*. Ce fardeau se traduit également dans un sens de culpabilité vis-à-vis de la mère, une sorte de culpabilisation d'avoir survécu à l'évènement traumatique, qui la fait douter même de son droit à exister :

饥饿是我的胎教，我们母女俩活了下来，饥饿却烙印在我的脑子里。母亲为了我的营养，究竟付出过怎么样惨重的代价？我不敢想像。

我整个平静的身体，一个年轻的外壳，不过是一个假相。我的思想总是顽固地纠缠在一个苦恼中：为什么我总感到自己是多余的人？

Dès avant ma naissance, je connus la faim. Son spectre marqua mon esprit au fer rouge, même si ma mère et moi étions sorties indemnes de cette épreuve. Quel prix avait-elle dû payer pour que je survive ? Je n'osais pas l'imaginer.

J'étais en apparence calme, or ce n'était qu'une apparence. Au plus profond de moi, je me sentais en permanence tourmentée par l'idée que j'étais en trop, mais sans pouvoir m'en expliquer la raison.³²

Le sens de culpabilité de Hong Ying, lié dans ce cas particulier à l'idée que sa mère s'est trouvée enceinte d'elle alors même qu'elle souffrait de la faim, évoque une question qui est, à vrai dire, transversale à l'expérience des survivants des grands événements traumatiques de l'histoire : le sens de responsabilité des nouvelles générations par rapport à leurs parents, un sujet qui est aussi abordé par Marianne Hirsch dans son travail sur les post-mémoires.

On serait même tenté de dire que, dans ce roman, on se situe à la frontière entre les deux aspects : l'auteur, ainsi que son personnage autobiographique, ne se souvient pas directement de l'horreur de la famine, mais a hérité de sa famille le sens de culpabilité, ce qui la mène, d'une certaine manière, à consacrer un ouvrage à la mémoire d'une expérience qu'elle n'a pas vécue à la première personne. Le roman reste pourtant une œuvre strictement personnelle, qui ne porte pas la trace évidente d'un engagement politique de l'auteur ni d'une volonté prééminente d'exposer un fait historique : même

³¹ A propos du signe physique de la mémoire sur les générations suivantes, voir p. ex l'analyse de Marianne Hirsch sur les post-mémoires et en particulier le chap. 3, « Marked by memory », Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust.*, op. cit., p. 78-99.

³² Hong Ying, *J'étais de nier*, op. cit., p. 49 ; Hong Ying, *Une Fille de la faim*, op. cit., p. 64-65.

si le ton est assez critique envers le régime de l'époque (Hong Ying rappelle par exemple que la famine aurait fait sept millions de morts au Sichuan, « un quart des victimes de la famine dans la Chine entière »), et si on peut lire l'héritage spirituel de la famine dans la relation conflictuelle de la protagoniste avec son corps, le vrai sens du roman semble se situer dans la tentative de Hong Ying de faire la paix avec son passé et son histoire familiale compliquée.

Yang Xianhui (杨显惠 né à Lanzhou, en 1946) est l'auteur, parmi d'autres, de *Dingxi gu'eryuan jishi* (定西孤儿院纪事, *Chroniques de l'orphelinat de Dingxi* de 2007) et du célèbre *Jiabianguou jishi* (夹边沟记事, *Chroniques de Jiabianguou*, de 2008)³³, deux textes caractérisés par une stratégie littéraire de transformation du témoignage en fiction, tout en gardant une prétention d'authenticité et d'autorité historique. Le premier texte, plus intéressant au niveau du récit sur la Grande Famine, traite des fils des victimes de la Grande Famine, dans l'orphelinat de Dingxi ; le deuxième, qui a été adapté et partiellement traduit en plusieurs langues dont l'anglais, le français et l'italien, traite des prisonniers dans le camp de rééducation pour droitiers de Jiabianguou, dans la province du Gansu.

Dans ces deux recueils, Yang Xianhui écrit des nouvelles à partir d'interviews qu'il a effectuées avec les survivants et les proches des victimes : à la différence de ce qui se passait dans les publications de Niu Ben et Yi Wa, mais aussi du recueil de témoignages de Pan Yongxiu, ici c'est l'auteur qui, en se basant sur le matériel narratif fourni par quelqu'un d'autre, devient le porte-parole des victimes et leur donne une voix, en les transformant, au passage, en personnages. Ce n'est probablement pas un hasard, d'ailleurs, si le titre anglais et italien de la traduction est *La femme de Shanghai*, d'après la protagoniste de l'une des nouvelles, et le titre français *Le Chant des martyrs* : dans la réception de l'œuvre, c'est la dimension fictive et lyrique qui occupe le premier plan. Ce mélange entre collecte de l'histoire orale et intervention de la main de l'artiste-auteur se rapproche, dans une certaine mesure, de la stratégie des documentaristes dont on parlera dans le Chapitre 4, et il a en effet attiré le grand réalisateur Wang Bing, auteur de deux films inspirés de *Jiabianguou* : *Fengming : Chronique d'une femme chinoise* (He Fengming 和凤鸣, 2007) et *Le Fossé* (*Jiabianguou* 夹边沟, 2010).

La démarche de Yang Xianhui est intéressante non seulement du point de vue stylistique, mais aussi pour son côté politique : la transformation du témoignage historique en fiction aurait, selon des déclarations de l'auteur même, le but d'éviter la censure. La frontière entre histoire et fiction demeure donc vague, comme s'il s'agissait d'une sorte de stratégie où l'invention devient

³³ Yang Xianhui, *Jiabianguou jishi*, *op. cit.* ; Yang Xianhui, *Dingxi gu'eryuan jishi*, *op. cit.* Il existe une traduction partielle (de l'anglais) en langue française : Yang Xianhui, *Le chant des martyrs : Dans les camps de la mort de la Chine de Mao*, *op. cit.*

l'« emballage » (*baozhuang* 包装)³⁴ qui permet à la vérité d'être publiée. En même temps, l'auteur a une volonté très claire d'affirmer l'authenticité et la valeur historique de ses textes, comme on le note dès le choix des titres : deux mots pour « chronique » sont utilisés dans les deux textes (*jishi*, respectivement 记事 et 纪事), les deux porteurs d'une référence à la notation des faits historiques dans les annales. La postface de *Dingxi gu'eryuan jishi* est par ailleurs consacrée au risque d'oublier cette portion d'histoire, qui selon Yang est maintenant réduite au rôle de « fantôme » ou de « légende » (*huanying* 幻影 et *chuanshuo* 传说) et dont les témoins directs se réduisent de plus en plus. L'importance de la mémoire est toutefois remise dans une perspective « positive » : c'est l'importance d'honorer ceux qui ont payé un prix élevé pour garantir une vie paisible (*wenbao shenghuo* 温饱生活) aux Chinois d'aujourd'hui³⁵.

Les œuvres de Yang Xianhui ont obtenu un certain succès en Chine comme à l'étranger. Les avis des chercheurs sur ses œuvres sont toutefois partagés : plusieurs déplorent que Yang ait « couvert » la vérité avec un voile de fiction, qui rendrait les événements réels moins honnêtes et reconnaissables³⁶.

Romans et nouvelles consacrés entièrement à la Grande Famine

Dans ce qui suit, nous allons nous concentrer sur des romans et des nouvelles qui présentent un contenu entièrement fictionnel, même si, nous le verrons, chaque auteur se confronte, à sa manière, à la réalité des événements. Un certain nombre de romans et nouvelles qui décrivent le Grand Bond en avant parurent, sans surprise, au début des années 1980, pendant ce moment de « deuxième éclosion des cent fleurs », comme Link la définit, qui accompagna le lancement des Réformes économiques de Deng Xiaoping³⁷.

Le roman qui, selon un article du centre de recherche sur l'histoire populaire (*Minjian lishi* 民间历史) de l'Université Chinoise de Hong Kong, aurait « levé le rideau sur la vérité concernant les trois ans de « calamités naturelles » » (撕开了“三年自然灾害”历史真相的幕布)³⁸, est *L'histoire*

³⁴ Sebastian Veg, « Testimony, History and Ethics », *op. cit.*, p. 516.

³⁵ Yang Xianhui, *Dingxi gu'eryuan jishi*, *op. cit.*, p. 396.

³⁶ On reviendra sur cette perception de la fiction comme quelque chose de « faux » -假的- et donc de moralement négatif dans le deuxième chapitre.

³⁷ Perry Link, *Roses and Thorns: The Second Blooming of the Hundred Flowers in Chinese Fiction, 1979-80*, Berkeley, University of California Press, 1984, 356 p.

³⁸ Xu Qingquan (徐庆全), « Ni jide “Fanren Li Tongzhong de gushi” de ma? », 你记得《犯人李铜钟的故事》的吗? [Tu te souviens de « L'histoire du criminel Li Tongzhong »?]*Minjian lishi - Xianggan zhongwen daxue Zhongguo yanjiu fuvu zhongxin zhuban*, [en ligne] <http://mjls.hkust.edu.hk/Book.aspx?cid=4&tid=3179>, consulté le 21 septembre 2017.

du criminel Li Tongzhong (*Fanren Li Tongzhong de gushi*, 犯人李铜钟的故事) de Zhang Yigong (张一弓, né au Henan, 1934-2016), paru pour la première fois en 1980 dans la revue *Shoubuo* 收获³⁹. Même si ce roman bref (*zhongpian xiaoshuo* 中篇小说) ne semble pas avoir rencontré des problèmes particuliers ni lors de sa parution (période, on l'a dit, d'ouverture politique et d'éclosion culturelle), ni par la suite (le roman est toujours disponible à l'achat sur les principaux canaux commerciaux), ayant même gagné le prix national pour le meilleur roman bref entre 1977 et 1980 (*Quanguo youxiu zhongpian xiaoshuo jiang* 全国优秀中篇小说获奖作品), King note que suite à la parution de cet texte, l'auteur fut obligé de déménager de nouveau du centre urbain où il habitait à son village de campagne d'origine pendant trois ans (1980-1983)⁴⁰.

Zhang Yigong, accusé de tendances droitières dans les années 60, ne put recommencer à écrire qu'après la mort de Mao Zedong. Il fut toutefois un témoin direct de la Grande Famine. A la fin des années 50 il était journaliste, chargé de mener des reportages sur des « histoires-modèle » dans les campagnes du Henan pendant le Grand Bond en avant (il devait par exemple enquêter sur les cantines modèles, les travailleurs modèles et les officiels du parti modèle). De cette expérience il tira surtout une conscience profonde de la gravité de la famine dans la province, et un nombre d'histoires qu'il ne put pas raconter à l'époque. Ce roman bref est l'adaptation d'une de ces histoires⁴¹. Le protagoniste Li Tongzhong est secrétaire dans son village dans le Henan et il a perdu une jambe dans la guerre de Corée (la personne rencontrée par Zhang Yigong avait perdu un poumon, et il décide de maintenir pour son personnage un trait d'imperfection qui ne fait que renforcer sa dimension héroïque). Au sommet de la famine, il emprunte 50000 *jin* de grain au grenier collectif pour sauver ses villageois, et à cause de ça est accusé de pillage criminel et arrêté par les autorités. Il meurt de faim juste avant le début de son procès.

Le Grand Bond en avant est décrit dans les différents éléments qui le caractérisent : les réquisitions de blé forcées et le contraste entre la famine des gens ordinaires et les greniers remplis

³⁹ Le roman est disponible en traduction anglaise avec le titre de « The Story of the Criminal Li Tongzhong », dans Richard King (éd.), *Heroes of China's Great Leap Forward: Two Stories*, op. cit. King fait un travail de comparaison entre la vision du Grand Bond en avant pendant le Grand Bond même (avec la nouvelle « A Short Biography of Li Shuangshuang » [Li Shuangshuang xiaozhuan 李双双小传] de Li Zhun 李准) et la vision d'après 1976, avec l'œuvre de Zhang Yigong. Une analyse du roman est aussi disponible dans Richard King, *Milestones on a Golden Road: Writing for Chinese Socialism, 1945-80*, Vancouver, UBC Press, 2011, p. 180-197.

⁴⁰ Richard King, *Milestones on a Golden Road: Writing for Chinese Socialism, 1945-80*, op. cit., p. 196. Dans le même passage, King souligne également que c'est grâce au soutien de l'écrivain Wu Qiang (CHIN) qui a rendu possible la publication de l'œuvre dans un contexte où la mention de ces difficultés du passé était encore très difficile.

⁴¹ Richard King, « Introductory Note », dans Zhang Yigong, « The Story of the Criminal Li Tongzhong: Excerpts », *Renditions: A Chinese-English Translation Magazine. Special Issue: Leaping to Disaster: Village Literature and the Great Leap Forward*, traduit par Richard King, 2007, vol. 68, p. 80-81.

pour le stockage constituent la base de l'intrigue ; mais on y retrouve également le système des cantines collectives et ses gaspillages, les campagnes contre l'analphabétisme, contre les quatre pestes et contre les moineaux, les absurdes « innovations » qui sont proposées comme autant de manifestations de modernité (Zhang Shuangxi, le chef de brigade, raconte avoir inventé un système pour « brosser les dents au bétail »), la foi aveugle dans le Parti à tous les niveaux. Tous ces aspects sont décrits avec un sarcasme qui traverse l'ensemble du récit, et se manifeste dans des formes différentes. La représentation de l'époque du Grand Bond s'éloigne autant que possible de la célébration héroïque des années révolutionnaires, en mettant le plus souvent le manque d'enthousiasme et les questionnements moraux des personnages au centre de l'intrigue, en renversant brutalement la rhétorique qu'on trouve dans beaucoup de littérature « rouge » ou dans des œuvres de propagande de l'époque.⁴²

Un exemple très intéressant pour l'ironie mise en place par l'auteur dans la description des absurdités du Grand Bond est celui qui montre la fascination et l'incrédulité de Li Tongzhong pour les produits alimentaires « de substitution » obtenus avec les déchets (*dai shipin* 代食品) :

李铜钟觉得他面前出现了奇迹，但他的右倾思想使他对这些奇迹还有些疑问：“这是红薯秧、玉米皮做的？” [...]“ [...]铜钟，事实证明，反右倾可以反出粮食，反出吃的，灵不灵？灵！”⁴³

Li Tongzhong avait l'impression que des miracles se produisaient devant ses yeux. Son idéologie droitière le poussait pourtant à avoir encore des doutes à ce propos, et donc il demanda : « Ces produits sont-ils vraiment obtenus à partir de feuilles de patate douce et d'écorce de maïs ? » [...] « [...] Tongzhong, les faits prouvent que s'opposer aux tendances droitières peut produire de la nourriture, produire à manger ! c'est magique ou pas ? »

Ce passage nous permet de saisir un autre aspect central dans la nouvelle au niveau stylistique : l'usage de l'ironie pour renverser les slogans et la « langue de bois » d'époque maoïste (« 出现了奇迹，右倾思想，反右倾 »), qui trahissent l'influence du style de la Révolution Culturelle, tout de suite inversés par le commentaire ironique du narrateur. L'ironie amère transperce par ailleurs aussi du renversement des lois de la réalité, qui était typique de la propagande du Grand Bond, et qui considérait que la bonne volonté et la rectitude politique seraient, en elles-mêmes,

⁴² Voir, par exemple, la série d'œuvres sur l'héroïne Li Shuangshuang 李双双 créée par Li Zhun en 1959.

⁴³ Zhang Yigong (张一弓), *Fanren Li Tongzhong de gushi - Yuan qu de yizhan*, 犯人李铜钟的故事 - 远去的驿站 [L'histoire du criminel Li Tongzhong - Une station de poste lointaine], Pékin, Huaxia chubanshe, 2016.

suffisantes pour garantir à manger à la nation entière (ici : 事实证明, 反右倾可以反出粮食)⁴⁴.

Voici un autre exemple de cette stratégie :

“大旱之年三不变”的豪迈口号：产量不变、对国家贡献不变、社员口粮不变。

结果，两头的“不变”落空，只是经过“反瞒产”，才实现了中间那个“不变”。⁴⁵

Le grand slogan disait : « trois choses ne changent pas en temps de sécheresse » : la production, les livraisons obligatoires à l'État, la ration de grains des membres de la commune. Finalement, les deux points extrêmes ont échoué et du fait de « l'opposition à la production non déclarée », seul celui du milieu a été respecté.

Ces solutions rhétoriques et le ton ironique qui traversent le roman suggèrent une vision partiellement alternative du tableau historique. Le message de fond, pourtant, n'est pas radicalement révolutionnaire et trahit au contraire une foi et un espoir renforcé dans le Parti qui saura reconnaître et corriger ses erreurs. Les hauts niveaux du Parti sont absents de la narration, et plusieurs fois ils sont justifiés par les différents personnages ; en même temps, la rébellion de Li Tongzhong, quoique contraire aux directives des cadres, est justifiée par son dévouement aux idéaux originaux du Parti, et non en raison d'une véritable opposition à ce dernier.

Le roman s'ouvre, par ailleurs, sur le moment de réhabilitation officielle du protagoniste, bien des années après sa mort, et procède, par flashback, au récit du vol dans le grenier public, de l'arrestation qui s'ensuit et de son décès. Le personnage de Li Tongzhong est, du début à la fin, complètement positif : un héros qui est prêt à sacrifier sa vie pour le peuple, dans la même rhétorique que celle de la Révolution maoïste. Dans différents passages du roman, le narrateur s'adresse directement à son personnage à la deuxième personne, en faisant usage d'un ton fortement sentimental qui adoucit et contraste avec le sarcasme des passages qu'on a cité auparavant. L'ironie est utilisée aussi dans la description du renversement du jugement historique sur son compte⁴⁶, mais la réhabilitation du protagoniste fait aussi ressortir l'image d'un Parti qui sait agir selon la justice et corriger ses erreurs.

Bien que fortement critique envers les politiques du Grand Bond, donc, le roman ne propose pas une vision radicalement pessimiste sur le gouvernement dans son ensemble, et légitime pour l'essentiel un Parti qui a su rectifier sa politique. D'un côté, à travers le personnage de Li Tongzhong,

⁴⁴ L'idée que la réalité, et les lois naturelles en particulier, se plieraient tout naturellement à la volonté grâce à une idéologie correcte émerge très clairement de la lecture des documents officiels de l'époque recueillis et traduits par Zhou Xun : Zhou Xun, *The Great Famine in China*, *op. cit.*

⁴⁵ Zhang Yigong, *Fanren Li Tongzhong de gushi*, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁶ « 而现在，历史又作出新的判决：李铜钟无罪。[...]党支部书记李铜钟变成抢劫犯李铜钟，是在公元一九六零年春天。 » « Maintenant l'Histoire était arrivée à un nouveau verdict : Li Tongzhong était innocent. [...] C'était au printemps de 1960 que le Secrétaire de la branche du Parti Li Tongzhong était devenu le pilleur Li Tongzhong » : *Ibid.*, p. 5.

les bonnes intentions de l'appareil politique et de la base idéologique des réformes sont démontrées : l'idéal de « servir le peuple » reste intact, et le débat ne s'ouvre que sur l'interprétation pratique de ce slogan. La légitimité de se révolter contre un ordre qui semble contredire cet idéal premier est aussi réaffirmée, en cohérence avec la rhétorique révolutionnaire (*zao fan you li* 造反有理), bien qu'à distance d'une bonne décennie. L'existence d'un héros pur et qui garde son humanité jusqu'au bout garantit une légitimité morale à la révolution dans son ensemble, au-delà de l'erreur manifeste et des absurdités tragiques du Grand Bond en avant.

Le peuple, de son côté, est montré comme incapable de se sauver par lui-même : Li Tongzhong seul peut trouver un stratagème pour sauver « ses » villageois. La figure la plus représentative de cet aveuglement est sans doute le personnage du vieux Gang, le gardien des clés du grenier qui, même s'il est affaibli par la faim au point de ne plus pouvoir bouger, refuse de réquisitionner le blé et, après le « pillage » de Li Tongzhong, de le manger, par crainte de violer les instructions du Parti :

“铜钟，咱就是饿死，也不能吃这粮食……[...]咱饿死也不能动公仓。[...]毛主席不叫咱冻着，就不会叫咱饿着。兴是年前风老大，电话线刮断了，上头跟底下断了线，等两天，再等两天，等电话线接上……”⁴⁷

Tongzhong, même si on était sur le point de mourir de faim, nous ne devrions pas manger ces graines...[...] mieux vaut mourir de faim que toucher aux réserves publiques. [...] Comme il ne nous a pas laissés mourir de froid, le Président Mao ne nous laissera non plus mourir de faim. C'est peut-être comme l'année dernière quand, lors de la tempête, la ligne du téléphone a été coupée, et les autorités ont perdu le contact avec la base pendant deux jours, et puis deux jours encore, jusqu'au rétablissement de la connexion...

违法粮同时又是救命粮，这种精神和物质的分裂，使得老杠叔越想越糊涂了。⁴⁸

Le grain illégal était en même temps aussi un sauve-vie. Cette fracture entre le spirituel et le matériel plongeait le vieux Gang dans la confusion la plus totale.

C'est dans cette coupure dans les communications dont parle le vieux Gang qu'on retrouve l'une des idées-clé du roman : le peuple nécessiterait un guide non seulement au niveau politique, mais aussi au niveau idéal et moral. Quand ce guide semble manquer, et la survie est possible seulement par l'infraction des règles « morales » qu'on lui impose, le conflit est dramatique, et le Parti est coupable d'avoir manqué à son rôle. La condamnation du Parti, toutefois, est uniquement partielle. Il n'est pas anodin, en effet, que dans la conclusion du roman le protagoniste Li Tongzhong meure

⁴⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 24.

de faim avant la conclusion du procès : cela enlève, du moins partiellement, de la responsabilité au Parti, qui reste responsable de sa mort seulement de façon indirecte.

Au niveau idéologique et rhétorique, le travail se rapproche donc des productions du courant de la Littérature des cicatrices (*shanghen wenxue* 伤痕文学) qui débutait, dans la période de parution du roman, avec la nouvelle « Shanghen » (伤痕 « La cicatrice ») de Lu Xinhua 卢新华 en 1978. C'est une contribution importante à la mémoire de ces années en raison de son attrait stylistique et polémique, mais aussi par la perspective qu'il offre de guérison des blessures historiques et de réconciliation du peuple avec ses gouvernants. Selon les mots de Chen Xiaoming : « Scar literature is not merely about wounds, for it addresses healing; more importantly, it proves not the wounds themselves but the strong will that endures and thus transcends wounds. »⁴⁹.

Un autre auteur qui a consacré un travail à part entière à la Grande Famine lors de la période d'ouverture pendant les années 1980 est Lu Yao (路遥, originaire de Xi'an, 1949-1992), peintre de la vie des gens ordinaires et auteur, entre autres, du roman bref *Rensheng* (人生 litt : *Une vie*), dont un film a été tiré en 1984⁵⁰, et de la trilogie *Pingfan de shijie* (平凡的世界 litt. : *Un monde ordinaire*), sur la vie d'un groupe de jeunes paysans, qui a obtenu en 1991 le prix Mao Dun. Entre 1980 et 1981, Lu Yao compose son roman *Zai kunnan de rizi li* (在困难的日子里 litt : *Des jours difficiles*)⁵¹. Dans la préface il se réfère précisément à son intention de donner un « faible reflet » (*danruo de zheguang* 淡弱的折光) de cette portion d'histoire aux nouvelles générations⁵². Le roman raconte l'histoire de Ma Jianqiang, un jeune garçon qui, en 1961, quitte son pauvre village pour poursuivre ses études au lycée dans la ville de la contrée. En particulier, l'intrigue est centrée sur l'intégration difficile du jeune adolescent dans le contexte urbain et plus aisé de l'école, où la famine est beaucoup moins ressentie par rapport à son village natal.

La famine, la nourriture consistant principalement en herbes sauvages et les ventres gonflés des gens sont présents dès le premier chapitre du roman. La générosité des paysans est toutefois aussi soulignée, en contraste avec la cruauté des citadins : d'un côté, les villageois n'hésitent pas à donner

⁴⁹ Chen Xiaoming, « Socialist Literature Driven by Radical Modernity, 1950–1980 », traduit par Qin Liyan, Zhang Yingjin (éd.), *A Companion to Modern Chinese Literature*, Chichester, Wiley Blackwell, 2016, p. 94.

⁵⁰ Le réalisateur est Wu Tianming(吴天明): *Rensheng*, 人生 [Lijé], 1984.

⁵¹ Nous avons pu récupérer uniquement une version en ligne du roman : Lu Yao (路遥), « Zai kunnan de rizi li », 在困难的日子里 [Dans les jours difficiles][en ligne] <http://www.bwsk.com/xd/1/luyao/zknd/index.html>, consulté le 22 mai 2018.

⁵² Lu Yao (路遥), « Zhe shu danruo de zheguang », 这束淡弱的折光 [Un pâle reflet][en ligne] <http://www.millionbook.com/xd/1/luyao/lysw/019.htm>, consulté le 9 décembre 2017. Le symbole du miroir pour parler de l'histoire appartient à la terminologie traditionnelle en Chine : voir Susanne Weigelin-Schwiedrzik, « On Shi and Lun », *op. cit.*

au jeune protagoniste des petits pains pour son voyage à la ville, en dépit de la famine qui les tourmente ; de l'autre, son camarade de classe Zhou Wenming n'hésite pas à manger goulûment devant notre protagoniste affaimé. Dans cette différence nous retrouvons la distance insaisissable entre ville et campagne, que les politiques du Grand Bond ont exacerbée, mais qui est tout d'abord un trait social, qui intéresse l'auteur au-delà de la période en question.

D'un écrivain aussi proche de la vie des campagnards on n'attendrait pas, en effet, une vision différente, et même si le roman ne compte pas parmi les plus importants de l'auteur, on y retrouve la représentation compatissante de la vie dans les campagnes qui caractérise le reste de ses œuvres.

L'auteur semble toutefois tenir à expliciter les causes politiques de la famine et à situer historiquement son roman, comme on le voit dans le passage suivant :

唉，说起饿肚子，那可的确是越来越严重了。[...] 除过天不下雨，硬是近几年把许多事弄球了！先是大家都去炼钢铁，把好端端的权砍了，丢在火里；把吃饭锅砸了，烧成些铁疙瘩；大家整天闹哄哄的又去打麻雀除“四害”，根本没好好营务庄稼嘛！后来，农村里又办大食堂，全村人在一块吃大锅饭，说已经到了共产主义。没几个月就把粮食糟蹋完了。现在遇上这连续的灾年，可把多少人饿翻了呀！⁵³

Ah, à propos de la famine, elle était de plus en plus grave. [...] Outre la sécheresse, dans les dernières années on n'avait pas manqué de malheurs ! D'abord la production en masse d'acier, à cause de laquelle tous les arbres avaient été coupés et réduits en cendres ; après la destruction des casseroles pour les fondre en une pincée d'acier ; puis encore tout le monde s'était mis à faire la guerre aux moineaux et aux autres « quatre nuisibles », à la place de s'occuper des travaux des champs ! Par la suite, dans les campagnes on avait ouvert les cantines collectives, où les paysans mangeaient tous ensemble. On disait que le communisme était arrivé. A peine quelque mois après, tout le grain avait été gâché. Et maintenant que les années de catastrophe s'enchaînaient, la faim submergeait tellement de personnes !

Cette analyse se détache du reste de la narration, et nous sommes plutôt tentés d'y lire la tentative de l'auteur en personne de donner ce « pâle reflet » d'une expérience qui l'a marqué, même si cela risque de provoquer une interruption dans la narration et un effet de détachement de la part du lecteur.

L'auteur semble surtout vouloir transmettre un message moraliste et didactique, où l'amitié et la solidarité peuvent résoudre les différences sociales. Le roman se conclut en effet sur une utopique réintégration à l'école du protagoniste, qui avait abandonné à la suite des très

⁵³Lu Yao, « Zai kunnan de rizi li », *op. cit.*, chap. 3.

nombreuses difficultés rencontrées : ses camarades, et même son professeur, vont le chercher au village et le poussent à reprendre ses études, en lui promettant leur soutien financier et leur soutien. Le roman se termine sur un message de pacification entre les personnages et de confiance dans le futur :

我们四个人手拉着手，踏着我们来时踩出脚印，跌跌爬爬，嘻嘻哈哈，在白雪皑皑的峡谷里行进着。走在前面的周文明吹起了响亮的口哨；口哨吹出的旋律是我们熟悉的《游击队之歌》。我，大卫和亚玲，忍不住和着文明的口哨声，轻轻地哼起了这首歌。我们的父兄们当年就些山野里哼着这首歌，战胜了无数的艰难困苦，赢得了革命的胜利；今天，这不朽的歌曲同样使我们的感情沸腾，激励我们的困苦中坚定地前进！我拉着伙伴们的手，唱着亲爱的《游击队之歌》走向县城，走向学校，走向未来；我浑身的血液在烈地涌动着，泪水很快蒙住了眼睛，两边那耀眼的雪山逐渐模糊了，模糊了……⁵⁴

Main dans la main, nous marchions tous les quatre sur les traces laissées à l'aller, en sautant, en blaguant et en riant, à travers la vallée enneigée. Zhou Wenming, qui était en tête, commença à siffloter une chansonnette joyeuse, *La Marche des guerrilleros*, que tout le monde connaissait très bien. Dawei, Yalin et moi, nous n'arrivions pas à siffler avec la même force et nous répétions son chant doucement. C'est en chantant cette chanson que nos frères et nos pères dans les montagnes sauvages avaient surmonté d'innombrables difficultés et remporté la victoire révolutionnaire ; ce jour-là aussi, ces notes immortelles firent bouillonner en nous les émotions, en nous poussant à avancer dans les difficultés d'un pas ferme ! Tenant mes amis par la main et chantonnant cette marche chérie, je marchai vers la ville provinciale, vers l'école, vers le futur ; le sang frémissait dans tout mon corps, les larmes me brouillèrent rapidement la vue, et ces deux montagnes enneigées éblouissantes disparurent, peu à peu...

La chanson révolutionnaire que les personnages chantent, et qui emplît leurs âmes d'espoir, est sans doute le symbole le plus puissant du message que l'auteur souhaite transmettre, et qui ne se détache ni de la rhétorique maoïste ni du rôle traditionnel de l'intellectuel.

Si l'on poursuit dans une présentation à peu près chronologique, un autre auteur de deux fictions significatives sur la Grande Famine est Liu Qingbang (刘庆邦). Né en 1951, il est issu des campagnes du Henan, où il a vécu la famine en tant qu'enfant. Il a aussi un passé de mineur (Donald Gibbs affirmait en 1984 qu'il était employé au Ministère du charbon à Pékin ainsi que directeur de la publication *The Coalminer*)⁵⁵. Il est en effet connu surtout pour ses nouvelles sur la vie des mineurs

⁵⁴ *Ibid.*, chap. 14.

⁵⁵ Perry Link, *Roses and Thorns*, *op. cit.*, p. 84.

et, entre autres, pour son roman *Les Puits* (*Shen mu* 神木) adapté en 2003 dans le film *Blind Shaft* (*Mang Jing* 盲井) de Li Yang (李杨), qui a obtenu l'Ours d'argent au 53^{ème} festival de Berlin⁵⁶. Il commence à écrire pendant la Révolution culturelle, et il publie ses premiers textes après la mort de Mao Zedong, en 1978. En 1980, il écrit « Kankan shui jia you fu » (《看看谁家有福》, « Viens voir chez qui il y a du bonheur »), qui paraît dans la revue *Benliu* 奔流⁵⁷. Située en février 1960, en pleine famine, la nouvelle raconte une journée dans un village. La protagoniste est Liu Caiyun, une mère qui en arrive à tenter de se suicider après avoir été accusée d'avoir favorisé ses enfants en leur réservant un *mantou* particulièrement riche en farine de soja lors de la distribution des rations de la journée. On note un fort contraste entre le silence de la femme et l'excès de mots de la tante Maizy, qui n'hésite pas à dénoncer les absurdités des politiques économiques du Grand Bond en avant :

I'm not like those two-faced, double-talking damn cadre people, always talking so big, and half the time they don't know what they're talking about. « So many thousand catties of rice from this field, so many catties of wheat from that, » and when anybody tries to reason with them, the first thing you know they've got a struggle session turned on you. The more we produce, the more we just have to hand over to fill the commune quota anyway. This year, even after adding in the old grain stored up last year, we still didn't have enough to satisfy them.⁵⁸

Tout le long de la nouvelle les villageois se montrent toutefois solidaires envers Liu Caiyun, et on observe donc une dichotomie entre le peuple et le secrétaire local du parti. Le final reste aussi assez positif dans la mesure où la mère qui tente de se pendre est sauvée et où tout le village se réunit autour d'elle, en laissant le lecteur avec un sentiment de confiance envers la chaleur des relations humaines et sociales, que même les conditions les plus extrêmes n'arrivent pas à détruire. Dans un article publié en avril 2017 dans le *Zhongguo yishu bao* 中国艺术报, Liu affirme avoir été critiqué par le directeur de son unité de travail (il était journaliste à l'époque) après la publication de la nouvelle, accusée de ne pas être très « saine ». Liu affirme ironiquement que c'était pour lui la première fois qu'il s'apercevait qu'on pouvait juger une nouvelle en fonction de ce critère. Ces

⁵⁶ Liu Qingbang, *Le puits*, traduit par Marianne Lepolard, Paris, Bleu de Chine, 2003, 152 p ; Li Yang (李杨), *Mang Jing*, 盲井 [Titre anglais : Blind Shaft], 2003. Nous reviendrons sur la comparaison entre le roman et le film dans le Chapitre 8.

⁵⁷ « Kankan shui jia you fu », 看看谁家有福 [Viens voir chez qui il y a du bonheur], *Benliu*, 1980 n. 3 : non n'avons malheureusement pas été en mesure de trouver le texte originel chinois, mais la nouvelle est disponible en traduction anglaise par Donald A. Gibbs avec le titre « The good luck bun » dans Perry Link, *Roses and Thorns*, *op. cit.*, p. 83-101.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 92.

critiques n'ont toutefois pas eu vraiment de conséquences, en raison, selon l'auteur, des politiques de réforme et ouverture qui avaient déjà démarré à l'époque⁵⁹.

Liu Qingbang est aussi l'auteur d'un roman beaucoup plus tardif, *Pingyuan shang de gediao* 平原上的歌谣 (litt. « Ballade sur la plaine »), publié en 2004 par la Shanghai wenyi chubanshe⁶⁰. Le roman raconte la vie dans un village dans la grande plaine du Nord de la Chine (*Hua bei pingyuan* 华北平原), et les difficultés des années de famine. Les vies de différents personnages s'entrelacent dans le roman, et émerge en particulier la figure de Wei Yueming, une veuve avec six enfants qui doit faire face à toute sorte de difficultés pour prendre soin de sa famille.

Le roman est centré prioritairement sur la description de la vie dans les campagnes. Dans un article paru dans le *Beijing Ribao* au moment de la publication du roman, Wu Yiqin 吴义勤 le définit comme une œuvre « antimoderniste » (*fan xiandaixing* 反现代性), où l'auteur prête attention en particulier à la description de la vie dans le village par une suite de scènes lentes et calmes⁶¹. Le souci de représenter la campagne chinoise et ses traditions est par ailleurs évident dans le choix de faire commencer chaque partie du roman par une ballade populaire.

Sur un ton similaire, une recension sur le site web de l'Association des écrivains chinois définit le roman comme un « portrait poignant de la vie dans les campagnes »⁶². Son objectif, lit-on, ne serait pas strictement celui de représenter la famine, mais bien de parler des paysans et de leur vie. Le critique met l'accent sur « l'harmonie » (*hexie* 和谐) que l'on retrouve dans ses pages, et c'est sans doute cela qui vaut au roman sa critique positive :

虽然表面看来大量篇幅写的是饥荒，写饥饿带来的苦难和饥饿的感觉，但决不是为写饥荒而写饥荒，写饥荒的目的是为了写人，写人的生存智慧和生存文化，写人与自然与社会在一起的和谐。⁶³

⁵⁹ Liu Qingbang (刘庆邦), « Ba biganzi lao lao zhua zai shou li », 把笔杆子牢牢抓在手里 [Avec le stylo serré dans la main], *Zhongguo yishu bao*, p. 8p.

⁶⁰ Liu Qingbang (刘庆邦), *Pingyuan shang de gediao*, 平原上的歌谣 [Ballade sur la plaine], Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2004, 334 p.

⁶¹ Wu Yiqin (吴义勤), « “Lao Zhongguo er-nü” de shengcun zhexue : Ping Liu Qingbang changpian xinzuo “Pingyuan shang de gediao” », «老中国儿女”的生存哲学 ——评刘庆邦长篇新作《平原上的歌谣》 [La philosophie de vie des « Enfants de la vieille Chine » : Sur le nouveau roman de Liu Qingbang « Pingyuan shang de gediao »] <http://www.china.com.cn>, [en ligne] <http://www.china.com.cn/chinese/RS/704059.htm>, 14 novembre 2004, consulté le 5 septembre 2017.

⁶² Li Shuyou (李树友), « Nongcun shenghuo de qimei huamian », 农村生活的凄美画面 [Un portrait poignant de la vie dans les campagnes] *Zhongguo zuojia wang*, [en ligne] <http://www.chinawriter.com.cn/bk/2004-12-28/19248.html>, 2004.12.28, consulté le 9 décembre 2017.

⁶³ *Ibid.*

Même si au premier abord le texte est consacré en premier lieu à la famine et transmet une sensation de faim et de difficulté, pourtant il ne décrit pas la famine pour la famine. Le but est d'écrire sur les gens, sur leur sagesse de vie et leur culture, sur l'harmonie entre l'individu, la nature et la société.

A partir des années 1990, la représentation du sexe se fait plus récurrente dans la littérature chinoise. Dans les nouvelles qui traitent de la famine, cela se traduit dans la présence, dans différents romans, de scènes de prostitution causée par la faim, qui renvoient directement à une réflexion morale plus ample sur la perte de valeurs de l'homme et sur le retour à des états plus primordiaux de l'existence en conséquence de conditions de survie extrêmes. Zhi Liang (智量), nom de plume de Wang Zhiliang (王智量, né au Jiangsu en 1928), traducteur du russe et écrivain émigré en Australie au début des années 1990, explore ces thèmes dans *Ji'e de shancun* (饥饿的山村 litt. *Un village affamé* de 1994). Lettré, Wang Zhiliang a été victime du mouvement contre les droitiers, tant qu'il terminait sa traduction d'*Engène Onéguine* pendant sa rééducation dans les montagnes Taihang, entre le Hebei et le Shanxi.

Le récit prend place au Anhui, une province qui, tout comme le Henan, a aussi subi très fortement la famine. Tout en étant une œuvre de fiction à part entière le roman utilise le *topos* littéraire du manuscrit trouvé : dans l'introduction, l'auteur raconte que le texte lui aurait été confiée par son élève Xiao Wang (小王), qui l'aurait hérité de son père Wang Liang. Le roman est donc présenté comme une « autobiographie à la troisième personne »⁶⁴ de ce professeur « droitier » envoyé dans un petit village de montagne pour être rééduqué. Zhi Liang lui-même n'en serait donc que l'« éditeur » (*fabiao zhe* 发表者). Sa démarche est donc l'inverse de celle adoptée par Wang Xianhui, et en même temps une tentative parallèle de protection : l'auteur de *Dingxi gu'eryuan jishi* partait d'un témoignage authentique pour le raconter dans une forme fictive, alors que Zhi Liang raconte une histoire inventée, en y rajoutant un *topos* littéraire par lequel il tente de faire croire à un témoignage réel. Les implications et la signification de la démarche sont, bien évidemment, très différentes, mais on a dans les deux cas un mélange entre fiction, témoignage et réalité : c'est la même tentative de raconter une histoire qui pourrait être réelle, même si elle ne l'est pas, afin de donner un reflet de l'Histoire qui, elle, est on ne peut plus véridique⁶⁵. L'histoire éditoriale des deux

⁶⁴ « 他把那段生活用他自己真实的名字和第三人称的小说形式写下来 » : Zhiliang (智量), *Ji'e de shancun*, 饥饿的山村 [Faim dans un village de montagne], Shanghai, Huadong shifan daxue chubanshe, 2013.

⁶⁵ Il est aussi important de signaler que la différence générationnelle entre Wang Zhiliang (né en 1928) et Yang Xianhui (né en 1946) fait que les deux auteurs possèdent des souvenirs bien différents de l'époque : Zhiliang se réfère à sa propre expérience de vie dans les campagnes, et porte donc sa propre expérience de témoin dans les campagnes : voir

textes n'est pas exactement la même, car si les nouvelles de Yang Xianhui ne semblent pas avoir eu de grands problèmes à paraître, dans la postface d'une édition précédente, l'éditeur de la première édition du roman (*Lijiang chubanshe*) raconte les difficultés rencontrées pour la publication du roman, sous prétexte qu'il risquait de ne pas avoir de marché : une crainte qui s'est avérée complètement infondée étant donné le succès du roman, qui a justifié la parution de trois rééditions successives⁶⁶.

Le protagoniste est Wang Liang, un intellectuel droitier qui est envoyé dans le village des Li, déjà fortement frappé par la famine. Wang Liang regarde la vie des paysans qui l'entourent d'un regard à la fois moralisant et sympathique, et il est souvent horrifié par les conditions de vie des villageois. La faim semble les avoir privés de toute humanité, préoccupés qu'ils sont uniquement par la disponibilité de nourriture, et par la peur que le village ne disparaisse, faute de naissances. Ils se laissent aller à toute sorte d'actes sexuels, à la fois comme une forme de renoncement à toute pudeur (et, aux yeux du professeur, à leur dignité même) et aussi comme stratégie pour avoir à manger, en particulier dans le cas de Xiuxiu, une jeune fille que le protagoniste rencontre dès son arrivée dans le village et qui, dès le début, s'offre à lui en échange des petits pains à la vapeur qu'il tient dans sa sacoche⁶⁷. Un autre trait récurrent, qui caractérise toutes les femmes du village des Li, c'est la taille de leurs seins : un double symbole qui évoque en même temps la puissance de l'attrait sexuel de ces femmes, mais aussi, a contrario, leur infertilité. Dans le village, en effet, seule une femme est enceinte, Panshui. Dans un contexte où enfants et adultes meurent l'un après l'autre et où la fertilité est en chute libre, cette grossesse devient l'unique espoir de descendance dans le village. La question de la survie de l'enfant dans le ventre de Panshui est centrale dans le roman : elle est mentionnée dès le premier chapitre et se poursuit jusqu'à l'avant-dernier.

C'est par le biais de cette grossesse menacée par la famine que l'auteur approfondit le thème du cannibalisme, en questionnant le protagoniste Wang Liang, et le lecteur avec lui, sur les profondeurs de la tragédie et sur la dialectique entre morale et instinct de survie qui hante les hommes à la limite de leurs possibilités. La septième tante (Li Qigu), responsable de la cantine, avoue en effet avoir donné de la viande humaine à manger à Panshui, à son insu, pour lui permettre de garder plus de forces et de porter à terme la grossesse. Non seulement elle l'avoue, mais elle le justifie et le revendique, bien qu'avec un cœur lourd :

Susanne Weigelin-Schwiedrzik, « Trauma and Memory : The Case of the Great Famine in the People's Republic of China (1959-1961) », *op. cit.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 54.

⁶⁷ Nous ferons une comparaison entre cette scène et des scènes similaires qui apparaissent dans *Si shu* de Yan Lianke et *Feng ru fei tun* de Mo Yan dans le Chapitre 7.

我又没害人，我是为活人，为我们李家沟传宗接代，才去惊动死人的！我心狠，我死后一个人下十八层的狱还不行？⁶⁸

Je n'ai blessé personne, si je suis allée déranger les morts je l'ai fait pour la survie, pour garantir une descendance au village des Li ! Si j'ai péché, ne suffira-t-il pas que je sois précipitée au dix-huitième cercle de l'Enfer ?

La conscience de l'horreur qu'elle a commise semble quand même la hanter, tant qu'immédiatement après elle avoue ne pas avoir réussi, elle-même, à en manger (我可吃不下嘴去)⁶⁹. L'instinct de survie qui la pousse, toutefois, est tellement fort qu'elle se dit même prête à refaire la même chose, pour nourrir Panshui et l'enfant dans son ventre ou pour quelqu'un d'autre, y compris Wang Liang.

Le protagoniste ne porte pas véritablement de jugement à l'encontre de cette femme forte, qui semble avoir lucidement accepté de sacrifier sa propre moralité, presque sa propre humanité afin de sauver son peuple : une héroïne moralement ambiguë et complexe, mais une héroïne tout de même et surtout, ce qui compte le plus, un personnage profondément rationnel et, pour cela, humain. Ceux qui ont mangé de la viande humaine, au contraire, sembleraient avoir voulu faire taire leur conscience et leur esprit critique, en manifestant une perte totale de ces traits qui les séparent des animaux, voire en se mettant à un niveau encore inférieur : ils en ont mangé « sans demander », en faisant semblant de ne pas savoir. C'est le sommeil imposé de la conscience, avec les monstres qu'il génère. L'auteur, quant à lui, semble vouloir suggérer que ce n'est pas sur ces bases que la survie sera garantie au village des Li : l'enfant que Panshui porte dans son ventre mourra avant de naître, suivi par sa mère, qui, le cadavre de son bébé dans ses bras, se traîne aux côtés de la tombe de son mari Li Shun pour rendre son dernier soupir et rejoindre sa famille. Peu après, le roman se conclut par le départ de Wang Liang du village suite à des pressions politiques.

Le roman ne laisse donc aucun espoir au lecteur quant à la tragédie de la famine, qui est décrite comme une expérience de décadence physique et morale, un véritable pas en arrière dans l'histoire de l'humanité. Au jugement implacable sur l'homme et sur sa régression au stade animal dans les moments de difficulté se rajoute en effet une incapacité totale du peuple de réagir et de prendre soin de soi-même, avec la seule exception, moralement inacceptable, de la réponse de Septième Tante. A ce propos, Wiegelin-Schwiedrzik affirme :

⁶⁸ Zhiliang, *Ji'e de shancun*, *op. cit.*, p. 391.

⁶⁹ *Ibid.*

The way Zhi Liang treats the problem is not to incite action against the party. Rather, it is to encourage the party to remember the sufferings of the people so as to avoid anything like this to happen again.⁷⁰

C'est une observation qui pourrait s'élargir à tous les textes que nous avons traités jusqu'ici. Le besoin d'un guide fort et stable est affirmé, et la seule accusation qui est portée contre le Parti est de ne pas avoir su assumer ce rôle dans un moment de nécessité. Aucun de ces romans ne met donc en cause, explicitement ou implicitement, la légitimité, ou « le mandat céleste » du Parti. Ils se permettent seulement, en accord avec le rôle du lettré-historien traditionnel, d'en critiquer l'action dans un contexte et dans une situation précise.

Leurs auteurs acceptent de remplir le rôle traditionnel de conseiller critique d'un pouvoir établi et qui n'est pas mis en discussion dans son ensemble. On verra dans la prochaine partie que l'approche de Yan Lianke à l'égard de la Grande Famine, de l'histoire chinoise contemporaine en général, et de son rôle dans la société, est assez différente : ici réside pour nous l'intérêt de son œuvre par rapport au discours ambiant, que ce soit dans le monde de la fiction ou dans l'historiographie.

2.3. La Grande Famine mentionnée dans des romans à fond historique

Les politiques du Grand Bond en avant et la Famine conséquente sont aussi mentionnées dans nombre de romans qui, à partir des années 1980, couvrent l'ensemble de la révolution Chinoise. Dans *Vivre ! (Huozhe 活着)*, de 1993, par exemple, Yu Hua raconte une portion de l'histoire chinoise, de la guerre civile jusqu'à à l'époque contemporaine, du point de vue de Fugui, riche possédant et dilapidateur de sa fortune qui vit une vie de paysan tout au long de la Révolution maoïste. Les années du Grand Bond en avant sont présentées dans quelques pages du roman : d'abord la collectivisation des terres et des moyens de production dans les communes, qui est décrite avec un ton mélancolique, et la production d'acier dans les hauts fourneaux populaires. La description de ce processus en particulier fait bien émerger l'absurdité du processus : au moment de l'installation du haut fourneau, le chef du village décide de suivre le conseil de Youqing, enfant de Fugui âgé de 12 ans, et rajoute de l'eau au chaudron où le fer doit fondre afin de ne pas faire coller l'acier au fond du bidon ; par la suite, la famille de Fugui est couverte d'honneurs car, pour avoir oublié de rajouter l'eau au bidon pendant son tour de surveillance, elle a finalement permis de « cuire » l'acier à la veille de la Fête Nationale. La famine et ses causes sont aussi racontées dans

⁷⁰ Susanne Weigelin-Schwiedrzik, « Trauma and Memory : The Case of the Great Famine in the People's Republic of China (1959-1961) », *op. cit.*, p. 55.

le roman : les facteurs humains (le système des cantines collectives et l'abondance artificielle qui provoque la fin des ressources disponibles, le manque de soutien de la part de l'autorité centrale) se conjuguent au facteur climatique (des inondations qui font pourrir le riz avant la moisson), en causant des difficultés au village entier ainsi qu'à la famille de Fugui. Il est toutefois important de noter que dans ce roman parsemé de morts, aucun personnage ne meurt de faim pendant la famine. L'attitude des personnages et le message final du roman sont aussi extrêmement significatifs : ce qui compte est de vivre, au-delà des difficultés, sans s'attarder à chercher les responsables des malheurs qui arrivent.⁷¹

Mo Yan (莫言), né au Shandong en 1955, raconte dans trois essais sa relation avec la nourriture et la faim, qui a occupé toute son enfance, dès les années de la famine (et en particulier le printemps 1960) jusqu'à la fin de la Révolution Culturelle, et dont les conséquences l'accompagnent encore dans l'âge adulte⁷². Tous ses premiers souvenirs et sa félicité enfantine, il affirme, sont liés à la nourriture, et même sa « glotonnerie » dérive, au moins partiellement, de la faim qui l'a accompagné pendant toute son enfance. Il évoque différents épisodes de son enfance : une fois toute sa classe, y compris son institutrice, pris par la faim, auraient mangé du charbon, en le trouvant « très parfumé »⁷³ (« Chixiang xiong'e » « 吃相凶恶 » « Se tenir à table comme un sauvage ») ; ailleurs il compare les enfants à l'empereur légendaire Shen Nong 神农, puisqu'ils mangeaient tout ce qu'ils trouvaient autour d'eux (« Wangbuliao chi » « 忘不了吃 » « Je ne peux pas oublier de manger »). Il souligne à quel point ces souvenirs, qui lui paraissent « fantastiques » aujourd'hui, sont pourtant réels. Il insiste aussi sur le renversement absurde de la situation entre le printemps de 1960 et le temps présent, ce qui fait qu'aujourd'hui on ne peut pas donner n'importe quoi à manger à un chien de race (« Chi de chiru » « 吃的耻辱 » « L'humiliation de manger »), sous peine de graves réprimandes de la part des patrons, ou que la consommation des insectes, qui était jadis un expédient pour survivre, est devenue une pratique à la mode chez les riches (« Wangbuliao

⁷¹ A ce propos, v. l'article de Weigelin-Schwiedrzik mentionné plus haut : « Trauma and Memory : The case of the Great Famine in the People's Republic of China (1959-1961) », *op. cit.*

⁷² Les trois essais sont contenus dans le recueil de 2005 : Mo Yan (莫言), *Hui changge de qiang*, 会唱歌的墙 [Le mur qui savait chanter], Pékin, Zuoja chubanshe, 2005.

⁷³ « 那时候我已经上了学，冬天，学校里拉来了一车煤，亮晶晶的，是好煤。有一个生痲病的同学对我们说那煤很香，越嚼越香。于是我们都去拿来吃，果然是越嚼越香。 » « J'allais déjà à l'école à l'époque. En hiver, nous avons reçu un camion de bon charbon, tout chatoyant. Un de nos camarades, qui souffrait de tuberculose, nous dit que ce charbon était parfumé, plus on le mâchait plus il était bon. Nous en prenions tous, et c'était vraiment ainsi. » : Mo Yan « Chixiang xiong'e », *Ibid.*

chi »). L'absurde est donc présent à deux niveaux, à la fois dans la mémoire de l'auteur et dans la réalité contemporaine de l'auteur, et il influence sans doute aussi son écriture fictionnelle.

Le thème de la faim, lié à la pauvreté, est en effet récurrent dans les romans de Mo Yan de périodes même très différentes (p. ex. : *Honggaoliang jiazu* 红高粱家族 *Le Clan du sorgho* de 1986, *Tiantang suantai zhige* 天堂蒜薹之歌 *La Mélodie de l'ail paradisiaque* de 1988, *Jiuguo* 酒国 *Le Pays de l'alcool* de 1993, etc), signe de la marque que l'expérience de la faim a laissée dans son écriture et dans sa vie. Le roman le plus intéressant quant à la description directe de la période du Grand Bond en avant est *Feng ru fei tun* (丰乳肥臀 *Beaux seins belles fesses*, de 1995), où différents aspects de la période sont mentionnés : la production forcée d'acier (qui toutefois ne touche pas la famille Shangguan, car elle héberge le héros de guerre Han l'Oiseau), l'extermination des oiseaux, à laquelle le protagoniste Jintong participe, la campagne contre les droitiers (dans le destin de Huo Lina, professeur de russe de Jintong) et la campagne pour la bonification des marécages, ainsi que les absurdités de la « science prolétarienne » qui voit la sœur de Jintong, sous le nouveau nom de Ma Ruilian, expérimenter la fécondation croisée de différents animaux fermiers. Le ton reste la plupart du temps ironique, comme on le voit dans la redondance des « grands bonds » qui remplissent le passage suivant : les bonds que Sun le muet fait en suivant les équipes de travailleurs, et, en parallèle, ceux que sa femme Laidi fait dans son lit avec son amant Han l'Oiseau, pendant l'absence du mari :

哑巴脖子上挂着酒瓶在人群川流的大街上，飞快地跃进着。[...]一群民工，推着褐色铁矿石从东往西走；而另一群民工，推着同样颜色的铁矿石却从西往东走。哑巴在两队民工中跃进着，跃进跃进大跃进。 [...]

他从大街的东头，跃进到大街的西头，喝几口酒，提提精神，再从大街的西头，跃进到大街的东头。就在他来回跃进的时候，上官来弟和鸟儿韩，也在地上和炕上，不断地跃进着。

Ses bouteilles d'alcool accrochées autour du cou, le muet avançait en se balançant à toute vitesse au milieu de la foule dans la grande rue. La poussière volait sur la route, un groupe de travailleurs allait d'est en ouest en poussant du minerai de fer brun ; un autre groupe, poussant du minerai de la même couleur, allait d'ouest en est. Le muet avançait par bond entre les deux, il faisait un bond en avant, un bond en avant, un grand bond en avant.

Il allait par bonds de son extrémité est jusqu'à son extrémité ouest, buvait quelques gorgées d'alcool pour se remonter le moral, puis faisait le chemin en sens inverse.

Pendant qu'il faisait ses allers et retours par bonds successifs, Shangguan Laidi et Han l'Oiseau, par terre ou sur le *kang*, bondissaient eux aussi sans répit.⁷⁴

Dans le même roman, Mo Yan s'arrête également sur la famine, dont les causes ne sont pas mentionnées. Le préambule au « printemps de 1960, alors que partout gisaient les cadavres des gens morts de faim »⁷⁵, est une inondation, qui est d'ailleurs un événement positif dans l'économie du récit, car elle protège le protagoniste d'une condamnation certaine pour viol et homicide (qu'il n'a pas commis) de la dirigeante Long Qingping.

La description de la famine alterne tons dramatiques et grotesque : l'hydropisie (qui frappe tout le monde sauf les dirigeants), le cannibalisme (qui est uniquement évoqué comme une voix souterraine), et les femmes qui vendent leur corps en échange de nourriture, se mêlent à la description grotesque de la transformation des hommes en animaux à cause de la faim. Dès le début du chapitre 43, le narrateur nous informe que « tous les membres de l'équipe des droitistes de la ferme d'État de la rivière du Dragon devinrent des animaux herbivores habitués à ruminer »⁷⁶, Cette métaphore, ici explicitée mais transversale à toute la description de la famine ajoute un ton grotesque même à la scène la plus crue de ce passage, le viol de la jeune Qiao Qisha par le cuisinier de la ferme Zhang le Grêlé en échange d'un petit pain à la vapeur. La déshumanisation réalisée par Mo Yan rajoute un ton grotesque à la narration qui pourrait rendre sa représentation d'une certaine manière plus détachée par rapport à celle que l'on retrouvera dans le roman de Yan Lianke. Nous analyserons plus dans les détails cette différence de ton et d'approche dans la deuxième partie. Cette approche en apparence moins empathique n'empêche que, dans *Beaux seins belles fesses*, deux femmes meurent à cause de la famine : Qiao Qisha même, peu de pages après la scène de son viol, pour avoir mangé trop de galettes de soja, et le professeur de russe Huo Lina, à cause des champignons toxiques que la commune a essayé de produire. Le ton grotesque et le voile absurde s'accompagnent donc d'une dimension dramatique.

Nous trouvons des mentions de la Grande Famine aussi dans d'autres nouvelles chinoises. Les deux exemples qui suivent sont intéressants, car la présence de la famine du Grand Bond n'est pas strictement nécessaire dans l'économie de ces romans : on dirait alors que c'est plutôt l'intention des auteurs, pour des raisons probablement différentes, de mettre l'accent sur cette période.

⁷⁴ Mo Yan (莫言), *Feng ru fei tun*, 丰乳肥臀 [Beaux seins, belles fesses], Pékin, Dangdai shijie chubanshe, 2004, p. 373 ; Mo Yan, *Beaux seins, belles fesses*, Paris, Seuil, 2004, p. 588.

⁷⁵ « 饿殍遍野的一九六〇年春天 » Mo Yan, *Feng ru fei tun*, *op. cit.*, p. 397 ; Mo Yan, *Beaux seins, belles fesses*, *op. cit.*, p. 628.

⁷⁶ « 蛟龙河农场右派队里的右派们, 都变成了具有反刍习性的食草动物。 » Mo Yan, *Feng ru fei tun*, *op. cit.*, p. 397 ; Mo Yan, *Beaux seins, belles fesses*, *op. cit.*, p. 628.

Le premier exemple vient de *Wo jiao Liu Yuejin* (我叫刘跃进 litt. : *Je m'appelle Liu Yuejin*, 2007), de Liu Zhenyun. Le roman raconte avec une allure très vive et presque picaresque la perte et la recherche que le protagoniste Liu Yuejin fait de certains documents très importants qui lui ont été volés par hasard, dans tout Pékin. Dans l'épisode cité ci-dessous, Liu Yuejin a été capturé et torturé par la criminalité organisée, et il s'évanouit à la suite des interrogatoires :

刘跃进昏了过去。刘跃进自生下来，混过四次。头一回，一九六零年，刘跃进两岁，全中国没得吃，村里饿死许多人。⁷⁷

Liu Yuejin s'était évanoui. C'était la quatrième fois dans sa vie. La première avait été en 1960, quand il avait deux ans ; dans la Chine entière il n'y avait rien à manger, et beaucoup de gens étaient morts dans son village.

Liu Zhenyun, originaire comme nous l'avons dit du Henan, a sans doute une sensibilité toute particulière vis-à-vis de la famine, qui a frappé sa province à plusieurs reprises. Il est aussi l'auteur du roman *Se souvenir de 1942*, qu'on a cité plus haut, où il raconte la famine ayant frappé le Henan pendant la guerre civile et ayant causé trois millions de morts. Il s'agit, bien entendu, d'un événement politiquement moins sensible, non seulement en raison de l'étendue plus limitée de la famine mais aussi parce qu'il est lié à une période précédant la prise du pouvoir par le gouvernement communiste.

L'écrivain Chan Koonchung 陳冠中, qui habite à Hong Kong et possède donc une identité et un passeport « autres » par rapport à ses collègues du continent, mentionne également la famine, et il rentre encore plus dans les détails, dans un passage de son roman *Luo ming* (裸命 litt. : *Le destin mis à nu*, de 2012). Ici aussi, la famine est mentionnée sans aucun lien apparent avec l'intrigue : le protagoniste, le tibétain Champa qui décide de se refaire une vie à Pékin, rencontre sur la route le personnage de Nyima et fait un bout de route avec lui. C'est Nyima qui évoque la famine et qui fournit par ailleurs des données très détaillées par rapport à cet événement (les statistiques, le nombre de morts) :

尼玛说：“你知道那个嘛，湟中发生过什么事啊？”

我说：“什么事？”

尼玛说：“人吃人啊！”

我说：“我怎么没看到新闻？什么时候的事？”

尼玛说：“大饥荒年代，1958年开始啊，1962年结束，前后五年啊。”

⁷⁷ Liu Zhenyun (刘震云), *Wo jiao Liu Yuejin*, 我叫刘跃进 [Je m'appelle Liu Yuejin], Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2007, p. 176.

我说：“唉，我以为呢！原来又是猴年马月的事。我怎么没听说过？真的假的？”

尼玛说：“当然真的。都有材料啊。你上网都能查到那种的。问题是你想不想知道真相啊。”

我问：“湟中怎么了？”

尼玛说：“湟中是一个重灾区啊，政府档案都承认光是 1960 一年就死了百分之 12.87 的人，好多村子都死光光那种的，有记录的人吃人事件三百多起啊，有的是吃掉死人，有的是弄死活人来吃，有一家九个小孩都给吃掉啊。好，比如说湟中的多巴乡啊，待会我们 109 国道不是要经过多巴乡的嘛？多巴乡可惨极了，十室九空啊。多巴乡离西宁才五十公里啊。”[...]

我问：“是荒年吗？”

尼玛说：“历史上很少有连续几年的大荒年，一般的荒年歉收农民不会饿死。58 年还是个丰年啊。”

我问：“死的是咱们藏族吗？”

尼玛说：“湟中那里嘛，主要是汉族。”

我问：“汉族也没得吃？”

尼玛说：“就是，汉族、藏族、回族一样悲惨啊，那几年非正常死掉有的说二千多万人，有的说四千多万人，当然绝大部分是汉族嘛。”⁷⁸

Nyma demanda : « Tu sais ce qui s'est passé à Huangzhong ? »

Je répondis : « Quoi ? »

« Du cannibalisme ! »

« Comment ça se fait que je n'ai rien entendu dans la presse ? Quand est-ce que ça s'est passé ? »

« C'était à l'époque de la grande famine, dans les cinq ans qui vont de 1958 à 1962 ».

« Ah, c'est bien ce que je pensais ! Il y a beau temps ! Comment ça se fait que je n'en ai jamais entendu parler ? C'est vrai ou pas ? »

« Bien sûr, c'est vrai ! Il y a des documents, tu peux les trouver sur internet. La question est si tu veux la connaître, la vérité ».

« Que se passa-t-il à Huangzhong ? »

« Huangzhong fut très gravement frappé. Les sources du gouvernement reconnaissent que, rien qu'en 1960, 12.87% de la population mourut, des villages furent complètement vidés et plus de trois cent cas de cannibalisme furent enregistrés. Il y eut des gens qui

⁷⁸ Ce texte aussi est disponible sur internet : voir <https://luoming.pressbooks.com/chapter/7-3/>, <https://chenguanzhong.wordpress.com/author/chankoonchung/>

mangèrent des cadavres, d'autres qui tuèrent pour manger, et dans une famille neuf enfants furent mangés. Prends le village de Duoba, par exemple, par lequel nous allons passer sur l'autoroute 109. Il eut un destin tragique, neuf foyers sur dix furent vidés. Et il n'est qu'à cinquante kilomètres de Xining ». [...]

« Ce furent des années de famine ? »

« Rarement dans l'histoire on a eu des famines de plusieurs années, et dans un an de famine ordinaire, il est rare que la population meure de faim. En plus, la moisson de 1958 avait été particulièrement riche ».

« C'est des Tibétains qui sont morts ? »

« Dans la contrée de Huangzhong il y avait surtout des Han ».

« Eux aussi, ils n'avaient pas de quoi manger ? »

« Tout à fait : les Han, les Tibétains, les Hui ont souffert la faim de la même manière. Certains disent que pendant ces années plus de vingt millions de personnes sont mortes pour des causes non naturelles, d'autres disent quarante millions. Bien évidemment, la plupart d'entre eux c'était des Han ».

Il est intéressant de noter, dans ce passage, la question du manque d'information, et même du manque de volonté d'être informé de la part du peuple : l'amnésie volontaire, comprise par certains comme un aveuglement imposé et par d'autres comme le choix responsable de s'occuper du futur lumineux de la patrie, est l'objet d'une réflexion que différents intellectuels conduisent de plusieurs points de vue, comme nous l'avons mentionné dans le Chapitre 1.

Trois ans avant, en 2009, Chan avait par ailleurs publié *Shengshi : Zhongguo 2013* (盛世：中国 *Les années fastes*, 2013)⁷⁹, roman interdit en Chine, dont on parlera plus amplement dans la partie concernant les nouvelles méta-historiques (Chapitre 5). Dans ce roman aussi, il mentionne la famine et le nombre de morts que celle-ci aurait provoqué (trente millions)⁸⁰, bien que le cible du roman soit probablement, comme Braester l'affirme, la répression des manifestations de Tian'anmen de 1989⁸¹.

Ces exemples confirment, à notre avis, que le Grand Bond en avant n'est pas une période strictement oubliée ou effacée de l'histoire et de la mémoire collective chinoise, dont la mention serait réprimée et impossible. En même temps, toutefois, l'évocation de cette période même hors

⁷⁹ Le roman n'a pas été publié en Chine mais il est disponible sur le site web bannedbook.org : Chan Koonchung (陈冠中), « Shengshi : Zhongguo 2013 », 盛世 — 中国 2013 [Les années fastes : La Chine en 2013][en ligne] <https://www.bannedbook.org/forum2/topic2053.html>, consulté le 22 mai 2018 ; Chan Koonchung, *Les années fastes*, traduit par Denis Bénéjam, Paris, Bernard Grasset, 2012.

⁸⁰ Chan Koonchung, « Shengshi : Zhongguo 2013 », *op. cit.*, p. 59.

⁸¹ Yomi Braester, « The Post-Maoist Politics of Memory », *op. cit.*, p. 441.

contexte semble signaler le besoin de garder vive la mémoire de ces événements, et la conscience qu'il existe le risque qu'elle soit oubliée par les nouvelles générations.

Avant de nous consacrer, dans le prochain chapitre, à une analyse plus approfondie du rapport entre mémoire historique et littérature, et du roman *Si shu* (四书 *Les Quatre livres*) de Yan Lianke, nous souhaitons terminer notre tableau des représentations de la Grand Famine dans la Chine contemporaine en présentant brièvement des œuvres qui appartiennent à deux autres catégories : les films documentaires et l'art figuratif. L'intérêt de mentionner ce genre de productions dans une thèse sur la littérature est lié strictement à la réflexion sur la construction de la mémoire historique par le biais de l'art et de la créativité, des domaines auxquels la littérature appartient pleinement. La disponibilité d'images sur cette période est à notre sens un élément essentiel dans la construction de cette mémoire, comme on l'expliquera plus bas, et c'est pour cela qu'une analyse des œuvres figuratives sur cette période, bien qu'inévitablement partielle, est incontournable.

Chapitre 4 : Images sur l'inimaginable : visions du Grand Bond en avant dans les arts et dans le cinéma

1. Des photos inexistantes et les gravures de Hu Jie comme exemple unique

L'usage des images par les descendants des survivants de la Shoah est au centre des théories sur les post-mémoires de Marianne Hirsch. La chercheuse définit la post-mémoire comme la relation d'une génération avec le trauma de la génération précédente, donc des « mémoires » qui n'ont pas été vécues directement mais qui sont construites par les histoires, les images et les comportements parmi lesquels la génération a grandi, et dont l'influence a été tellement importante qu'elles appartiennent à bon droit aux deux générations¹. Parmi ses très nombreux cas d'études, Hirsch travaille extensivement sur *Maus*, la bande dessinée de Art Spiegelman, dont elle souligne « the reliance [...] on visual media in addition to verbal ones »² ; elle consacre par ailleurs un article à part entière³ à l'importance des photographies dans le travail de Spiegelman, où elles sont des instruments pour se rapprocher de l'« authenticité historique »⁴.

La possibilité de réélaborer un souvenir à partir d'une image ou d'une photo, permet aux survivants de concrétiser leur expérience. Comme l'affirme Hirsch, pour de nombreux artistes qui travaillent sur les post-mémoires « *visuality is both a vehicle and a figure for the transmission of sense memory* »⁵, et encore, ce qui est central pour notre analyse, « [...] through visual representations, gaps and silences – signifiers of a violent erasure of subjectivity and humanity – can themselves become the connective tissue conjoining diverse memory communities »⁶. En suivant la théorie de Hirsch sur l'importance de la mémoire visuelle dans la réélaboration du trauma, nous voudrions par ailleurs tracer un parallèle entre le travail sur l'image comme objet, transmis ou construit, et la construction d'images par les mots que l'écriture de fiction permet. La présence ou l'absence d'images de l'époque influencent la production littéraire, ainsi que la construction d'une mémoire collective. Les deux prochaines parties, qui vont conclure notre analyse, seront consacrées à la représentation visuelle des mémoires sur le Grand Bond en avant et de la famine, d'abord dans les images statiques (photos et arts figuratifs) et ensuite dans le cinéma. Ces deux domaines, que

¹ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory : Writing and Visual Culture after the Holocaust.*, *op. cit.*, p. 5.

² *Ibid.*, p. 40.

³ Marianne Hirsch, « Family Pictures : Maus, Mourning, and Post-Memory », *op. cit.*

⁴ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory : Writing and Visual Culture after the Holocaust.*, *op. cit.*, p. 50.

⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁶ Marianne Hirsch, « Family Pictures : Maus, Mourning, and Post-Memory », *op. cit.*, p. 248.

nous allons aborder de manière forcément superficielle et avec les yeux d'un non-spécialiste, nous donnent toutefois une idée de l'image reçue sur cette période, et nous paraissent par conséquent assez importants.

L'attrait pour les images comme source de narration et de mémoire est sans doute très fort en Chine : il suffit de penser au succès de la revue *Lao Zhaopian* (老照片, litt. *Vieilles photos*), publiée à partir de 1996, qui propose deux types de narration : historique-documentaire et personnelle et nostalgique⁷. Ce deuxième filon puise son inspiration dans des photos personnelles, en accord ou bien en « contrepoint » par rapport à l'histoire officielle⁸. Pour un ensemble de raisons il n'y a pas, en Chine, une grande disponibilité d'images privées concernant la période du Grand Bond en avant et la famine. En particulier, il semblerait qu'il n'existe pratiquement pas de photos qui représentent la famine,⁹ à l'exception de deux photos prises dans le contexte d'une enquête policière sur le cas d'un paysan accusé d'avoir tué son enfant pour le manger, que Yu Xiguang reporte dans l'introduction de son *Da yuejin ku rizi : shangshu ji* (大跃进, 苦日子上书集, *Les jours difficiles du Grand Bond en avant : Recueil de pétitions*) (Image 4) :

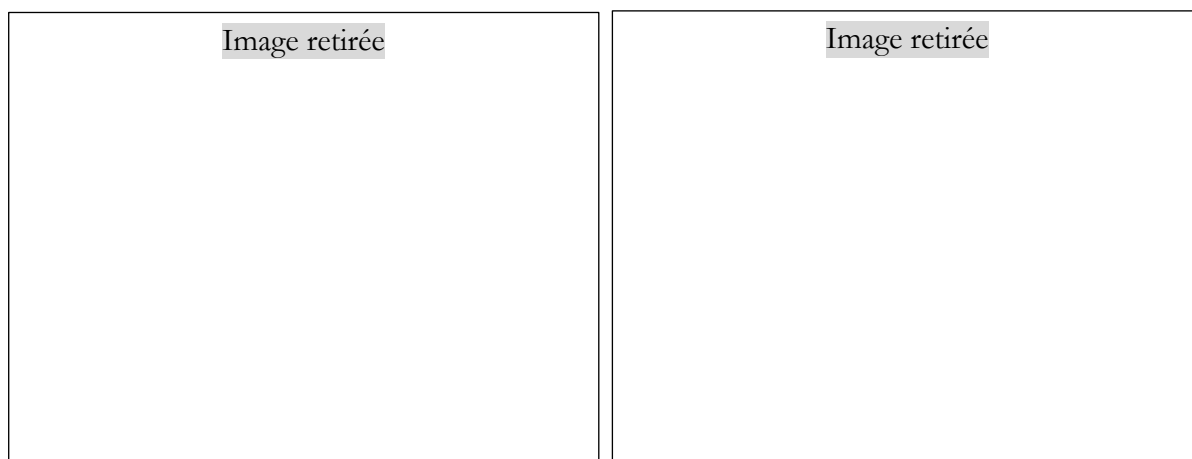


Image 4: Les photos sur le cas de Liu Jiayuan. A gauche : « Le cas de Liu Jiayuan qui a tué et mangé son enfant, parmi les 'Quatre cas qui ahurirent Lizhou' ». A droite : « La scène des événements du cas de Liu Jiayuan qui a tué et mangé son enfant ». ¹⁰

Dans ces images l'horreur est encadrée dans une représentation froide et bureaucratique, visant uniquement à documenter un crime. Ce manque de documentation visuelle sur la famine et les souffrances est contrebalancé et exacerbé par la forte présence d'images officielles et de posters de propagande qui montrent une image fortement positive de cette période de l'histoire. On peut

⁷ Federico Greselin, *Album di famiglia : Il sentimentalismo nella cultura popolare della Cina d'oggi*, op. cit., p. 83.

⁸ Ding Dong, « Publier la revue Old Photos en Chine », op. cit., p. 28.

⁹ Cette information, qui est présente dans Frank Dikötter, *Mao's Great Famine*, op. cit., m'a été confirmée par Hu Jie dans notre interview en mars 2016.

¹⁰ Yu Xiguang, *Da yuejin ku rizi : Shangshuji*, op. cit., p. 5 non numérotée.

retrouver deux catégories d'images : d'abord celles qui montraient le soutien des autorités dans les mesures contre la famine, comme dans le cas de la photo de Liu Shaoqi qui participe à la récolte d'herbes sauvages comme nourriture substitutive en 1961 (Image 5). Les images du deuxième type présentaient carrément une inversion de la réalité des faits : des photos fausses, construites pour donner une apparence de réalité à un récit d'abondance qui n'existait pas (Image 6).

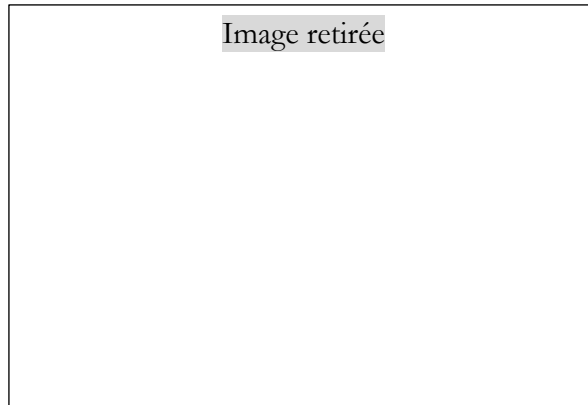


Image 5: Liu Shaoqi qui collecte les herbes sauvages dans une image de 1961 (source : <http://news.southcn.com/shouyeyaowen/content/images/attachement/jpg/site4/20160629/68f728ccfde118ddd9bd24.jpg>). L'image est présente dans *Da yuejin ku rizi* (troisième page non numérotée au début de l'ouvrage), dans Luo Pinghan (*1958-62 nian de Zhongguo zhishijie*, p. 187), et dans Ding Shu (*Ren huo*, p. 24).

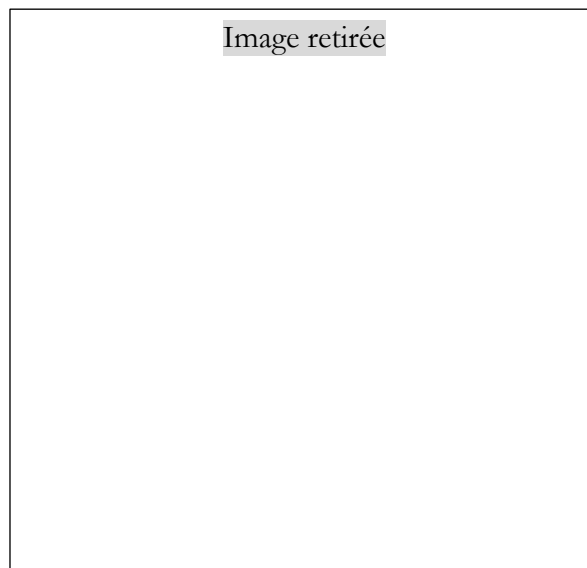


Image 6: Une photo éditée pour donner l'impression d'une superproduction agricole (les enfants qui marchent sur les épis de blé), lors de la Grande Famine.¹¹

¹¹ Richard King, (éd.), « Leaping to Disaster : Village Literature and the Great Leap Forward », *Renditions 68 : A Chinese-English Translation Magazine*, Hong Kong, Research Centre for Translation of the Chinese University of Hong Kong, 2007, p. 113.

Les posters de propagande, autre source visuelle de grande importance pour l'époque, nous transmettent également une image fortement positive du Grand Bond en avant, qui efface complètement l'idée et même la possibilité d'existence de la famine. Par rapport aux photos, dont l'efficacité était sans doute très forte à l'époque mais qui ont perdu leur importance aujourd'hui, ces affiches ont sans doute encore une grande influence dans la construction de l'imaginaire lié au Grand Bond en avant (Image 7) : d'un côté, elles présentent en effet une composante artistique (certains artistes qui se sont formés dans ces années sont encore aujourd'hui des dessinateurs professionnels, comme Li Kunwu dont on a parlé plus haut), d'un autre, elles font partie d'un imaginaire sur la Révolution maoïste qui a connu dans les dernières décennies une évolution commerciale. Les souvenirs sur le thème « Mao » sont en effet aujourd'hui de plus en plus populaires, ces affiches sont toujours en vente pour les touristes dans les magasins de souvenirs et on les trouve exposés dans des musées (voir p. ex. le Musée des affiches de propagande à Shanghai – *Shanghai xuanchuanhua yishu zhongxin* 上海宣传画艺术中心).

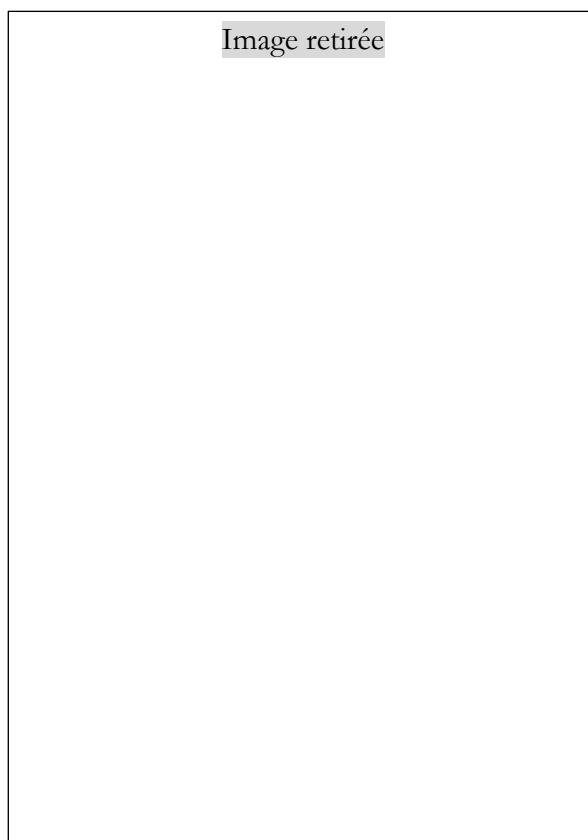


Image 7 : « *La cueillette des tomates* Peintre : Wang Weishu ; Editions Populaires de Shanghai, 1ère éd. 1960, 2ème éd. 1960 Tirage : 160 001 - 178 000 exemplaires ; 0,12 yuan. »¹²

¹² Stefan R. Landsberger, Anchee Min et Duo Duo, *Chinese propaganda posters (Ed. anglaise, française et allemande)*, Köln, Taschen, 2015.

Il manque, au contraire, une représentation non officielle, ou personnelle, de ces années du point de vue des arts figuratifs. Il y a eu des (rares) installations artistiques, telles que *Liangcang, zhongzi, gongliang* (粮仓、种子、公粮 *Greniers, semences, impôts en grains*, 2009), de Li Xiangming 李向明 (né en 1952, du Hebei), où des gros sacs de semences sont exposés, qui raconte les différentes famines s'étant succédées en Chine entre 1949 et 1980¹³, et *Jian Shi* (简史 *Résumé historique*, 2013) de Jin Feng (金锋, né en 1977 à Shanghai), qui associe des drapeaux rouges et des palanches en bambou (扁担) gravés avec des noms de victimes de la Grande Famine.

Une réponse très intéressante dans ce domaine vient de l'artiste et réalisateur Hu Jie 胡杰 (né au Shandong en 1958) : ancien journaliste de l'agence Xinhua, il est artiste et réalisateur (sur ses documentaires, voir *infra*). Il a réalisé des peintures sur la période de la Révolution Culturelle, qui remplissent son appartement. Entre 2014 et 2015 Hu Jie a aussi produit une collection de gravures sur le Grand Bond en avant et la Grande Famine, qui a été exposée à la Guangdong University en septembre 2015 (l'exposition, prévue au départ pour une semaine du 13 au 20 septembre, fut clôturée deux ou trois jours après l'inauguration suite à des pressions à cause du thème trop sensible)¹⁴. Le lieu de l'exposition, choisi par le curateur Li Gongming 李公明, n'est pas anodin : c'est du Guangdong que partit la campagne « contre l'occultation de la production » (*fan man chan* 反瞒产), qui sera une des causes principales du manque de nourriture dans les campagnes¹⁵.

Il s'agit d'un exemple unique d'art consacré à la famine de 1959-61 : dans son analyse de ces gravures, le critique Shuai Hao 帅好 affirme que c'est le seul exemple de gravures qui traitent de la famine du moins à partir de la dynastie Song, et l'une des très rares représentations de la Famine

¹³ Shuai Hao (帅好), « Jingdian jugou : “Cong zhongzi, liangcang dao gongliang” - Li Xiangming pipin zhi san », Une installation classique : « Des greniers et semences aux impôts en grains » - Critique de Li Xiangming, partie trois [经典巨构：”从种子、粮仓到公粮”——李向明批评之三][en ligne] <https://read01.com/k07nGk.html>, consulté le 15 juillet 2019.

¹⁴ Interview avec Hu Jie, mars 2016.

¹⁵ La campagne était une conséquence des déclarations de production exagérées dans les campagnes : suite à ces déclarations, le gouvernement avait augmenté les quotas à réquisitionner des unités de productions et, quand les paysans n'arrivaient pas à fournir la quantité demandée, des violentes repressions avaient lieu, sous prétexte que les paysans cachaient une partie de production et refusaient de la donner à la patrie. Vois à ce propos Jasper Becker, *Hungry Ghosts: Mao's Secret Famine*, Reprint edition., Princeton, NJ, Holt Paperbacks, 1998, p. 109. Hu Jie (胡杰), « Huìhua weihe ? Guanyu Yi Wa zhe ben shu de chatu », 绘画为何？关于伊娃这本书的插图 [Pourquoi dessiner ? A propos des incisions sur le livre de Yi Wa], dans Li Gongming (李公明) (éd.), *Mingke : Hu Jie banhua zhan*, 铭刻：胡杰版画展 [Gravures : Exhibition d'impressions de Hu Jie], Guangzhou, Zhongguo lingnan youhua yanjiuyuan, 2015, p. 100. Je remercie Hu Jie de m'avoir donné une copie de ce catalogue.

du Grand Bond¹⁶. Dans un article contenu dans le catalogue de l'exposition, Li Gongming relie le travail de Hu Jie aux représentations des réfugiés de la guerre civile des années Trente et Quarante, dans les œuvres d'auteurs comme Hu Qizao 胡其藻, Jiang Zhaohe 蒋兆和 et Zhao Wangyun 赵望云, qui utilisent aussi la technique de la gravure¹⁷.

Hu Jie, pour sa part, affirme que le point de départ de ce travail date de 2012, quand Yi Wa lui demanda d'illustrer quinze passages de son livre sur les survivants de la Grande Famine¹⁸. Les gravures sont organisées en cinq « chapitres » chacun rassemblant un nombre différent d'images : les deux gravures « Zuguo » (« 祖国 »), traduites en anglais respectivement comme « Fatherland » et « Motherland » ; « Women » (« 我们 » « Nous »), qui pointe le doigt contre la responsabilité des masses ; « Yao you guang » (« 要有光 » « La lumière viendra »), le plus centré sur la narration de la famine ; « Laogai » (« 劳改 » « Laogai ») sur le travail des camps de réforme par le travail ; « Shu de gushi » (« 书的故事 » « L'histoire des livres ») qui illustre les souffrances des intellectuels.

Le travail de Hu Jie a pour but principal de recréer l'image d'une période dont on n'a pas, comme on l'a vu, un véritable héritage figuratif au-delà de la propagande, et de proposer donc un regard alternatif et fortement critique sur la famine et sur les politiques qui l'ont engendrée. L'œuvre est remplie de symboles, notamment religieux mais pas uniquement. Le style renvoie à des traditions très différentes, comme l'impression de gravures, qui remonte déjà aux années 1920, et les images de propagande. En faisant preuve d'une approche du réel que nous retrouverons chez Yan Lianke, Hu Jie semble suggérer que la forte personnalisation et symbolisation de ses images ne sont que des stratégies pour se rapprocher encore plus du réel : « Les dessins sont une esquisse de l'âme, ils ne sont que son temps imperfectif. Avec cette série de gravures, j'ai donné à mon esthétique une nouvelle direction : celle de l'approfondissement du réel »¹⁹.

Hu Jie synthétise en effet la période par des symboles, tels que le haut-parleurs, qui sont omniprésents dans les images comme l'autorité qu'ils représentent (p. ex. « Yao you guang » n. 7, 13, « Shu de gushi zhi fengjing »), ou le bol vide, présent dans presque toutes les gravures de « Yao you guang ». L'inspiration stylistique vient d'une reprise et d'une inversion des codes de

¹⁶Shuai Hao (帅好), « Lun Hu Jie de jihuang banhua », 论胡杰的饥荒版画 [Les gravures sur la famine de Hu Jie], *document privé*. Je remercie Hu Jie de m'avoir fourni cet article.

¹⁷Li Gongming (李公明), « Pipan de lishi zhuyi huihua : Sixiang yu mingke hecheng yi zhong liliang », 批判的历史主义绘画：思想与铭刻合成一种力量 [Dessins qui critiquent l'historicisme : Idéologie et incisions se fondent pour devenir une force], dans Li Gongming (éd.), *Mingke : Hu Jie banhua zhan, op. cit.*, p. 3-26.

¹⁸Hu Jie, « Huihua weihe ? », dans *Ibid.*, p. 100-101.

¹⁹« 绘画，是心灵的草图。所有的绘画都是心灵的未完成时。这组木刻版画我对自己提出的美学方向是现场的深切性。 » : *Ibid.*, p. 101.

représentation des affiches de propagande, comme on peut le voir par la comparaison entre les deux images suivantes (voir Image 8 et Image 9) :



Image 8: Un poster de l'époque du Grand Bond en avant sur l'abondance de la production et le succès du système des communes. Le slogan dit: « Les grandes communes populaires, la population nombreuse et les ressources abondantes facilitent le développement d'une économie diversifiée (*She da ren duo ziyuan fengfu bian yu fazhan douzhong jingji* 社大人多资源丰富便于发展多种经济).²⁰



Image 9: L'incision *Zuguo* (祖国 *Mère-patrie*), de Hu Jie.²¹

L'usage conscient de l'inversion rend ces images très puissantes pour tout spectateur familier avec les codes de l'illustration de propagande chinoise, qui ne pourra que les reconnaître dans les gravures de Hu Jie. La collection est ainsi un apport intéressant dans la récolte de mémoires historiques sur la Grande Famine, car elle propose un nouvel regard sur les images de ces posters qui sont, encore aujourd'hui, à la portée de n'importe quel citoyen chinois et étranger.

²⁰ « The communes are big, the people numerous, the natural resources abundant... », Chinese Posters, Leiden University, Call number: BG D25/138 (Landsberger collection), [en ligne] <https://chineseposters.net/posters/d25-138.php>, consulté le 9 juillet 2017.

²¹ Li Gongming (éd.), *Mingke : Hu Jie banhua zhan*, op. cit., p. 31.

Un autre élément important dans la représentation de Hu Jie est la présence du politique : par exemple la présence de Mao Zedong, désigné comme le responsable direct de la famine, dans « Yao you guang » n. 4, 11, 12 (Image 10), ou dans « Shu de gushi zhi hongbaoshu » « 书的故事之红宝书 » « L'histoire des livres – Le petit livre rouge » (Image 11). Dans d'autres tableaux de la série « Yao you guang » Hu Jie évoque les émigrations forcées et, ce qui est encore plus sensible, il critique l'interdiction de quitter les villages frappés par la famine (voir « Yao you guang » n. 9, Image 12).

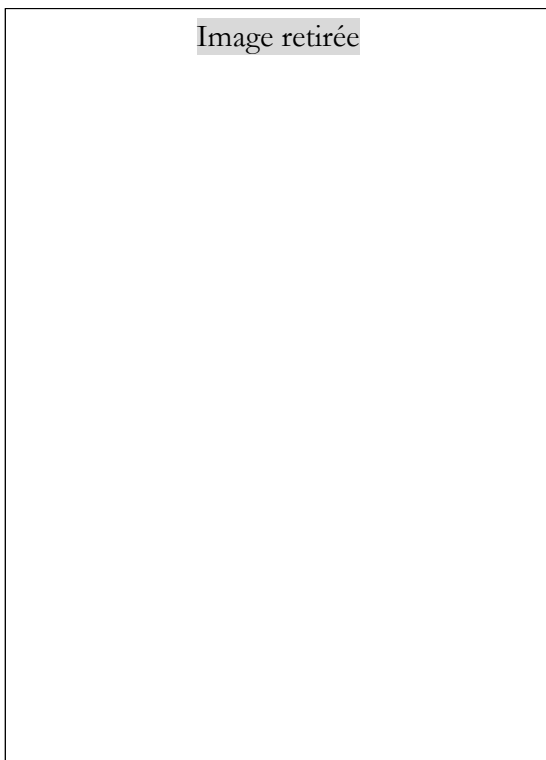


Image 10 : L'incision « Yao you guang zhi shi er » (要有光之十二 « La lumière viendra n. 12 ») de Hu Jie.²²



Image 11 : L'incision « Shu de gushi zhi hongbaoshu » (书的故事之红宝书 « L'histoire des livres – Le petit livre rouge ») de Hu Jie.²³

²² Li Gongming (éd.), *Mingke : Hu Jie banhua zhan, op. cit.*, p. 53.

²³ Li Gongming (éd.), *Mingke : Hu Jie banhua zhan, op. cit.*, p. 88.

Image retirée

Image 12.: L'incision « Yao you guang zhi jiu » (要有光之九 « La lumière viendra n. 9 ») de Hu Jie.²⁴

Un autre aspect intéressant, en liaison avec le contenu du roman de Yan Lianke qui sera l'objet du prochain chapitre, est l'évocation de la religion et du christianisme en particulier, que l'on observe par exemple dans « Laogai » n. 4 (voir Image 13), dans « Yao you guang » n. 15 et dans « Shu de gushi zhi miandui kunnan ». Shuai Hao observe à ce propos que ces tableaux nous montrent que « ce n'est pas Dieu qui n'aime pas les Chinois, ce sont plutôt eux qui refusent l'illumination divine »²⁵ ; il pointerait ainsi le doigt contre le refus de spiritualité qui caractérise la Chine et qui en aurait provoqué la condamnation²⁶.

²⁴ Li Gongming (éd.), *Mingke : Hu Jie banhua zhan*, *op. cit.*, p. 50.

²⁵ « 不是上帝不恩典中国人，而是中国人自己拒绝了上帝的启示。 » : Shuai Hao, « Lun Hu Jie de jihuang banhua », *op. cit.*.

²⁶ Le thème du manque de spiritualité de la Chine contemporaine est devenu presque un cliché dans la littérature chinoise contemporaine, à la fois dans la fiction et dans l'essai : nous le trouvons par exemple chez Yu Hua et chez Mo Yan (voir, respectivement, la conclusion de *Xiongdì 兄弟 Brothers*, 2005, et de *Feng ru fei tun 丰乳肥臀 Beaux seins belles fesses*, 1995, qui montrent un monde où seules les valeurs matérielles comptent), ainsi que dans les essais d'auteurs aussi divers que l'activiste Liu Xiaobo et l'auteur de nationalité hui Zhang Chengzhi 张承志 (né en 1948). Le recours aux symboles religieux, non seulement chez un auteur musulman comme Zhang Chengzhi, mais même par des auteurs qui se définissent comme athées, est par ailleurs une réponse assez courante : Yu Hua, par exemple, situe son *Di qi tian* (第七天 *Le septième jour*, 2013) dans l'au-delà, et il le compose avec une structure en sept jours qui évoque directement le monde symbolique chrétien ; Mo Yan utilise la réincarnation bouddhique comme stratagème narratif à la base de *Shengsi pilao* (生死疲劳 *La dure loi du karma*, 2006). Nous verrons que la religion, utilisée avec cette fonction de renvoi à un monde spirituel que les chinois ne possèdent plus, est aussi très présente chez Yan Lianke.



Image 13 : L'incision « Laogai zhi si » (劳改之四 Laogai n. 4) de Hu Jie.²⁷

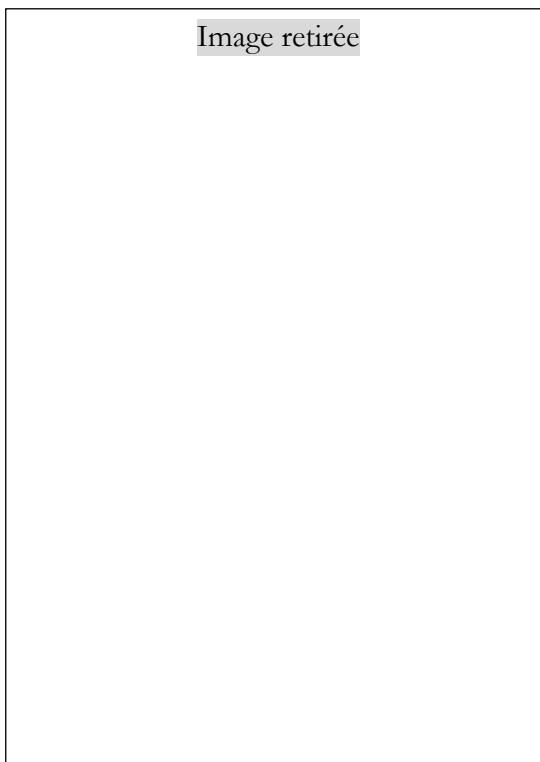


Image 14 : L'incision « Women zhi san » (我们之三 Nous n. 3) de Hu Jie.²⁸

Face à ce désespoir total dû au manque de spiritualité de la Chine contemporaine, il y a toutefois aussi un message d'espoir qui traverse la collection : l'espoir dans la possibilité de garder en vie ces mémoires et d'éveiller les consciences. On le retrouve par exemple dans le doigt tendu de l'enfant dans la foule à la tête baissée de la gravure « Women » n. 3 (Image 14) : toute la créativité de l'artiste surgit de la foi dans cet individu solitaire qui ne se conforme pas à la narration du pouvoir²⁹.

2. Le cinéma documentaire

Bien sûr, je n'ai pas trouvé l'image manquante. Je l'ai cherchée, en vain.

Un film politique doit découvrir ce qu'il a inventé. Alors je fabrique cette image. Je la regarde, je la chéris. Je la tiens dans ma main comme un visage aimé. Cette image manquante, maintenant je vous la donne. Pour qu'elle ne cesse pas de nous chercher³⁰.

Ainsi se conclut le documentaire de Rithy Panh *L'Image manquante* (2013), où le réalisateur reconstruit son enfance au Cambodge et le destin de sa famille et d'une génération de ses

²⁷ Li Gongming (éd.), *Mingke : Hu Jie banhua zhan, op. cit.*, p. 67.

²⁸ *Ibid.*, p. 35.

²⁹ « 我觉得我所有的创作都包含着希望，因为其中总有莫个人不接受官方的叙述 » : Li Gongming, « Pipan de lishi zhuyi huihua : Sixiang yu mingke hecheng yi zhong liliang », *Ibid.*, p. 21.

³⁰ Rithy Panh, *L'Image manquante*, Sound Mirror, 2013. Min. 1:28:20 ss.

compatriotes pendant le régime des Khmers Rouges (1975-79). Dans le documentaire, des vidéos de l'époque sur la période de la révolution alternent avec des reconstructions de la vie privée et de l'enfance du réalisateur, pour laquelle il n'y a plus ni d'images ni de restes (la maison d'enfance de l'auteur à Phnom Penh, par exemple, n'existe plus, et il n'a pas de photos de cette période). Le texte lu par une voix hors-champ a été écrit par Christophe Bataille, sous forme de phrases que Rithy Panh a voulues courtes « comme des slogans »³¹. Ces « images manquantes », et notamment le deuil de ses parents et son passé volé par la révolution, hantent l'auteur qui décide d'utiliser des maquettes et des figurines en argile pour se représenter lui-même et pour représenter sa famille, dans le scénario de son enfance perdue. L'art et le cinéma deviennent donc des instruments pour le réalisateur qui tente de se réappropriier son passé, en donnant un « souffle vital » à ses figurines et une réalité tangible à ses souvenirs perdus.

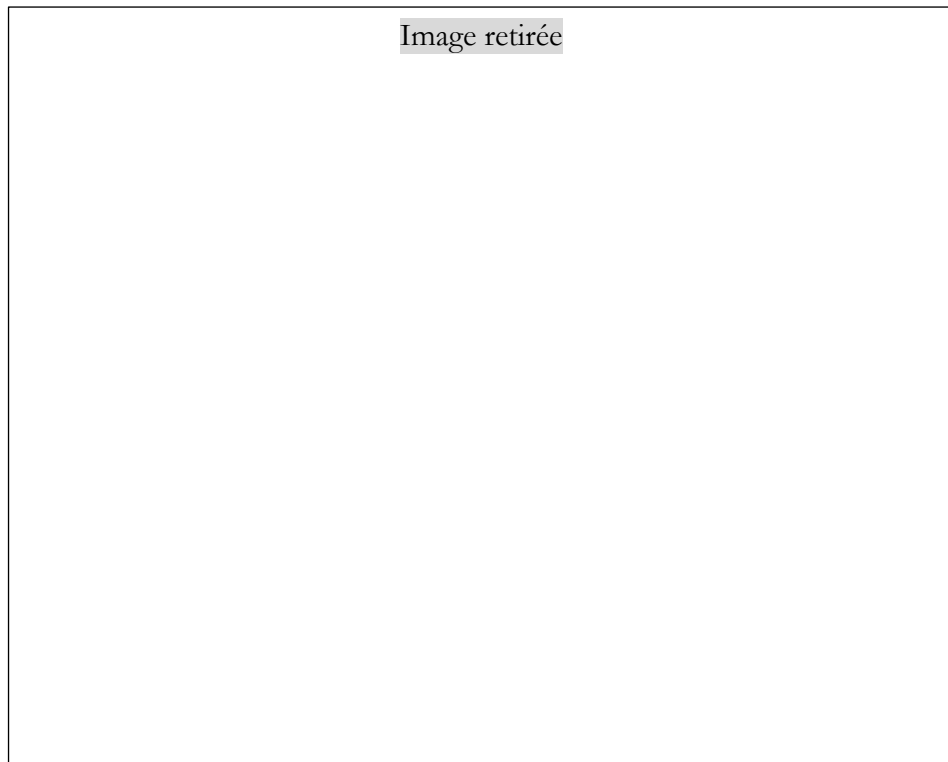


Image 15: Rity Panh, *L'image manquante*, Sound Mirror, 2013.

C'est une quête d'images tangibles qui, on l'a vu dans le paragraphe précédent, concerne aussi les intellectuels chinois et à la période du Grand Bond en avant : comme l'observe Luisa Prudentino,

³¹ Cette comparaison est explicitée par Panh et Bataille eux-mêmes dans une interview contenue dans le DVD du film, et elle nous paraît intéressante en raison de son intention mimétique : comme dans les gravures de Hu Jie, et comme on le verra pour le roman de Yan Lianke, le travail sur le style délivre par soi-même un message plus percutant encore que le contenu du message.

« visualiser l'horreur peut aider à se libérer d'un cauchemar »³². Outre la production artistique de Hu Jie, une autre source intéressante est en effet le cinéma et, plus en particulier, le cinéma documentaire. Nous n'avons pas été en mesure de récupérer, en effet, de films de fiction entièrement centrés sur le thème du Grand Bond en avant, à l'exception, peut-être, du *Fossé* (*Jiabianguou* 夹边沟, 2010) de Wang Bing (王兵, né en 1967), inspiré de *Jiabianguou jishi* de Yang Xianhui. Il ne s'agit pas, toutefois, d'une histoire fictionnelle, mais bien d'une mise en scène, par le biais d'acteurs non professionnels, de la nouvelle « Shanghai nüren » (« La femme de Shanghai » 上海女人) tirée du recueil.

L'une des raisons de cette quasi-absence de films de fiction pourrait être liée à l'idée d'une plus grande efficacité du film documentaire par rapport au film de fiction, qui ressort justement de la comparaison entre ce film de Wang Bing et son documentaire *Fengming : Chronique d'une femme chinoise* (*He Fengming* 和凤鸣, 2007). Ce dernier naît comme une partie du travail préparatoire pour réaliser *Le Fossé : He Fengming*, survivante d'un camp de rééducation, accepte d'être interviewée par le jeune réalisateur. L'entretien est filmé à l'intérieur de l'appartement de la femme, avec une caméra qui reste quasiment immobile pendant l'entière durée du film. Pendant les 186 minutes qui composent le documentaire, le spectateur assiste à la narration directe et ininterrompue, face à la caméra, de cette ancienne journaliste « droitiste » condamnée pour ses articles pendant la Campagne anti-droitiste et par la suite réhabilitée. He Fengming a été internée dans un champ de réforme par le travail, a perdu son mari dans le camp de Jiabianguou et elle a vécu par la suite les expériences de la Révolution Culturelle et la période de Réforme et ouverture de Deng Xiaoping.

Comme l'observe Judith Pernin, l'apparente simplicité du documentaire cache une reconstruction soignée, du point de vue cinématographique et historique (il n'est pas anodin que He Fengming soit elle-même l'autrice d'un livre de mémoires sur son expérience³³ et que donc la reconstruction qu'elle fait de sa vie soit le produit d'une réflexion profonde)³⁴. Le point de vue unique de la femme, la spontanéité (bien que seulement apparente) de son récit et la simplicité de l'environnement de tournage donnent une force d'impact au récit qui reste inégalée si l'on compare le documentaire au film qui était l'objectif ultime de cet entretien. La puissance acquise par le simple

³² « Visualizzare l'orrore può aiutare a liberarsi da un incubo », Luisa Prudentino, « La memoria collettiva e individuale nei film contemporanei cinesi : Una, nessuna, centomila? », dans *Atti del XV convegno AISC 2015*, p. 270.

³³ He Fengming (和凤鸣), *Jingli : Wo de 1957 nian*, 经历 : 我的 1957 年 [Mon expérience de 1957], Lanzhou, Dunhuang wenyi chubanshe, 2001, 550 p.

³⁴ Judith Pernin, *Pratiques indépendantes du documentaire en Chine : Histoire, esthétique et discours visuels (1990-2010)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 191 ss.

fait de donner directement la parole à un témoin au lieu de demander à un acteur de remettre en scène un événement est évidente³⁵.

La prépondérance du cinéma documentaire par rapport à la fiction dans l'essor du cinéma « indépendant » chinois de la sixième génération, à partir des années 1990, est toutefois un trait transversal aux thématiques traitées et on ne pourrait pas le considérer comme spécifique à la manière d'aborder le Grand Bond en avant. Les raisons sont surtout de nature sociale et culturelle, liées à une plus grande facilité de tournage du documentaire, qui demande moins de ressources techniques et économiques par rapport à un film joué par des acteurs, ainsi que la possibilité conséquente, de jouir d'une plus grande liberté, et d'échapper au contrôle des institutions³⁶. Cette possibilité a été amplifiée par la diffusion, à partir du début des années 2000, des caméras numériques permettant aux réalisateurs non seulement de tourner leurs films sans besoin de grands investissements ou structures, mais aussi d'éditer les enregistrements directement sur leur ordinateur personnel³⁷.

La non-dépendance économique des auteurs pour la production de documentaires se traduit souvent par une plus grande liberté au niveau des contenus³⁸ ; la distribution des œuvres, au contraire, est intermittente et ne passe pas par des canaux officiels. Le plus souvent, la projection s'effectuait dans des salles informelles, souvent chez les auteurs eux-mêmes ou bien dans des universités suffisamment libérales. De rares festivals de cinéma indépendant ont aussi été organisés au début des années 2000, mais ils ont arrêté depuis 2010 environ³⁹. Le public est par conséquent très restreint et se limite le plus souvent au cercle même des documentaristes. Depuis 2014 même les projections dans les universités ont subi de forts ralentissements, voire des blocages, à cause de la politique gouvernementale de plus en plus sévère⁴⁰.

Parmi les réalisateurs qui ont travaillé le plus sur le thème de la famine on retrouve encore une fois Hu Jie. Journaliste de formation, il réalise ses premiers documentaires en 1995, mais ce n'est

³⁵ *Ibid.*, p. 212.

³⁶ Sebastian Veg, « Du documentaire à la fiction : Réalité et contingence dans les films de Wang Bing et Jia Zhangke », *Perspectives chinoises*, mars 2007, p. 141. Ces deux aspects nous ont été confirmés par Hu Jie pendant l'interview du 9 mars 2016.

³⁷ Dan Edwards, « Street Level Visions: China's Digital Documentary Movement », *Senses of Cinema*, [en ligne] <http://sensesofcinema.com/2012/miff2012/street-level-visions-chinas-digital-documentary-movement/>, 0 juillet 2012, consulté le 5 mars 2018. *Senses of Cinema*, 07 juillet 2012, [en ligne] <http://sensesofcinema.com/2012/miff2012/street-level-visions-chinas-digital-documentary-movement/>, consulté le 19 janvier 2018.

³⁸ Bien évidemment, cela comporte aussi des difficultés pour les réalisateurs, on peut lire à ce propos le récit de Hu Jie : « Memory Loss », *Index on Censorship*, traduit par David Bandurski, 2008, vol. 37, n° 68, p. 69-73.

³⁹ Interview avec Judith Pernin, 3 mars 2016.

⁴⁰ Interview avec Hu Jie, 9 mars 2016.

que quatre ans plus tard qu'il commence à s'intéresser à l'histoire de la Révolution maoïste. Avant, il se définissait comme un « ouvrier du film » (« film labourer ») :

My goal was to penetrate the lowest levels of society and record the real lives of Chinese people. My films were what would in professional circles be called 'naturalistic', where the author's voice is absent.⁴¹

Ses premiers films sont centrés prioritairement sur la vie des travailleurs migrants, des mineurs (*Yuan shan* 远山, *Remote mountains* de 1995)⁴² et d'autres couches sociales défavorisées. En 1999, en conséquence de l'influence croissante de ses documentaires, il doit démissionner de l'agence Xinhua. En même temps, il découvre l'histoire de Lin Zhao 林昭, une étudiante de l'Université de Pékin condamnée en 1957 comme droitiste, emprisonnée et exécutée en avril 1968, qui laissa derrière elle une énorme quantité de textes de dénonciation et de poèmes, écrits pendant ses années d'emprisonnement, souvent avec son sang. Passionné par cette figure, Hu Jie lui consacre quatre ans de recherches et d'entretiens, et en 2004 paraît *Xunzhao Lin Zhao de linghun* (寻找林昭的灵魂 *Searching for Lin Zhao's Soul*)⁴³. Ce n'est que le premier de ses désormais nombreux documentaires à fond historique sur la Révolution maoïste, dont le plus connu est probablement *Wo sui siqu* (我虽死去, *Though I am gone*, de 2011)⁴⁴, sur la mort de Bian Zhongyun 卞仲耘, directrice du lycée rattaché à l'Université Normale de Pékin et première victime de la violence des Gardes rouges.

Le thème de la famine revient à plusieurs reprises dans ses documentaires, notamment ceux qui traitent du destin des intellectuels « droitiers » rééduqués⁴⁵ mais deux documentaires sont particulièrement significatifs.

Le premier est *Xinghuo* (星火 *Spark*, de 2013)⁴⁶, qui approfondit un épisode des années du Grand Bond en avant : la création, de la part d'un groupe de jeunes droitiers provenant pour la plupart de l'Université de Lanzhou, d'un journal clandestin qui avait comme titre *Xinghuo* et devait servir de base de discussion entre les créateurs, dispersés entre différentes communes, pour approfondir et dénoncer la condition de famine pendant le Grand Bond en avant. Seuls deux numéros du journal

⁴¹ Hu Jie, « Memory Loss », *op. cit.*, p. 69.

⁴² Pour ces films qui n'ont pas eu de distribution en France nous préférons fournir le titre anglais international plutôt que suggérer une traduction française.

⁴³ Hu Jie (胡杰), *Xunzhao Lin Zhao de linghun*, 寻找林昭的灵魂 [Titre anglais : *Searching for Lin Zhao's Soul*], 2004.

⁴⁴ Hu Jie (胡杰), *Wo sui siqu*, 我虽死去 [Titre anglais : *Though I am gone*], 2004.

⁴⁵ Hu Jie (胡杰), *Guoying dongfeng nongchang*, 国营东风农场 [Titre anglais : *East Wind State Farm*], 2009 ; *Gelagu zhi shu*, 格拉古之书 [Titre anglais : *The Book of Gulag*], 2013.

⁴⁶ Hu Jie (胡杰), *Xinghuo*, 星火 [Titre anglais : *Spark*], 2013.

parurent avant que les auteurs ne soient arrêtés et, pour trois d'entre eux, condamnés à mort. Parmi les condamnés on retrouve aussi Lin Zhao, la protagoniste du premier documentaire de Hu Jie.

Le documentaire est constitué d'une alternance entre les témoignages des survivants du groupe, accompagnés par des photos de l'époque, et la lecture, par Hu Jie même, de nombreux passages d'articles et de poèmes publiés dans les différents numéros de *Spark*. Pendant la lecture des extraits une copie des documents originaux est filmée, posée sur la neige ou dans les mains du réalisateur devant un paysage en tempête, pour symboliser probablement les conditions difficiles dans lesquelles la revue a été publiée.

Le deuxième film est *Xinyang can'an* (信阳惨案 *La tragédie de Xinyang*, de 2015)⁴⁷. A cause des restrictions de plus en plus fortes, l'auteur n'a pas voulu distribuer ce documentaire, même pas dans les cercles non officiels⁴⁸. Il traite du cas de Xinyang, la préfecture du Henan qui a eu le plus de victimes du fait de la famine (Yang Jisheng parle d'un million de morts, soit un habitant sur huit), où se trouve le village de Chayashan qui a été la première commune créée en 1958⁴⁹. Le documentaire, divisé en parties traitant de questions diverses comme les difficultés de la commune populaire, les faux reportages, la difficulté de repérer des matériaux sur la période, comprend des entretiens avec des personnages divers : on entend les voix d'intellectuels et spécialistes du Grand Bond en avant tels que Yu Xiguang, Yang Jisheng et Frank Dikötter, d'anciens cadres ainsi que des paysans qui racontent la mort de leur parent ou de la disparition de certaines familles dans leurs villages. Leurs voix alternent avec des vidéos de propagande de l'époque, des premières pages de quotidiens et aussi des documents d'archive avec les chiffres des victimes et les preuves de l'exagération qui était parmi les causes de la famine.

Une grande importance est donnée à la dimension de la catastrophe humaine et au nombre de familles qui disparurent complètement à cause de la famine. Hu Jie filme en particulier le premier monument chinois bâti en mémoire des victimes de la famine : le *1959 nian guo liangshi guan de jinianbei* (1959年过粮食关的纪念碑 *Mémorial du franchissement des difficultés liées à la nourriture de 1959*, Image 16)⁵⁰, dans la contrée de Guangshan 光山县, au Henan, bâti en mémoire des 71 victimes de la famine, dans un village qui comptait 133 habitants.

⁴⁷ Hu Jie (胡杰), *Xinyang can'an*, 信阳惨案 [La tragédie de Xinyang], 2014.

⁴⁸ Interview avec Hu Jie, 9 mars 2016. Nous remercions Hu Jie pour nous avoir permis de visionner le film.

⁴⁹ Yang Jisheng, *Stèles : la grande famine en Chine, 1958-1961*, *op. cit.*, p. 249 ss.

⁵⁰ Sur l'origine du nom du monument, un article du *Nanfang zhoumo* fournit une explication : « 对于那场饥荒，至今有着不同的表述：官方文献称它为“信阳事件”，教科书称它为“自然灾害”，农民则实实在在地叫它“粮食关”——人死得多了，就成了个难过的“关口”：过去的，算是幸存；过不去的，成了饿殍冤魂。」 « Encore aujourd'hui, il y a différentes manières de se référer à la famine : les documents officiels l'appellent « L'incident de Xinyang », les manuels « une calamité naturelle », et les paysans l'appellent, effectivement, « le passage du grain » :

Image retirée

Image 16: *Le 1959 nian guo liangshi guan de jinianbei*, Hu Jie, *Xinyang can'an* (min 13:49)

Deux documentaires intéressants sur la famine au Sichuan ont été tournés par Xie Yihui (謝貽卉, née à Chengdu en 1967), qui s'est initiée au cinéma documentaire en tant qu'assistante de Ai Xiaoming, pendant le tournage de ses trois documentaires sur le tremblement de terre au Sichuan en 2008⁵¹. Dans *Youpai Li Shengzhao de ji'e baogao* (右派李盛照的飢餓報告 *Rightist Li Shengzhao's hunger report*, de 2012) l'ancien droitier Li Shengzhao raconte sa vie et son expérience, qui évoque partiellement celle des jeunes intellectuels de *Xinghuo* : jeune vétéran de la guerre de Corée et étudiant d'économie, après avoir été condamné en tant que droitier il écrit un reportage sur la famine au Sichuan en 1961, contenant ses considérations économiques sur la famine et les données qu'il avait pu collecter, ainsi que des ballades populaires sur la famine écrites par les paysans. Le document lui vaut une condamnation à 18 ans de prison. L'autre documentaire de Xie Yihui, *Dabao xiao lao jiao* (大堡小勞教 *Juvenile Laborers Confined in Dabao*, de 2013), traite de l'internement d'enfants et d'adolescents dans le camp de rééducation de Dabao, dans la ferme de Shaping, pendant le Grand Bond en avant. Au centre du documentaire est la quête de Zeng Boyan 曾伯炎,

quand beaucoup de gens mouraient, cela devenait un « passage », difficile à franchir ; si on le passait, on avait de la chance, autrement on devenait des esprits affamés. » Liu Yangshuo (刘洋硕), « Yi ge nongmin de "Liangshi guan" jinianbei », 一个农民的“粮食关”纪念碑 [Un mémoriel paysan des « difficultés liées à la nourriture »] *Nanfang zhoumo*, [en ligne] <http://www.infzm.com/content/75973>, consulté le 5 octobre 2018. Il ne s'agit pas, d'ailleurs, du seul mémoriel bâti « privé » par les paysans de certains villages, comme on le verra plus bas en analysant les documentaires du *Folk Memory Project*.

⁵¹ *Women de Wawa*, 我们的娃娃 [Our Children], de 2009 ; *Gongmin Diaocha*, 公民调查 [A Citizen Survey], de 2009 ; *Hua Weishenme Zheme Hong*, 花为什么这么红 [Why are Flowers so Red], de 2010. Ai Xiaoming (艾晓明, née en 1953), chercheuse et activiste, a aussi dirigé deux documentaires sur les épidémies de VIH dans les campagnes chinoises, en collaboration avec Hu Jie : *Zhongyuan Jishi*, 中原纪事 [The Epic of the Great Plains], de 2006 et *Guan'ai Zhi Jia*, 关爱之家 [The House of Care and Love], de 2007.

ancien journaliste et droitier, qui part à la recherche des enfants rencontrés lors de son internement, et leurs vicissitudes sont évoquées. Zeng est aussi l'auteur d'un livre sur la tragédie de ces enfants (*Keng hai ji 坑孩记 Mémoirel pour les enfants dans le trou*, de 2011), dont un passage ouvre le documentaire :

劳动教养是非法之法，出世于反右运动的 1957 年。他用无罪之罪陷害知识分子与异识分子，包括疑为非我同类的可疑分子。应是空前绝后的恶政了。当我被判为右派分子，送四川峨边沙坪农场劳教时，出乎我的意料，非法之法不仅打击我这种青年，在劳动教养大营里，还打击十二三岁的少年儿童。并非个案与少数，而是有计划有步骤把四五千孩子集中在一个分场，叫大堡作业区。当时，我惊恐得发得毛发竖立。⁵²

Les camps de rééducation étaient un système illégal, né du mouvement antidroitier de 1957. Ils accusaient des intellectuels et des dissidents, y compris ceux qui étaient suspectés d'être des anticonformistes, de crimes dont ils étaient innocents. C'était un gouvernement d'une cruauté sans précédents. Quand je fus condamné comme droitier et envoyé dans la ferme de Shaping, province du Sichuan, district d'Ebian, pour être rééduqué à travers le travail, je fus étonné de découvrir que ce système illégal ne frappait pas que ces jeunes gens : dans le campement, il y avait aussi des enfants de douze ou treize ans. Il ne s'agissait pas d'un cas isolé, ou d'un petit nombre, mais d'un plan structuré qui concentra de quatre à cinq mille enfants dans le seul campement de Dabao. J'avais les cheveux dressés sur la tête.

Comme on le voit, presque tous ces documentaires tournent autour la figure d'un ou plusieurs intellectuels dont le travail est arrivé à déclencher l'intérêt du réalisateur. Même s'il y a des exceptions à cette tendance générale⁵³, il s'agit sans doute d'un trait transversal, une « tendance des auteurs de documentaires indépendants à privilégier des méthodes participatives, à travailler par séries de films [...], ou avec des protagonistes qui produisent par eux-mêmes des récits ou des réflexions sur le thème du film [...] »⁵⁴.

La dimension fortement autogérée de ces documentaires à tous les niveaux, de toutes les étapes techniques de la réalisation à la distribution, entraîne ainsi une composante fortement collective et relationnelle de chaque film, qui se décline en deux aspects principaux : d'abord, la création, plus manifeste que dans l'Université, de cercles intellectuels de recherche autour des thématiques du

⁵² Xie Yihui, *Juvenile Laborers Confined in Dabao*, 2013

⁵³ Un exemple en est le documentaire de Shen Jie 沈潔, *Gui jie (鬼节 Ghost Festival)*, de 2012), qui raconte la vie de la mère du réalisateur pendant la Grande Famine.

⁵⁴ Judith Pernin, *Pratiques indépendantes du documentaire en Chine : Histoire, esthétique et discours visuels (1990-2010)*, op. cit., p. 213.

Grand Bond en avant et de la famine. Les différents chercheurs apparaissent, en montrant leurs œuvres et en proposant leur point de vue, en participant ainsi à la création d'un espace de partage des connaissances sur ces années.

La voix des survivants ou des enfants des victimes est aussi présente, quoique de manière réduite et chargée de réticences (dans *Xinghuo* le témoignage d'un ancien membre du groupe est brusquement interrompu par un coup de téléphone qui arrive à convaincre l'homme d'arrêter l'interview, et dans *Xinyang can'an* un paysan qui était enfant à l'époque de la famine raconte la mort violente de son parents, mais n'ose pas nommer la personne qui l'a battu à mort, pour peur de rétorsions)⁵⁵. Ces documentaires ressemblent donc, pour la plupart, à des véritables travaux de recherche historique : la composante visuelle qu'ils apportent constitue un ajout aux recherches que nous avons présentées auparavant, et leur message ainsi que leur structure sont essentiellement cohérents avec l'approche de ces mêmes recherches. La démarche du réalisateur demeure strictement intellectuelle et moins orientée vers la création artistique.

L'expérience du *Minjian Jiyi Jibua* (民间记忆计划 *Folk Memory Project*, 2010-2014) est partiellement différente. Elle est le produit du documentariste Wu Wenguang 吴文光 (né au Yunnan en 1956), l'un des représentants les plus connus du mouvement documentariste indépendant chinois (New Documentary Movement, NDM), et de sa compagne, la chorégraphe Wen Hui⁵⁶. Leur projet est en même temps un exemple de la superposition entre art, film indépendant et cinéma documentaire dont le NDM est l'expression, et de l'application de la « méthode participative » mentionnée par Pernin. Après s'être déjà essayés à un projet qui prévoyait de laisser des caméras dans les mains de dix villageois originaires de provinces différentes de la Chine (*Zhongguo cunmin yingxiang jibua* 中国村民影像计划, *China Village Documentary Project*, 2005-2008)⁵⁷, à partir de 2010 Wu et Wen ont rassemblé autour de leur atelier à Pékin (*Caochangdi gongzuozhan*, 草场地工作站 *Caochangdi work station*) une vingtaine de jeunes réalisateurs, artistes et jeunes migrants provenant des campagnes chinoises pour un projet de récolte de témoignages sur les années de la Grande Famine (le projet s'appelait par ailleurs au début « Projet sur la famine »). Le résultat est une collection de 37 vidéos, dont 20 long-métrages documentaires⁵⁸. Filmés en partie

⁵⁵ Hu Jie, *Xinyang can'an*, *op. cit.*, min. 44 : 56 ss.

⁵⁶ Dong Bingfeng, « Cinema of Exhibition : Film in Chinese Contemporary Art » Matthew D. Johnson, Keith B. Wagner, Tianqi Yu et Luke Vulpiani (éds.), *China's iGeneration : Cinema and Moving Image Culture for the Twenty-First Century*, London, New York, Bloomsbury, 2014, p. 79 ss.

⁵⁷ Sur ce projet, v. Matthew D. Johnson, « Bringing the Transnational Back into Documentary Cinema : Wu Wenguang's China Village Documentary Project, Participatory Video and the NGO Aesthetic », *Ibid.*, p. 256.

⁵⁸ voir la filmographie de Judith Pernin : Judith Pernin, « The Folk Memory Project – Filmography (2010-2014) », *CEFC*, [en ligne] <http://www.cefc.com.hk/fr/la-recherche/projets-collectifs/nouvelles-approches-de-lere-maoiste-140>

dans les villages d'origine des réalisateurs, les documentaires sont par la suite montés dans l'atelier pékinois dans un contexte collaboratif, où des performances artistiques sont réalisées par plusieurs artistes en même temps. Chaque film mêle reportage sur l'expérience personnelle, interviews, performance artistique et activisme civique.

Les récits de l'expérience de chaque réalisateur rentrant à son village d'origine constituent une sorte de « journaux filmés »⁵⁹ des réalisateurs, qui doivent faire face à la difficulté de se familiariser avec le contexte culturel et la vie d'un village qui, souvent, n'est le leur que sur la pièce d'identité et dont ils peinent même à comprendre le dialecte. A cette composante strictement documentariste se lie l'enregistrement des témoignages des villageois : la plupart du temps ils en sont à leur première expérience face à une caméra, et ils sont interviewés tant à propos des années de famine que sur leurs conditions de vie actuelles. Dans ces entretiens, dont un grand nombre sont transcrits et disponibles en ligne, les *suku* (诉苦 récits d'amertume)⁶⁰ sont souvent interrompus à cause des difficultés de communication et d'approche avec les survivants et les témoins. La présence de la caméra et du jeune réalisateur posent parfois des obstacles à la transmission fluide du message. En prenant l'exemple de l'un de ces documentaires, Pernin souligne « le caractère impersonnel et le conformisme de son [de l'interviewé] discours pétri des conventions de l'histoire officielle », qui « évoquent davantage le jeu d'acteur que la spontanéité »⁶¹.

Cette évocation d'une mise en scène, dans un contexte qui est toutefois réel (Wu Wenguang parle de *xianchang* à propos de la réalisation de scènes « sur le terrain »), est renversée dans deux autres types de scènes qui composent les documentaires, avec au centre l'idée de performativité. Il y a d'abord des performances artistiques, qui prennent des formes différentes selon les films et les artistes (du théâtre à la danse), et peuvent avoir lieu *in situ* (Zhang Mengqi, *Self portrait : At 47 km*, de 2011) ou dans l'atelier pékinois, par exemple les performances *Memory : Hunger 1 et 2*, où huit jeunes réalisateurs et des survivants de la mémoire se présentent sur scène pour présenter, de

[1949-1976-histoire-quotidienne-et-memoire-non-officielle/the-folk-memory-project-filmography-2010-2014/](#), consulté le 3 mars 2016. Sur le sujet, voir aussi : Judith Pernin, « Performances, films documentaires et transmission de la mémoire de la famine du Grand Bond en avant dans le Folk Memory Project », *Perspectives chinoises*, 2014, vol. 4, p. 17-27 ; Wenguang Wu, « Opening the door of memory with a camera lens: The Folk Memory Project and documentary production », *China Perspectives*, 2014, vol. 4, p. 37-44.

⁵⁹ Judith Pernin, « Performances, films documentaires et transmission de la mémoire », *op. cit.*, p. 21.

⁶⁰ Ou « expression des doléances », selon la traduction de Sebastian Veg : Sebastian Veg, « La création d'un espace littéraire pour débattre de l'ère maoïste », *op. cit.*, p. 11. A savoir, l'évocation des difficultés du passé (la période précédente la fondation de la RPC en 1949) en comparaison avec les réussites du présent : une pratique extrêmement répandue en époque maoïste, quand elle était au centre de l'éducation politique du peuple à tous les niveaux. Voir : Mary Farquhar et Chris Berry, « Speaking Bitterness: History, Media and Nation in Twentieth Century China », *Historiography East and West*, 1 janvier 2004, vol. 2, n° 1, p. 116-143.

⁶¹ Judith Pernin, « Performances, films documentaires et transmission de la mémoire », *op. cit.*, p. 22.

manière théâtrale, les résultats de leurs recherches, et dont des extraits sont par la suite insérés dans les films⁶². L'art, et la réélaboration personnelle du matériel récolté participent donc de manière directe à la construction et à la transmission de la mémoire des jeunes générations sur ce sujet.

Un dernier aspect mêle performativité et action civique : les relations que les jeunes réalisateurs instaurent dans les villages les poussent à encourager, promouvoir et filmer des actions populaires comme l'érection de stèles et monuments en souvenir de victimes ou la prise de parole des adolescents du village qui, sensibilisés par la vision du premier documentaire sur leur village, s'organisent pour interviewer eux-mêmes les survivants (p. ex. Zou Xueping 鄒雪平 : *Hai'zi de cunzi* 孩子的村子 *Children's Village*, de 2012). Similairement, mais de manière encore plus concrète, dans *Laji de cunzi* (垃圾的村子 *Trash Village*, de 2013), la réalisatrice Zou Xueping s'occupe de la gestion des ordures et du lancement d'un fond de soutien pour les personnes âgées, soutenue par les enfants du village. On assiste ainsi à un changement de focus du passé au présent. Les jeunes réalisateurs tendent à se mettre aussi devant la caméra pour s'engager dans des actions sur le terrain, en nous poussant à une réflexion sur le rôle de l'art dans la société et sur la possibilité que l'artiste, et l'intellectuel au sens large, ont d'influencer la vie des gens.

Si la responsabilité des intellectuels face à la construction de la mémoire publique en Chine est en effet un trait traditionnellement fortement ressenti et, dirions-nous, encore fortement partagé, la forme et la dimension que cet engagement civique peuvent prendre sont extrêmement variées : de la participation, cohérente avec les dictats maoïstes, au service du pays, à la prise de parole en tant que critique et savant engagé, jusqu'à la subversion de certains intellectuels, qui passe souvent par des canaux de communications alternatifs, souterrains ou très personnels.

A partir de ce tableau, dans les deux prochaines parties nous prendrons comme cas d'étude la figure de Yan Lianke, son œuvre et son roman de 2010 *Les quatre livres* (*Si Shu* 四书). Nous verrons ainsi que cette construction d'une identité d'intellectuel engagé, qui ne coïncide pas nécessairement avec un engagement politique et civique effectif ni avec une perception de l'efficacité de ses propres œuvres auprès d'un vaste public, peut pourtant donner lieu à la construction d'un projet littéraire vaste et organique, porteur d'une charge novatrice et artistiquement intéressant.

⁶² Zhuang Jiayun, « Remembering and Reenacting Hunger : Caochangdi Workstation's Minjian Memory Project », *TDR: The Drama Review*, printemps 2014, vol. 58, n° 1, p. 118-140.

Deuxième partie :

L'œuvre de Yan Lianke et sa représentation du Grand Bond en avant : *Si*
shu

Chapitre 5 : Le rapport entre littérature de fiction et mémoire historique traumatique

1. Questions théoriques : la représentation de l'histoire et du traumatisme en littérature

[H]istory is precisely the way we are implicated in each other's traumas.¹

Cathy Caruth

Dans les Chapitres 3 et 4, nous avons réfléchi sur le rôle que la littérature, et l'art en général, ont eu en Chine dans la réélaboration de la mémoire collective concernant la Grande Famine de 1959-61, un épisode traumatique de l'histoire nationale récente.

Les éléments que nous avons recueillis nous serviront ici de repère pour faire émerger avec plus d'évidence les éléments d'originalité du travail et du message de Yan Lianke, un auteur qui, comme nous le verrons, a fait de la représentation de l'histoire l'un des traits caractéristiques de son travail. Dans la première partie de cette deuxième section, nous souhaitons nous arrêter sur des questions plus générales, concernant le rapport entre représentation de l'histoire et littérature. Nous présenterons d'abord un compte-rendu de quelques études sur le rapport entre littérature et histoire traumatique au niveau global. Ensuite, nous réfléchirons sur la présence de l'histoire dans la littérature chinoise, en consacrant une attention particulière à la représentation du processus historiographique dans une partie de la littérature chinoise contemporaine. En suivant la définition de Linda Hutcheon, nous parlerons à ce propos de « métafiction historiographique ». Cette introduction théorique nous permettra, dans le prochain chapitre, de nous pencher avec plus d'éléments sur la production de Yan Lianke et sur la position de son œuvre sur la scène littéraire chinoise, avant de nous focaliser sur la poétique de l'auteur et sur la manière dont il a fait de son style un moyen de transmission d'un message et non seulement un outil esthétique et de conclure sur une analyse détaillée de l'analyse de son roman *Si shu* qui traite du Grand Bond en avant. Dans la troisième partie, nous terminerons notre analyse par une réflexion sur le personnage de l'auteur, tel qu'il est perçu et construit par l'auteur lui-même.

¹ Cathy Caruth, « Unclaimed experiences : Trauma and the Possibility of History », *Yale French Studies*, 1991, n° 79, p. 192.

1.1. Traumatisme et possibilité de représentation

La question centrale sur laquelle nous nous pencherons avant de conduire notre analyse de l'œuvre de Yan Lianke est celle du rapport entre histoire, en particulier histoire traumatique, et fiction.

Les deux problèmes centraux à ce propos sont la définition de ce qui peut être défini comme « histoire traumatique », et la possibilité de sa représentation, dont dérive la question du rapport entre réalité et esthétique, ou bien, en d'autres termes, de la présence du réel dans l'art.

La question du trauma est très vaste et touche à une multiplicité de dimensions dont, n'étant pas spécialiste de psychanalyse, nous ne toucherons pas dans les détails tous les aspects. Dans notre recherche, nous nous limiterons à parler d'une forme de traumatisme dérivant d'une expérience collective, qui rentre dans le cadre de l'Histoire nationale. Plus précisément, nous nous interrogerons sur la possibilité de représenter cette forme de traumatisme en littérature, et sur les conséquences de cette représentation sur la construction de la mémoire collective, un terme que nous empruntons à Halbwachs.

Au niveau de la recherche occidentale, la question du trauma historique a été largement étudiée dans le domaine de l'héritage de la Shoah, un terrain qui est désormais devenu une sorte de paradigme incontournable de toute étude sur la mémoire historique et sur sa représentation, et auquel nous devons donc impérativement nous référer².

Cathy Caruth, qui avec Ruth Leys est parmi les voix les plus influentes à avoir appliqué la psychanalyse à la mémoire traumatique des survivants de la Shoah et à leur possibilité de représentation, et dont le travail est donc très utile pour notre recherche, propose cette définition de trauma :

[A]n overwhelming experience of sudden, or catastrophic events, in which the response of the events occurs in the often delayed, and uncontrolled repetitive occurrence of hallucination and other intrusive phenomena.³

Trois éléments émergent de cette définition qui vont nous servir dans l'analyse qui suit : d'abord, le trauma comme expérience d'événements catastrophiques, qui dépasse l'individu (*overwhelming*) et qui génère une réponse. Dans notre cas, ce qui nous intéressera en particulier est la réponse à un événement traumatique à une échelle nationale, et le travail de Halbwachs sur la mémoire collective nous donnera un support à ce propos. Le deuxième élément qui nous concerne est le temps qui

² Paul Ricœur suggère par ailleurs que Auschwitz, et « peut-être aussi le Goulag dans quelques années pour la prise de conscience des Soviétiques, prennent la signification d'événements fondateurs en négatif » : Paul Ricœur, « Événement et sens », *Raisons pratiques*, n° 2, Éditions de l'Ehess, 1991, p. 52.

³ Cathy Caruth, « Unclaimed experiences : Trauma and the Possibility of History », *op. cit.*, p. 181.

doit forcément s'écouler entre l'événement lui-même et la réponse générée (une réponse que Caruth définit comme *delayed*, différée). Ce qui nous intéresse à ce propos est la question du silence qui est maintenu entre le moment où se déroule l'événement dramatique et celui où les premières voix se lèvent pour le raconter, ainsi que la question de la transmission de la mémoire traumatique d'une génération à l'autre : il a été argumenté, en fait, que le traumatisme peut être hérité. La troisième question est la présence de traits tels que l'hallucination et la répétition dans la réponse au trauma : ce sont des aspects qui, on le verra, caractérisent aussi sa représentation littéraire, avec des conséquences importantes sur l'usage de la langue et sur la structure des intrigues.

C'est cette question, en particulier, qui sera centrale pour nous, car elle nous permet de voir que la littérature non seulement joue un rôle essentiel en tant qu'outil de témoignage du passé et de réélaboration traumatique, mais elle est aussi profondément rénovée dans sa forme par le contact avec le trauma. En questionnant toute possibilité de représentation, l'événement traumatique contribue en effet à un questionnement et à une restructuration de la forme narrative qui a caractérisé une grande partie de la littérature contemporaine en Occident et que, en Chine, Yan Lianke non seulement réalise, avec un nombre d'autres auteurs ses contemporains, mais arrive même à théoriser dans son essai *Faxian xiaoshuo* (发现小说 2011), comme nous le verrons dans le prochain chapitre.

1.2. Mémoire collective et traumatisme collectif, post-mémoires et fractures

Avant de nous pencher sur les différentes facettes qui caractérisent la représentation littéraire du trauma et les innovations stylistiques qui y sont liées, arrêtons-nous un instant sur la question des dimensions « historique » et « collective » du traumatisme. Afin de raisonner sur des événements traumatiques de portée nationale, tels que la Grande Famine chinoise de 1959-61, il est en effet nécessaire d'élargir notre discours et d'introduire le concept de « traumatisme historique » et « traumatisme collectif », qui étendent à une nation entière l'idée d'une expérience qui, en raison de sa charge destructive, dépasse l'individu (*overwhelming*).

C'est de la notion de « mémoire collective » dont nous nous servons d'abord, pour passer ensuite à celle de « traumatisme collectif ». La première notion a été introduite par le sociologue français Maurice Halbwachs : dans ses études publiées à partir de la moitié des années 1920⁴, il lance l'idée que toute mémoire est en premier lieu collective, à savoir, liée à notre groupe d'appartenance. Ainsi s'exprime-t-il :

Il y aurait donc lieu de distinguer en effet deux mémoires, qu'on appellerait, si l'on veut, l'une intérieure ou interne, l'autre extérieure, ou bien l'une mémoire personnelle, l'autre

⁴ Parmi les travaux fondateurs, *Les Cadres sociaux de la mémoire* remonte à 1925, *La Mémoire collective* à 1950.

mémoire sociale. Nous dirions plus exactement encore : mémoire autobiographique et mémoire historique. La première s'aiderait de la seconde, puisqu'après tout l'histoire de notre vie fait partie de l'histoire en général.⁵

Si nous appartenons donc à cette « mémoire historique », que se passe-t-il quand cette mémoire est liée à un événement traumatique et donc, comme on l'a vu, difficile à posséder (*overwhelming, delayed, repetitive, hallucinatory*) ? Le « traumatisme collectif » est défini par Patrick Garcia comme « une catégorie de la pathologie de la mémoire collective qui s'élabore sur d'autres terrains – précisément dans la tentative de rendre compte des effets sociaux des passés réputés “ne pas passer” – »⁶. Paul Ricoeur suggère que cette forme de traumatisme nécessite une forme de soin qui pourrait se trouver, en parallèle avec les solutions de la psychiatrie individuelle, dans « l'espace public de la discussion [...], comme région intermédiaire entre le thérapeute et l'analysant »⁷.

Ricoeur lui-même, pourtant, souligne l'existence de plusieurs éléments de risque à cet égard : afin que l'espace public puisse se charger de cette fonction cathartique, en effet, plusieurs conditions doivent se réaliser. La première est qu'un certain temps s'écoule entre les événements et la réaction d'élaboration (la réponse « différée » de la définition de Caruth) : le temps de s'apercevoir des dommages, de réaliser ce qui a été perdu et de se débarrasser de cette « illusion » de continuité dont parle Halbwachs.

[A]u lendemain d'une crise, on se répète : il faut recommencer au point où on a été interrompu, il faut reprendre les choses à pied d'œuvre. Et quelque temps, en effet, on se figure que rien n'est changé, parce qu'on a renoué le fil de la continuité. Cette illusion, dont on se débarrassera bientôt, aura au moins permis qu'on passe d'une étape à l'autre sans que la mémoire collective ait eu à aucun moment le sentiment de s'interrompre.⁸

La question du retard dans la transmission de la mémoire se relie par ailleurs à celle de son caractère héréditaire. S'ouvre ici la question de la frontière entre « mémoire culturelle » et « mémoire communicative », théorisée par les égyptologues allemands Aleida et Jan Assmann à

⁵ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, *op. cit.*, p. 37.

⁶ Patrick Garcia, « Quelques réflexions sur la place du traumatisme collectif dans l'avènement d'une mémoire-Monde », *Journal français de psychiatrie*, janvier 2010, n° 36, p. 38. L'article est également paru comme postface de l'ouvrage *Traumatisme collectif pour patrimoine : regards croisés sur un mouvement transnational*, sous la direction de Vincent Auzas et Bogumil Jewsiewicki, Presses de l'université de Laval, Canada, 2008, p. 373-380. Garcia remarque que ce sont les auteurs de cette publication qui ont validé l'usage du terme « traumatisme collectif » (« Quelques réflexions sur la place du traumatisme collectif », p. 38), mais la réflexion à ce sujet est présente aussi, par exemple, chez Dominick LaCapra : *Representing the Holocaust : History, Theory, Trauma*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1996, 230 p., et chez Paul Ricoeur : « C'est la constitution bipolaire de l'identité personnelle et de l'identité communautaire qui justifie, à titre ultime, l'extension de l'analyse freudienne du deuil au traumatisme de l'identité collective » : Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 95.

⁷ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 95.

⁸ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, *op. cit.*, p. 72-73.

partir de l'idée de mémoire collective de Halbwachs.⁹ La mémoire communicative consisterait dans la transmission des souvenirs de la vie adulte d'une génération à la génération suivante, et Aleida Assmann y distingue une mémoire individuelle et une mémoire sociale, la deuxième prenant place quand une transmission verbale a lieu, qui insère la mémoire dans le réseau des relations humaines. La mémoire culturelle correspondrait, quant à elle, à l'institutionnalisation de cette mémoire dans un système symbolique qui peut prendre la forme écrite des archives historiques et des manuels d'histoire, ainsi que des rituels de commémoration publique.

Si la mémoire « saine » ou réélaborée, passe naturellement d'une génération à l'autre de manière directe, car elle rentre dans la narration individuelle ou collective (manuels d'histoire, célébrations publiques etc), pour la mémoire traumatique ou contestée, il faut tenir compte de sa nature fracturée et problématique. Comme l'affirme Ruth, le trauma peut être transmis d'une génération à l'autre :

[T]he trauma of one individual is understood as capable of haunting later generations – as if the ghosts of the past could speak to those living in the present, contagiously contaminating them in turn. [...] The group is thus imagined as having the same psychology as the individual, so that history itself can be conceptualized in traumatic terms. [...] [H]istory is collapsed into memory.¹⁰

Marianne Hirsch comprend la mémoire comme un « lien affectif avec le passé », une « connexion vivante » que l'histoire, en tant que science du savoir humain, ne possède pas. Le traumatisme insère une fracture dans ce système : le passage de mémoire individuelle à mémoire sociale est empêché par l'incommunicabilité du trauma, et la transmission du trauma d'une génération à l'autre est ainsi compliquée¹¹. Dans ses recherches, elle analyse le thème de la réélaboration du passé par le biais de l'art par les générations qui suivent celle des témoins, en particulier en relation à la mémoire de la Shoah. Elle parle à ce propos de « postmémoires »¹², et se concentre sur le thème de la famille et sur l'importance des images dans la reconstruction de ces souvenirs. Ces deux dimensions permettent d'obtenir le fort effet d'authenticité qui garantit l'acceptation « morale » de l'œuvre, ainsi que l'identification du public grâce à la puissance de l'idée

⁹ Jan Assmann, « Egypte ancienne : La mémoire monumentale », dans Philippe Gignoux (éd.), *La commémoration, Colloque du Centenaire*, Louvain-Paris, Bibliothèque des Hautes Études, coll. « Sciences religieuses », 1988, vol. XCI/ p. 47-56 ; Aleida Assmann, *Ricordare : Forme e mutamenti della memoria culturale*, traduit par Simona Paparelli, Bologna, Il Mulino, 2002, 461 p ; Jan Assmann, *La mémoire culturelle : Ecriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, traduit par Diane Meur, Paris, AUBIER, 5 gennaio 2010, 372 p.

¹⁰ Ruth Leys, *Trauma*, *op. cit.*, p. 284-285.

¹¹ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory : Writing and Visual Culture after the Holocaust.*, *op. cit.*, p. 33.

¹² Marianne Hirsch, « Family Pictures : Maus, Mourning, and Post-Memory », *op. cit.* ; Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory : Writing and Visual Culture after the Holocaust.*, *op. cit.*

de la famille dans la reconstruction de la mémoire affective :

Postmemorial work [...] strives to *reactivate* and *re-embody* more distant political and cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression. In these ways, less directly affected participants can become engaged in the generation of postmemory that can persist even after all the participants and even their familial descendants are gone.¹³

Ainsi, dans ses travaux Hirsch se concentre sur les installations artistiques de différents artistes qui dévoilent, exposent et transforment les images du passé pour revivre ces mémoires (Brahm Lichtenberg-Ettinger), sur l'usage de photos de famille dans la reconstruction littéraire du passé traumatique des parents (Winfried Georg Sebald, Art Spiegelmann), ainsi que sur l'influence physique de la mémoire sur le corps du narrateur lui-même ou de ses personnages (Toni Morrison, Anne Karpf)¹⁴.

Appliquer les résultats de ces recherches au contexte chinois nécessite toutefois un travail d'adaptation important : comme nous l'avons vu, les exemples de représentation visuelle de certaines périodes (en particulier du Grand Bond en avant) sont extrêmement rares, au-delà des images de propagande ; quant aux mémoires de famille, elles existent (on en a des exemples dans les documentaires du *Folk Memory Project* de Wu Wenguang ou dans les recherches de Yi Wa), mais elles sont aussi relativement peu nombreuses, probablement, comme nous l'avons analysé dans le deuxième chapitre, en raison du biais social des victimes, des paysans dont les générations suivantes n'ont pu que rarement accéder à un niveau d'instruction supérieur.

Il y a en effet un deuxième facteur déterminant dans la possibilité de réélaboration collective du traumatisme historique, qui est essentiel dans le système chinois : à savoir, la disponibilité de la sphère politique à permettre cette réélaboration. Ricœur parle à ce propos de risque d'« abus » de mémoire ou d'oubli, de « mémoire manipulée » ou « instrumentalisée »¹⁵, une question qu'il relie en premier lieu à la revendication identitaire des individus et de la Nation et à la fragilité de ces identités. Comme l'affirmait Benjamin, en effet, « la possession intégrale du passé est réservée à une humanité restituée et sauvée »¹⁶. « Possession intégrale » signifie, comme les anthropologues Fabietti et Matera

¹³ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, op. cit., p. 33.

¹⁴ A propos de l'expérience de raconter l'histoire par les générations suivantes à celles des témoins, nous rappelons aussi les catégories de « passé vicarie » (*vicarious past*) et d'« après-image » (*after-image*) analysées par James E. Young dans « The Holocaust as Vicarious Past: Art Spiegelman's "Maus" and the Afterimages of History », *Critical Inquiry*, 1998, vol. 24, n° 3, p. 666-699 et dans James E. Young, *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven, Yale University Press, 2002, 256 p., et celle du « Non-témoin » (Nonwitness) de Gary Weissman : *Fantasies of Witnessing: Postwar Efforts to Experience the Holocaust*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 2004, 288 p.

¹⁵ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 97-98.

¹⁶ Walter Benjamin et Jean-Maurice Monnoyer, *Écrits français*, op. cit., p. 340.

le soulignent, possibilité de « critiquer » ce passé « dans tous ses moments »¹⁷, ainsi que le pouvoir en charge. Ils définissent ainsi le différent rapport entre pouvoir et mémoire, ou oubli, dans les différents contextes historiques :

Le passage de la mémoire communicative à la mémoire sociale ou culturelle [...], qui élargit le domaine du passé et de la mémoire, et qui permet à une société de se souvenir – en arrière-plan – même de ce qui ne sert pas le pouvoir mais pourrait en provoquer la crise, est un pas en avant dans la direction de la critique et du désaccord, c'est une acquisition des démocraties modernes [...]. L'alliance entre pouvoir et oubli représente, au contraire, un cas de régression de la mémoire, dont les autodafés nazis sont un exemple emblématique, ainsi que les cérémonies commémoratives : la mémoire du bon nazi est communicative, elle se renforce de jour en jour et elle se revigore dans l'interaction sociale et linguistique et dans la commémoration.¹⁸

Il est utile à cet égard de reprendre une autre distinction que Aleida Assmann fait dans sa réflexion sur le rapport entre histoire et mémoire : elle sépare mémoire vivante, ou mémoire fonctionnelle, et mémoire abstraite, ou mémoire-archives. La première serait inhérente au groupe, sélective, et orientée vers le futur ; la deuxième latente, ou inconsciente, constitue une « masse amorphe » de données qui ne sont pas immédiatement disponibles à la mémoire collective mais qui sont néanmoins une partie de notre héritage culturel. Ces deux mémoires établissent deux relations différentes avec le pouvoir en place : la première est intimement liée à la légitimation du pouvoir (elle possède en particulier trois fonctions : de légitimation, de délégitimation et de différenciation)¹⁹ ; quant à la deuxième, son rapport au pouvoir s'explique dans la constitution des archives : « une société qui ne garantit pas ces niches et ces espaces de liberté [des espaces tels que les archives, les musées, les bibliothèques et les mausolées] ne peut pas se construire une mémoire-archives ».

S'il est en général essentiel de questionner le rapport de l'histoire officielle et des sources historiques à la vérité des faits, et de lire les produits à la lumière du contexte politique qui les a vus paraître²⁰, cela est d'autant plus vrai dans le contexte chinois, où le traumatisme n'a pas encore été

¹⁷ Ugo Fabietti et Vincenzo Matera, *Memorie e identità : Simboli e strategie del ricordo*, Milano, Meltemi, 1999, p. 121.

¹⁸ *Ibid.*, p. 124.

¹⁹ La légitimation dérive de l'alliance entre pouvoir et mémoire, la délégitimation consiste dans l'opposition de mémoires alternatives, que la mémoire sélective du groupe au pouvoir a volontairement oublié, et le troisième dans la célébration symbolique visant à la définition d'une identité collective. Assmann souligne que même quand elle est utilisée avec une fonction de délégitimation, la mémoire fonctionnelle a un lien très étroit avec le politique. Aleida Assmann, *Ricordare : Forme e mutamenti della memoria culturale*, *op. cit.*, p. 154.

²⁰ V. p. ex. : « Introduction » dans Dominick LaCapra, *Writing history, writing trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, coll. « Parallax », 2001, 226 p. ; et Hayden White : « One must face the fact that when it comes to apprehending the historical record, there are no grounds to be found in the historical record itself for preferring one

complètement réélabore au niveau national et où l'« instrumentalisation » de la mémoire domine (c'est ce type de travail, par ailleurs, que nous avons essayé de faire dans la première section). A ce propos, et en contexte chinois, Ban Wang et Anne Kaplan réécrivent la métaphore traditionnelle de l'histoire comme un miroir en proposant à sa place l'idée d'un « miroir imaginaire », où « faire l'histoire » correspondrait en fait à un façonnage d'une image de soi²¹. Le pouvoir, comme l'affirme Assmann, « se légitime en effet rétrospectivement, et vise à se perpétuer »²². L'idée que l'histoire soit une construction de sens et non pas, simplement, une donnée objective et transversale, est par ailleurs essentielle dans le contexte chinois, et nous verrons que, dans les dernières années, elle a été abordée même par la littérature de fiction.

Dans la première partie de notre analyse, nous avons essayé de montrer la complexité de ces dynamiques en analysant l'arrière-plan d'un certain nombre de produits historiographiques chinois sur le Grand Bond en avant. Les obstacles que la transmission de cette mémoire a rencontrés en Chine, se baseraient donc sur ce passage manqué entre la mémoire communicative (qui a une force croissante dans la Chine contemporaine, où les cérémonies publiques sont utilisées comme des instruments de construction d'une mémoire partagée pour des fins politiques)²³ et la mémoire « culturelle », empêchée, dans le cas des événements du Grand Bond en avant, par des facteurs sociaux et par des facteurs politiques.

A ce propos, Fang Lizhi 放勵之 (1937-2012), astrophysicien et dissident dont les idées ont inspiré les protestations sur la place Tian'anmen en 1989, a élaboré le concept de *duandai* 斷代, ou « rupture générationnelle », un concept essentiel dans notre considération de la construction de la mémoire fonctionnelle et archivistique en Chine, et de la transmission de ces mémoires. Dans son article « The Chinese Amnesia », paru dans *The New York Review of Books* en 1990, et rédigé en 1989 quand il vivait sous protection à l'ambassade américaine de Pékin, Fang dénonce une pratique

way of constructing its meaning over another. », Hayden White, *The content of the form : narrative discourse and historical representation*, Baltimore ; London, Johns Hopkins university press, 1987, p. 75.

²¹ « History is a mirror of collective self-design, self-fashioning, and self- understanding, and in this sense the imaginary mirror is more than a fitting metaphor. The fashioning of self-image corresponds to the making of history. », E. Ann Kaplan et Ban Wang (éds.), *Trauma and cinema : cross-cultural explorations*, Pbk. ed., Hong Kong, Hong Kong University Press, 2008, p. 2.

²² Aleida Assmann, *Ricordare : Forme e mutamenti della memoria culturale*, op. cit., p. 154.

²³ Un exemple relativement récent de l'importance de la cérémonie dans le façonnage de la mémoire historique sont les commémorations pour le 70ème anniversaire de la fin de la deuxième guerre mondiale le 3 septembre 2015, qui avaient principalement pour but de célébrer la victoire chinoise contre le Japon. A ce propos, voir YANG Daqing, « China : Meanings and Contradictions of Victory », Daqing Yang et Mike Mochizuki (éds.), *Memory, Identity, and Commemorations of World War II : Anniversary Politics in Asia Pacific*, Lexington Books, 2018, p. 1-18. Pour un regard sur la manière dont la Chine a utilisé la mémoire historique d'un point de vue politique dans un passé moins récent, voir aussi : Johnatan Unger (éd.), *Using the Past to Serve the Present : Historiography and Politics in Contemporary China*, New York, M. E. Sharpe, 1993, 304 p.

récurrente du gouvernement qui consiste à effacer de la mémoire de chaque génération, ce qui a été accompli par la génération précédente dans le champ démocratique, ce qui rend toute tentative de progresser, en fait, inutile : « [A]bout once each decade, the true face of history is thoroughly erased from the memory of Chinese society. This is the objective of the Chinese Communist policy of “Forgetting History”. »²⁴.

Les mots de Fang Lizhi ont eu une énorme répercussion sur la scène intellectuelle libérale et dissidente chinoise, et nous verrons que l'écho de son accusation contre la politique de l'amnésie du gouvernement chinois se reflète aussi dans la pensée et la production littéraire de Yan Lianke. L'intellectuel libéral Xu Youyu 徐友漁 (né en 1947), qui s'est occupé en particulier de l'héritage de la Révolution Culturelle, exprime une préoccupation similaire :

[J]e découvris les limites du discours individuel : les leçons de l'expérience de notre génération n'étaient pas entrées dans le récit collectif, n'étaient pas devenues une partie de la mémoire collective et les collégiens venus après nous ne l'avaient pas entendue.²⁵

Il est important de souligner qu'à l'obstacle politique se rajoutent les changements sociaux, qui ont intéressé la Chine de manière extrêmement importante dans les trente dernières années. Dans son texte sur la transmission de trois épisodes historiques traumatiques en Chine, à Taiwan et en Allemagne, Stephan Feuchtwang souligne qu'en République Populaire de Chine, en l'absence d'institutions qui se chargent de la transmission de cette mémoire, les écoles en premier lieu²⁶, le processus d'oubli est largement facilité par le développement économique qui a fortement amélioré le niveau de vie de la population chinoise, et a par conséquent enlevé la pression liée à l'insatisfaction politique.

Dans les interviews qu'il a conduites dans le district de Quanzhou, Fujian, à l'époque de la Grande Famine et à ses survivants est souvent associé le mot « inutile » (*useless*). Un jeune entrepreneur affirme par exemple : « It's in the past. Teaching about it is useless. »²⁷, en soulignant ainsi une tension vers le futur qui ne tient aucun compte de l'influence du passé sur le présent. « Inutile » décrit aussi, aux yeux des jeunes générations, les protagonistes de cette période, qui sont

²⁴ Fang Lizhi, « The Chinese Amnesia », *The New York Reviews of Books*, [en ligne] <https://www.nybooks.com/articles/1990/09/27/the-chinese-amnesia/>, traduit par Perry Link, 27 septembre 1990, consulté le 19 septembre 2018.

²⁵ Xu Youyu, « Jiyi yu shenghuo » (La mémoire et la vie), document non publié mentionné dans Jean-Philippe Béja, « Mémoire interdite, histoire non écrite », *op. cit.*, p. 98.

²⁶ « For interpersonal transmission to be recorded and for a version of it to cross this gap between generations and include people who are not local depends on such public institutions as schools. » : Stephan Feuchtwang, « History and the Transmission of Shared Loss : The Great Leap Famine in China and the Luku Incident in Taiwan », Macau Ricci Institute (éd.), *History and memory*, *op. cit.*, p. 176.

²⁷ *Ibid.*, p. 172.

aussi décrits comme « stupides » pour avoir suivi les indications du Grand Bond en avant (« They just comment on how useless we were. », « Some ask why we worked so hard. Others say “you were so stupid” »)²⁸. La transmission manquée a engendré donc, effectivement, une rupture générationnelle qui se réalise sur deux plans : l’amnésie, d’un côté, et le mépris de la fonction de la mémoire de l’autre. Feuchtwang remarque que cela permet, dans le long terme, un affaiblissement du contrôle politique :

The great changes and the generation gap have created a barrier to the transmission of the memories of those who lived through the famine. Although they are far freer to talk about it, few people in the next generation are interested.²⁹

Aucune nation, croyons-nous, ne pourra sans doute se définir intégralement « sauvée », ni ne possédera entièrement son passé. La Chine se présente toutefois comme un cas assez exemplaire de l’existence de trous évidents au niveau de l’histoire plus récente, qui ont été mis en valeur par différents chercheurs à l’intérieur ainsi qu’à l’extérieur du pays.

Avant de nous consacrer à une présentation de la production littéraire chinoise orientée vers l’histoire et la métahistoire, et aux implications de cette littérature, nous allons encore nous concentrer sur deux aspects qui concernent la représentation du traumatisme historique, respectivement le débat sur la légitimité de cette représentation, et les formes qu’elle prend.

1.3. Éthique de la représentation

It seems harsh enough, after all, to say of any particular representation that, in comparison to its voice, silence would have been more accurate or truthful.

Berel Lang³⁰

La difficulté de communiquer le traumatisme a été au centre des recherches sur l’héritage de la Shoah dans les années 1990. A ce propos, la recherche du psychanalyste Dori Laub peut nous servir d’appui. Lui-même survivant d’un camp de concentration, Laub a participé à la récolte de témoignages d’autres survivants à l’Université de Yale³¹. Dans un article de 1991, il raconte le paradoxe de la représentation et du témoignage impossible de la Shoah à la fois par sa propre expérience et par celle d’une femme qui, interviewée, raconte la libération de Auschwitz telle qu’elle l’a vécue. La femme se souvient de l’explosion simultanée de quatre cheminées au moment de la libération, ce qui ne coïncide pas avec les données à dispositions des historiens, qui ont enregistré

²⁸ *Ibid.*, p. 171.

²⁹ *Ibid.*, p. 173.

³⁰ Berel Lang, « The Representation of Limits », dans Saul Friedländer (éd.), *Probing the Limits of Representation, op. cit.*, p. 317.

³¹ Yale University Library, « Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies », *Yale University Library*, [en ligne] <https://web.library.yale.edu/testimonies>, consulté le 8 janvier 2018.

l'effondrement d'une seule cheminée à cette occasion ; similairement, le souvenir de la femme d'avoir travaillé dans un groupe de tri des effets personnels des personnes mortes dans le camp exclut complètement la composante la plus traumatique (concernant la mort des camarades dont elle sélectionnait les biens). La mémoire individuelle, à la fois partielle, fortement conditionnée et impliquée dans nombre de processus psychologiques destinés à protéger l'intégrité de l'individu, ne peut pas atteindre le niveau de précision ou de complexité des recherches historiographiques. Laub soutient toutefois que ces imprécisions factuelles n'enlèvent pas de valeur au témoignage de la survivante : « The woman was testifying [...] not to the number of the chimneys blown up, but to something else, more radical, more crucial : the reality of an unimaginable occurrence »³².

Non seulement ce genre de réflexions nous montre l'impossibilité, de la part d'une seule personne, de transmettre la réalité d'un événement historique dans son ensemble, mais elle nous renseigne sur la nécessité de mettre à disposition des témoins une oreille ouverte et dépourvue, autant que possible, de préjugés. Pour rendre la complexité du processus d'interprétation qui prend place lors d'un événement traumatique, Laub définit trois niveaux différents de témoignage de la Shoah : d'abord sa propre expérience en tant que survivant et donc témoin direct, ensuite la possibilité de rendre compte (témoigner) du témoignage d'autrui, et enfin l'expérience du recueil de témoignage. A chaque niveau, les expériences de toutes les différentes personnes concernées entrent en jeu, dans un jeu complexe où la vérité de ce qui s'est passé s'approfondit mais devient en même temps plus difficile à saisir³³. Comme le dit Caruth :

Trauma [...] does not simply serve as record of the past but precisely registers the force of an experience that is not yet fully owned. [...] The phenomenon of trauma [...] both urgently demands historical awareness and yet denies our usual modes of access to it.³⁴

La définition de ce qui est « vrai », dans la recherche documentaire et historiographique ainsi que dans la fiction qui relate le traumatisme, demande donc d'être réfléchie à nouveau, car le traumatisme lui-même nous oblige de changer notre regard. Rappelons-nous la définition de Caruth qui souligne l'aspect hallucinatoire de la réponse au trauma : la définition de ce qui est objectivement vrai dans la transmission de l'événement traumatisant est pour le moins souple, à cause de la complexité du rapport que le témoin entretient avec sa propre expérience.

Une fois reconnue la nature aléatoire du contenu des témoignages traumatiques, un deuxième obstacle se pose sur notre chemin de réflexion sur la possibilité de représenter le trauma en

³² Shoshana Felman et Dori Laub, *Testimony : Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Abingdon, Taylor & Francis, 1992, p. 60.

³³ Dori Laub, « Truth and Testimony : The Process and the Struggle », *American Imago*, printemps 1991, vol. 48, n° 1, p. 75.

³⁴ Cathy Caruth (éd.), *Trauma : Explorations in memory*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1995, p. 151.

littérature : la question de la légitimité morale de cet acte. La référence incontournable, lorsqu'on se penche sur le débat concernant la possibilité éthique de parler sous une forme artistique, esthétiquement réussie et, donc, agréable pour le public, d'un événement historique traumatique, sont Theodore W. Adorno et son plus que célèbre adage : « Écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. »³⁵. Comme il a été affirmé, ce propos met en cause la culture et la classe des intellectuels dans leur ensemble, avant même la poésie, ou l'art en tant que telle. C'est une accusation qui ramène à la question, centrale pour nous, de la responsabilité des intellectuels face au pouvoir et face à l'histoire.

Ce même propos, pourtant, est aussi souvent devenu la base d'une critique de toute littérature et de toute forme artistique qui essaierait de raconter sous une forme « légère » ou, dans tous les cas, déformée par le moyen artistique, l'énormité tragique d'un événement historique traumatisant. Marianne Hirsch résume de manière efficace cette question :

Adorno's radical suspicion has haunted writing for the last forty years. One of its consequences has been an effort to distinguish between the documentary and the aesthetic. Most theoretical writing about Holocaust representation, whether historical or literary, by necessity debates questions such as truth and fact, reference and representation, realism and modernism, history and fiction, ethics and politics — questions that may seem dated in theoretical thought, but that recent revisionist histories have brought to the fore with great urgency.³⁶

Le débat sur la légitimité de la représentation de la tragédie historique a en effet gardé une place centrale en ce qui concerne la Shoah. Différents points de vue influents sur la question sont présentés dans l'ouvrage *Probing the Limits of Representation* édité par Saul Friedlander en 1992. Si l'existence de limites à la possibilité éthique de représenter le passé traumatique est partagée par tous les chercheurs, Friedlander note que la nature de ces limites reste à débattre : « There are limits to representation which should not be but can easily be transgressed. What the characteristics of such a transgression are, however, is far more intractable than our definitions have so far been able to encompass »³⁷. Si quelqu'un insiste sur le fait que seul le silence peut rendre justice à l'histoire (Berel Lang), d'autres reconnaissent la valeur des représentations fictionnelle et expérimentales du traumatisme (Hayden White, Saul Friedlander).

³⁵ Theodor Adorno, *Prismes : Critique de la culture et société*, traduit par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2010, p. 26.

³⁶ Marianne Hirsch, « Family Pictures : Maus, Mourning, and Post-Memory », *op. cit.*, p. 9.

³⁷ Saul Friedländer (éd.), *Probing the Limits of Representation*, *op. cit.*, p. 3.

Dans son *Caught by History*, en 1997, Ernst van Alphen³⁸ propose aussi une réflexion particulièrement utile sur le rapport entre mémoire, littérature et arts visuels dans la représentation de la Shoah, résumant assez bien les termes de la question. Van Alphen réfléchit sur la priorité qui, dans ce domaine, est donnée au travail de l'historien, beaucoup plus considéré par rapport à celui de l'artiste ou de l'écrivain qui représentent la période de la Shoah. Il relie ce jugement à l'évaluation moralement négative du plaisir qui pourrait dériver d'une œuvre d'art inspirée de l'Holocauste, comme si la valeur artistique d'une telle œuvre pouvait justifier l'existence même de l'événement qui l'a inspirée.

Van Alphen porte, lui aussi, son attention sur le fait que ces productions artistiques entraînent presque toujours une distorsion du réel à un niveau quelconque (dans une œuvre littéraire ou cinématographique, par exemple, la création d'une intrigue fictionnelle ou l'invention de personnages inexistantes, mais aussi le fait de donner un certain goût de l'histoire par un certain usage des couleurs ou de la langue). Cette altération du vrai, souligne-t-il, est souvent mise en parallèle avec la distorsion de la réalité opérée par les nazis, à laquelle les intellectuels auraient dû répondre par un redressement de la réalité des faits : nous en sommes de nouveau à la question de la responsabilité sociale de la culture. Une critique similaire, que ce propos de Berel Lang, l'un des principaux détracteurs de la représentation artistique de la Shoah, exprime bien, affirme que rajouter ou altérer les faits réels par la fiction pourrait donner l'impression que ces événements ne sont pas suffisamment graves en eux-mêmes, en diminuant ainsi leur importance aux yeux du public :

The claim is entailed in imaginative representation that the facts do not speak for themselves, that figurative condensation and displacement and the authorial presence these articulate will turn or supplement the historical subject (whatever it is) in a way that represents the subject more compellingly or effectively – in the end, more truly – than would be the case without them.³⁹

L'intervention de la fiction dans la représentation d'une période historique traumatique créerait un paradoxe que Lang exprime ainsi : « the more fully realized a poem is, the greater the gap between it and an authentic, historical referent [...] »⁴⁰. L'appel a été si fort que, van Alphen le note, il a amené à un usage rhétorique de la figure du « témoin » dans l'art et la littérature qui s'inspirent de l'Holocauste :⁴¹ une technique qui a désormais un statut de *topos* littéraire.

³⁸ Ernst Van Alphen, *Caught by History : Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, *op. cit.*

³⁹ Berel Lang, « The Representation of Limits », dans Saul Friedländer (éd.), *Probing the Limits of Representation*, *op. cit.*, p. 316.

⁴⁰ Sidra DeKoven Ezrahi, « The Grave in the Air », dans *Ibid.*, p. 273.

⁴¹ Ernst Van Alphen, *Caught by History : Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, *op. cit.*

Il y aurait donc le besoin d'un fort « effet d'authentification »⁴² qui conduirait également, par exemple, à un usage répandu de photographies de l'époque dans la reconstruction de la mémoire et dans les œuvres qui traitent de la Shoah⁴³. La recherche de l'authenticité s'accompagne aussi, comme il est prévisible, d'un jugement moral très précis sur la « dignité » de certaines productions par rapport à d'autres et, par leur nature, à une classification de valeur des genres littéraires qui seraient plus ou moins adaptés pour rendre la dimension de l'horreur vécue. Comme l'exprime Hayden White, qui est au contraire parmi les défenseurs de l'usage de la fiction pour la représentation du traumatisme historique : « [...] A kind of rule which stipulates that a serious theme – such as mass murder or genocide – demands a noble genre – such as epic or tragedy – for its proper representation »⁴⁴. Nous pouvons par ailleurs remarquer qu'il s'agit d'un débat tout à fait applicable au contexte chinois, où non seulement la classification hiérarchique des genres appartient en plein à la tradition littéraire et où la dignité de l'historiographie par rapport à la fiction, et de l'essai face au roman, ne sont pas discutables, mais où, aussi, de nombreux historiens travaillant sur le Grand Bond en avant soulèvent encore le même genre de critiques à l'égard des écrivains ayant essayé de proposer une représentation fictionnelle de la période⁴⁵.

1.4. Possibilités et conséquences dans la représentation

Un argument en réponse à cette critique pourrait être qu'une œuvre esthétique inspirée d'un traumatisme engendre plutôt un « plaisir dans la douleur », et l'effet intense que ces textes génèrent chez le lecteur n'est pas un effet recherché artificiellement par les auteurs, mais plutôt la conséquence de l'événement qui est à la base de cette œuvre d'art⁴⁶. Doan Cam-Thi, qui s'intéresse à la narration de l'histoire dans le contexte contrôlé du Vietnam, affirme par ailleurs que l'identification des lecteurs aux histoires de fiction permet une plus grande participation et compréhension de l'urgence de cette histoire et de son héritage. Leur position officieuse par rapport aux discours dominants permet à ces fictions de toucher à des aspects cachés, mais

⁴² Andreas Huyssen, *Present Pasts : Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2003, p. 135, cit. in Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory : Writing and Visual Culture after the Holocaust.*, *op. cit.*, p. 41.

⁴³ Voir, à ce propos, en particulier *Austerlitz* de Sebald et *Maus* de Spiegelmann dont parle dans les détails Marianne Hirsch dans son *The Generation of Postmemory : Writing and Visual Culture after the Holocaust.*, *op. cit.*

⁴⁴ Hayden White, « Historical emplotment and the Problem of Truth », dans Saul Friedländer (éd.), *Probing the Limits of Representation*, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁵ Ce genre de critiques, ont effectivement été formulées, en Chine, par un historien de renom et même par un écrivain, à l'égard de la maigre production fictionnelle sur le Grand Bond en avant (interviews, mars 2016).

⁴⁶ Cette thèse est soutenue par exemple par Andrew Slade dans son analyse du roman de Marguerite Duras *Hiroshima, mon amour* : « Hiroshima, mon amour : Trauma, and the Sublime », E. Ann Kaplan et Ban Wang (éds.), *Trauma and cinema*, *op. cit.*, p. 175-176.

essentiels, des événements oubliés, avec un but qui est souvent, de manière plus ou moins conscient, didactique : « Il faut souvent passer par la fiction pour toucher à l'Histoire »⁴⁷.

Les études sur le traumatisme, de surcroît, permettent d'élargir les horizons de notre compréhension de ces textes en nous aidant à enlever tout jugement moral. D'abord, la question de la représentation déformée de l'événement prend une dimension totalement différente si on la met en relation avec l'inévitable perte de contrôle sur la réalité objective que tout trauma inévitablement engendre (voir la définition de Caruth, ainsi que l'expérience de Laub). Comme l'affirme Joshua Hirsch : « Trauma, even before being transmitted, is already utterly bond up with the realm of representation. It is [...] a crisis of representation »⁴⁸ : c'est du traumatisme que surgit l'impossibilité de témoigner de l'horreur vécue selon des critères qu'on puisse définir objectivement. Anne Kaplan et Ban Wang définissent même le trauma comme étant au-delà du domaine de la représentation⁴⁹.

C'est donc l'expérience traumatique en elle-même qui, en introduisant des fractures dans la possibilité de représentation, génère nécessairement de nouvelles formes expressives, qui se réalisent sur deux niveaux : un renouvellement dans la forme de la représentation, ainsi qu'un usage nouveau de moyens d'expression autrefois « indignes ». Dans le cas de la Shoah, un tournant qui a défié la classification hiérarchique entre les genres a été la parution de la bande dessinée *Maus : A Survivor's Tale*, par Art Spiegelman, pendant les années 1980⁵⁰ : enfant de deux survivants polonais de camps de concentration, l'auteur revient sur le passé de ses parents en choisissant de représenter les nazis par des chats et les juifs par des souris, et en alternant le récit avec des moments métanarratifs qui décrivent les interviews de Art avec son père. L'horreur est distancée à la fois par la transposition des événements réels dans un univers symbolique, et par le recours au moyen, traditionnellement considéré comme mineur et populaire, de la bande dessinée. Ces deux aspects n'ont pas empêché l'œuvre d'avoir une réception extrêmement vaste même dans le monde académique : dans le premier compte-rendu scientifique consacré à l'œuvre, l'historien Joshua Brown souligne l'importance de reconnaître le roman graphique comme un travail d'histoire orale,

⁴⁷ Doan Cam-Thi, *Ecrire le Vietnam contemporain : Guerre, corps, littérature*, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2010, p. 48-49.

⁴⁸ Joshua HIRSCH « Post-traumatic Cinema and the Holocaust Documentary », dans E. Ann Kaplan et Ban Wang (éds.), *Trauma and cinema, op. cit.*, p. 98.

⁴⁹ « As trauma implies a shattering of a culture's meaning-making scheme and representational modes, it is, as many critics insist, beyond the reach of representation. » : *Ibid.*, p. 8.

⁵⁰ Les deux volumes recueillant l'ensemble des bandes dessinées sont parues en France chez Flammarion, dans la traduction de Judith Ertel.

dont il analyse les sources et la profonde réflexion, qui traverse le texte entier, sur la fiabilité de sa source primaire (le récit du père)⁵¹. Ce qui nous intéresse ici est en particulier la manière dont *Maus*

assimilates the events of the Holocaust to the conventions of comic book representation, and in this absurd mixture of a « low » genre with events of the most momentous significance, *Maus* manages to raise all of the crucial issues regarding the « limits of representation » in general.⁵²

En rapport à ce que nous observions plus haut sur l'importance de la transmission générationnelle dans la réélaboration de la mémoire individuelle en mémoire sociale et culturelle, il est essentiel de remarquer la centralité de la composante post-mémorielle dans l'œuvre d'Art Spiegelman, que Hirsch reconnaît en faisant de l'œuvre l'un des grands cas d'étude dans l'élaboration de sa théorie. Comme il émerge de l'expérience de Laub que nous avons mentionnée plus haut, les témoins directs tendent à proposer une vision restreinte de l'histoire, limitée, comme il est naturel, à leur point de vue. Cela est vrai également pour la littérature qu'ils produisent. Feldman affirme même qu'ils auraient tendance à écrire des récits plus courts :

[...] Shorter works – stories and novellas. They attempt to view the experience from a narrow angle of vision, to present testimony about what happened to them and to their protagonists, not to resolve historical issues and not to embody history in a symbol that comprehends the entire experience.⁵³

L'usage conscient et réfléchi de l'allégorie dans le travail de Spiegelman serait donc rendu possible aussi par le détachement temporel et générationnel de l'artiste par rapport aux événements (la réponse « différée », *delayed*, dont parlait la définition de Caruth qui a introduit notre analyse) : comme Brown le note, en tant qu'enfant de deux survivants profondément influencés par l'expérience des camps (sa mère Anjia se suicide en 1968), Art Spiegelman peut lui-même être considéré comme un survivant de la Shoah⁵⁴. La distance lui permet toutefois d'élargir ses

⁵¹ Joshua Brown, « Review : Of Mice and Memory », *The Oral History Review*, printemps 1988, vol. 16, n° 1, p. 91-109. Un nombre trop élevé de chercheurs ont consacré des recherches à *Maus* pour qu'on puisse tous les nommer. Parmi les principaux, nous rappelons Dominick LaCapra, qui dans son *History and Memory After Auschwitz* analyse l'œuvre dans un chapitre entier, en comparant l'effort de Spiegelman de proposer l'un des épisodes centraux du XXe siècle dans la forme populaire par excellence à la pratique, inverse, de Flaubert, qui avec *Madame Bovary* a fait d'une thème banal une grande nouvelle (Dominick LaCapra, *History and Memory After Auschwitz*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1998, p. 139-180.) ; la chercheuse en littérature Linda Hutcheon, qui insère cette publication dans le cadre du postmodernisme littéraire de la deuxième moitié du XXe siècle : Linda Hutcheon, « Literature Meets History : Counter-Discursive “Comix” », *Anglia*, 1999, vol. 117, n° 1, p. 4-14 ; Marianne Hirsch, « Family Pictures : Maus, Mourning, and Post-Memory », *op. cit.*

⁵² Hayden White, « Historical Emplotment and the Problem of Truth », dans Saul Friedländer (éd.), *Probing the Limits of Representation*, *op. cit.*, p. 42.

⁵³ Yael S. Feldman « Whose Story Is It, Anyway? », dans *Ibid.*, p. 287.

⁵⁴ Joshua Brown, « Review : Of Mice and Memory », *op. cit.*, p. 92.

possibilités de représentation et d'approfondir, par ce biais, sa compréhension du réel et la portée de son récit.

Les « limites de la représentation » qu'une certaine critique essayait d'affirmer pour des raisons morales (protection de l'authenticité de l'expérience traumatique, risque de pollution de la mémoire par le plaisir lié à la réception de l'œuvre d'art), sont alors, au contraire, élargies par cette nouvelle manière de raconter l'histoire : cela se justifie par le fait que le message transmis par ce moyen de révèle plus efficace. La narration, comme plusieurs chercheurs analysant des œuvres sur la Shoah l'ont remarqué, ne peut plus se conformer aux canons du réalisme traditionnel : Friedländer remarque par exemple qu'il a été affirmé, à propos du célèbre film documentaire *Shoah* de Claude Lanzmann, que c'est justement l'usage d'un réalisme « allusif » ou « distancé » (« allusive or distanced realism ») qui donne à l'œuvre un « caractère relativement satisfaisant » (« a feeling of relative adequacy ») : « Reality is there, in its starkness, but perceived through a filter : that of memory (distance in time), that of spatial displacement, that of some sort of narrative margin which leaves the unsayable unsaid »⁵⁵.

1.5. L'expérience de la modernité et le nouveau formel dans la représentation

Dans ses réflexions sur la poétique de Baudelaire, Walter Benjamin définit la narration moderniste comme une réponse aux traumatismes de l'urbanisation et de la modernisation : l'expérience de la modernité partage avec la mémoire post-traumatique un manque de contrôle sur le temps, un point de vue rigide du témoin et une conscience de la narration⁵⁶. Les traumatismes historiques du XXe siècle contribuent de manière radicale à cette rénovation formelle profonde : l'hallucination et la répétition, qui caractérisent la réponse physiologique au trauma, deviennent ainsi également des traits caractérisant sa mise en parole littéraire, et leur existence n'est pas moins significative, ou réelle, que les trois cheminées supplémentaires de Auschwitz dont Laub parle, même si ni les uns ni les autres n'appartiennent au niveau du réel sensible. L'art contribue, par son approche esthétique du réel, à approfondir la perception du réel⁵⁷.

⁵⁵ Saul Friedländer (éd.), *Probing the Limits of Representation*, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁶ Walter Benjamin, « On Some Motifs in Baudelaire », *Illuminations : Essays and Reflections*, traduit par Harry Zohn, New York, Schocken Books, 1973, p. 157-202.

⁵⁷ « But what do we mean when we say that the landing sequence *feels* real, that it is the closest thing to being there ? What are the ingredients of the visceral effect described ? [...] This effect, I argue, comes not from the film's realism but from its anti- realism, introduced in the gut-churning landing sequence and reprised sporadically throughout. » : Janet Walker « The Vicissitudes of Traumatic Memory and the Postmodern History Film », dans E. Ann Kaplan et Ban Wang (éds.), *Trauma and cinema*, *op. cit.*, p. 124.

Le trauma lui-même, ou mieux, l'impossibilité de le communiquer ou de l'écouter directement (on se rappellera, dans la définition de Caruth qui nous accompagne, un autre mot crucial : la réponse au trauma, et donc aussi la possibilité de le raconter, est *incontrollable*), explique ainsi le besoin d'introduire des fractures dans l'intrigue, et donc une profonde innovation stylistique, tant dans l'écriture que dans d'autres formes artistiques, qui défie les canons du réalisme traditionnel. Comme l'affirme White :

[...] the best way to represent the Holocaust and the experience of it may well be by a kind of « intransitive writing » which lays no claim to the kind of realism aspired to by nineteenth-century historians and writers. [...] [O]ur notion of what constitutes realistic representation must be revised to take account of experiences that are unique to our century and for which older modes of representation have proven inadequate.⁵⁸

La question de la forme devient donc centrale, dans un échange de sens continu avec le message⁵⁹ : c'est l'innovation stylistique qui permet de reconnaître les niveaux du réel dévoilés par l'expérience traumatique. Friedländer souligne par exemple la centralité de l'allégorie dans l'œuvre d'auteurs comme Aharon Appelfeld et David Grossman, qui gardent toutefois un lien très étroit avec la réalité des faits historiques. Ces romans appartiendraient ainsi à une « catégorie hybride, qui emprunte tant à l'allégorie qu'au roman réaliste. En d'autres termes, la fonction des éléments réalistes dans les allégories qui représentent la Shoah [...] semble différente de leur fonction dans l'allégorie en général »⁶⁰.

Histoire et fiction, comme le dit Friedlander, nécessitent en même temps de parcourir des chemins différents et de se croiser sur leurs chemins respectifs afin de se réaliser l'un l'autre :

The truth aimed at by history's, as opposed here by fiction's, specific form of discourse needs the maintaining of other convergent paths as well : « It does not kill the possibility

⁵⁸ Hayden White, « Historical Emplotment and the Problem of Truth », dans Saul Friedlander (éd.), *Probing the Limits of Representation : Nazism and the "Final Solution"*, Harvard, Harvard University Press, 1992, p. 53.. A ce propos, voir aussi l'observation de Xiong Zhaohui, à propos de la représentation de l'histoire chinoise dans le film « Vivre » Huozhe, tiré du roman de Yu Hua : « [T]rauma is largely unrepresentable in the narrative form of realism. Residing as image in the submerged memory of a past, trauma "demand(s) inclusion in any narrative of the development of the present but [...] makes any narrative seem painfully inadequate." » : Xiong Zhaohui, « *To Live* : The Survival Philosophy of the Traumatized », E. Ann Kaplan et Ban Wang (éds.), *Trauma and cinema, op. cit.*, p. 208.

⁵⁹ Andrew Slade s'attarde par exemple sur ce paradoxe dans son analyse du roman *Hiroshima : Mon Amour* de Marguerite Duras : Andrew Slade, « Hiroshima, mon amour : Trauma, and the Sublime », dans E. Ann Kaplan et Ban Wang (éds.), *Trauma and cinema, op. cit.*, p. 165-181.

⁶⁰ « [H]ybrid category which partakes both of allegory and the realistic novel. In other words, the function of realistic elements in allegories dealing with the Shoah [...] appears different from their function in allegory in general » ; « It appears [...] that literary works which use allegoric elements to present the Shoah have to keep enough direct references to the « real » events to avoid the possibility of total disjunction, of too much allegoric distance » : Saul Friedländer (éd.), *Probing the Limits of Representation, op. cit.*, p. 17.

of art – on the contrary, it requires it for its transmission, for its realization in our consciousness as witnesses.⁶¹

À un autre niveau, la représentation de ces fractures dans la réalité permet d'introduire un élément de doute et de distanciation chez le lecteur, une sorte de fracture dans la « suspension consentie de l'incrédulité » qui caractérise la lecture de l'œuvre, et qui attire l'attention du lecteur sur le trauma dont il est appelé à être un témoin extérieur (voir le troisième type de témoignage évoqué par Laub)⁶². Dans ce sens, la fiction a un rôle puissant dans la démocratisation de la mémoire et dans la multiplication des perceptions et des interprétations, ce qui sera essentiel dans notre analyse, étant donné le contrôle éditorial existant sur les publications chinoises⁶³.

L'art et la littérature permettraient ainsi, dans un contexte où l'historiographie est soumise à un rigide contrôle, où une seule vision sur les événements est proposée et autorisée, et où le débat public sur des thèmes « sensibles » tend à être découragé, tel que le contexte chinois d'aujourd'hui, d'ouvrir à la possibilité de visions différentes et plurielles, et surtout, de bâtir une mémoire collective participative et vivante.

La question de la transmission de la mémoire et des implications dans la réélaboration de ces mémoires d'une génération à l'autre nous intéresse tout particulièrement car *Si shu*, le roman sur lequel nous nous focaliserons, est justement centré sur une période historique dont l'auteur n'a pas été une victime en propre, mais dont il a hérité la mémoire par les récits de ses proches. Nous verrons qu'avec son roman, mais aussi avec son œuvre entière, Yan Lianke se charge de la tâche de réécrire, par sa fiction, des pages de l'histoire nationale de son pays, avec le but précis de contribuer à la transmission d'une mémoire collective nationale alternative à la version partielle et censurée que le gouvernement met en place. L'usage d'une technique narrative qui refuse ouvertement les techniques de représentation réaliste traditionnelle, tout en se tenant très proche de contenus historiques, sera dans ce sens essentielle : la tâche dont l'intellectuel se charge est de proposer volontairement une mémoire qui pourrait avoir une portée destructrice vis-à-vis du pouvoir en charge (dans ce cas, dans la reconstruction des côtés les plus traumatisants de la période sensible du Grand Bond en Avant) sous une forme alternative qui révèle la profondeur traumatique du passé (pour Yan Lianke, c'est le recours au style mythoréaliste), tout en proposant en même

⁶¹ *Ibid.*, p. 20.

⁶² « It is the unusual, anti-narrative process of the narration that is itself transformative in inviting the viewer to at once *be there emotionally* (and often powerfully moved), but also to keep a cognitive distance and awareness denied to the victim by the traumatic process. » : E. Ann Kaplan et Ban Wang (éds.), *Trauma and cinema*, *op. cit.*, p. 10.

⁶³ Comme l'affirme Sebastian Veg, « la littérature de fiction est capable [...] d'adopter une position oblique par rapport à tout projet de nature nationale et particulariste. Cette position oblique n'annule pas sa dimension politique, mais elle en révèle la nature individuelle, critique et universalisable. » : *Fictions du pouvoir chinois : Littérature, modernisme et démocratie au début du XXe siècle*, *op. cit.*, p. 27.

temps une réflexion sur la construction de la mémoire collective et sur sa transmission (l'usage des différents « manuscrits » qui, comme nous le verrons, composent l'intrigue du roman).

2. La représentation de l'histoire dans la littérature chinoise contemporaine

2.1. La réflexion sur l'histoire dans la littérature chinoise contemporaine

La représentation de l'histoire est un trait récurrent de la littérature chinoise, depuis les époques les plus anciennes⁶⁴. La notion de « roman historique » (*lishi xiaoshuo* 历史小说) est évoquée pour la première fois en 1902, dans le cadre du mouvement pour un renouveau formel et substantiel de la culture, dans un article de l'intellectuel et réformateur Liang Qichao 梁啟超 (1873-1929) dans le journal *Xinmin congbao* (新民丛报 *Le Nouveau Citoyen*), qu'il avait lui-même fondé. Le roman historique, selon la définition que Liang Qichao en donne, « emprunte ses matériaux spécifiquement à la réalité historique, mais les raconte dans un style romancé »⁶⁵. Comme Barbara Bisetto le suggère, la coprésence de « histoire » et « roman » dans la dénomination de ce genre littéraire, et surtout la subordination du premier terme au deuxième, était, en elle-même, novatrice. L'historiographie était en effet considérée comme supérieure à la fiction, cette dernière ne pouvant être qu'un « supplément » à l'historiographie (*bushi* 補史). A partir du début du XX^e siècle, toutefois, la dignité du *xiaoshuo* est revendiquée, en particulier en raison de sa composante didactique : la forme romanesque et sa langue, plus simple et émouvante par rapport à l'historiographie, lui permettent d'accéder à un public plus vaste et d'avoir un impact plus grand. Le roman historique recouvre donc, à l'origine, la fonction d'« historiographie populaire »⁶⁶.

À l'époque maoïste, l'écriture de l'histoire de la guerre civile et de la victoire du Parti Communiste Chinois sous une forme romanesque, qui caractérisait par exemple le « roman rouge » (*hongse xiaoshuo* 红色小说), visait essentiellement à la validation des représentations du Parti et à

⁶⁴ Un regard exhaustif sur la présence de l'histoire dans la littérature chinoise dans son ensemble dépasse bien évidemment la portée du présent travail. Nous nous concentrerons ici sur la production littéraire contemporaine, sans pour cela vouloir nier la présence, et la grande importance, que la représentation de l'histoire occupe dans la littérature chinoise classique et populaire. Il est par exemple important de rappeler que la référence au passé est depuis toujours, par exemple dans les romans classiques (voir le déplacement de l'action du *Jin ping mei* deux siècles avant son époque de rédaction), un instrument essentiel de critique indirecte du présent.

⁶⁵ « 专以历史上事实为材料，而用演义体叙述之 » : Liang Qichao (梁啟超), « Zhongguo weiyi zhi wenxue bao "Xin xiaoshuo" », 中国唯一之文学报《新小说》 [« Xin Xiaoshuo », le seul journal littéraire chinois], *Xinmin congbao*, 18 août 1902, n° 14. Le passage est cité, en traduction italienne, dans Barbara Bisetto, « Romanzo ed educazione alla storia : Scritti sul romanzo storico nel quinquennio 1902-1906 », dans Magda Abbiati et Federico Greselin (éds.), *Il liuto e i libri : Studi in onore di Mario Sabattini*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2014, p. 69.

⁶⁶ Barbara Bisetto, « Romanzo ed educazione alla storia : Scritti sul romanzo storico nel quinquennio 1902-1906 », *op. cit.*, p. 67-78.

proposer une narration glorieuse de la fondation de la République Populaire de Chine, par exemple par la narration des souffrances du peuple chinois dans la guerre contre les « démons » japonais (voir p. ex. les romans de Feng Deying 冯德英, né au Shandong en 1935).

La superposition entre plusieurs courants littéraires après la mort de Mao Zedong en 1976, n'a pas influencé la position dominante de la thématique historique. Au contraire, comme le note Braester, « la littérature chinoise moderne a souvent été définie par la présence de la mémoire comme topos littéraire »⁶⁷ ; Liu Kang confirme par ailleurs que l'interprétation de l'histoire a été une tâche essentielle des intellectuels afin de définir la modernité chinoise en époque post-maoïste⁶⁸. La représentation de l'histoire prend maintenant une nouvelle signification : celle de proposer des regards alternatifs et personnels sur les événements du passé, en particulier des années de la révolution, dont l'auteur a, dans la plupart des cas, été une victime. C'est encore Braester qui résume avec les mots « privatisation » et « diversification » les caractéristiques centrales de la mémoire à l'époque post-maoïste, qui se reflètent dans la littérature⁶⁹.

C'est dans ce sens, comme nous le verrons, que le filtre de la mémoire, et de la mémoire traumatique en particulier, prend une place essentielle. Parmi les courants littéraires qui se sont succédés à partir de la fin des années 1970, nous pouvons rappeler la littérature des cicatrices (*shanghen wenxue* 伤痕文学), initiée par la nouvelle « Ban zhuren » (《班主任》, « Le professeur principal ») de Liu Xinwu 刘心武 (1977) ou, plus probablement, par « Shanghen » (《伤痕》, « La cicatrice ») de Lu Xinhua 卢新华 (1978), et centrée en particulier sur la représentation et le souvenir des blessures traumatiques du passé ; la littérature de réflexion (*fansi wenxue* 反思文学), qui réfléchit sur les erreurs du passé (certaines œuvres de Can Xue 残雪, née en 1953, rentrent dans cette catégorie ; ainsi que les romans de Zhang Yigong 张一弓, l'auteur de *Fanren Li Tongzhong de gushi* 犯人李铜钟的故事 *L'histoire du criminel Li Tongzhong* que nous avons mentionné dans le troisième chapitre) ; la littérature « des grand murs » (*daqiang wenxue* 大墙文学), décrivant l'expérience d'emprisonnement et de rééducation dans les *laogai* (les plus grands représentants étant Cong Weixi

⁶⁷ « [M]odern Chinese literature has often been defined by the prominence of memory as a literary trope ». Dans cet article, qui prend comme cas d'études des romans de Wang Shuo et de Chan Koonchung, Braester utilise le terme « moderne » en référence à la littérature chinoise contemporaine : Yomi Braester, « The Post-Maoist Politics of Memory », *op. cit.*, p. 434.

⁶⁸ « Chinese intellectuals strove to come to grips with history in order to find answers to China's modernity or an alternative modernity. The interpretation, or reinterpretation, of history then became a major task of making history. » : Liu Kang, *Aesthetics and Marxism : Chinese Aesthetic Marxists and Their Western Contemporaries*, Durham and London, Duke University Press, 2000, p. 151.

⁶⁹ « Privatization and diversification as salient traits of post-Maoist memory. » Yomi Braester, « The Post-Maoist Politics of Memory », *op. cit.*, p. 435.

从维熙 et Zhang Xianliang 张贤亮)⁷⁰ ; la littérature des jeunes instruits (*zhiqing wenxue* 知情文学), qui surgit de l'expérience de rééducation forcée des jeunes étudiants dans les campagnes (voir, parmi beaucoup d'autres, Zhang Kangkang 张抗抗, ou les premières nouvelles de Zhang Chengzhi 张承志)⁷¹. La littérature de la « quête des racines » (*xungen wenxue* 寻根文学) est également directement inspirée par l'expérience des *zhiqing*, comme il ressort de l'article « Wenxue de gen » (《文学的根》, « Les racines de la littérature », 1985), de Han Shaogong 韩少功 (né en 1953 au Hunan), qui a initié le courant :

我曾经在汨罗江边插队落户，住地离屈子祠仅二十来公里。细察当地风俗，当然还有些方言词能与楚辞挂上钩。[...]

看来，一部分楚文化流入湘西一说，是不无根据的。

文学有“根”，文学之“根”应深植于民族文化传统的土壤里，根不深，则叶难茂。故湖南作家有一个如何“寻根”的问题。

Envoyé à la campagne, j'ai vécu près de la rivière Miluo, dans un endroit situé à dix kilomètres du temple de Qu Yuan. Quand on enquête minutieusement sur les coutumes du pays, on remarque que naturellement certains mots de dialecte subsistent, que l'on peut mettre en relation avec *Les Elégies de Chu*. [...]

La théorie selon laquelle la culture Chu se serait infiltrée dans le Xiangxi n'est donc pas, semble-t-il, dénuée de fondement.

La littérature a des racines. Les racines de la littérature doivent être profondément plantées sur le sol de la culture nationale traditionnelle. Quand les racines ne se fixent pas en profondeur, le feuillage a bien du mal à être généreux. **[Les écrivains du Hunan ont donc le problème d'aller en « quête » de leurs « racines ».]**⁷²

Dans tous ces cas, l'histoire, et en particulier le témoignage direct de l'histoire récente, est le commun dénominateur et la source d'inspiration de cette littérature, ainsi que le moteur qui pousse la production littéraire.

⁷⁰ Sur cette littérature v : Philip F Williams et Yenna Wu, *The Great Wall of Confinement : The Chinese Prison Camp through Contemporary Fiction and Reportage*, Berkeley, University of California Press, 2004, 248 p.

⁷¹ Sur le mouvement d'envoi des jeunes instruits dans les campagnes, le texte de référence est Michel Bonnin, *Génération perdue : le mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980*, Paris, Editions de l'École des hautes études en sciences sociales, coll. « Civilisations et sociétés », n° 121, 2004, 491 p., désormais traduit également en chinois (2009) et en anglais (2011). Bien qu'il ne s'agisse pas d'une recherche de type littéraire, l'ouvrage présente également un certain nombre de représentants du mouvement littéraire des *zhiqing*.

⁷² Han Shaogong (韩少功), « Wenxue de gen », 文学的根 [Les racines de la littérature], dans *Han Shaogong zuopin jingxuan*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2006, p. 367-368 ; Han Shaogong, « Les “racines” de la littérature », *Missives*, traduit par Annie Curien, 2003, Sinitudes, p. 12-13. La dernière phrase de la traduction est absente de la traduction d'Annie Curien, nous avons donc traduit directement du chinois.

Dans un ouvrage de 2015, Jeffrey Kinkley regroupe dix-sept romans de Mo Yan, Yu Hua, Su Tong, Zhang Wei, Li Rui, Wang Anyi, Han Shaogong et Ge Fei, auteurs dont les œuvres ne rentrent que partiellement dans les courants nommés plus haut, dans la catégorie de « nouvelle fiction historique » (*New Historical Fiction*). Kinkley utilise cette catégorie en se référant à la « nueva novela histórica » d'Amérique Latine et des Caraïbes dans les années 1960 et 1970 (il mentionne, parmi d'autres, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Gabriel García Marquez, etc), en théorisant ainsi explicitement l'existence de similarités « stylistiques, thématiques, et intellectuelles » entre une certaine tendance de la littérature chinoise contemporaine et la littérature Latino-Américaine de ces années.

Le terme « nouveau roman historique » (*xin lishi xiaoshuo* 新历史小说) appliqué à la littérature chinoise avait par ailleurs été utilisé aussi par le critique littéraire Chen Sihe 陈思和, qui limite sa définition à la fiction représentant la période républicaine, écrite à partir d'un point de vue non officiel et suggérant une interprétation alternative de la grande histoire, notamment du point de vue de la « conscience populaire » (*minjian/zhong yishi* 民间/众意识)⁷³. Des exemples de cette littérature seraient *Le clan du sorgho* (*Hong gaoliang* 红高粱, 1986) de Mo Yan 莫言, *Au pays du cerf blanc* (*Bai lu yuan* 白鹿原, 1993) de Chen Zhongshi 陈忠实 et *Guxiang tianxia huanghua* (故乡天下黄花 *Pays natal, monde et fleurs jaunes*⁷⁴, 1991) de Liu Zhenyun 刘震云⁷⁵. Kinkley critique toutefois l'usage trop large qui, par la suite, a été fait de cette définition par les critiques chinois, qui auraient fini par comprendre sous cette étiquette pratiquement tout travail « renversant le discours officiel sur l'histoire de la révolution »⁷⁶. Selon Kinkley, la production littéraire et la représentation de l'histoire des « nouveaux romans historiques » se caractériserait en particulier par la présence de l'allégorie et de l'absurde : nous verrons que ce sont des traits centraux aussi dans la production littéraire de Yan Lianke.

Howard Choy souligne néanmoins que, dans le monde de la critique littéraire chinoise, la théorie de Chen Sihe a eu un rôle essentiel dans la perception de l'historiographie et de la littérature comme

⁷³ Chen Sihe, « Guanyu 'xin lishi xiaoshuo' » 关于“新历史小说”(Sur le « nouveau roman historique »), (1992), cit. dans Howard Choy, *Remapping the Past : Fictions of History in Deng's China, 1979-1997*, Leiden, Boston, Brill, 2008, p. 20 ss.

⁷⁴ Sur le site internet de l'auteur, le roman est proposé avec le titre anglais *Hometown, Regime and Blood* : « Books » [en ligne] : <<http://www.liuzhenyun.net/Book.php>>, consulté le 6 mars 2019.

⁷⁵ Chen Sihe (陈思和), « Zhongguo dangdai wenxueshi », 中国当代文学史 [Histoire de la littérature contemporaine chinoise] *Baifang shuku*, [en ligne] <http://www.millionbook.com/lsl/c/chensihe/zgdd/index.html>, consulté le 25 juillet 2019, chap 18.1

⁷⁶ « [P]ractically any work that overturns official Chinese revolutionary historical discourse. » : Jeffrey C. Kinkley, *Visions of Dystopia in China's New Historical Novels*, op. cit., p. 7.

deux genres qui peuvent communiquer, et qui s'appuient sur le même univers de sens. Choy cite à ce propos Zhang Jingyuan :

New Historicists hold that history and literature belong to the same semiotic system, for the elements of fabrication and the modes of narration in history are very similar to the methods employed in literature.⁷⁷

La question du système symbolique de référence et des points de contact entre fiction et historiographie est effectivement centrale. Le débat a été lancé par la réflexion sur la littérature de reportage (*baogao wenxue* 报告文学), qui s'était d'abord développée pendant les années 1920 et 1930, et a connu une renaissance à partir de la moitié des années 1980, en se tournant vers un large panorama de thématiques sociales et culturelles. Nous pouvons par ailleurs rattacher à ce genre la réélaboration fictionnelle d'interviews avec des témoins et des survivants de différents épisodes historiques, dont les recueils de récits para-fictionnels de Yang Xianhui dont nous avons parlé précédemment constituent un exemple. Le développement de la *baogao wenxue* et sa position de plus en plus engagée vis-à-vis de la société chinoise a donné lieu, en 1988, à une réflexion critique entre les intellectuels Liu Zaifu 刘再复 et Li Zehou 李泽厚 sur le concept du « vrai » (*zhen* 真) en littérature, ainsi que sur le rapport entre littérature et histoire et entre « histoire officielle » (*zhengshi* 政史) et « histoire non officielle » (*yesbi* 野史)⁷⁸.

Le problème central demeure la question du choix du genre littéraire et de son rapport à la vérité, et l'approche est différente chez les différents écrivains, dans un débat qui se rapproche fortement de celui sur la représentation de la Shoah qui a ouvert notre réflexion. C'est, parfois, une revendication du rôle de la littérature de fiction, comme dans le cas de Feng Jikai 冯骥才 (né en 1942 à Tianjin) dans l'introduction à l'édition française à son *L'Empire de l'absurde ou Dix ans de la vie de gens ordinaires* (*Yi bai ge ren de shi nian* 一百个人的十年, 1987)⁷⁹ :

A une époque où la littérature n'existait plus, j'ai découvert la vraie valeur de la littérature. Écrire, c'est donner sa vie en gage pour s'acquitter de sa dette, sans que jamais, au grand jamais, ne vous effleure l'idée de recevoir quoi que ce soit en retour. Je me suis donné pour tâche d'édifier les archives du cœur et de l'âme de toute une génération. L'historien préserve et défend la mémoire de faits présents et passés et l'écrivain, celle des âmes et

⁷⁷ Zhang Jingyuan (张京媛), cité dans Howard Choy, *Remapping the Past*, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁸ Sur ce débat, voir Zhang Yingjin, « Narrative, Ideology, Subjectivity : Defining a Subversive Discourse in Chinese Reportage », dans Liu Kang et Xiaobing Tang (éds.), *Politics, Ideology and Literary Discourse in Modern China : Theoretical Interventions and Cultural Critique*, Durham and London, Duke University Press, 1993, p. 211-242.

⁷⁹ Il s'agit d'un recueil de témoignages sur les années de la Révolution Culturelle, sur le même modèle utilisé, une vingtaine d'années après, par Yang Xianhui.

des cœurs. C'est la littérature la plus noble qui puisse exister, c'est aussi sa vocation la plus élevée. Tous les autres genres lui sont inférieurs.⁸⁰

Cette approche se détache profondément de celle d'autres auteurs dont nous avons considéré les travaux dans la première partie : Pan Yongxiu comme Yang Xianhui, par exemple, justifiaient tous les deux leurs choix en apparence opposés (pour le premier de ne pas rédiger un roman mais de recueillir des témoignages, pour le deuxième d'utiliser la fiction pour présenter des interviews), par une même perception de la littérature de fiction comme une « altération » du réel : si pour Pan Yongxiu il était essentiel d'arriver au cœur de la vérité, et donc de « représenter de manière objective » (*keguan de fanying* 客观地反映)⁸¹ les années de la famine, Yang Xianhui, qui utilise la forme fictionnelle pour présenter son matériau, s'empresse dans la postface de souligner les racines profondément historiographiques de sa démarche, ainsi que l'intention de combattre la perception « irréaliste et légendaire » (*huanying huozhe chuanshuo eryi* 幻影或者传说而已)⁸² de cette page de l'histoire. Également, Céline Barral souligne que Cong Weixi, tout en étant l'un des auteurs majeurs de la littérature issue de l'expérience des camps de rééducation, se déclare contraire à l'introduction de la fiction dans la représentation de l'histoire :

I insist that my works be true to historical reality, without either prettifying or distorting life. In my view, when a writer's subjectivity overbalances objective truth, his work is likely to go to one of two extremes : a literature of lies that creates myths like the ones about five-thousand-kilogram-per-mu harvests during the « Great Leap Forward », or a distortion of the true nature of life that paints everything in the history of New China black. Both of these tendencies contradict literary realism, so I shun them.⁸³

Zhang Yijing suggère toutefois que ce débat surgirait d'une « erreur » (*fallacy*) dans la théorie littéraire chinoise : la critique chinoise ne prendrait pas en considération la nature essentiellement symbolique que toute représentation du réel par les mots possède, et donc le détachement inévitable de la réalité que toute représentation du réel possède, qu'il s'agisse d'historiographie ou bien de littérature de fiction. En partageant la position de Zhang sur la position essentiellement subversive de cette littérature, Céline Barral en remarque également la position complexe :

⁸⁰ « Introduction » datée du 2 juin 1996, dans Feng Jicai, *L'Empire de l'absurde ou Dix ans de la vie de gens ordinaires*, Paris, Bleu de Chine, 2001, p. 13-14.

⁸¹ Pan Yongxiu et Zheng Yuzhuo (éds.), *Sannian kunnan jishi*, *op. cit.*, p. 314.

⁸² Yang Xianhui, *Dingxi gu'eryuan jishi*, *op. cit.*, p. 410.

⁸³ Cong Weixi, « I Am Not Solzhenitsyn : From an Eyewitness of the Labor Camps », in Helmut Martin et Jeffrey Kinkley (éd.), *Modern Chinese Writers Self-portrayals*, Armonk, M.E. Sharpe, 1992, p. 20-25, cit. dans : Céline Barral, « La littérature chinoise d'après 1978 face à l'histoire : entre l'impératif de « réhabilitation » et l'impossible « objectivité » », *op. cit.*, p. 33.

A la littérature de témoignage, il est demandé d'être vraie sans être objective, d'être subjective tout en donnant la vérité de l'histoire globale, de dire une expérience de ce qui ne livre pas d'expérience positive. [...] On peut voir dans cette attention précise aux objets dans la littérature et le cinéma, à défaut d'une pensée historiographique, un mode mineur d'écriture de l'histoire, manière de contourner les modèles historiographiques dominants.⁸⁴

Au-delà de ses implications théoriques et philosophiques, ce débat confirme aussi la centralité du discours sur l'histoire dans le monde culturel chinois de la fin du XIXe siècle, ainsi que l'émergence, à une époque récente, d'une classe d'intellectuels préoccupés par l'histoire, également accompagnés par une classe d'« historiens des médias » (*mass media historians*) qui comprend journalistes, écrivains et réalisateurs, qui ont essayé d'éveiller les consciences des nouvelles générations à ces questionnements historiques, et qui, selon l'interprétation de De Giorgi et Samarano, aurait également permis une ouverture dans les possibilités d'interprétation personnelle de l'historien. Leur travail a ouvert à une conception de l'écriture de l'histoire qui, tout en adoptant une pose plus narrative et presque littéraire, a également permis de déclencher des débats semi-officiels sur des questions controversées⁸⁵.

Nous pouvons donc parler de l'éclosion d'une florissante « littérature de la mémoire » dans la Chine contemporaine, qui d'un côté revendique la place de la fiction dans le débat à la base de la construction de la mémoire collective, et de l'autre se situe dans une position du moins potentiellement subversive, grâce à son ouverture à des regards multiples sur l'histoire. Si au départ, le roman historique était donc une façon pour l'histoire officielle d'élargir sa diffusion, la littérature est devenue ensuite elle-même un instrument pour élargir, ou contester, les idées reçues de l'historiographie : il suffit de penser à la manière dont Yang Xianhui réutilise les interviews avec des survivants des camps de rééducation pour en faire des nouvelles, qui revendiquent toutefois leur validité historique comme des exemples d'histoire orale.

Les deux questions qui demeurent centrales dans cette représentation de l'histoire, et que nous analyserons brièvement dans les deux parties qui suivent, se relient à la relation conflictuelle qui peut s'établir avec l'histoire, soit en raison de l'impact traumatique du passé sur l'individu ou sur la nation, soit à cause du questionnement, politique et philosophique, sur la construction de l'Histoire comme instrument de transmission de la mémoire aux générations.

⁸⁴ Céline Barral, « La littérature chinoise d'après 1978 face à l'histoire : entre l'impératif de « réhabilitation » et l'impossible « objectivité » », *op. cit.*

⁸⁵ Laura De Giorgi et Guido Samarani, *La Cina e la storia*, *op. cit.*, p. 48.

2.2. Obsession de l'histoire et fractures dans le récit : des exemples de l'héritage traumatique de l'histoire ?

Dans un article paru en 2016, Lingchei Letty Chen remarque que de nombreux romans et nouvelles traitant de l'histoire chinoise, notamment ceux se présentant comme des formes de témoignage plus ou moins fictionnalisés, et en particulier ceux classés dans le courant de la « littérature des cicatrices », paraissent aujourd'hui peu intéressants pour la critique littéraire, trop ancrés dans un style littéraire traditionnellement réaliste et dans un message stéréotypé et dogmatique, souvent au service des courants politiques du moment (par exemple la condamnation des excès de la Bande des Quatre à la veille de la Révolution Culturelle). Face à ces critiques, la chercheuse suggère de réinterpréter cette littérature comme post-traumatique. Elle comprend le décalage temporel entre la voix du narrateur traumatisé et la narration de son moi passé comme une sorte de fenêtre sur l'incommunicabilité du traumatisme dont nous avons brièvement fait mention plus haut, qui serait à la base de la rigidité perçue de la narration. La représentation de la violence au centre de ces textes ferait partie d'un processus de réélaboration du trauma où l'écriture devient le processus cathartique afin d'exprimer l'inexprimable⁸⁶.

Le passé récent chinois peut en effet, sans doute, être qualifié de « traumatique », et ses représentations se lient de manière indissoluble avec le rapport de l'auteur à ces mémoires directes et indirectes, comme nous l'avons vu pour la représentation de la Shoah⁸⁷. L'application de ces réflexions à la situation chinoise nécessite toutefois une adaptation substantielle car l'environnement où ces mémoires sont accueillies est radicalement différent : le contexte historique et politique de l'Europe depuis la fin de la guerre, avec son processus d'unification et de pacification, accompagné par la promotion de journées de la mémoire et la construction de musées dans les lieux du traumatisme, contraste fortement avec le processus inachevé d'étude et de réélaboration de l'histoire de la Révolution chinoise et avec l'invocation, jamais entendue, de Ba Jin (巴金, 1904-2005), qui en 1986 demanda la construction d'un « musée de la Révolution culturelle »⁸⁸. Dans la première partie, nous soulignons comme les spécialistes lamentent le manque presque total d'images privées des années de la famine de 1959-61, ce qui fait que cette mémoire ne peut passer dans l'imaginaire collectif que par des images de propagande. C'est un trait qui contraste fortement

⁸⁶ Lingchei Letty Chen, « Writing Historical Traumas in the Everyday », dans Zhang Yingjin (éd.), *A Companion to Modern Chinese Literature*, op. cit., p. 452-464. Parmi les auteurs que Chen mentionne, il y a les écrivains normalement considérés parmi les auteurs de la littérature des cicatrices, mais aussi Can Xue, Zhang Xianliang et Mo Yan avec *Le Radis de cristal*.

⁸⁷ David Wang-Der Wei a consacré un ouvrage important à la question de la représentation de la violence dans la littérature chinoise : David Der-Wei Wang, *The Monster That Is History*, op. cit.

⁸⁸ Ba Jin, *Pour un musée de la « Révolution culturelle » (Au fil de la plume)*, traduit par Angel Pino, Paris, Bleu de Chine, 1996, 151 p.

avec la place centrale du portrait de famille dans la réflexion de Marianne Hirsch sur la transmission des « postmémoires » de la Shoah⁸⁹. La conséquence, inévitable, est une perception fort différente des deux vécus historiques traumatiques par les témoins respectifs⁹⁰.

L'attention au non-dit prend alors une place centrale mais aussi ambiguë dans notre réflexion. Il faudra, en effet, savoir distinguer entre la dimension individuelle de ce silence, et sa déclinaison politique, une différence que Braester souligne de manière très nette dans le passage suivant, qui nous rappelle les réflexions de Maurice Halbwachs et de Michel de Certeau à propos de la dimension publique de la mémoire :

The current widespread collective amnesia is due not to lack of information about the Maoist period but rather to a more sophisticated regulation of discourse. Descriptions of suffering do not point at the perpetrators ; acknowledgment of trauma is not followed by blame. [...] Rather, it is part of a political struggle for defining the borderlines of public debate in present-day China, a struggle with clear ethical implications.⁹¹

Dans ce sens, il est essentiel d'analyser le message sous-jacent à cette littérature, en prenant en considération le rôle des différents personnages et la vision du monde et de l'Histoire qui ressort de ces textes : quelque chose que nous avons essayé de faire dans notre sélection de textes sur le Grand Bond en avant.

La présence de la mémoire historique et de traces de ce passé traumatique dans la littérature d'après les années 1980, et de la part d'auteurs qui, pour des raisons d'âge, ou bien d'origine familiale, n'ont vécu ces événements qu'en tant que témoins indirects, pourrait également témoigner d'un passé mal digéré de la part d'une nation entière.

Un exemple de cette représentation, plus ou moins consciente, de l'héritage historique traumatique en littérature, est la première production de Yu Hua : Lü Tonglin affirme que la représentation d'une « impeccable logique de la violence » dans ses nouvelles de jeunesse représente un élément réellement subversif dans l'écriture de cet auteur. La violence y est en effet représentée comme l'ordre naturel des choses : un retour à l'ordre, au calme, coïnciderait donc, paradoxalement,

⁸⁹ Marianne Hirsch, « Family Pictures : Maus, Mourning, and Post-Memory », *op. cit.*

⁹⁰ La comparaison avec la perception de cette période du point de vue du Tibet pourrait en particulier fournir des aperçus intéressants. V : Xénia de Heering, « Trouver les mots justes: Échos d'un témoignage écrit sur les années 1950 en Amdo (Tibet) », *Cahiers de littérature orale*, 1 janvier 2014, n° 75-76. V. aussi le travail de Françoise Robin, « Fiction to rescue the past : Mnemonic practices of the 1958 Amdo rebellion in Tibetan fiction in the 1980s and 1990s », dans R. Barnett and B. Weiner (eds.), *Re-membering the Sino-Tibetan Encounter*. Leiden : Brill, à paraître en 2016.

⁹¹ Zhang Yingjin (éd.), *A Companion to Modern Chinese Literature*, *op. cit.*, p. 438.

avec la transgression. La seule possibilité de s'enfuir de ce cercle violent se trouve dans la mort.⁹²

Parmi les premières nouvelles « sanglantes » de Yu Hua, toutes issues, d'une manière ou d'une autre, des violences physiques et psychologiques auxquelles l'auteur a assisté pendant son enfance (comme les dénonciations et exécutions publiques pendant la Révolution culturelle), l'une des plus intéressantes pour nous est « Passé et châtement » (« Wangshi yu xingfa » « 往事与刑罚 », 1989), où l'usage de la violence se mélange au thème du silence qui entoure les épisodes traumatiques du passé. Le protagoniste, appelé uniquement « l'étranger », reçoit un télégramme anonyme en deux mots : « Reviens vite », et il part, sans poser de question, vers une date : le 5 mars 1965. Il se trouve devant l'« expert en châtements », qui lui décrit une par une toutes les tortures dont il est spécialiste. L'intrigue joue sur l'absurde et le paradoxe, ainsi que sur la superposition entre temps et espace : les différentes dates qui hantent la mémoire du protagoniste sont décrites comme différents « lieux » (des lieux de la mémoire), chacune correspondant, dans le récit de l'expert en châtements, à une différente forme de violence. L'étranger est passif face à son destin et il accepte de bon gré la perspective de mourir sous la main de l'expert, comme s'il s'agissait d'une sorte de libération. Dans la conclusion de la nouvelle, toutefois, c'est à l'expert de mourir, en choisissant de situer sa propre mort dans l'une des dates qui, tels des chiffres sans aucune signification, hantent la mémoire du protagoniste.

Dans *La Chine en dix mots*, par ailleurs, Yu Hua lui-même a affirmé que sa tendance à écrire des histoires de sang et de violence lui vient directement de ses souvenirs d'enfance, tant ceux liés à la profession de ses parents, qui étaient médecins, que, et sans doute surtout, ceux dérivant des violences auxquelles il a assisté pendant la Révolution culturelle alors qu'il n'était qu'un enfant⁹³.

L'idée de la représentation de la violence et de l'horreur comme une forme de subversion de la littérature vis-à-vis de l'ordre établi est soutenue aussi par Ban Wang⁹⁴. Il considère que le trait caractéristique du réalisme socialiste et du discours politique maoïste est le sublime, et il affirme

⁹² Lü Tonglin, *Misogyny, Cultural Nihilism and Oppositional Politics: Contemporary Chinese Experimental Fiction*, Stanford University Press, 1995, p. 177.

⁹³ Dans *La Chine en dix mots*, Yu Hua raconte en particulier que c'est la conclusion d'un rêve récurrent qui s'est terminé à la fin de 1989 qui l'aurait persuadé de la nécessité d'arrêter d'écrire des nouvelles de sang et de violence. Il semblerait donc que pour lui l'écriture ne possède pas un rôle cathartique et contribue plutôt, au contraire, à revivifier ces mémoires traumatiques cachées (Yu Hua, *La Chine en dix mots*, section « Écriture »). Jenna Wu remarque à ce propos que la date de 1989 n'est probablement pas anodine, bien que Yu Hua ne mentionne pas explicitement la coïncidence de son changement dans les thèmes avec les événements de la place Tian'anmen : Wu Jenna, « China Through Yu Hua's Prism », *American Journal of Chinese Studies*, avril 2012, vol. 19, n° 1, p. 55-62.

⁹⁴ Wang Ban, « The Sublime Subject of History and Desublimation in Contemporary Chinese Fiction », *Comparative Literature*, 1995, vol. 47, n° 4, p. 330-353 ; Wang Ban, *The sublime figure of history*, *op. cit.* Un autre ouvrage incontournable sur la présence de la violence dans la littérature chinoise contemporaine, et l'influence de l'histoire chinoise dans ce phénomène est David Der-Wei Wang, *The Monster That Is History*, *op. cit.*

que cette catégorie est complètement inversée dans la littérature qu'il appelle de la « Nouvelle vague » (*xin chao xiaoshuo* 新潮小说), une appellation sous laquelle il regroupe les jeunes écrivains montés sur la scène littéraire chinoise vers la moitié des années 80, et qui comprend, entre autres, Mo Yan, Su Tong, Yu Hua, Can Xue :

[T]hey depicted sex and sickness in their most disgusting, nauseating corporeality, and they smeared the public space of literature with images of the body intended to negate its sublime aspects: the body wallowing in filth and dirt, the body that farts and shits, the body dripping with urine and feces, and above all the body as rotting corpse. The turning of the tide was sudden and overwhelming. It was as if, to dethrone the almighty heroic figure, nothing would work except a violent recourse to the psychic and somatic extremes of the grossly animalistic. Nothing but the madness of the body can combat the administered madness of sublime subjectivity. Nothing but an overdose of poison can counter-act “sugar coated poison”, to use a Maoist phrase against the Maoists themselves.⁹⁵

Outre le thème de l'usage potentiellement subversif de la violence et des descriptions physiques dans la représentation du passé, une autre question importante, qui émerge aussi de la nouvelle de Yu Hua, est celle du silence et de l'amnésie qui, pour des raisons qui peuvent aussi bien être psychologiques ou politiques, y est parfois liée. Comme l'affirme Lingchei Letty Chen :

A particularly poignant issue concerning writings of collective trauma is silence. Silence manifests in many forms—in forgetting, distortion, absence of confession, and perpetuation of (self) censorship. Official rhetoric on the Maoist atrocities such as the Great Famine and the Cultural Revolution has a strong silencing power over public memory discourse.⁹⁶

Au questionnement sur le silence et sur l'amnésie se lie, de manière très proche, celui sur le processus de formalisation de l'histoire en elle-même. Ce thème, qui appartient à une partie de la littérature post-moderne sur une échelle globale, appartient aussi à la littérature chinoise contemporaine : nous parlerons, dans ce cas, de « métafiction historiographique ».

2.3. Métafiction historiographique et littérature chinoise contemporaine

Aux côtés du récit historique, en effet, la manière dont l'histoire est racontée est elle-même devenue un thème de différentes œuvres narratives contemporaines, et pas seulement chinoises. Linda Hutcheon suggère que la catégorie du postmodernisme appliquée à la littérature trouve son

⁹⁵ Wang Ban, *The sublime figure of history*, *op. cit.*, p. 231.

⁹⁶ Lingchei Letty Chen, « Writing Historical Traumas in the Everyday », *op. cit.*, p. 455.

exemple le plus représentatif dans un certain nombre de romans qui jouent avec les concepts de métafiction et d'historiographie, en se situant, comme elle l'affirme, à l'intérieur du discours historique, mais toujours en revendiquant leur autonomie en tant que fiction : elle définit ces produits avec l'étiquette de « métafiction historiographique » (*historiographic metafiction*)⁹⁷. Parmi les exemples les plus significatifs, elle mentionne *Le Nom de la Rose* de Umberto Eco, *Cent ans de solitude* de Gabriel Garcia Marquez, ainsi que les œuvres de Thomas Pynchon et de Kurt Vonnegut.

Il s'agit de textes caractérisés par l'intertextualité et la réflexion explicite sur le travail d'écriture :

The intertextual parody of historiographic metafiction enacts, in a way, the views of certain contemporary historiographers : it offers a sense of the presence of the past, but it is a past that can only be known from its texts, its traces – be they literary or historical.⁹⁸

Le questionnement sur la véridicité de la représentation historique appartient aussi, nous l'avons vu, à une grande partie de l'historiographie contemporaine (voir par exemple les travaux des historiens Hayden White et Dominick LaCapra que nous avons mentionnés plus haut). Dans la fiction, nous assistons à un double processus de contestation, à la fois de l'autorité de l'écrivain et des distorsions inévitables qui interviennent entre les événements de l'histoire et la manière de les raconter : l'historiographie et la littérature sont désormais considérés, comme Hutcheon le résume bien, comme des « constructions linguistiques » issues de conventions, et non pas une représentation complètement transparente de la réalité⁹⁹.

Dans le cas de la Chine, cette contestation se situe, de surcroît, sur un fond politique qui voit tant la plume de l'écrivain que le processus de rédaction de l'histoire comme soumis à un contrôle de la part d'une même autorité nationale. Le thème de la mémoire historique est donc, comme nous l'avons souligné dans le premier chapitre, chargé d'implications qui touchent non seulement à la philosophie de la représentation, mais plus largement à des questions politiques liés à la construction de l'identité nationale. Comme l'affirme Yomi Braester :

Memory and forgetting touch directly on the relation between literature and nationalism, trauma, modernity, and visual arts. The politics of memory is indeed at the center of the literary imagination in contemporary China.¹⁰⁰

⁹⁷ « Historiographic metafiction works to situate itself within historical discourse without surrendering its autonomy as fiction » (p.4). V. : Linda Hutcheon, « Historiographic Metafiction : Parody and the Intertextuality of History », *op. cit.*

⁹⁸ *Ibid.*, p. 4.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 11-12 ; Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988, p. 106.

¹⁰⁰ Yomi Braester, « The Post-Maoist Politics of Memory », *op. cit.*, p. 435.

Dans les vingt dernières années, un certain nombre de textes narratifs se sont penchés sur cette question de manière ouvertement métafictionnelle, dans une démarche que nous pourrions définir, en utilisant l'étiquette de Hutcheon, de métafiction historique. C'est le cas, par exemple, de trois textes d'auteurs plus ou moins contemporains de Yan Lianke : les deux romans *Le monde futur* (*Weilai shijie* 未来世界, 1994) de Wang Xiaobo 王小波 (1952-1997) et *Les années fastes* (*Shengshi : Zhongguo 2013* 盛世:中国 2013) de Chan Koon-Chung 陳冠中 (né en 1952) ; et la nouvelle « La mémoire collective » (« Jiti jiyi » « 集体记忆 ») de Zhang Kangkang 张抗抗 (née en 1950) de 2000¹⁰¹.

Les trois œuvres partagent des thèmes et des détails dans les intrigues qui appartiennent aussi, comme nous le verrons, à la production littéraire de Yan Lianke, en particulier, même si ce n'est pas exclusivement, à la dernière phase de sa production : la superposition de plans temporels différents, l'enquête sur l'histoire, la caractérisation des protagonistes comme des intellectuels entretenant un rapport conflictuel avec le matériau de leur écriture et qui se trouvent, pour des raisons différentes, à devoir enquêter sur un épisode historique précis, se heurtant toutefois au silence et à l'opposition des autorités. Les trois proposent une réflexion sur la question de la mémoire, comme c'était déjà le cas dans « Passé et châtement » de Yu Hua, et aussi de la manière même dont l'histoire est écrite et transmise. Dans ce qui suit nous les analyserons en suivant l'ordre chronologique de parution des trois œuvres.

Centré sur le rapport écriture et pouvoir, et sur l'écriture de l'histoire dans un régime totalitaire, *Le monde futur* est le dernier roman accompli de Wang Xiaobo 王小波, un auteur très populaire en Chine aujourd'hui, en dépit de sa brève carrière comme écrivain indépendant, qui a occupé uniquement les cinq dernières années de sa vie (1992-1997). Né à Pékin d'une famille d'intellectuels, il est envoyé en rééducation comme jeune instruit (*zhiqing* 知情) au Yunnan à l'âge de seize ans. Il racontera son expérience dans *L'âge d'or* (*Huangjin shidai* 黄金时代, 1992), la première partie de sa trilogie la plus connue, *Shidai sanbuqu* (时代三部曲 *La trilogie des âges*), qui comprend aussi *Baiying shidai* (白银时代 *L'âge d'argent*, 1997), située dans un futur dystopique, et *Qingtong shidai* (青铜时代

¹⁰¹ La réflexion sur le rôle de la littérature, ainsi que des composantes ouvertement méta-fictionnelles, sont également présentes dans *Jinguo* de Mo Yan, qui, dans *Tiantang suantai zhi ge* de 1988, avait déjà réfléchi sur la manière de représenter une épisode « sensible » (sur la censure de ce roman voir Thomas Chen, « The Censorship of Mo Yan's 天堂蒜薹之歌 (The Garlic Ballads) », dans Angelica Duran et Yuhan Huang (éds.), *Mo Yan in Context: Nobel Laureate and Global Storyteller*, West Lafayette, Purdue University Press, 2014, p. 37-50).

L'âge du bronze, 1997), qui a pour toile de fond l'époque Tang (un quatrième texte, *Heitie shidai*, 黑铁时代 *L'âge d'acier*, est resté incomplet)¹⁰².

La réflexion sur le temps et l'histoire est donc centrale dans toute l'œuvre de Wang Xiaobo. *Le monde futur* présente un degré de métaréflexion sur l'histoire qui est toutefois particulièrement intéressant dans notre analyse¹⁰³. La première partie du roman, en particulier, se présente comme une réflexion lucide, bien qu'inspirée d'un prétexte fictionnel, sur le processus d'écriture romanesque et historiographique. Dans un futur proche, situé dans les années '20 ou '30 du XXI^e siècle, le narrateur et protagoniste du roman, un historien de profession, entreprend la rédaction de la biographie de son oncle, un écrivain qui n'a jamais pu voir ses œuvres publiées. Malgré les précautions du narrateur, la parution des premiers épisodes de la biographie provoque la fermeture temporaire du journal qui en avait commandé la rédaction et finit par priver le narrateur de tous ses droits et même de son identité. La deuxième partie du roman consiste dans la représentation hallucinée de la rééducation de l'intellectuel qui, enfermé dans un appartement dépouillé, a perdu tous ses droits civils, et dont l'existence entière est contrôlée par le gouvernement : même la femme qui partage son appartement en tant qu'épouse a été choisie pour lui par une autorité externe et muette. Le texte se ferme sur l'adaptation résignée du protagoniste à son nouveau style de vie contrôlé, avec le permis d'écrire ce qu'il veut, à condition qu'il ne le publie pas, et l'aveu, de sa part, qu'il n'a plus aucune envie d'écrire.

La réflexion sur l'historiographie contenue dans la première partie du roman se décline en deux aspects. D'abord, le rapport entre politique et histoire, qui est l'objet d'un sarcasme amer, et qui passe par l'illusion du protagoniste de bien savoir se débrouiller parmi les logiques internes à ce rapport : il se définit comme un connaisseur du « principe d'orientation de l'histoire »¹⁰⁴, et il explique qu'il faut posséder « deux qualités pour être historien : l'esprit scientifique, qui consiste à ne dire que la vérité ; et l'esprit politique, qui consiste à dire le contraire de la vérité »¹⁰⁵. Toute la

¹⁰² Sur *L'âge d'or*, voir : Sebastian Veg, « Fiction utopique et examen critique : La Révolution culturelle dans *L'Âge d'or* de Wang Xiaobo », *Perspectives Chinoises*, 2007, n° 4, p. 78-91, et la traduction en français du roman, avec une préface de Michel Bonnin : Wang Xiaobo, *L'âge d'or*, traduit par Jacques Seurre, Versailles, Editions du Sorgho, 2001. ; sur *L'âge de bronze* : Chen Wenye, « Blending Past and Present : Wang Xiaobo's *The Bronze Age* », dans Artur K. Wardega (éd.), *Belief, History and the Individual in Modern Chinese Literary Culture*, traduit par Cecilia Talkington, Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 42-57.

¹⁰³ Le roman a été récemment traduit en français : Wang Xiaobo, *Le Monde futur*, traduit par Mei Mercier, Arles, Actes Sud, 2013.

¹⁰⁴ « Ce principe se compose de deux postulats contradictoires. Le premier : toute recherche historiographique et tout débat relatif à l'histoire doivent s'orienter vers la conclusion selon laquelle le présent est meilleur que le passé ; le second : on doit conclure des débats susdits que le présent est pire que le passé. Le premier postulat s'applique à la vie culturelle, institutionnelle et matérielle. Le second s'applique aux hommes. » *Ibid.*, p. 14.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 65.

narration du processus de rédaction de la biographie procède ainsi dans une alternance de morceaux de la vie de l'oncle et de réflexions du narrateur sur l'opportunité de raconter certains passages et d'en omettre d'autres (« [...] en écrivant de cette manière je risquerais de m'attirer des ennuis, c'est pourquoi il vaut mieux omettre ces détails »)¹⁰⁶. L'autocensure à laquelle il soumet son texte n'est toutefois pas suffisante pour le sauvegarder. Le narrateur essaie alors de changer d'identité professionnelle, en prenant un « permis de philosophe », et de changer ainsi également l'« emballage »¹⁰⁷ de sa biographie, en le présentant sous l'étiquette de « roman philosophique » :

Cette anecdote nous apprend une chose : pour la même histoire, vous aurez moins de problèmes si vous dites qu'il s'agit d'un fait réel, que si vous la présentez comme une fiction, mais vous en aurez tout de même ; le mieux est encore de prétendre qu'il s'agit de métaphores absconses, de symboles creux ou de jeux de l'esprit : alors vous ne serez plus inquiété. [...] [C]e sera à votre tour de fusiller votre interlocuteur du regard : Vous me demandez d'expliquer pourquoi j'ai écrit comme cela ? Mais si je le faisais, seriez-vous capable de comprendre ?¹⁰⁸

Même si ce stratagème se révèle illusoire pour le destin du protagoniste du roman, il permet néanmoins d'insérer au cœur de l'intrigue une sorte de réflexion de l'extérieur sur le texte constituant la deuxième facette du rapport entre littérature et histoire et qui, comme nous l'avons vu, caractérise la « fiction métahistorique » selon la définition de Hutcheon.

La réflexion sur l'intertextualité, qui casse partiellement le pacte narratif en ouvrant à d'autres dimensions parallèles à celle de l'univers romanesque et qui sert, selon la définition de Hutcheon elle-même, de « marque formelle d'historicité », en contribuant à situer le roman dans le monde¹⁰⁹, émerge aussi dans un passage du roman où le narrateur met en relation l'œuvre de son oncle avec le roman *Chasse à l'homme (El Acoso)* du romancier Alejo Carpentier, ainsi qu'avec un certain « *Cours de logique* »¹¹⁰. Le parallélisme principal entre le roman de l'oncle et ce dernier texte consisterait en particulier dans la présence de propos censurés, remplacés par des cases vides :

他最畅销的一本书完全由“口”和标点符号组成，[...]。它是如此的让人入迷，以致到了人手一本的地步，大家都在往里填字，这件事有点像玩字谜游戏。
Le livre de mon oncle qui s'est le mieux vendu ne contient que des cases vides et des signes de ponctuation. [...] Il est tellement fascinant que tout le monde veut le lire, et

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 59.

¹⁰⁷ Nous empruntons le terme à Yang Xianhui. Voir : Sebastian Veg, « Testimony, History and Ethics », *op. cit.*

¹⁰⁸ Wang Xiaobo, *Le Monde futur*, *op. cit.*, p. 100.

¹⁰⁹ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, *op. cit.*, p. 124.

¹¹⁰ Wang Xiaobo, *Le Monde futur*, *op. cit.*, p. 78-79.

que les lecteurs s'ingénient à en révéler les trous, comme s'ils faisaient des mots croisés.¹¹¹

Ce passage nous rappelle, ironiquement, l'épisode de *La capitale déchu* de Jia Pingwa (*Feidu* 废都) : paru en 1993 avec des suites de carrés vides à la place d'un certain nombre de passages érotiques que l'auteur prétend avoir censuré, le roman venait d'être banni en janvier 1994, à l'époque de la rédaction de *Weilai shijie*. Si nous prenons en considération l'histoire éditoriale de *Feidu* dans les années qui suivirent, l'évocation des cases vides comme autant de blancs qui ouvrent à des univers imaginaires chez Wang Xiaobo prend par ailleurs une dimension nouvelle et plus profonde, qui échappe forcément aux intentions de son auteur lui-même, disparu en 1995. Cette évocation révèle néanmoins la compréhension profonde que Wang Xiaobo avait de l'univers éditorial et de la censure chinois : après avoir été banni pendant quinze ans environ, le roman de Jia Pingwa a réapparu, en 2009, avec les carrés blancs remplacés par des points de suspension. Dans son analyse de cet épisode, Thomas Chen suggère que ce changement éditorial est loin d'être anodin, et constitue au contraire la tentative d'éliminer l'espace de « publicité alternative », que les carrés représentent : « des fenêtres sur des mondes de sens comme de désirs »¹¹², qui, tout comme dans les « mots croisés » dans la représentation de Wang Xiaobo, réveillent l'imagination du public.

Dans *Weilai shijie*, l'histoire n'est qu'une narration qui surgit de la rencontre entre l'intention de son narrateur et des équilibres politiques précaires. Elle entretient par ailleurs un rapport très proche avec l'oubli, dont l'auteur fournit une représentation essentiellement satirique :

我舅舅上个世纪（20 世纪）末生活在世界上。有件事我们大家都知道：在中国，历史以三十年为极限，我们不可能知道三十年以前的事。我舅舅比我大了三十多岁，所以他的事我就不大知道——更正确的说法是不该知道。

Mon oncle a vécu en ce monde à la fin du siècle dernier – le XX^e siècle. Nous sommes tous d'accord sur une chose : en Chine, l'histoire se limite à trente ans et nous ne pouvons pas savoir ce qui s'est passé il y a plus de trente ans. Mon oncle a trente ans de plus que moi, c'est pourquoi je ne connais pas grand-chose sur lui ou plus exactement je ne suis pas censé connaître grand-chose.¹¹³

¹¹¹ *Ibid.*, p. 79.

¹¹² « Remplacer des carrés blancs par des points de suspension, c'est occulter la réceptivité des premiers. Ces petits carrés, qui ne mesurent pas plus de quelques millimètres carrés sur une page, sont des fenêtres sur des mondes de sens comme de désirs. » : Thomas Chen, « Remplir les blancs : "Publicité" et censure dans *La Capitale déchu* de Jia Pingwa », *Perspectives chinoises*, 2015, vol. 1, p. 23.

¹¹³ Wang Xiaobo, *Le Monde futur*, *op. cit.*, p. 11.

En dépit de cet incipit explicitement provocateur, le roman ne s'interroge pas tellement sur la possibilité de connaître le passé, mais plutôt sur la possibilité d'écrire et de pouvoir transmettre le passé de manière efficace et sans avoir à subir les réprimandes de la censure.

Dans les nouvelles de Zhang Kangkang et Chan Koonchung, au contraire, c'est la possibilité même de connaître l'histoire qui est mise en question, et les deux protagonistes essaient, de manière différente, de s'opposer à cette amnésie.

Le protagoniste de « Jiti jiyi », nouvelle parue pour la première fois en 2000 dans la revue littéraire *Shouhuo*¹¹⁴, est, lui aussi, un historien de profession. Le ton de la nouvelle est toutefois moins ouvertement satirique et irrévérencieux, et la narration emprunte plutôt à la psychologie pour représenter l'ambiguïté du processus de la mémoire. Son auteur, Zhang Kangkang 张抗抗 (née à Hangzhou en 1950), est l'une des principales représentantes de la littérature des *zhibiqing*, même si elle considère son œuvre comme un peu à part par rapport à la production strictement centrée sur l'expérience de rééducation, à cause de l'attention qu'elle porte à la composante humaine et psychologique de ses personnages, plus qu'à la description de la vie dans les campagnes¹¹⁵. Elle-même une « jeune instruite » qui, en 1969, part dans les « grands déserts septentrionaux » (*Beidabuang* 北大荒) du Heilongjiang 黑龙江, elle a, comme la plupart de ses camarades, rejeté l'expérience de rééducation. Dans ses œuvres, elle trace un portrait intimiste de cette période et des conséquences qu'elle a eues sur la formation de sa génération : des exemples en sont le roman *Yinxing banlu* (隐形伴侣 *Le Compagnon caché*, 1986) et les nouvelles « Ai de quanli » (《爱的权利》 « Le droit d'aimer », 1979), « Xia » (《夏》 « Été », 1980), « Beiji guang » (《北极光》 « Les lumières du Nord », 1981), « Bai yingsu » (《白罌粟》 « Le pavot blanc » 1986)¹¹⁶. La

¹¹⁴ Zhang Kangkang (张抗抗), « Jiti jiyi », 集体记忆 [La mémoire collective], *Shouhuo*, 2001, n° 1, p. 91-112.

¹¹⁵ Zhang Kangkang, « Sensing the Trends », dans Laifong Leung, *Morning Sun : Interviews with Chinese Writers of the Lost Generation*, Armonk, N.Y., M.E. Sharpe, 1994, p. 236-239. Sur Zhang Kangkang voir aussi : Richard KING, « Zhang Kangkang at The Dividing Line : Urban Youth at War with Nature », *Milestones on a Golden Road : Writing for Chinese Socialism, 1945-80*, op. cit., p. 136-158 ; Zhang Kangkang, *Living with their past : post-urban youth fiction*, Hong Kong, Research Centre for Translation, the Chinese University of Hong Kong, coll. « Renditions paperbacks », 2003 ; Cao Zuoya, *Out of the crucible : literary works about the rusticated youth*, Lanham, Md., Etats-Unis d'Amérique, 2003, p. 100-108. De Zhang Kangkang nous pouvons lire, en traduction française : « Les Pavots blancs » (Bai yingsu 白罌粟), Claude Roy, Baiyun et Jean-Philippe Béja (éds.), *La remontée vers le jour : Nouvelles de Chine (1978-1988)*, Aix-en-Provence, France, Alinéa, 1988, p. 51-69 ; « L'été » dans Michelle Loi, *Nous sommes nées femmes : anthologie de romancières chinoises actuelles*, Paris, Indigo Côté femmes, coll. « Prémices », 1994, p. 33-57 ; Zhang Kangkang, *L'impitoyable : Suivi de « Tempêtes de sable »*, traduit par Françoise Naour, Paris, Bleu de Chine, 1997.

¹¹⁶ Son début littéraire officiel date en effet de 1975, avec la parution de *Fenjiexian* (分界线, *La ligne de démarcation*). A l'heure actuelle ce roman n'est toutefois pas très apprécié ni par les critiques et ni par l'auteur elle-même, en raison de son adhésion quelque peu aveugle aux tâches imposées à la littérature pendant la Révolution Culturelle, en particulier la nécessité de représenter des « personnages typiques dans un environnement typique ». Sur cette théorie et son introduction en Chine, voir Richard King, « Typical People in Typical Circumstances », dans Wang Ban (éd.), *Words and*

réflexion sur l'histoire, quoique toujours interprétée d'un point de vue intimiste et strictement lié à l'intériorité de ses personnages, représente donc un aspect essentiel de sa production littéraire, en particulier en ce qui concerne le travail de réélaboration de l'expérience traumatique. Dans « Jiti jiyi », toutefois, cette même thématique prend une dimension différente : il s'agit, comme nous le verrons, d'une nouvelle essentiellement « métahistorique » dans le sens que Hutcheon donne à cette étiquette, et où la réflexion sur notre production des souvenirs et de l'histoire prend une dimension explicite.

Le protagoniste est un jeune journaliste et historien du parti qui porte le nom évocatif de Pushi (朴实), littéralement « simple », « sincère » et « honnête », un jeune homme « on ne peut plus commun, et ordinaire au point de n'avoir jamais eu aucun type de problème historique »¹¹⁷. Les noms des personnages, ainsi que du village où se déroule la nouvelle, sont tous fortement symboliques, ce qui démontre la nature ouvertement métaphorique de la nouvelle ; les cinq parties portent, chacune, un sous-titre contenant le mot « mémoire »¹¹⁸.

La narration s'ouvre sur la mort du grand-père de Pushi, qui lui confie par ses derniers mots la vérité sur une légende répandue dans leur village (Dancheng 澹城, litt. : « ville tranquille »), selon laquelle, au lendemain de la Libération, toutes les roses du village auraient changé leur couleur en rouge. Ce changement, confie le vieux à son neveu, n'a eu lieu que dans l'imagination des villageois, et il ne correspond pas au vrai.

Suite à la mort du grand-père, avec une apparente fracture dans la narration, Pushi se voit confier la tâche de rédiger un article commémoratif sur la grande contribution de la section locale du Parti à la veille de la Libération, et il entreprend des recherches : d'abord auprès des archives locales (dont il se voit confier la clé), mais aussi en rencontrant un certain nombre de personnages influents de l'époque, tels que le haut cadre Ma Li (马力首长, litt. : « grande puissance »), l'ancien dirigeant local Fengdeng (丰登同志, litt. : « Récolte exceptionnelle »), et l'ancienne responsable du Parti à la veille de la Libération, la camarade Ningke (宁可, litt. : « Plutôt »). En dehors de sa tâche officielle qui est de rédiger l'article, le protagoniste a également un autre motif : il essaye de réhabiliter la

Their Stories : Essays on the Language of the Chinese Revolution, op. cit., p. 185-204. Nous reviendrons sur ce roman dans la troisième section, car Yan Lianke reconnaît à ce roman un rôle, quoique quelque peu paradoxal, dans son choix de devenir écrivain.

¹¹⁷« [...]他确实是一个普通得不能再普通的人, 平凡得连一点历史问题都没有. » Zhang Kangkang, « Jiti jiyi », op. cit., p. 94.

¹¹⁸« La mémoire des roses » (*Qiangwei jiyi* 蔷薇记忆), « La mémoire de la clé » (*Yaoshi de jiyi* 钥匙的记忆), « La mémoire des contingences » (*Yingbian de jiyi* 应变的记忆), « La mémoire de la photographie » (*Zhaopian de jiyi* 照片的记忆), « La mémoire des oreilles » (*Erduo de jiyi* 耳朵的记忆).

mémoire du père d'une ancienne camarade de classe dont il avait été amoureux. Les interviews de Pushi sont toujours frustrantes, les différents personnages étant toujours prêts à simuler leur incompétence, à censurer les enregistrements des entretiens qu'ils accordent à Pushi, à se montrer indifférents aux thèmes traités au fur et à mesure que Pushi essaie de s'approcher des questions sensibles. Alors que les recherches progressent lentement et sans résultats, Pushi se fait de plus en plus conscient du risque que ce morceau d'histoire soit éternellement oublié :

但这段史料在地方党史上却完全是一片空白[...]。他的老去意味着比他更老的人即将化整为零，死亡会取消所有的记忆，就像爷爷。¹¹⁹

Ces documents étaient pourtant une lacune dans l'histoire locale du Parti [...]. Il vieillissait, et cela impliquait que les personnes de la génération précédente s'approchaient de la fin, leur mort effacerait tous les souvenirs, exactement comme pour son grand-père.

Pushi se heurte aussi à une présence déconcertante de trous dans sa propre mémoire, qui semble incapable de garder trace des conversations qu'il a avec ses sources (voir *infra*). L'article qui est enfin publié, après avoir été soumis à une relecture sévère de la part des autorités, le laisse profondément insatisfait, au point qu'il le définit comme « un morceau de jargon administratif sans aucune substance » (这么一篇空洞无物的官样文章)¹²⁰. La lettre d'un mystérieux lecteur (qui porte le nom symbolique de Zhouquan 周全, « Totalité ») lui révélant des détails sur cette nuit le ramène toutefois enfin vers le village de son ancienne camarade. La nouvelle se termine en laissant le protagoniste encore en quête de la réalité sur ces événements.

Le texte est pointillé de questionnements sur la fiabilité et le sens de l'histoire ainsi que de la mémoire individuelle. Les deux apparaissent en effet comme les deux faces d'une même médaille. Un bon résumé de ce questionnement, qui reste ouvert comme la conclusion de la nouvelle, est fourni par les observations de la camarade Ningke, un personnage clé qui pourrait aider Pushi à réhabiliter la mémoire du père de sa camarade. Ancienne professeur à l'école, traumatisée par les « dix ans de calamités » (*shinian haojie* 十年浩劫¹²¹, un terme courant pour se référer à la Révolution Culturelle), Ningke est le dernier personnage à accepter d'accorder un entretien à Pushi. Il s'agit d'un personnage ambigu, considéré comme mentalement instable à cause des violences subies pendant la Révolution Culturelle. Ses observations sur la nature humaine, d'autant plus extrêmes que son statut de personnage « fou » lui permet de sortir des règles imposées, assument néanmoins

¹¹⁹ Zhang Kangkang, « Jiti jiyi », *op. cit.*, p. 101-102.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 111.

¹²¹ *Ibid.*, p. 96.

une valeur de conclusion idéologique et de résumé des difficultés rencontrées par le protagoniste dans la nouvelle :

其实自己是最不可信的，因为人都会欺骗自己，这叫 做自欺欺人，我劝你千万不要相信回忆录那种东西，十个人有九个都在撒谎。而且是光天化日下，公然对后人撒谎。[...] 自言自语说，什么叫历史？谁知道是历史误导了我们，还是我们误导了历史！¹²²

En vérité, tu [*Pushi*] es le moins fiable de tous, car tout le monde pratique l'auto-illusion, c'est ce qu'on appelle « tromper soi-même et les autres ». Je te conseille vivement de ne pas te fier aux souvenirs, neuf personnes sur dix te raconteront des mensonges, et sans même en avoir honte : ils vont raconter des mensonges aux nouvelles générations. [...] Entre nous, qu'est-ce qu'on appelle « histoire » ? Qui sait si c'est l'histoire qui nous trompe, ou si c'est nous qui trompons l'histoire !

Les deux types de mémoire, les archives officielles comme les souvenirs personnels (ou, pour utiliser les catégories d'Assmann, la mémoire-archive et la mémoire fonctionnelle), partagent l'impossibilité d'atteindre le réel et de dépasser l'auto-illusion caractérisant le rapport de l'homme avec la réalité, poussant le lecteur à réfléchir sur la volatilité de l'histoire et sur l'impossibilité d'en avoir une connaissance objective, ce qui est le thème central de la métafiction historiographique comme Hutcheon la décrit.

Un autre aspect central de cette littérature, que l'on retrouve dans la nouvelle de Zhang Kangkang, est la mise en discussion de la subjectivité, qui passe ici par la mise en question de la fiabilité du seul personnage dont l'honnêteté et la transparence sont reconnues par le lecteur, à savoir le jeune Pushi. Les différentes personnes à laquelle il s'adresse ont toutes, en effet, une raison pour cacher quelque chose de leur passé ou de l'épisode sur lequel le protagoniste enquête. Pushi lui-même est, à vrai dire, agité par un motif partiellement égoïste, car c'est le souvenir de l'amour pour sa camarade qui le pousse et non pas le pur désir de rétablir l'histoire ; c'est toutefois la faillite de sa mémoire qui est surtout soulignée :

他回忆自己的京城之行，却什么也想不起来，就像从来没有去过一样。他发现记忆这种东西，来无踪去无影，忽然闪现或突然消失，都是鬼鬼祟祟的。有时像电脑上的文件，莫名其妙就丢失了，还得历尽千辛万苦从机器的硬盘里找出来；有时屏幕上会擅作主张地跳出来一些奇怪的词组，你就是把键盘都

¹²² *Ibid.*, p. 106.

敲碎了也没法把它们删除。这半个月来，朴实好不容易攒下的记忆，都是断断续续模模糊糊支离破碎的。¹²³

Il [*Pushi*] repensa à son voyage dans la capitale, mais il n'arrivait à se souvenir de rien, c'était comme s'il n'y était jamais allé. Il s'aperçut que les souvenirs, s'en vont comme ils sont arrivés, sans une trace ; à un moment ils apparaissent, et tout de suite ils disparaissent, furtifs. Parfois, comme des fichiers sur un ordinateur, ils disparaissent en te laissant déconcerté, et ils t'obligent à les chercher partout sur le disque dur ; parfois, ils font apparaître de leur propre initiative des séquences de mots bizarres sur l'écran, et tu peux frapper tant que tu veux sur le clavier, elles ne vont pas partir. Tous les souvenirs que Pushi avait accumulés pendant ces deux dernières semaines s'étaient désintégrés, graduellement et mystérieusement.

La disparition progressive de ses propres souvenirs, ainsi que la faillite de son projet de reconstruction de la « réalité » historique, clôturent la nouvelle. Dans la conclusion, alors qu'il passe à côté d'un rosier, et malgré la révélation du grand-père selon laquelle leur couleur n'est qu'une simple illusion, il ne peut s'empêcher de la voir rouge :

朴实每天走过蔷薇山墙，都会驻足停留。他一直都在咀嚼爷爷临终前的发现，但在他眼里，那蔷薇花横看竖看，仍然红得一团火似的，红得不可收拾，也许还将会不厌其烦地红下去。¹²⁴

A chaque fois qu'il passait près du rosier, Pushi s'arrêtait un instant. Il ne cessait pas de revenir à la révélation du grand-père sur son lit de mort, et pourtant, à ses yeux, quelle que soit la manière dont il les regarde, les roses étaient toujours d'un rouge feu, irrémédiablement rouges, il était fort probable qu'elles auraient continué inlassablement d'être rouges.

La fiabilité des yeux du protagoniste est donc, une fois de plus, mise en doute : sa quête pourra-t-elle avoir du succès ? Est-il possible d'avoir une connaissance complète de l'histoire ? Chez Zhang Kangkang, comme dans le roman de Chan Koonchung que nous analyserons ci-dessous, la clé du débat se situe au niveau politique ; l'auteur y rajoute toutefois une composante psychologique, concernant le fonctionnement de notre mémoire et notre manière d'expérimenter la réalité. Le doute ne se situe pas, toutefois, sur un plan métaphysique, à savoir, il ne concerne pas la réalité de l'expérience historique en elle-même, mais bien la possibilité, pour les successeurs, de la percevoir et de la transmettre.

¹²³ *Ibid.*, p. 100.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 111.

Les années fastes (*Shengshi : Zhongguo 2013* 盛世 : 中国 2013, 2009) de Chan Koonchung 陳冠中 (né à Shanghai en 1952) a un ton plus ouvertement politique. Dès le titre nous pouvons saisir à la fois le fort ancrage de l'œuvre dans l'actualité chinoise (comme le remarque Sebastian Veg, *shengshi*, « prospérité », était l'un des mot-clés de la Chine à l'époque de la rédaction du roman, en 2009)¹²⁵, et le caractère ouvertement fictionnel de l'œuvre : l'intrigue se situe en Chine, et dans un futur très proche, quatre ans après la parution du roman. Il s'agit d'un futur dystopique : au centre de l'intrigue, la découverte, par le protagoniste Lao Chen, qu'un mois entier de l'histoire a disparu de la mémoire de tous les Chinois. Son progressif engagement politique le porte à reconstruire enfin les événements effacés : une crise économique majeure survenue en 2011, à laquelle le gouvernement chinois a réagi avec une radicale réduction de toutes les libertés de ses citoyens et par la mise en place d'un système de contrôle sur leur état d'esprit par le biais de substances dispersées dans l'eau. Le roman, qui a été rapproché du *Meilleur des mondes* de Aldous Huxley (1932) et de *1984* de George Orwell (1948)¹²⁶, n'a pas paru en Chine continentale, il a été publié à Hong Kong par la branche hongkongaise d'Oxford University Press et a été traduit en plusieurs langues, dont l'anglais et le français¹²⁷.

Yomi Braester considère le roman comme une critique puissante de la manière dont les protestations de la place Tian'anmen ont été effacées du discours collectif après 1989 ; le roman est également l'un des rares exemples d'une littérature qui réfléchit non pas directement sur les événements, mais bien sur les conséquences de la manière dont ces événements sont transmis et entrent dans la mémoire collective¹²⁸ : de quelle manière le fait d'avoir complètement effacé de la mémoire une période de l'histoire influence-t-il le futur d'un pays et sa « prospérité » ?

在过去二十多年的官方论述中，甚少提到一九八九年，好像只要不提，它就不存在。为免惹事，民间的论述往往也避而不谈整个八九年，连追忆八十年代的话题，也是到八八年底就戛然而止。所以有人说笑，说在中国，一九八八年过后，就到了一九九零年了。一年不见了、失踪了？对一些人来说，那

¹²⁵ Veg renvoie en particulier à l'éditorial de Géréme Barmé du *China Heritage Quarterly* (juin 2011) : Geremie R. Barmé, « Shengshi Zhongguo: China's New Prosperous Age », *China Heritage Quarterly*, [en ligne] <http://www.chinaheritagequarterly.org/editorial.php?issue=026>, 2011, n. 26, consulté le 19 décembre 2018. Voir aussi : Sebastian Veg, « Editorial », *Perspectives Chinoises*, 2012, n° 2, p. 2-3.

¹²⁶ Lo Hungkai (罗洪启), « Chan Koonchung : Shengshi : Zhongguo, 2013 nian », 陈冠中 : “盛世 : 中国, 2013 年” [Les années fastes de Chan Koonchung], *Ersheyi shiji pinglun - CUHK*, 2010.06, n° 119, p. 147-151 ; Julia LOVELL, « Préface », Chan Koonchung, *Les années fastes*, *op. cit.*

¹²⁷ Comme la plupart des textes interdits de publication en Chine continentale, le roman est disponible en langue chinoise en ligne : Chan Koonchung, « Shengshi : Zhongguo 2013 », *op. cit.* ; version française : Chan Koonchung, *Les années fastes*, *op. cit.*

¹²⁸ Yomi Braester, « The Post-Maoist Politics of Memory », *op. cit.*, p. 440.

是永恒的记忆，正如香港记者协伙为纪念八九六四天安门事件而出的书的名字：《人民不忘记》。但人民真的不忘记吗？对绝大部分大陆的年轻人来说，八九六四天安门事件从未入过他们的意识，他们从没看过有关的图像和报道，更没有家人或师友向他们解说过。他们不是忘记，而是全然不知。所以，理论上，假以时日，一整年是可以因为人们黑不提白不提而失踪的。

Au cours des vingt dernières années, le discours officiel chinois n'a presque jamais mentionné les événements de 1989, comme s'il suffisait de les faire disparaître de l'Histoire. Pour éviter les ennuis, la population a tenu le même discours bannissant l'année 1989 de leurs propos. Même quand ils évoquaient les événements des années '80, les discussions s'arrêtaient invariablement fin 1988. Bientôt, tout le monde en plaisanta : en Chine, à l'année 1988 avait succédé l'année 1990. Une année dont on ne devait plus parler. Avait-elle disparu ?

Cette année avait pourtant laissé un impérissable souvenir à beaucoup de Chinois. Comme le laissait entendre le titre du livre commémorant le Massacre de Tian'anmen du 4 juin 1989, publié par l'Association des journalistes de Hong Kong : *Le peuple n'oubliera jamais*.

Mais est-il vrai qu'un peuple puisse ne jamais oublier ?

Pour la majorité des jeunes Chinois du Continent, les événements du 4 juin 1989 ne sont jamais entrés dans leur conscience. Ils n'ont jamais ni vu de photos, ni lu d'articles dans les journaux, et leurs parents comme leurs professeurs se sont bien gardés de les leur expliquer. Ils n'ont pas oublié ces événements : ils n'en ont tout simplement jamais rien su. Donc, en théorie, après un certain temps, une année entière peut effectivement disparaître de l'Histoire, parce que personne n'en parle plus.¹²⁹

L'épisode de Tian'anmen est mentionné dans ce passage de manière apparemment secondaire. Dans l'intrigue, l'épisode que le gouvernement efface par la force de la mémoire de tous les Chinois est un mois de crise économique et sociale dans le pays, qui a provoqué des émeutes rapidement réprimées de manière violente. Les seuls personnages qui rappellent encore cet épisode partagent une prétendue « instabilité » mentale et vivent, d'une manière ou d'une autre, aux marges de la société : comme dans la nouvelle de Zhang Kangkang, c'est donc à des personnages moins fiables qu'est paradoxalement confié le rôle de dévoiler la réalité cachée.

L'intertextualité est aussi centrale dans *Les années fastes* : dans une intrigue qui se base essentiellement sur la manière dont les médias racontent l'actualité et choisissent de la transformer ou non en Histoire, il y a aussi deux autres aspects où la réflexion métalittéraire prend une place

¹²⁹ Chan Koonchung, « Shengshi : Zhongguo 2013 », *op. cit.*, p. 144 ; Chan Koonchung, *Les années fastes*, *op. cit.*, p. 320-321.

centrale. Le fait d'écrire, tout d'abord, appartient à la caractérisation du protagoniste, Lao Chen, qui est un écrivain et journaliste aux traits vaguement autobiographiques (le personnage a le même nom de famille que l'auteur et, comme lui, a vécu à Hong Kong, Taiwan et aux États-Unis avant de s'installer à Pékin, tout en gardant son passeport hongkongais), qui, après avoir atteint le succès commercial et la stabilité économique, se fixe pour objectif d'écrire un chef d'œuvre d'une grande épaisseur culturelle (il mentionne *L'Ulysse* et *La Recherche du temps perdu*, ironiquement deux textes qui font de la déformation du temps leur thème principal). Au début de la narration, toutefois, il est atteint du syndrome de la page blanche depuis deux ans et il est donc incapable d'écrire. Nous apprenons rapidement que l'interruption dans sa créativité correspond à un moment historique précis : le moment où la Chine a annoncé son entrée dans « l'âge d'or », qui correspond, on le comprend graduellement, à un trou dans sa mémoire dont le protagoniste lui-même n'est pas conscient au départ, mais qui appartient à la Chine entière, et s'accompagne d'un sentiment d'euphorie partagée.

没错，这还解释不了为什么这两年一个字都写不出来。零四年到北京时，我财务状况已经很好，但却努力写作。真的停笔，是因为我完全失去了写作的感觉，那是在官方话语所说的世界经济进入冰火期，中国盛世正式开始之后，即两年多前。从那时候开始，不论在北京或全国哪里，我都看到人民过着好生活，觉得自己心灵充实，生活愉快无比，有一种从未经历过的幸福感。是这样的并幸福感让我再写不出东西。

Mais vous n'avez pas tort, rien de tout cela n'explique pourquoi j'avais été incapable d'écrire quoi que ce soit depuis deux ans. J'avais travaillé très dur à mon écriture, mais j'avais perdu depuis toute inspiration. Elle s'était évanouie deux ans exactement avant que le discours officiel chinois ne nous annonce une récession de l'économie mondiale, alors même que la Chine ouvrait une nouvelle ère, celle des années fastes¹³⁰. A compter de cette date, m'apercevant que tout le monde, à Pékin comme partout ailleurs en Chine, vivait plutôt bien, j'ai éprouvé un profond sentiment de satisfaction, tant matériel que spirituel, un formidable sentiment de félicité que je n'avais encore jamais ressenti. Et ce sentiment, c'était lui qui m'empêchait d'écrire.¹³¹

¹³⁰ Ici, nous avons l'impression que le texte français altère complètement le chinois. Dans l'original, le protagoniste a perdu l'inspiration exactement au moment où la Chine annonce l'entrée dans l'ère de la prospérité, ou « les années fastes » dans la traduction de Bénéjam, et c'est essentiel dans la narration. Une traduction plus fidèle, sans trop altérer la structure de la phrase française, pourrait être : « Elle s'était évanouie [**alors que**] le discours officiel chinois nous [**annonçait**] une récession de l'économie mondiale, alors même que la Chine ouvrait une nouvelle ère, celle des années fastes : [**à savoir, un peu plus que deux ans auparavant**]. »

¹³¹ Chan Koonchung, « Shengshi : Zhongguo 2013 », *op. cit.*, p. 21 ; Chan Koonchung, *Les années fastes*, *op. cit.*, p. 67.

Comme le remarque Braester, l'intellectuel semblerait se complaire dans son statut désengagé et improductif¹³², pendant que la Chine entière baigne dans son bien-être économique. C'est uniquement l'attraction pour Xiao Xi, une ancienne connaissance qui n'a pas perdu la mémoire de ce mois, qui parvient à convaincre Lao Chen de s'occuper de la question : l'engagement politique est donc, encore une fois, lié à un motif personnel.

Un autre aspect important d'intertextualité dans le roman est analysé par Braester dans son article, et concerne la présence importante de textes et surtout de films concernant l'histoire chinoise dans l'intrigue : tout au long du récit, Lao Chen va à la recherche de textes « critiques » sur le passé chinois, comme les mémoires de Jiang Yang ou les nouvelles-témoignages de Yang Xianhui sur Jiabiangou (2^e partie, chap. 4 – sous-partie « L'ère de la satisfaction »), mais, surtout, il participe à des projections privées de « classiques rouges » qui traitent de l'histoire de la révolution, organisées par une connaissance ; c'est par ailleurs grâce à ces soirées qu'il rencontre He Dongsheng, un important représentant du Parti Communiste Chinois. Les films sont commentés par les trois hommes, un intellectuel, un important homme politique et un homme d'affaires, sur un ton détendu, lors de soirées arrosées par de prestigieux vins français, comme pour souligner le côté purement esthétique et nostalgique chez les deux dirigeants d'une époque ancienne, et l'attrait purement intellectuel et cultivé que ces films exercent sur le protagoniste « étranger » : un intérêt complètement détaché de l'expérience réelle qui pousse Braester à affirmer, à juste titre, que « ces films sont devenus les instruments idéaux pour l'amnésie sous une apparence de mémoire »¹³³.

Dans leur diversité extrême, ces trois œuvres soulignent, au contraire, la conscience de la fonction essentielle que l'œuvre artistique et littéraire, en tant que réélaboration de la mémoire, possède dans la construction de la mémoire collective et dans la réélaboration du traumatisme. C'est un message que l'écrivain et réalisateur Xu Xing (徐星, né à Pékin en 1956) place au cœur de son documentaire de 2014 *Summary of crimes* (*Zuixing zhaiyao* 罪行摘要). Le film est centré sur le destin d'un groupe de paysans du Zhejiang accusés d'être contre-révolutionnaires pendant la Révolution Culturelle. Si le travail sur la reconstruction et la transmission de la mémoire historique traverse l'ensemble du documentaire, c'est sa conclusion qui nous intéresse particulièrement ici, car elle propose une réflexion sur la fonction sociale de cette opération de mémoire qui nous semble appropriée pour clôturer cette partie.

¹³² « Forgetting is associated with a blissful relinquishing of auctorial responsibility » : Yomi Braester, « The Post-Maoist Politics of Memory », *op. cit.*, p. 442.

¹³³ « The films have become ideal tools for amnesia « under the semblance of memory » : *Ibid.*, p. 443.

Après le générique de fin du film, le réalisateur place en effet un dernier morceau de huit minutes environ¹³⁴, où il se montre lui-même, en quête des protagonistes de son documentaire, afin de leur montrer le documentaire terminé (Image 17) : le passage, extrêmement émouvant, montre les visages des protagonistes alors qu'ils sont obligés de se retrouver pour revivre ensemble cette page de leur passé qui, à presque un demi-siècle de sa conclusion, les hante encore. Le repas, douloureux et silencieux mais chargé d'affectivité, ainsi que l'étreinte entre deux de ces victimes (Image 18), qui suivent la projection, constituent une occasion de retrouvailles entre d'anciens amis, et l'opportunité enfin pour eux de tourner une page traumatisante de leur vie.

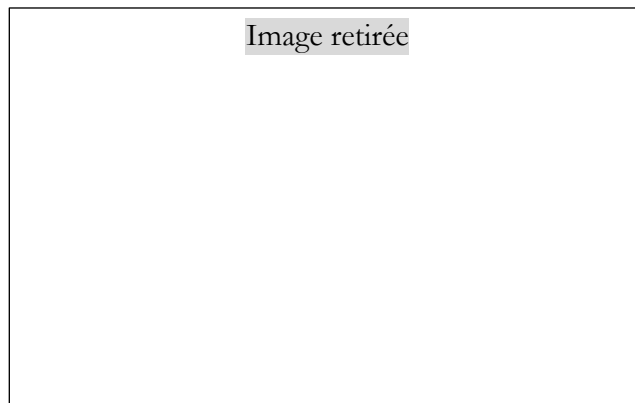


Image 17 : *Summary of Crimes*, la projection du documentaire, min. 2:18:03.

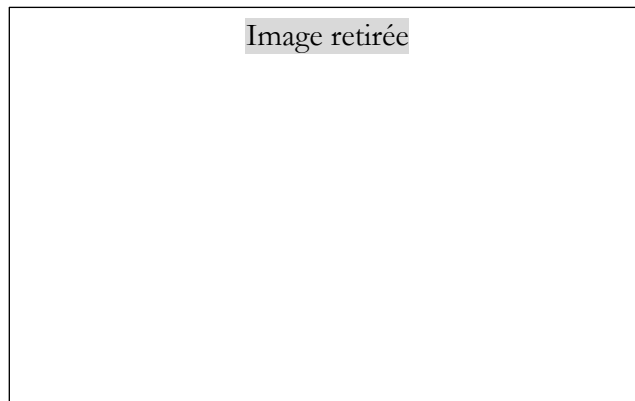


Image 18 : *Summary of Crimes*, l'étreinte entre deux survivants, min. 2 :19 :08.

Dans ce qui suit, nous concentrerons notre attention sur l'œuvre de Yan Lianke, avec le but de voir de quelle manière, dans l'œuvre de notre auteur, ces différentes tendances se mélangent et se superposent dans la création d'un véritable projet littéraire, dont le roman *Sishu* (2010) constitue l'un des éléments principaux.

¹³⁴ Xing Xu, *Summary of Crimes*, 2014, p. 2:11:25 ss.

Chapitre 6 : L'œuvre et la poétique de Yan Lianke

1. Présentation de l'auteur

1.1. La vie et l'œuvre littéraire de Yan Lianke à vol d'oiseau¹

Yan Lianke naît en 1958 dans une famille paysanne dans la petite ville de Tianhu (田湖镇), dans la préfecture de Song (嵩县), province du Henan. Bien qu'habitant aujourd'hui entre Pékin et Hong Kong depuis désormais plus de deux décennies, il reste profondément ancré dans le monde rural à tel point qu'on le retrouve dans la plupart de ses écrits : tous ses romans jusqu'à 2008 sont situés à la campagne, et même après de cette date, le monde rural reste une référence importante. Les métaphores qui remplissent son écriture sont également souvent très liées au monde naturel. En 2009, il a consacré un long *sanwen* en cinq parties à son village natal et à ses parents (*Wo yu fubei* 我与父辈, litt. *La génération de mon père et moi*, 2009, dont une section a été traduite en français avec le titre : *Songeant à mon père*, 2010)².

Il commence à écrire en 1976, à l'âge de 18 ans, alors qu'il travaille déjà pour soutenir sa famille et sa sœur aînée, qui était malade. Le roman intitulé *Shan xiang xie huo* (山乡血火, litt. : *Sang et feu dans les campagnes*), centré sur la lutte des classes pendant la Révolution Culturelle, n'existe plus aujourd'hui, car sa mère brûla le manuscrit pour chauffer leur maison peu de temps après³.

Yan Lianke raconte souvent, on en trouve une trace par exemple dans *Wo yu fubei*, qu'écrire a été tout d'abord pour lui un instrument pour fuir la pauvreté de son village : c'est pour la même

¹ La brève note bio-bibliographique que nous présentons ici a principalement pour but d'orienter le lecteur dans les différentes phases de la vie et de la production de Yan Lianke, qui nous serviront de repère dans la suite de notre analyse. De très brèves indications sur le contenu de ses romans seront également données. Nombre de ces textes seront repris dans la troisième partie de ce chapitre, où nous illustrons l'œuvre de l'auteur du point de vue de son projet intellectuel et littéraire. La question de la censure et de l'autocensure dans ces textes sera traitée plus en détail dans la troisième partie de notre analyse.

² Yan Lianke (阎连科), *Wo yu fubei*, 我与父辈 [Mon père et moi], Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2016, 239 p. ; la deuxième partie du recueil, « Xiangnian fuqin », avec une sélection d'autres essais tirés de Yan Lianke (阎连科), *Yi ge ren de san tiao he*, 一个人的三条河 [Les trois parcours d'un homme], Pékin, Zhongguo Renmin daxue chubanshe, 2012, 199 p., est parue en traduction française : Yan Lianke, *Songeant à mon père*, traduit par Brigitte Guilbaud, Arles, Philippe Picquier, 2017, 125 p.

³ Mary-Anne Toy, « A Pen for the People », *The Age*, [en ligne] <http://www.theage.com.au/news/in-depth/a-pen-for-the-people/2007/07/27/1185339246966.html?page=fullpage#contentSwap2>, 28 juillet 2007, consulté le 4 juin 2019 ; l'épisode, avec le titre du roman, est mentionné également dans : Zhang Xueting (张学昕) et Yan Lianke (阎连科), *Wo de xianshi, wo de zhuyi* : Yan Lianke wenxue duibua 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], Pékin, Zhongguo Renmin daxue chubanshe, 2011, p. 12 ; Yan Lianke, *Wo yu fubei*, *op. cit.* ; (traduction française partielle dans Yan Lianke, *Songeant à mon père*, *op. cit.*).

raison que, en 1978, il intègre le détachement de l'armée de Jinan, au Shandong⁴. En 1979 il publie sa première nouvelle, « Tianma de gushi » (天麻的故事 « L'histoire de la gastrodia »), une histoire moralisante sur un soldat qui essaie de corrompre son supérieur en lui offrant des racines de gastrodia⁵, qui paraît dans le journal de l'armée de Wuhan⁶. Pendant 16 ans il est un écrivain « modèle » : il écrit des nouvelles liées à la vie dans l'armée et d'autres plus centrées sur la vie des campagnes⁷. Il étudie d'abord au Département de sciences politiques de l'Université du Henan (1985) et ensuite au Département d'art et théâtre auprès de l'armée (1991).

En 1994, ses problèmes au sein de l'armée commencent : il vient d'être envoyé à Pékin quand il publie *Xiari luo* (夏日落 *Couchage du soleil d'été*), l'histoire de deux officiers de l'armée dont l'amitié et le rêve d'une promotion sont brisés par le suicide d'un jeune chef de leur peloton. Le but de cette nouvelle serait, selon l'auteur, de montrer le côté humain de ces « héros » célébrés par la propagande. Le roman est banni, et Yan Lianke doit faire son autocritique pendant quelques mois. Il craint pour lui-même et sa famille, et il s'attend à être renvoyé à la campagne⁸. C'est probablement l'écho de son roman à Taiwan, Hong Kong et outre-mer, qui toutefois le protège et lui permet de garder sa place⁹.

A partir de ce moment, Yan déclare s'être « enfoui dans la littérature » (我开始在文学上逃跑了) et avoir essayé d'écrire surtout des nouvelles de terroir¹⁰ : c'est à cette période que remontent la plupart de ses œuvres situées dans les montagnes Balou, un monde romanesque mythique perdu dans son Henan, qui ressemble au Gaomi de Mo Yan ou à Macondo de Gabriel Garcia Marquez, et est le siège d'histoires utopiques et dystopiques à la fois : parmi les textes les plus connus, *Balou shanmai* (耙耧山脉 *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*,

⁴ « Yan Lianke », 阎连科 *Zhongguo zuojia wang*, [en ligne] <http://www.chinawriter.com.cn/zxhy/member/5815.shtml>, consulté le 26 juillet 2019.

⁵ Le *tianma*, ou *Gastrodia Elata*, est une plante utilisée dans la médecine traditionnelle chinoise ainsi que dans la cuisine du Sichuan.

⁶ Zhang Xueting et Yan Lianke, *Wo de xianshi, wo de zhuyi*, *op. cit.*, p. 15. Les premières œuvres de l'auteur, n'ont pas été republiées. Yan Lianke lui-même considère que sa production littéraire n'est pas mûre jusqu'en 1988 : voir la préface de l'auteur à la collection de nouvelles *Geming langman zhuyi*, 革命浪漫主义 [Le romantisme de la révolution], Shenyang, Chunfeng wenyi chubanshe, 2006, p. 1.

⁷ Mary-Anne Toy et Jonathan Watts, « Censor sees through writer's guile in tale of China's blood-selling scandal », *The Guardian*, 9/10/2006, < <http://www.theguardian.com/world/2006/oct/09/books.china> >

⁸ Yan Lianke, *Chenmo yu chuanxi*, *op. cit.*, p. 135-136.

⁹ Mary-Anne Toy, « A Pen for the People », *op. cit.* Par la suite le roman a été publié en Chine auprès de la Chunfeng wenyi chubanshe de Shenyang : Yan Lianke (阎连科), *Xiari luo*, 夏日落 [Couchage du soleil en été], Shenyang, Chunfeng wenyi chubanshe, 2002, 190 p.

¹⁰ Yan Lianke, *Chenmo yu chuanxi*, *op. cit.*, p. 136.

traduit en français par *Un chant céleste* de 1999 et *Shoubuo* (受活 litt. *Profiter de la vie*, traduit en français par *Bons baisers de Lénine*) de 2004¹¹.

En 2000 il écrit *Jianying ru shui* (坚硬如水, litt : *Dur comme l'eau*)¹², un roman fortement critique envers la Révolution Culturelle et avec une forte présence de scènes sexuelles qui provoque un certain scandale. C'est toutefois avec la parution de *Shoubuo*, en 2004, qu'il rencontre un grand bouleversement dans sa vie. Le livre est très critique envers les conséquences de la révolution maoïste et le système de collectivisation des terres, et il a recours au grotesque pour montrer un monde à l'envers où uniquement les malades et les handicapés seraient les véritables « sains ». Suite à un entretien concernant le roman sur une chaîne de Hong Kong (*Fenghuang weishi* 凤凰卫视)¹³, Yan Lianke est obligé de démissionner de l'armée du jour au lendemain. Le livre est toutefois publié par la Shenyang wenyi chubanshe en 2004, en février 2005 il obtient même le prix Lao She et en 2006, une réimpression paraît. Par la suite il est également réédité par la Shiyue wenyi chubanshe de Pékin en 2009¹⁴.

La déception qui suit la perte de son travail le pousse à écrire en 2005 le roman bref *Wei renmin fuwu* (为人民服务), qui traite d'une relation adultérine entre un simple soldat et la femme du chef de son peloton. Le texte est parsemé de scènes érotiques, ainsi que d'images fortement symboliques qui relient les rapports sexuels entre les deux protagonistes à la destruction ou bien à la profanation d'icônes révolutionnaires : la relation adultérine se déroule souvent devant le portrait de Mao Zedong, une statue du Grand Timonier est brisée au climax d'un rapport, le Petit Livre rouge est déchiré pour éveiller l'appétit sexuel de la femme... le titre lui-même a une acception ironique, car pour le couple le slogan « servir le peuple » devient le mot d'ordre par lequel la femme appelle le soldat à satisfaire toutes ses demandes. Le texte paraît dans le numéro 152/2005 de la revue *Huacheng*, mais il est toutefois immédiatement retiré de la circulation. L'interdiction du roman a une résonance assez importante au niveau international, à tel point que l'œuvre, qui est pourtant sans doute l'une des moins réussies de l'auteur, est traduite en plusieurs langues et gagne une certaine célébrité à son auteur à l'étranger¹⁵.

¹¹ Pour un commentaire sur la construction de cet univers romanesque v. p. ex : Gao Yuanbao, « Lun Yan Lianke de "Shijie" » (论阎连科的“世界” « Sur le « monde de Yan Lianke »), Lin Jianfa (éd.), *Yan Lianke wenxue yanjiu*, op. cit., p. 91-104.

¹² Yan Lianke (阎连科), *Jianying ru shui*, 坚硬如水 [Dur comme l'eau], Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2009.

¹³ Yan Lianke, *Chenmo yu chuanxi*, op. cit., p. 136.

¹⁴ <http://www.weibo.com/shiyuewenyi>, consulté le 21 juillet 2018.

¹⁵ L'université de Leiden a édité un dossier entier sur l'affaire « Wei renmin fuwu » : « Yan Lianke - Serve the People », *Digital Archive for Chinese Studies, Leiden Division*, [en ligne] <http://leiden.dachs-archive.org/topical/wrmfw.html>, 2004, consulté le 21 juillet 2018. On y trouve, parmi différents articles et commentaires, aussi une numérisation de la nouvelle publiée sur *Huacheng*.

Bien que sur un ton et avec un style complètement différents, Yan Lianke publie l'année d'après un autre roman très sombre qui est interdit trois jours après sa parution chez la Shanghai wenyi chubanshe : il s'agit de *Dingzhuang meng* (丁庄梦 *Le rêve du village des Ding*, 2006), qu'il rédige suite à une longue période de recherches dans les campagnes du Henan, frappées par des épidémies de SIDA due à des ventes de sang incontrôlées dans les années 1990¹⁶. Loin de la satire vénéneuse du roman précédent, *Dingzhuang meng* est construit sur le double niveau du rêve et de la réalité : le jeune fils du chef du village, tué par les villageois en manière de vengeance, est le narrateur qui conduit le lecteur dans un enfer de morts et de malades. Les rêves de son grand-père, qui alternent avec la narration, donnent un aperçu de la folie de la vente du sang et de la diffusion de la maladie qui a suivi.

C'est à partir de la publication de ce roman que Yan Lianke commence à parler ouvertement de censure et d'autocensure : il affirme en effet avoir écrit un roman très différent de ce qu'il voulait, en omettant les détails les plus affreux de ce qu'il avait lui-même vu dans les campagnes, dans l'espoir de pouvoir faire paraître le roman en Chine, pour que ses compatriotes le lisent¹⁷. La déception conséquente à l'interdiction de ce texte le pousse vers un chemin qui se précise dans les années qui suivent : une progressive réduction des publications à l'intérieur de la République Populaire de Chine, et une parallèle augmentation de ses interventions à l'étranger, sur un ton qui se fait de plus en plus critique envers son pays. Il n'abandonne pourtant pas la Chine, il est inscrit à l'association des écrivains chinois depuis 2005 et il a un poste de professeur à l'Université du Peuple de Pékin depuis 2008.

En 2008, il publie *Feng ya song* (风雅颂 *Airs, hymnes et élégies*), une critique du monde académique et de ses hypocrisies qui a pour conséquence de lui aliéner les faveurs d'une partie des professeurs dans les cercles universitaires¹⁸.

En 2011 paraît le roman qu'il considère aujourd'hui comme son chef-d'œuvre, auquel nous consacrerons le Chapitre 7 : *Si shu* (四书 *Les Quatre livres*), consacré aux années du Grand Bond en avant dans un camp de rééducation pour intellectuels. Le roman, qui paraît en même temps que

¹⁶ Sur ses recherches au Henan accompagné par le médecin Gao Yaojie, et sur les étapes de la rédaction du roman, v. : Zhang Yi, « Being alive is not just an instinct (translation from Nanfang Zhoumo) », [en ligne] http://zonaeuropa.com/culture/c20060327_1.htm, 23 mars 2006, consulté le .

¹⁷ A propos du processus de censure-autocensure sur ce roman en particulier, v. : Tsai Chien-hsin, « In Sickness or in Health », *op. cit.* La question de l'autocensure et de son auto-représentation chez Yan Lianke sera analysée dans la troisième partie de notre thèse.

¹⁸ Yan Lianke (阎连科), *Feng ya song*, 风雅颂 [Airs, hymnes et élégies], Zhengzhou, Henan wenyi chubanshe, 2016, 354 p. Les conséquences de la publication de ce roman ont été suggérées par l'interview avec le professeur Chen Xiaoming, 9 janvier 2018.

son essai littéraire *Faxian xiaoshuo* (发现小说 *A la découverte du roman*), circule parmi un cercle restreint d'intellectuels en tant que publication « interne », mais ne trouve finalement pas d'éditeur en RPC, et est finalement publié chez la Mingbao chubanshe à Hong Kong et chez la Maitian chubanshe à Taiwan¹⁹. Yan fait couler énormément d'encre à propos de la publication manquée de *Si shu* en Chine, en la mentionnant dans plusieurs articles, ainsi que dans l'ouverture de *Faxian xiaoshuo*. La postface du roman paraît enfin en mai 2013 dans la revue *Dangdai zuojia pinglun*, dans un numéro spécial consacré à l'auteur²⁰.

En 2013, à sa « grande surprise »²¹, la Shanghai wenyi chubanshe accepte de publier son roman suivant, *Zhalie zhi* (炸裂志 *Les Chroniques de Zhalie*), épopée du développement d'un pauvre village dans les monts Balou en métropole internationale, emplie du même sarcasme et du même mépris qui avaient guidé sa plume dans *Wei renmin funu* ainsi que d'une critique percutante envers les logiques de pouvoir qui sous-tendent la rédaction de l'histoire et tout produit intellectuel. La même année, pourtant, dans une conférence à la Berkeley University au mois de mars, il déclare que le seul moyen d'être libre pour un intellectuel chinois serait de refuser de publier dans son pays, et il suggère de s'appuyer sur les maisons d'édition de Hong Kong et Taiwan, qui permettent de publier dans la même langue mais avec plus de liberté quant aux contenus, comme forme de résistance aux processus de censure de la RPC²².

En s'en tenant à ce principe, son roman *Rixi* (日熄 *Le soleil s'éteint*)²³, paraît en 2015 chez la Maitian chubanshe de Taiwan, et Yan affirme n'avoir même pas essayé de le publier chez un éditeur chinois²⁴. Désespérant de pouvoir exercer une influence dans la société chinoise contemporaine, il continue toutefois d'écrire. Il a publié en 2017 le 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*) dans la revue littéraire *Shoubuo*, qui a ensuite paru à Taiwan et, en Chine continentale, en 2019 chez la Baihuazhou wenti chubanshe. Il serait

¹⁹ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.* ; Yan Lianke (阎连科), *Si shu*, 四书 [Les Quatre livres], Taipei, Maitian chubanshe, 2011, 380 p. Sur l'histoire éditoriale du roman au moment de sa parution, v. : Sebastian Veg, « La création d'un espace littéraire pour débattre de l'ère maoïste », *op. cit.*

²⁰ Elle paraît aussi en 2014 dans un recueil de texte consacrés à l'analyse de l'œuvre de Yan Lianke : YAN Lianke, « Xiezuo de pantu », Lin Yuan (éd.), *Shuo Yan Lianke*, *op. cit.*, p. 10-11.

²¹ Interview de Yan Lianke, février 2016.

²² Le vidéo de la conférence est disponible en ligne : « Living Without Dignity and Writing with Integrity : Chinese author Yan Lianke », *UC Berkeley Events*, <<https://www.youtube.com/watch?v=t6o0Agdmp4>> (Consulté le 21 juin 2014). Le texte partiel de cette intervention est publié avec le titre « Meiyu zunyan de shenghuo yu zhuangyan de xiezuo » (没有尊严的生活与庄严的写作 « Vivre sans dignité et écrire avec intégrité ») : Yan Lianke, *Chenmo yu chuanxi*, *op. cit.*, p. 25-41.

²³ Yan Lianke, *Rixi*, *op. cit.*

²⁴ Interview avec Yan Lianke, février 2016.

actuellement en train de rédiger son prochain roman, qui aurait une relation avec l'importance de la religion en Chine, pour lequel il ne compte toutefois pas trouver un éditeur en Chine²⁵.

1.2. Yan Lianke dans le panorama littéraire chinois contemporain

Après avoir donné un aperçu sur la biographie de l'auteur, il est intéressant de situer Yan Lianke dans le panorama littéraire chinois contemporain. Son œuvre a été classée selon différents critères par les critiques chinois²⁶ : certains apprécient sa représentation des campagnes du Henan et les traits régionaux d'une partie de son écriture (Liang Hong, Chen Fuzhi)²⁷ ; d'autres critiquent les côtés les plus polémiques et politisés d'autres textes (Chen Sihe)²⁸ ; d'autres encore soulignent les traits post-modernes de ses romans (Chen Xiaoming, Liu Zaifu)²⁹. Il est sans doute vrai que le trait qui semble caractériser le mieux l'œuvre de notre auteur est la variation : dans son parcours, il a touché à la critique sociale et au repliement intimiste, à la parodie et au lyrisme, à la représentation des campagnes et à l'écriture métafictionnelle, dans un parcours qui se rapproche, par moments, des différentes tendances de la littérature chinoise contemporaine d'après 1978 (parfois en retard par rapport à ses contemporains) et qui semble trahir, surtout, une recherche identitaire à aujourd'hui inachevée.

Les écrivains nés dans les années 1940 et 1950 ont eu la responsabilité de dépasser la conception de la littérature uniquement comme instrument de propagande, établie en 1942 à Yan'an par les

²⁵ Interview avec Yan Lianke, janvier 2018.

²⁶ Pour les critiques occidentaux, ce sont les trait politiques et critiques de son œuvre qui ont été le plus mis en relief : c'est une tendance qui, comme nous le verrons dans les Chapitres 8 et 9, est aussi encouragée par Yan Lianke lui-même.

²⁷ Liang Hong et Yan Lianke, *Wupo de hong kuaiji : Yan Lianke, Liang Hong duitan lu*, op. cit. ; Fuzhi CHEN [陈富志], « Shilun Yu Xi fanyan zai Yan Lianke xiaoshuo zhong de yunong » [试论豫西方言在阎连科小说中的运用] [Sur l'usage des dialectes du Henan occidental dans les romans de Yan Lianke], *Xueshu jiaoliu*, 2014, n° 2, p. 167-171.

²⁸ Chen Sihe, « Shilun Yan Lianke "Jiaying ru shui" de emoxing yinsu » [试论阎连科《坚硬如水》的恶魔性因素] [Sur les éléments démoniaques de « Jiaying ru shui » de Yan Lianke], dans Lin Jianfa (éd.), *Yan Lianke wenxue yanjiu*, op. cit., p. 233-250.. Nous avons eu l'opportunité d'interviewer Chen Sihe en janvier 2018, comme nous l'expliquerons dans le Chapitre 8, et il nous a confirmé sa critique pour la tournure polémique prise par Yan Lianke dans ses derniers romans.

²⁹ Chen Xiaoming, « « Zhenjing » yu lishi chuangshang de qiangdu : Yan Lianke xiaoshuo xushi fangfa tantao », op. cit. ; Liu Zaifu, « Panwang zai jiyi yu "zuowang" zhi jian : Du Yan Lianke de changpian xiaoshuo "Shouhuo" » [徘徊在记忆与“坐忘”之间：读阎连科的长篇小说《受活》] [Hésiter entre le souvenir et l'oubli : Une lecture du roman *Shouhuo* de Yan Lianke], dans Lin Jianfa (éd.), *Yan Lianke wenxue yanjiu*, op. cit., p. 334-353.. Comme nous le verrons, il est sans doute possible de trouver des traits post-modernes dans une partie de l'œuvre littéraire de Yan Lianke. Sur le postmodernisme en Chine, voir le numéro spécial de *boundary 2* (24.3, 1997) co-édité par Arif Dirlik et Xudong Zhang ; Hans Bertens et Douwe W. Fokkema, *International Postmodernism : Theory and Literary Practice*, Amsterdam ; Philadelphia, John Benjamins Pub Co, 1997, 581 p ; Arif Dirlik et Xudong Zhang, *Postmodernism & China*, Durham, NC, Duke Univ Pr, 2000, 452 p ; Douwe W. Fokkema, « Chinese Postmodernist Fiction », *Modern Language Quarterly*, 3 janvier 2008, vol. 69, n° 1, p. 141-165.

causeries de Mao Zedong³⁰. A partir de 1978, les auteurs ont pu jouir d'une certaine liberté d'expérimentation quant aux styles, ainsi que, bien que dans une mesure plus limitée, aux thèmes³¹. Cela semble avoir mené à un épanouissement de la production littéraire qui s'accompagne aussi d'une croissante attention de la part de l'étranger (ce qui pourrait avoir conduit, par ailleurs, à l'attribution du prix Nobel à Gao Xingjian en 2000 et à Mo Yan en 2012).

Cela n'a pas conduit, néanmoins, à un véritable dégageant de la littérature de la société. Nous avons seulement très peu d'exemples d'artistes qui revendiquent une littérature complètement repliée sur elle-même, et qui font de la recherche stylistique le centre de leur travail³².

L'obsession de l'histoire demeure en effet, comme nous l'avons vu, un point central dans l'œuvre de très nombreux auteurs ayant grandi sous la Révolution Culturelle. Elle est par ailleurs centrale dans l'œuvre de Yan Lianke, qui unit à son attention aux thématiques politiques et sociales une réflexion sur les formes et sur le style, qui donne lieu à des romans très différents l'un de l'autre, et où le jeu linguistique devient l'élément le plus marquant.

Comme le souligne, parmi d'autres, Perry Link, pendant la période maoïste, en effet, et notamment à partir de la campagne anti-droitiste de 1957, il était nécessaire d'utiliser, dans la vie quotidienne comme dans le travail, le *guanhua* 官话, la « langue de bois » officielle, sous peine d'être considérés comme des contre-révolutionnaires. Ce langage avait donc pris de plus en plus pied, même comme langue de la littérature, dans la période qui va jusqu'à la fin de la Révolution Culturelle ; il devait être utilisé dans tous les domaines de la communication³³. Suite à l'ouverture des années 1980, une plus grande liberté dans l'usage de la langue, ainsi que dans les contenus, devient possible. Deux tendances se font jour alors dans la littérature, le domaine qui, plus que tout autre, fait de la langue son instrument d'élection. Une première tendance est le retour à une forme d'expression plus simple et quotidienne, dicté par le besoin de se réappropriier la langue, tendance représentée par exemple par A Cheng (阿城, nom de plume de Zhong Acheng 钟阿城, né à Pékin en 1949) et sa trilogie des Rois (*Qiwang*, *Shuwang* et *Haizi wang* 棋王、树王、孩子王, *Le Roi des échecs*, *Le Roi des arbres* et *Le Roi des enfants*, trois romans courts écrits à partir de 1984 et publiés ensemble pour la première fois en 1986)³⁴.

³⁰ Mao Zedong, *Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yanan*, *op. cit.*

³¹ Nous rentrerons plus dans les détails de cette question dans le chapitre 8.

³² Un exemple en sont les « poètes obscurs » (*menglong shiren* 朦胧诗人) de la fin des années 1970. Sur la question de la fonction de la littérature, voir : Perry Link, *The Uses of Literature*, *op. cit.*, p. 300-322.

³³ Perry Link, *The Uses of Literature*, *op. cit.*, chap. 3. En 2013, Link a par ailleurs consacré un autre essai très intéressant au rapport entre usage de la langue et politique en Chine : Perry Link, *An Anatomy of Chinese*, *op. cit.*

³⁴ Traduction française : A Cheng, *Les Trois Rois*, traduit par Noël Dutrait, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 19 mai 1998, 243 p.

Une deuxième tendance « postmoderniste » se développa en parallèle : une écriture qui, selon la description de Tang Xiaobing, visait en même temps à défier l'orthodoxie idéologique et à nourrir l'imagination d'un public affamé de tout ce qui pourrait résonner comme « moderne » ou « contemporain »³⁵, et qui exprimait en même temps le besoin d'expérimentation, la recherche de l'alternance et de la variété stylistique, le goût de la parodie et de l'inversion. Li Tuo parle par ailleurs à ce propos d'un véritable mouvement de « résistance », quoique souvent inconscient, au « style de Mao » (*Mao ti* 毛体), ayant conduit à une prolifération d'expériences linguistiques³⁶, dont la parodie constitue l'un des signes. Comme l'affirme Céline Barral :

La présence de slogans politiques ou de formules toutes faites du discours de propagande n'est pas nécessairement un simple masque à retirer pour accéder au substrat vécu. La vérité de l'expérience se dit aussi à travers le détournement de ce langage.³⁷

C'est un courant qui rassemble l'écriture d'auteurs comme Liu Sola, Su Tong, Wang Shuo, Mo Yan, Ge Fei, Yu Hua, et auquel appartient aussi, de plein droit, le style de Yan Lianke, du moins à partir du moment où il se consacre entièrement à la littérature. Complexe, riche en descriptions et touchant parfois à la poésie, sa langue se caractérise en particulier par l'alternance de styles et de modes narratifs, par la variation du registre qui va de la langue parlée et régionale à la parodie du style officiel, jusqu'à la langue sentencieuse de la religion. Yan Lianke essaie de changer radicalement de voix d'un roman à l'autre. Il essaie de charger ses choix linguistiques d'une signification et d'un message profonds, qui complètent, intègrent ou parfois, en apparence, contredisent, le message de l'intrigue du roman. Cette démarche se construit avec une conscience profonde de l'usage politique qui a été fait de la langue, et en opposition déclarée avec les modèles du « réalisme révolutionnaire » (ou plus précisément du « romantisme révolutionnaire en plus du réalisme socialiste » *Shehuizhuyi de xianshizhuyi yu geming de langmanzhuyi* “社会主义的现实主义与革命的浪漫主义”), qui a été le point de repère imposé de la littérature et de l'art pendant la période maoïste.

Au niveau des stratégies narratives, Yan Lianke s'insère assez bien dans les tendances de ces écrivains de la « nouvelle vague » qui, comme le souligne Ban Wang, se caractérisent par une

³⁵ Tang Xiaobing, « The Function of New Theory : What Does It Mean to Talk about Postmodernism in China ? », dans Liu Kang et Tang Xiaobing (éds.), *Politics, Ideology and Literary Discourse in Modern China : Theoretical Interventions and Cultural Critique*, Durham and London, Duke University Press, 1993, p. 286.

³⁶ Li Tuo, « Resisting Writing », dans Liu Kang et Tang Xiaobing (éds.), *Politics, Ideology and Literary Discourse in Modern China : Theoretical Interventions and Cultural Critique*, Durham and London, Duke University Press, 1993, p. 275.

³⁷ Céline Barral, « La littérature chinoise d'après 1978 face à l'histoire : entre l'impératif de « réhabilitation » et l'impossible « objectivité » », *op. cit.*, p. 22.

manière d'aborder les thématiques de l'histoire à travers les filtres de la parodie, du grotesque et de la déformation carnavalesque du corps³⁸. Dans sa tendance à jouer avec la catégorie du mythe, à travers la construction de récits fondés sur l'histoire d'un village, comme dans *Riguang liunian* ou bien dans *Shoubuo*, Yan Lianke se rapproche par exemple, nous semble-t-il, du Gaomi de Mo Yan. Le fantastique et le grotesque chez Yan Lianke acquièrent une valeur symbolique qui possède le plus souvent une signification politique ou d'allégorie nationale : c'est le cas par exemple dans *Jianying ru shu*³⁹. Dans ce roman, à travers le récit de la relation entre deux révolutionnaires, Yan Lianke propose une superposition entre amour physique et amour pour la révolution, entre rapports sexuels et engagement révolutionnaire. On retrouve quelque chose de similaire dans *Wei renmin funu*, où le rapport illicite entre les deux protagonistes se charge d'une force iconoclaste alors que c'est sur les objets symboliques de la révolution que les rapports ont lieu. Sur un plan plus abstrait, dans la conclusion de *Si shu*, l'opposition entre le « Sisyphé oriental » et le « Sisyphé occidental » suggère encore une fois une réflexion qui dépasse la dimension individuelle pour s'ouvrir à l'échelle nationale.

Parmi les écrivains de sa génération, Yan Lianke émerge donc pour l'accent très marqué mis sur le politique dans l'ensemble de son œuvre, qui se situe d'une certaine façon sur le plan, traditionnel, de l'intellectuel au service de son pays, et pour la parodie consciente qu'il propose d'un certain style officiel. Cette parodie dérive aussi, sans doute, de son passé dans l'Armée populaire, où il était en charge de la propagande⁴⁰.

Quant au choix des thèmes, à l'instar de nombre d'autres auteurs de sa génération, Yan Lianke se confronte souvent avec l'histoire de la Chine contemporaine, et en particulier avec l'histoire de la révolution et les changements sociaux et politiques traversés par la Chine depuis 1949 jusqu'à aujourd'hui. L'intersection entre historique et fictionnel devient ainsi l'un des éléments centraux de la poétique de Yan Lianke, dont nous allons maintenant fournir des éléments de repère.

³⁸ Ces traits sont résumés aussi par Bonnie S. McDougall, dans son article « Literary Decorum or Carnivalistic Grotesque : Literature in the People's Republic of China after 50 Years », *The China Quarterly*, 1999, n° 159, p. 723-732.

³⁹ Shi Xiaofeng analyse ce roman dans son travail concernant la manière de traiter le corps dans les romans se situant à l'époque de la Révolution culturelle. Shi considère par ailleurs Yan Lianke comme l'un des précurseurs, avec Wang Xiaobo, de ce courant carnavalesque en Chine : Shi Xiaofeng (石晓枫), *Kuanghuan zhi sheng yu lengku de yan : Wenming xiaoshuo zhong de shenti shuxie*, 狂欢之声与冷酷之眼：文命小说中的身体书写 [Son carnavalesque et regard froid : le corps dans les romans de la Révolution culturelle], Taipei, Liren Shuju, 2012.

2. *Faxian xiaoshuo* et la définition de « mythoréalisme »

The narrative does not simply « represent » facts, it participates in their making.

Its form matters.

Amos Funkenstein⁴¹

L'attention que Yan Lianke consacre aux questions du style et de la langue dans son œuvre et en littérature est tellement centrale que, en 2011, il y consacre une entière collection d'essais, intitulée *Faxian xiaoshuo* (发现小说 *A la découverte du roman*).

L'œuvre est importante à deux niveaux dans la production littéraire de Yan Lianke : d'un côté, et ce sera l'objet d'une analyse plus détaillée dans la troisième partie de notre travail, elle se pose l'objectif ambitieux de situer son auteur dans le panthéon des intellectuels au niveau mondial, et elle constitue donc une étape essentielle dans ce procédé de construction d'une identité intellectuelle dont participent, comme nous le verrons, à la fois ses essais et ses romans à partir de la parution de *Si shu* ; d'un autre côté, dans *Faxian xiaoshuo* Yan Lianke définit et explique de manière organique son style littéraire, qu'il appelle *shenshi zhuyi* (神现实主义) ou, selon la traduction de Sylvie Gentil, « mythoréalisme »⁴².

Comme nous le verrons, la centralité des choix stylistiques et de la variation dans les intrigues est justifiée chez Yan Lianke par une réflexion de nature non seulement littéraire, mais aussi politique : la question qui le pousse dans son enquête est celle du rapport de la littérature au réalisme et à la réalité, un thème qui, comme nous l'avons vu, est au centre des préoccupations de nombreux intellectuels chinois, et sa solution, le mythoréalisme, se présente comme une solution non seulement artistique mais aussi, du moins dans l'esprit de son auteur, engagée et subversive.

2.1. Le rapport entre réalité et littérature

La question du rapport au réalisme est centrale. Comme nous l'avons mentionné plus haut, Yan Lianke appartient à cette génération d'écrivains ayant fleuri dans l'après-1976, qui refusent tant le réalisme socialiste que le *Mao ti* comme seul style littéraire autorisé.

Dans le premier chapitre de *Faxian xiaoshuo*, Yan Lianke mène une analyse du réalisme en littérature au niveau mondial à partir du 19^e siècle, qui semble viser essentiellement à définir le rôle

⁴¹ Amos Funkenstein, « History, Counterhistory, and Narrative », dans Saul Friedländer (éd.), *Probing the Limits of Representation, op. cit.*, p. 68.

⁴² La question de la traduction de ce terme n'est pas anodine, en réalité, même si nous choisissons d'utiliser « mythoréalisme » en tant que traduction désormais attestée en France. Sur le débat qui l'entoure et d'autres suggestions de traduction, v. la troisième section.

du réalisme socialiste dans l'héritage de la littérature chinoise contemporaine, et à analyser la situation de la littérature dans son pays aujourd'hui et au cours du dernier siècle.

Le rapport de Yan Lianke à l'héritage réaliste de la littérature dans son pays demeure complexe et parfois contradictoire. Le recueil s'ouvre sur un chapitre intitulé « Les limites du réalisme » (« Xianshizhuyi zhi zhenshi jingceng » « 现实主义之真实境层 ») et avec la citation d'un extrait de la préface qu'il avait composée pour *Si shu*, où il se définit comme un « enfant impie » (*bu xiao zhi zi* 不孝之子) du réalisme, en reconnaissant ainsi à la fois sa dette et sa rébellion envers l'héritage de la littérature chinoise du XXe siècle. Il compare son attitude à celle que les adolescents adoptent à l'égard de leurs parents : malgré la haine et les insultes, c'est impossible de les abandonner :

而我在诅咒我们现实主义的时候，最令我痛苦不安的，是我的灵魂还没有昏聩。内心的文学理性使我渐次地明白，我无法彻底地告别它们，逃离它们；更无法真正地一刀杀死它们。

Moi, quand j'insulte le réalisme [**les réalismes**], c'est la confusion de mon âme qui me plonge dans les tourments. Ce que je porte en moi de rationalité littéraire m'a peu à peu fait comprendre qu'il est impossible de radicalement lui [**leur**] dire adieu et lui [**leur**] échapper ; en encore plus de le [**les**] tuer.⁴³

Il est important de souligner tout de suite la signification du pluriel (*tamen* 它们) un peu dépaysant que Yan Lianke utilise à propos du réalisme (*xianshi zhuyi* 现实主义), que nous proposons de traduire tout de suite au pluriel. A partir d'une vision de la littérature qui est essentiellement réaliste (« 我无法彻底地告别它们 », « il est impossible de radicalement leur dire adieu »), Yan suggère en effet l'existence de quatre niveaux de vérité, du plus superficiel au plus profond, qui se traduisent en autant de types de réalisme en littérature⁴⁴ :

社会控构真实—— 控构现实主义	1. Le réalisme fallacieux, où le réel exprimé est celui d'une société sous contrainte, une image falsifiée et contrôlée.
世相经验真实—— 世相现实主义	2. Le réalisme mondain, où le réel est considéré sous son aspect extérieur et superficiel.

⁴³ Yan Lianke (阎连科), *Faxian xiaoshuo (xingai gao)*, 发现小说(修改稿) [A la découverte du roman (version éditée)], Edition fournie par l'auteur. ; traduction française : *A la découverte du roman*, traduit par Sylvie Gentil, Arles, Philippe Picquier, 2017, p. 7.

⁴⁴ Yan Lianke (阎连科), *Faxian xiaoshuo : Wenxue suibi*, 发现小说：文学随笔 [A la découverte du roman : Essais sur la littérature], Tianjin, Nankai daxue chubanshe, 2011, p. 7 ; Yan Lianke, *A la découverte du roman*, *op. cit.*, p. 9-10. Nous proposons la traduction française de Sylvie Gentil, parfois assez libre par rapport à l'original mais bien raisonnée par rapport au contenu de l'essai.

生命经验真实—— 生命现实主义	3. Le réalisme vital, où le réel est vu sous l'aspect de l'expérience et de la vie
灵魂深刻真实—— 灵魂现实主义	4. Le réalisme spirituel, où l'expression du réel consiste en une exploration des profondeurs de l'âme humaine.

Tableau 1: Les quatre types de réalisme que Yan Lianke classifie dans *Faxian xiaoshuo*.

Ces quatre niveaux du réel sont interdépendants et correspondent, dans leur évolution littéraire, à une évolution progressive du réalisme, du plus superficiel au plus profond : le premier niveau « refuse » (*jujue* 拒绝) la réflexion et la profondeur, le deuxième les « imite » (*maosi* 貌似), le troisième les « poursuit » (*zhuiqiu* 追求) et le quatrième les « parfait » (*wancheng* 完成)⁴⁵.

Yan souligne que l'acte créatif de déconstruction et reconstruction du réel en littérature a une relation très proche avec le politique. Cette division en elle-même correspondrait en effet à une vision complexe de la réalité, qui, semble suggérer l'auteur, ne peut être comprise qu'à la suite d'un travail d'analyse critique et de décomposition des catégories et de la vérité acquises. Le réel n'est pas une donnée préétablie, mais il peut et doit être recherché dans le monde qui nous entoure. Comme nous le verrons, à cette attitude correspond, dans la production littéraire, le choix de déconstruire le temps et l'espace de la narration, et la langue littéraire en elle-même, en créant des pastiches littéraires qui remettent en discussion les catégories préexistantes du réel.

Le premier niveau, le réalisme « fallacieux » (*konggou zhenshi* 控购真实, littéralement « contrôle sur la création »), qu'il définit aussi comme « trivial » (*yongsu* 庸俗), correspond au réalisme imposé par un pouvoir autoritaire, qui, dans certaines conditions historiques, contente tant les autorités que les écrivains, mais qui constitue une sorte de trahison envers le lecteur. C'est « une fiction tirée du néant » (从空无中凭空虚构), qui dérive d'une « commande » (*dinggou* 订购) à l'auteur par le pouvoir oppressif, mais dont l'écrivain bénéficie aussi : « Cette commande est une transaction mutuellement bénéfique où, une fois que le pouvoir a posé l'ordre, l'écrivain signe, appose son timbre et paye en émettant un chèque qui implique la perte de sa conscience et de sa dignité » (订购是权力在开好订单之后, 作家以良心和人格的丧失为支票, 在那订单上签字、画押、采购的互利买卖。)⁴⁶. L'art conçu sous un gouvernement autoritaire, tel que l'art nazi, constitue

⁴⁵ Yan Lianke, *Faxian xiaoshuo : Wenxue suibi*, op. cit., p. 14 ; Yan Lianke, *A la découverte du roman*, op. cit., p. 17.

⁴⁶ Yan Lianke, *Faxian xiaoshuo : Wenxue suibi*, op. cit., p. 10. Sylvie Gentil traduit le premier *dinggou* 订购 par « tarif imposé », et la phrase après de manière plus libre par rapport à l'originel : « Si c'est le pouvoir qui fixe le prix lorsqu'il passe sa commande, l'accord se fait avec un écrivain qui signe et paraphe le bon, puis paye avec un chèque sur sa conscience et fait le deuil de sa personnalité » : *A la découverte du roman*, op. cit., p. 12-13.

en lui-même une partie de la réalité de l'époque à laquelle il appartient, mais il ne survit pas à son temps en tant qu'expression artistique : Yan donne l'exemple de Goebbels et Kolbenheyer dans l'Allemagne nazie, ainsi que d'auteurs russes de la période socialiste, qui n'ont de l'importance que dans la mesure où ils sont des produits de leur époque.

C'est le type de réalisme auquel Yan Lianke consacre les plus vénéneuses de ses flèches, car, d'un point de vue moral, il le considère comme une falsification du réel tout court, visant à tromper son public de lecteurs et à suggérer l'existence d'une réalité destinée uniquement à garder le pouvoir : en d'autres termes, c'est le fantôme de la propagande qui est évoqué. Plus important encore, c'est le style qui a été imposé en Chine depuis la fondation de la nouvelle Chine, et qui a provoqué une chute dans la production littéraire nationale depuis 1942.

Le niveau du réalisme mondain (*shixiang zhenshi* 世相真实), correspond à une littérature qui fait une fresque de son époque, en décrivant ses coutumes et ses personnages sociaux typiques, ce qui permet au lecteur de saisir l'essence d'une certaine période historique. C'est la peinture de tableaux sociaux, de scènes de vie qui pourraient appartenir à l'expérience quotidienne de tout lecteur ou bien leur fournir une porte d'accès à une réalité sociale autrement inaccessible. Yan cite les romans de William Somerset Maugham (1874-1965), dont il apprécie le choix de proposer des histoires en apparence ordinaires, compensé par un usage savant de la langue et de la satire, et *Autant en emporte le vent* de Margaret Mitchell (1936). Il s'agit d'exemples complètement différents, qui aboutissent, dans l'opinion de Yan, à des résultats littéraires incomparables, Maugham étant nettement supérieur à Mitchell, mais qui se rapprochent dans la manière extrêmement similaire d'« imiter » la vie des personnages qu'ils décrivent.

La différence essentielle entre le premier et le deuxième type de réalisme serait radicale, d'un point de vue politique et éthique : alors que le réalisme fallacieux vise à influencer la perception du monde des masses, le réalisme mondain surgirait de l'expérience populaire elle-même et en serait l'expression, tant du point de vue de la description de la vie du peuple (*minjian shixiang zhenshi* 民间世相真实), dans une tentative de peindre un tableau stable de ce monde, que dans l'analyse de la société et de la nature sociale des hommes (*shehui shixiang zhenshi* 社会世相真实), souvent avec le but d'en dénoncer les aspects critiques. Yan essaie par ailleurs de connecter ce type de réalisme à la tradition littéraire chinoise, en mentionnant les auteurs les plus divers (et les plus célèbres), dans une sorte de liste qui vise probablement à insérer la littérature chinoise dans un panorama mondial : nous avons l'œuvre de Shen Congwen 沈从文, et notamment son *Passeur du Chadong* (*Bian cheng* 边城, 1934), qui vise à décrire une époque dont l'auteur déplore la disparition ; celle de Zhang Ailing 张爱玲, de Mao Dun 茅盾 et de Ba Jin 巴金 ; de Lao She 老舍 et même les grands romans

classiques *Le rêve dans le pavillon rouge* (*Hong lou meng* 红楼梦, par Cao Xueqin 曹雪芹, XVIII^e siècle) et *Fleur en fiole d'or* (*Jin ping mei* 金瓶梅, anonyme, XVI^e siècle).

L'importance que Yan attribue à la représentation de la société et de la vie des individus ordinaires, traits qui donneraient, à ses yeux, aux œuvres de ce courant une véritable force de résistance, dévoile par ailleurs la profondeur de sa dette envers la tradition réaliste, qui est aussi évidente dans la centralité qu'il réserve aux personnages, aux intrigues et aux scénarios ruraux et populaires dans son œuvre.

Le passage du deuxième au troisième type de réalisme, le réalisme vital (*shengming zhenshi* 生命真实) se fait dans l'approfondissement et dans la recherche de l'essence de la vie dans la construction de personnages qui non seulement s'harmonisent bien avec l'époque historique où se déroule l'intrigue, mais qui deviennent en même temps des figures immortelles. Les cas de figure cités sont très nombreux et traversent les pays et les époques, de Pantagruel à Don Quichotte, du père Goriot à Emma Bovary, jusqu'à Anna Karénine, y compris, dans le panorama chinois, Ah Q de Lu Xun : ces personnages tiennent la structure du roman entier, et ce n'est d'ailleurs pas un hasard s'ils donnent leur nom aux œuvres où ils apparaissent. Ce sont des personnages, comme dans le cas de Ah Q, « créé[s] pour transcender les complexités sociales et temporelles, [...] son auteur en a délibérément fait un miroir universel dans lequel nous pouvons encore nous contempler » (阿 Q 作为人物超越了复杂的社会背景和时代, 于我们今天所有人的人生有着普遍的镜子意义。) ⁴⁷.

A travers une métaphore « physiologique », Yan Lianke associe le réalisme à un corps vivant, où chaque niveau correspond à une fonction et où les parties les plus profondes, les plus importantes, ne peuvent pas exister sans les premières : ainsi, le réalisme mondain correspond à la peau du corps, le réalisme vital au squelette et le réalisme spirituel, qui correspond à son propre style et auquel nous consacrerons le prochain paragraphe, à la moelle. Quant au premier, le réalisme fallacieux, il correspond dans ce schéma à des « appendices inutiles, et peut-être nuisibles » (有害无益的阑尾) ⁴⁸ au corps. Même si notre auteur souligne que ce type de réalisme est autant nécessaire que les autres (uniquement en tant que phase de développement des niveaux successifs), son opinion est très claire : trop d'auteurs chinois contemporains se sont arrêtés au premier ou au deuxième niveau, et cela pour des raisons tant culturelles que politiques. C'est par ailleurs au réalisme fallacieux, ainsi qu'à la censure et à l'autocensure très répandues dans le domaine littéraire, qu'il attribue la

⁴⁷ Yan Lianke, *Faxian xiaoshuo : Wenxue suibi*, op. cit., p. 30 ; traduction française : *A la découverte du roman*, op. cit., p. 34.

⁴⁸ Yan Lianke, *Faxian xiaoshuo : Wenxue suibi*, op. cit., p. 47 ; traduction française : *A la découverte du roman*, op. cit., p. 48.

responsabilité de la stagnation littéraire en Chine aujourd'hui, qui n'arrive pas à produire des œuvres dignes d'entrer parmi les classiques :

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 à la chinoise 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 obstacle.⁴⁹

L'élément politique est donc présent de manière très transparente. La réponse littéraire à la faillite du mélange entre littérature, société et politique qui a caractérisé, à ses yeux, la plus grande partie de la littérature chinoise contemporaine, n'est pas, toutefois, l'éloignement total de la production littéraire du politique. Yan Lianke retrouve au contraire, dans sa production ainsi que dans différents exemples de littérature contemporaine chinoise, un quatrième type de réalisme, qu'il appelle « réalisme spirituel » ou, comme nous l'avons vu, « mythoréalisme », *shenshi zhuyi*. C'est ce style, suggère-t-il, qui permet de donner une réponse au conflit entre art et réalité, d'autant plus quand ce conflit prend la forme d'une tension politique entre individu et pouvoir. Dans ce qui suit nous verrons plus dans les détails quels sont les traits de ce réalisme.

2.2. *Shenshi zhuyi* : une nouvelle approche de la réalité

Il est important de souligner que Yan Lianke ne définit pas le mythoréalisme comme un trait qui caractérise uniquement son écriture : il regroupe son œuvre avec celle de toute une génération d'écrivains chinois contemporains (il mentionne par exemple Mo Yan, Yu Hua, Zhang Wei, Li Rui et bien d'autres), ce qui lui sert par ailleurs pour sa propre définition identitaire en tant qu'intellectuel (voir Chapitre 9). Il s'agirait d'une tendance émergente de la rencontre entre la tradition littéraire chinoise et les influences occidentales de l'absurde, du surréalisme, de l'existentialisme et du post-modernisme, ainsi que du réalisme magique de l'Amérique du Sud, et dont il résume ainsi la démarche essentielle :

在创作中摒弃固有真实生活的表面逻辑关系，去探求一种“不存在”的真实，看不见的真实，被真实掩盖的真实。

Pendant le processus créatif rejeter tout rapport logique superficiel inhérent à la réalité vécue pour aller au-delà, à la recherche d'une forme de réel qui « n'existe pas », qu'on ne voit pas, un réel invisible et caché sous la réalité.⁵⁰

⁴⁹ Yan Lianke, *Faxian xiaoshuo : Wenxue suibi*, op. cit., p. 58-59 ; traduction française : *A la découverte du roman*, op. cit., p. 60.

⁵⁰ Yan Lianke, *Faxian xiaoshuo : Wenxue suibi*, op. cit., p. 181 ; traduction française : *A la découverte du roman*, op. cit., p. 161.

Selon la définition que Yan Lianke en donne, le mythoréalisme se caractérise par une approche nouvelle sur trois niveaux : le rapport au réel, la conception du rapport entre homme et société, la relation de cause-effet qui domine dans le récit.

Ce dernier aspect mérite qu'on s'y arrête avant de se plonger dans l'analyse des traits du mythoréalisme, car Yan Lianke lui-même lui attribue une grande importance, en consacrant quatre des six parties de son œuvre à l'analyse de ces rapports de causalité. Il distingue en particulier, en fournissant une grande quantité d'exemples, une logique de « causalité externe » (外因果), qui domine dans la plupart de la littérature mondiale et qui comprendrait à son tour des rapports de « causalité absolue » *quan yinguo* 全因果 (caractérisant la littérature réaliste du XIX^e siècle en Europe), de « causalité zéro », *ling yinguo* 零因果 (dont le plus grand représentant et fondateur est Kafka) et de « semi-causalité » *ban yinguo* 半因果 (qui caractérise la littérature du « réalisme magique » d'Amérique Latine). La littérature mythoréaliste, au contraire, se distinguerait par l'existence de rapports de « causalité interne » (*nei yinguo* 内因果), qui dévoile « [l]e réel de la conscience et de l'âme. [...] Tandis que le réel externe est celui du comportement et des choses » (内真实是人的灵魂与意识的真实。外真实是人的行为与事物的真实。)⁵¹, et qui se fonde sur une évolution des personnages issue de leur réalité intérieure, « jamais à partir d'un facteur issu du monde extérieur » (既不是外部世界)⁵².

La production littéraire mythoréaliste se caractériserait donc 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 avec l'esprit et la sensibilité⁵³. Deux des éléments qu'on retiendra ici de cette théorisation, sont fortement interconnectés : d'abord une perception du monde extrêmement spirituelle, qui touche vaguement, dirait-on, au religieux, et deuxièmement, mais peut-être plus important encore, l'accent qui est mis sur l'importance de valoriser l'individu par rapport aux dynamiques de la société qui l'entoure.

C'est, en effet, une revendication de la sensibilité individuelle par rapport au sens commun. C'est toutefois aussi, probablement, une réponse aux changements rapides et radicaux de la Chine d'aujourd'hui, qui la rendent très difficile à comprendre. Dans ce sens, il s'agit d'une démarche strictement ancrée dans le besoin de contrôler la réalité sociale, et ne pas se faire posséder par elle. Ainsi décrivait-il en 2005 ce rapport, dans un article paru dans la revue *Mu dan* :

⁵¹ Yan Lianke, *Faxian xiaoshuo : Wenxue suibi*, op. cit., p. 152 ; traduction française : *A la découverte du roman*, op. cit., p. 138.

⁵² Yan Lianke, *Faxian xiaoshuo : Wenxue suibi*, op. cit., p. 157 ; traduction française : Yan Lianke, *A la découverte du roman*, op. cit., p. 143.

⁵³ Yan Lianke, *Faxian xiaoshuo : Wenxue suibi*, op. cit., p. 207.

神实主义的真，不是为了证明生活中1+1确实等于2，而是为了让人们感受、感知1+1为何不等于2；B的发生，为何与A无关联；不仅为了说明人们为何相信一亩地可以产出一万到两万斤的小麦与稻子，而且还展示了亩产一万、二万斤小麦、稻子的缘由、过程和“真实”。

La vérité mythoréaliste ne cherche pas à prouver que dans la vie courante 1+1 font 2, mais à faire deviner, sentir, en quoi 1+1 n'équivalent pas à 2 ; pourquoi l'apparition de B est sans rapport avec A ; non seulement elle est à même d'expliquer comment on a pu croire que la productivité d'un *mu* de terre atteignait les dix à vingt mille livres de blé ou de riz, mais en outre elle relève la « réalité », le processus et les raisons d'une telle productivité [elle exprime la « réalité », la réalisation et les raisons de cette productivité exagérée].⁵⁴

Yan Lianke évoque ainsi la perspective d'une réalité qui est cachée, en apparence contradictoire, mais tout de même extrêmement réelle, même si elle est compréhensible uniquement grâce à l'intervention de l'intuition. Les mots-clés ici sont *ganshou* (感受) et *ganzhi* (感知) que Sylvie Gentil traduit avec « deviner » et « sentir » : les deux renvoient à une connaissance qui va au-delà de la compréhension rationnelle. Ce que la raison refuse, l'esprit de l'écrivain peut le saisir, et le transmettre à ses lecteurs. Plus loin dans le même article, il évoque aussi l'image d'un iceberg, symbolique de ces deux tiers de réalité qui existent, même s'ils ne peuvent pas être perçus avec les yeux, en reprenant probablement, mais sans la mentionner explicitement, la célèbre théorie de l'iceberg d'Ernest Hemingway, qui parlait de la nécessité, pour l'écrivain, de ne pas tout dire dans son texte :

If a writer of prose knows enough of what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an ice-berg is due to only one-eighth of it being above water. A writer who omits things because he does not know them only makes hollow places in his writing.⁵⁵

Le message de Yan Lianke reste aussi fortement ancré à la critique politique et sociale : la référence à la super-productivité agricole est une évocation de la propagande du Grand Bond en avant, qui se confirme comme l'un des éléments centraux dans la représentation de l'absurdité du pouvoir chez Yan Lianke.

⁵⁴ Yan Lianke, « Shenshi zhuyi de Zhongguo yu wenxue », *op. cit.* ; traduction française : Yan Lianke, « Chine, littérature et mythoréalisme », *op. cit.*, p. 11.

⁵⁵ Ernest Hemingway, *Death in the Afternoon*, E-Book., New York, P. F. Collier & Son Corporation, 1932–2015, p. 103.

Les deux autres aspects novateurs du mythoréalisme se relient à la question du réalisme et du rapport entre littérature et réel. Quant à la vision de l'homme et de son rapport avec la société, le mythoréalisme recueillerait et dépasserait ensemble les démarches du « réalisme mondain » du XIX^e siècle, ainsi que du « réalisme spirituel » du XX^e : le premier avait comme but de mieux comprendre et analyser la société, alors que le deuxième essayait d'approfondir la compréhension de l'homme au-delà de son arrière-plan social. Le mythoréalisme, quant à lui, considère l'homme et le monde qui l'entoure comme deux aspects inséparables d'un tout.

Dans l'épigraphe qui ouvre le roman *Shoubuo*, Yan Lianke propose sa position intermédiaire dans ce rapport entre réalité et fiction :

现实主义——	Réalisme,
我的兄弟姐妹哦，	Mes frères et sœurs,
请你离我再近些。	Rapprochez-vous de moi, s'il vous plaît.
现实主义——	Réalisme,
我的墓地哦，	Mon cercueil,
请你离我再远些。 ⁵⁶	Éloigne-toi de moi, s'il te plaît.

Ce n'est donc pas du tout un refus absolu du réel, mais plutôt la tentative de trouver un équilibre entre une représentation superficielle du réel et les absurdités de la vie quotidienne. Liu Jianmei le définit comme « un moyen fantastique de gérer et de transfigurer le poids de la réalité », en reconnaissant la valeur de la légèreté soulignée par Calvino dans ses *Leçons américaines* :

I argue that one of Yan Lianke's contributions to modern Chinese literature is his formal experimentation with surrealism, a literary form of lightness that can bear the heaviness of pain, suffering, death, and violence.⁵⁷

S'il nous semble un peu déplacé de qualifier de « léger » le surréalisme en général, ainsi que la littérature de Yan Lianke à n'importe quel niveau, et si l'on serait tentés d'y lire au contraire le besoin de révéler et de souligner le poids caché de l'existence au niveau politique et humain, nous trouvons toutefois que la chercheuse souligne un élément essentiel de l'œuvre de Yan Lianke : le surréalisme est l'outil privilégié pour se rapprocher d'un réel parfois trop absurde pour être expliqué et compris. La recherche esthétique est, comme Liu Jianmei le suggère, toujours liée à une recherche morale et éthique :

⁵⁶ Yan Lianke (阎连科), *Shoubuo*, 受活 [Profiter de la vie], Shenyang, Chunfeng wenyi chubanshe, 2006, p. page d'ouverture du roman non numérotée.

⁵⁷ Liu Jianmei, « To Join the Commune or Withdraw from it? A Reading of Yan Lianke's *Shouhuo* », *op. cit.*, p. 16.

Yan's aesthetic experiment never becomes a fetish detached from the political context ; on the contrary, it persistently clings on his sense of social responsibility, as is often the case in the writing of Lu Xun and other leftist writers.⁵⁸

C'est ainsi sur la question du rapport à la réalité que nous retrouvons les réflexions les plus intéressantes quant au potentiel engagé et, éventuellement, subversif de la littérature de Yan Lianke.

Dans une intervention de septembre 2018, Yan revient sur la question de la superficialité du réalisme avec ces mots :

非常诚实地讲，我不太喜欢中国的现实主义。我经常开玩笑说中国的现实主义就是把一片荒头通过写作变成一堆荒头。我想一个好的小说家要把那片荒头变成一条河流、变成一片森林，变成一个神符的山脉。要让这条山脉上张长长的树木来。要让苹果树上结出梨子来。也要让梨树开出花来，这就是小说。所以我不喜欢，现实主义是非常伟大的，但是我对现实主义是有保留的。

59

Très honnêtement, je n'aime pas trop le réalisme chinois. Je dis souvent, en rigolant, que le réalisme consiste à prendre un morceau de terre plate et à en faire une pile. Je crois qu'un bon écrivain devrait en faire un fleuve, une forêt, une chaîne montueuse... Qu'il devrait faire pousser des arbres sur ces montagnes. Et des poires sur les pommiers. Et qu'il devrait faire éclore des fleurs sur les poiriers. Un roman, c'est ça. Voilà pourquoi je ne l'aime pas, le réalisme est très important, mais j'ai des réserves à son égard.

Si les instruments et les buts de l'écrivain mythoréaliste sont donc essentiellement les mêmes que ceux de l'auteur réaliste, son habileté réside dans sa capacité de faire de son matériau quelque chose de plus que la simple matière qu'il a dans ses mains. Le risque est, autrement, qu'il « se faufile souvent entre les mailles de son filet pour emprunter au réel mondain les techniques qui camoufleront sa vacuité, sa fausseté et sa servilité à l'égard du pouvoir » (第一层真实很容易就可以突破层隔，借来或盗得第二层真实的脸谱，来化妆或装点自己的空洞)⁶⁰. Ainsi, « recréer le réel » est parmi « les particularités les plus évidentes du mythoréalisme » (创造真实，是神实主义的鲜明特色。)⁶¹. « Recréer le réel », il faut le souligner, n'est pas sortir de ce monde pour se réfugier ailleurs : c'est le recours à des stratagèmes narratifs en apparence absurdes, par le biais desquels l'auteur dévoile toutefois l'essence de la vie, en montrant ces aspects que,

⁵⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁹ Yan Lianke, présentation de la traduction italienne de *Si shu*, Milan, 4 septembre 2018.

⁶⁰ (Le premier niveau peut très facilement briser les barrières, emprunter ou bien voler le maquillage du deuxième niveau, afin de maquiller ou de décorer son propre vide) : Yan Lianke, *Faxian xiaoshuo : Wenxue suibi*, *op. cit.*, p. 47..

⁶¹ *Ibid.*, p. 181-182 ; traduction française : Yan Lianke, *A la découverte du roman*, *op. cit.*, p. 162.

généralement, l'on ne peut ou ne veut pas voir. Un exemple fourni par Yan Lianke est l'épisode de la naissance du protagoniste Jintong dans le roman *Fengru feitun* de Mo Yan : puisque toute la famille est sûre que Shangguan Lu accouchera de nouveau d'une fille, c'est la naissance d'un âne qui passe au premier plan⁶². Yan Lianke souligne à plusieurs reprises que le choix du « mythe », l'évocation d'images et d'intrigues qui inversent le sens commun ne sont qu'autant de stratagèmes pour faire émerger des vérités sur l'homme, sur sa société et sur le monde : « le mythe est l'instrument, mais le réel l'objectif » (“神”是手段，“实”是目的)⁶³. Ainsi, le mythoréalisme permet de voir une nouvelle vérité sur la société et, par conséquent, un homme et une société nouvelles :⁶⁴ dans cette possibilité que le roman « mythoréaliste » ouvre se trouve tout le potentiel engagé de son projet littéraire.

Dans la partie suivante nous donnerons un aperçu des résultats de cette production.

3. Le mythoréalisme dans l'œuvre de Yan Lianke

3.1. Le « réalisme » : L'approche du réel dans l'œuvre de Yan Lianke

Une littérature réellement orientée « vers le peuple »

Un film politique doit découvrir ce qu'il a inventé. Alors je fabrique cette image. Je la regarde, je la chéris. Je la tiens dans ma main comme un visage aimé. Cette image manquante, maintenant je vous la donne. Pour qu'elle ne cesse pas de nous chercher.

Rithy Panh, *L'image manquante*, 2013

Après avoir illustré la définition théorique que Yan Lianke donne de son propre style, nous allons voir, par l'analyse de certains cas de figure tirés de son œuvre, en quoi ce « mythoréalisme » s'explique. Nous nous concentrerons d'abord sur les contenus, pour voir, dans la partie suivante, comment les choix linguistiques et la construction des intrigues reflètent et amplifient le message de ses romans.

Nous verrons que, prise dans son ensemble, l'œuvre de Yan Lianke constitue un exemple particulièrement significatif de représentation de l'histoire chinoise contemporaine sous forme

⁶² Yan Lianke, *Faxian xiaoshuo : Wenxue suibi*, op. cit., p. 193.

⁶³ *Ibid.*, p. 215. Dans la traduction française ce passage est malheureusement absent. Il s'agit pourtant d'un élément indispensable dans la compréhension de la représentation de la réalité chez Yan Lianke : comme il nous l'a répété personnellement dans une interview de janvier 2018, le but de sa production littéraire est de parvenir à une représentation plus exacte du réel, et non pas de le déformer. C'est un élément qui a des implications politiques importantes, qui se reflètent également dans la traduction du terme *shenshi zhenyi* lui-même, et que nous verrons plus dans les détails dans la prochaine partie (v. section 3)

⁶⁴ *Ibid.*, p. 208.

fictionnelle. Si la présence de l'histoire en littérature, comme nous l'avons montré, n'est certainement pas un trait inédit dans la littérature chinoise du XX^e et du XXI^e siècle, la production de Yan Lianke présente des traits intéressants, à la fois dans la dimension transversale de sa traduction de l'histoire chinoise sous forme littéraire, et dans le travail sur la langue qui, changeant de roman à roman, parvient à rendre, par le moyen narratif, l'impression d'une multiplication des points de vue sur l'histoire nationale, en ouvrant ainsi à une démocratisation du regard sur le passé. Cette thèse a ses racines dans les théories de Michail Bakhtine qui, dans *La poétique de Dostoïevski*, parle de « roman polyphonique », et de la possibilité, pour l'auteur, de mettre une distance entre lui-même et ses personnages, et de représenter une multiplicité de points de vue différents, en questionnant ainsi l'existence d'un seul point de vue possible sur le monde. Comme le résume Irina Tylkowski :

[L]e « dialogisme » bakhtinien peut être interprété comme une notion qui renvoie à la manière dont un individu (l'auteur d'un roman, un personnage, etc.) élabore, formule, exprime (y compris dans la parole intérieure) sa position personnelle vis-à-vis de lui-même, d'« autrui » et du monde. Cette manière consiste à faire appel aux points de vue et aux conceptions du monde d'« autrui », à les opposer, à les confronter à sa position personnelle. Le rôle d'« autrui » y est donc capital : il est omniprésent pour l'individu qui se trouve en rapport particulier avec lui.⁶⁵

La littérature « dialogique » ou « polyphonique » serait donc caractérisée par la possibilité de prendre en considération les points de vue alternatifs par rapport à la narration dominante. Dans le domaine chinois, ce trait est particulièrement significatif, et il a été repris par un certain nombre de chercheurs. Dans son *Fictions du pouvoir chinois*, par exemple, Sebastian Veg explore le rapport entre fiction et pouvoir en Chine au début du XX^e siècle (en particulier à travers l'œuvre de Lu Xun et Lao She, outre que par la représentation de la Chine chez Franz Kafka, Bertold Brecht et Victor Segalen), et il affirme :

Celle-ci [*La croyance fictionnelle*] présente en effet des particularités fortes : si le lecteur est invité à s'immerger dans le monde fictionnel par une suspension volontaire de l'incrédulité (*willing suspension of disbelief*), ce monde se donne toujours en même temps comme explicitement fictionnel, ouvrant ainsi la possibilité de sa propre contestation.⁶⁶

Veg souligne par ailleurs que, en conséquence sa capacité de stimuler la réflexion, lors du mouvement du Quatre Mai, la fiction est considérée comme un « instrument de formation de [la]

⁶⁵ Irina Tylkowski, « La conception du "dialogue" de Mikhaïl Bakhtine et ses sources sociologiques (l'exemple des *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski* [1929]) », *Cahiers de praxématique*, 2011, vol. 57, p. 58.

⁶⁶ Sebastian Veg, *Fictions du pouvoir chinois : Littérature, modernisme et démocratie au début du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 10.

conscience politique » du lecteur⁶⁷. Dans le monde anglophone, par ailleurs, David Wang Der-Wei souligne la place potentiellement subversive de la littérature de fiction à cause de sa capacité de proposer une alternative à la réalité. Il affirme que « la fiction est plus qu'une réplique de la réalité : elle encourage l'imagination et aide à ouvrir des stratégies de représentation multiples », et encore « elle [la fiction] projette des trajectoires de discours pluriels, et dessine des horizons allégoriques »⁶⁸.

Si l'on considère la production de Yan Lianke à partir de la moitié des années 1990, et encore plus à partir du moment où il quitte l'armée en 2004, en effet, un cadre composite émerge qui semble avoir pris la forme d'un projet littéraire très clair visant à peindre un tableau alternatif de l'histoire de son pays, focalisé sur plusieurs épisodes « sensibles ». C'est, en particulier, dans la rencontre entre langue et contenu qu'un nouveau message se dévoile dans l'œuvre de notre auteur.

Dans un article de 2013, Ding Fan 丁凡 et Fu Yanfeng 傅元峰 suggèrent que, si l'on prend en considération l'ensemble de la production de Yan Lianke, on peut y distinguer deux tendances différentes : un courant, s'approchant plus de la littérature du terroir, qui serait orienté, du moins en apparence, vers la fuite de la réalité, et un deuxième, plus politique et satirique, où la littérature sert à l'auteur d'outil pour se rapprocher du monde contemporain, avec une visée principalement critique. Le style des romans et des nouvelles qui appartiennent au premier courant pourrait être défini comme « allégorique » (*yuyan hua* 寓言化)⁶⁹ : l'auteur y représente son héritage culturel, d'homme issu de la campagne chinoise et venant d'une famille illettrée. Le deuxième courant, qu'ils définissent comme « sarcastique » (*fanfeng shi* 反讽式)⁷⁰, a pour objet primaire l'histoire chinoise contemporaine.

Cette division est reprise par différents critiques⁷¹, qui considèrent généralement aussi que la première partie de la production de Yan Lianke serait plus réussie par rapport à la deuxième, où les tons deviennent souvent très polémiques. Les trois exemples les plus cités à cet égard sont *Wei renmin fujun*, *Feng ya song* et *Zhalie zhi* où la campagne est presque absente et où l'auteur fait émerger

⁶⁷ *Ibid.*, p. 186. Nous approfondirons ce thème dans le Chapitre 8.

⁶⁸ « Fiction is more than a replica of reality ; it encourages imagination and helps open up multiple representational strategies » et « Most importantly, fiction is more than a replica of reality ; it encourages imagination, projects plural discursive trajectories, and maps allegorical horizons. » David Der-Wei Wang, « Red Legacies in Fiction », dans Li Jie et Zhang Enhua (éds.), *Red Legacies in China : Cultural Afterlives of the Cultural Revolution*, *op. cit.*, p. 187 et 208.

⁶⁹ Ding Fan (丁凡) et Fu Yanfeng(傅元峰), « Yan Lianke : *Nian yue ri, Jianying ru shui* », 阎连科« 年月日 »,« 坚硬如水 » [Nian yue ri et Jianying ru shui de Yan Lianke], dans Lin Yuan (éd.), *Shuo Yan Lianke*, *op. cit.*, p. 211.

⁷⁰ Ding Fan et Fu Yanfeng, « Yan Lianke : « Nian yue ri », « Jianying ru shui » », *op. cit.*.

⁷¹ Voir par exemple : Wang Yao(王尧), « Wei shijieguan he fangfalun de « Shenshi zhuyi », 为世界观和方法论的“神实主义”[Le mythoréalisme comme vision du monde et discussion de la méthode], p. 180-193 ; Sun Yu (孙郁), « Yan Lianke de « shenshi zhuyi », 阎连科的 « 神实主义 » [Le mythoréalisme de Yan Lianke], p. 194-207 ; Ding Fan et Fu Yanfeng, « Yan Lianke : « Nian yue ri », « Jianying ru shui » », pp. 211-214, dans Lin Yuan (éd.), *Shuo Yan Lianke*, *op. cit.* Chen Sihe et Chen Xiaoming ont suggéré une opinion similaire lors d'interviews menés en janvier 2018.

toute son irritation envers le système. Ces critiques voient dans la campagne représentée par Yan Lianke un espace essentiellement lyrique et bucolique, et dans sa description de la ville, un espace caractérisé par la critique sociale et par l'engagement civil. Nous pouvons, sans doute, retrouver cette distinction dans certaines de ses œuvres (*Balou shanmai* et *Balou tiange* du côté rural, et *Wei renmin fuwu* et *Feng ya song* du côté urbain, par exemple), mais comme nous le verrons, il s'agit pour nous d'une distinction peu efficace pour comprendre l'œuvre de Yan Lianke.

Yan Lianke est aussi, par ailleurs, souvent analysé comme un auteur appartenant en plein à la tradition littéraire de sa province, le Henan. Dans un essai sur la littérature henanaise, la chercheuse Liang Hong 梁鸿 distingue trois points communs parmi les écrivains de cette province (parmi lesquels elle mentionne, outre Yan Lianke, Shi Tuo 师陀, Yao Xueyin 姚雪垠, Li Zhun 李准 comme auteurs modernes et Liu Zhenyun 刘震云, Li Peifu 李佩甫, Qiao Dianyun 乔典运 comme auteurs contemporains) : l'influence du pays natal, qui n'abandonne jamais ces écrivains même quand ils quittent la campagne pour habiter dans une ville ; l'attention au peuple et une forte conscience politique⁷². Ces traits qui sont effectivement centraux dans l'œuvre de Yan Lianke aussi, mais qui se présentent, dans son écriture, accompagnés d'un ton fortement politisé : l'influence de son héritage se traduit à la fois par un orgueil national renforcé et par une attention au peuple qui présente un fort caractère de revendication politique, avec une charge qui pourrait être presque subversive.

Yan Lianke est en effet, et il reste, un « homme du Henan », et la campagne, en particulier son village natal, est depuis toujours une source d'inspiration primaire pour sa production littéraire :

我不会没有故事可讲，不会没有东西可写，只要我每年回到生我、养我的那个田湖镇上走走、看看，听我母亲、姐姐、哥哥和邻人们说几句话，千奇百怪而又真真实实的故事和情节就如赛跑样往我的头脑跑，往我的头脑里钻。

73

Je n'arrêterai jamais d'avoir des histoires à raconter ou des choses à écrire. Il suffit que je rentre tous les ans dans à Tianhu, où je suis né et j'ai grandi. En marchant, en regardant, en écoutant ce que disent ma mère, mes sœurs, mon frère et mes voisins, des histoires et des intrigues réelles et en même temps incroyables se presseront dans ma tête comme dans une course, et elles creuseront en moi.

La fabrication de l'univers romanesque des monts Balou, où il situe la plupart de ses romans, est issue de cette profonde influence, et semblerait, au premier regard, confirmer la tendance lyrique

⁷² « Henan wenxue », Liang Hong et Yan Lianke, *Wupo de hong kuaiji : Yan Lianke, Liang Hong duitan lu*, op. cit., p. 173 – 177.

⁷³ Zhang Xueting et Yan Lianke, *Wo de xianshi, wo de zhuyi*, op. cit., p. 19.

de son écriture rurale : il représente des villages complètement externes aux dynamiques du monde contemporain, situés dans un espace narratif aux marges du monde officiel, urbain et politisé, et où les dynamiques sociales, politiques et familiales se mélangent sur un seul plan. Il s'agit toutefois d'un espace qui est en même temps utopique et anti-utopique : utopique, car il fournit une alternative aux rêves de la révolution communiste et de l'économie de marché, et anti-utopique car, même dans cette dimension parallèle, il introduit la mort, la maladie et la trahison comme des constantes, et il exclut toute possibilité d'existence d'un bien absolu. L'espace rural de Yan Lianke nie la possibilité de juger de manière univoque la modernité et la tradition, la participation et l'exclusion, mais aussi, de manière plus radicale et plus originale, le corps sain et le corps malade⁷⁴.

Sa représentation de la campagne, ainsi, a peu du lyrisme bucolique que certains critiques semblent y voir. Yan Lianke a tendance, au contraire, à opérer un mélange subtil entre la représentation de la vie rurale et la grande histoire nationale : pour cela, nous proposons de considérer la première partie de la production de Yan Lianke comme un produit littéraire visant à représenter l'histoire nationale chinoise du point de vue des paysans.

Cette approche dans son écriture dérive par ailleurs d'une conviction politique très forte chez Yan Lianke : il ne considère pas son village comme un lieu « écarté » en Chine ni, du moins, à sa périphérie ; au contraire, il en souligne volontiers la position centrale, dans la géographie et dans l'histoire de son pays :

我不仅是一个中国人，而且还是一个中国中原地区的人。[...]既然中国是世界
的中心，河南是中国的中心，那么，从地理位置上说，河南省的嵩县又是
河南的中心，我的家乡的那个有 6000 人口的村庄，就是嵩县的中心。⁷⁵

Je ne suis pas simplement un Chinois, je suis un Chinois de la Plaine centrale. [...] [A]près tout la Chine est au centre du monde et le Henan est au centre de la Chine. D'un point de vue géographique, la contrée de Song est au centre de la province du Henan, et mon village de six mille habitants se trouve au centre de la contrée de Song.

Cette démarche de recentralisation des campagnes est extrêmement importante pour Yan Lianke, qui en revendique l'originalité, tout en se taillant l'image d'un écrivain authentiquement

⁷⁴ A ce propos, v. : Liu Jianmei, « To Join the Commune or Withdraw from It? A Reading of Yan Lianke's "Shouhuo" », *Modern Chinese Literature and Culture*, Vol. 19, No. 2 (FALL, 2007), pp. 1-33. Liu Jianmei, « To Join the Commune or Withdraw from it? A Reading of Yan Lianke's Shouhuo », *op. cit.* ; Tsai Chien-hsin, « In Sickness or in Health », *op. cit.*

⁷⁵ Tiré de l'intervention « Shouzhū cūnzhuāng » (守住村庄 Posséder le village) à la conférence « Littératures d'Asie, Afrique et Amérique Latine » en Corée, Yan Lianke (阎连科), *Yīpāihūyán : Yan Lianke hāiwài yǎnjiǎngjí*, 一派胡言：阎连科海外演讲集 [Que des bêtises : Collection de discours à l'étranger de Yan Lianke], Pékin, Zhongxin chubanshe, 2012, p. 163.

paysan, sans épargner des tons parfois polémiques envers d'autres auteurs qui lui sont contemporains :

有一点是需要强调的，我们的当代文学很多时候是把我们的民间文学抛出在主流之外的，但莫言、贾平凹是特例。但其他的乡土文学中间，民间的影响是不大的[...]。韩少功[...]作为一个作家是完全在乡村之外看乡村的，这些民间元素是被他省略得所剩无几了，[...]。

[...] 对于我，是没有必要经过筛选，因为这些资源非常多，我们小时候听过无数的民间故事，这些故事可能在《受活》中出现的多一些，《丁庄梦》也有很多，这些故事一部分是经过我加工的，有一部分是原汁原味的。⁷⁶

Un point qu'il faut souligner est que la plupart du temps notre littérature contemporaine rejette notre littérature populaire à l'extérieur, Mo Yan et Jia Pingwa sont des exceptions. Mais dans le reste de la littérature du terroir, il n'y a pas une grande influence populaire. [...] Han Shaogong regarde le village de son extérieur, et il ne laisse que très peu d'éléments folkloriques [...].

[...] En ce qui me concerne, je n'ai pas besoin de sélectionner, car j'ai plein de sources, dans notre enfance nous avons écouté énormément d'histoires populaires, qui sont sans doute réapparues plus nombreuses dans *Shoubuo*, il y en a beaucoup dans *Dingzhuang meng* aussi. Certaines, je les ai retravaillées, d'autres sont telles quelles.

Dans *Wo yu fubei*, il souligne par ailleurs que la campagne possède une position alternative à plusieurs niveaux, y comprise la perception du temps (et il s'agit là, bien entendu, d'une dimension à la quelle il est personnellement admis) :

宛若我不知道我的出生年月样，也不知道我是何年何月开始读的书。家在中原的一个偏穷村落里，父母计时，一般都依着农历序法，偶然说到年月公元，村人们也都要愣怔半晌。在中国的乡村，时间如同从日历上撕下的废纸。之所以有着时间，是因着某些事件。事件是年代的标记，如同老人脸上的皱褶标刻的岁月。⁷⁷

Tout comme je ne connais pas ma date de naissance, je ne sais pas non plus dans quel mois et quelle année j'ai commencé l'école. Je viens d'un pauvre village de la Plaine centrale, et mes parents calculaient le temps avec le calendrier lunaire ; s'il arrivait que quelqu'un utilisait les années et les mois du calendrier occidental, les paysans restaient bouche bée. Dans les campagnes chinoises, le temps ressemble à la page déchirée d'un

⁷⁶ Zhang Xueting et Yan Lianke, *Wo de xianshi, wo de zhuanyi*, op. cit., p. 31.

⁷⁷ Yan Lianke, *Wo yu fubei*, op. cit., p. 8.

calendrier. Si le temps passe, c'est parce que les événements s'écoulent. Les événements sont la trace du temps, comme les rides sur le visage d'un vieux marquent ses années.

Yan Lianke tient donc à se présenter comme l'un des intellectuels les plus qualifiés pour donner une voix au « cœur » de la Chine dont il provient et ce, de l'intérieur même de ces campagnes : l'ambition qui le pousse est de rendre les paysans protagonistes.

L'espace de la campagne se charge ainsi d'une profonde signification politique : il devient le cœur de l'activité paysanne, un espace de résistance ou même de révolte face à ce qu'impose le pouvoir central, dont il n'est jamais simplement une victime passive. Ainsi il parle encore de son village :

三十年时间，村里兴旺发达，人们不生不死。村里已经二十年没有一对新人结婚，没有一对年轻人去领结婚证。[...] 新人不领结婚证，就没有计划生育的问题。老人永远不死，就没有调整和上交土地问题。所以，我说中国的社会你们无法想象，表面混乱，而内在里自有其秩序。⁷⁸

En trente ans, le village a fleuri ; personne n'est mort et personne n'est né. Cela fait déjà vingt ans que personne ne se marie, aucun jeune couple n'est allé enregistrer un certificat de mariage. [...] Si les mariés n'enregistrent pas leur mariage, ils ne sont pas soumis au contrôle des naissances. Si les vieux ne meurent jamais, il n'est pas nécessaire de gérer des questions de terrains avec les autorités. C'est pour cela que je dis, vous ne pouvez pas imaginer, en apparence la société chinoise est chaotique, mais elle a son ordre interne.

C'est ce genre de considérations qui le poussent, dans ses romans, à décrire et revendiquer le rôle actif des paysans dans la construction de leur existence et de leur identité. Dans toute son œuvre, il maintient une attention aux travailleurs (*laoku ren* 劳苦人, *shouku ren* 受苦人), qu'il définit presque comme une « vénération »⁷⁹. Ses intrigues visent le plus souvent à remettre au centre la campagne et ses habitants, en évitant de les représenter en tant que victimes passives d'un pouvoir extérieur, ou comme les gardiens d'une tradition ancienne à chérir, mais bien comme les protagonistes actifs d'une dialectique entre centre et périphérie, moralité et immoralité, bien et mal, dont le résultat n'est jamais acquis.

L'exemple probablement le plus significatif dans ce sens est *Shouhuo* (受活, litt. : *Profiter de la vie*, 2004, traduction française : *Bons baisers de Lénine*), le roman qui va le plus au fond dans l'épopée des monts Balou, pour son étendue ainsi que pour l'analyse du rapport entre ville et campagne.

⁷⁸ Zhang Xueting et Yan Lianke, *Wo de xianshi, wo de zhuyi*, op. cit., p. 18.

⁷⁹ « 我非常敬仰“劳苦人”，甚至崇拜这些“劳苦人” », « Je révère, j'idolâtre même ces travailleurs » : Li Tuo (李托) et Yan Lianke (阎连科), « *Shouhuo* : Chao xianshi xiezuo de zhongyao changshi », « 收活 » : 超现实写作的重要尝试 [*Shouhuo* : Une importante tentative d'écriture surréelle] Lin Jianfa (éd.), *Yan Lianke wenxue yanjiu*, op. cit., p. 314.

Protagonistes du roman sont les habitants du village de Benaise (*Shoubuo zhuang* 受活庄)⁸⁰, qui sont tous, sans exceptions, affectés par des tares différentes (il y a des sourds, des aveugles, des gens sans un bras ou une jambe, des paralytiques, etc), et vivent en harmonie, dans une condition de relative prospérité, dans les monts Balou :

一个山梁的雪地都忙将起来了。有瞎子的人家里，倘是人手少，那瞎子也是要忙着收获的。他被明眼人牵到田头上，明眼人从雪地扒出几棵麦，塞到他手里，让他一直沿着麦畦儿往前摸着剪，[...]。瘸子、瘫子和圆全人，是要一样干活的，他用一块又平又滑的木板坐上去，每剪一把麦，把身子往前挪一挪，那木板就朝前滑动了。木板在雪地上是比圆全人拔腿行走还快呢。[...] 哑巴和聋子是无碍啥儿干活的，听不见，说不出，就不消有啥闲心思，干起活来就比常人一心了，快捷了。

Sur chaque *mu* on s'affairait. Même les aveugles étaient mis à contribution - surtout si la famille manquait de bras. Les voyants les guidaient jusqu'à l'entrée du lopin, puis ils arrachaient quelques tiges, les leur fourraient dans les mains et leur enjoignaient d'avancer droit en continuant de couper à tâtons. [...] Pour le reste, boiteux, paralytiques ou gens-complets, on travaillait de la même façon : assis sur une planche plate et glissante, on moissonnait une poignée d'épis et on se penchait en avant pour faire patiner la latte. Cela allait plus vite que sur deux jambes, même pour les bien portants ! [...] Les muets, les sourds besognaient sans gêner personne : ils n'entendaient pas, ne parlaient pas, peu importait ce qu'ils pensaient, quand il se mettaient à l'ouvrage c'était avec plus de cœur que les autres. Ils étaient plus rapides.⁸¹

Les problèmes du village commencent lorsque Mao Zhi, ancienne combattante de l'Armée Rouge (la « Quatrième rouge » *hongsi* 红四), établie à Benaise, décide en 1949 de « jointer » (*rushe* 入社), à savoir, de faire entrer le village dans la société en le liant à un district : « faire la Révolution. Jointer Benaise au monde des groupes d'entraide et des coopératives »⁸². La « jointaie » apporte toutefois uniquement des malheurs au village, qui lors de la famine du Grand Bond en avant (*tiezai* 铁灾, « le fléau de fer », comme l'appellent les gens du village) se retrouve bientôt contraint de donner toute sa nourriture aux habitants du district. L'objectif de Mao Zhi devient donc de

⁸⁰ Nous choisissons d'utiliser les solutions de Sylvie Gentil pour la traduction de tous les termes dialectaux ou inventés par l'auteur.

⁸¹ Yan Lianke, *Shoubuo*, *op. cit.*, p. 7 ; traduction française : Yan Lianke, *Bons baisers de Lénine*, traduit par Sylvie Gentil, Arles, P. Picquier, 2009, p. 19.

⁸² « 她要革命。他要领着受活人进入互助组和合作社。 », Yan Lianke, *Shoubuo*, *op. cit.*, p. 86 ; traduction française : *Bons baisers de Lénine*, *op. cit.*, p. 195.

« déjoindre » (*tuishe* 退社), quitter la commune populaire afin que le village revienne à son statut d'autarcie idyllique de départ. Pour ce faire, les Benaisiens au complet se mettent à l'œuvre, en constituant une troupe de cirque qui va s'exhiber dans la Chine entière pour gagner l'argent nécessaire pour satisfaire les ambitions du chef de district Liu Yingque, et obtenir en échange l'indépendance.

Même si les rapports de force sont très clairement déséquilibrés en faveur de l'espace urbain (qui est l'expression de la santé et de la force physique, et qui parvient à piller le village de toutes ses ressources alimentaires), les villageois jouent un rôle très actif dans le déroulement de l'intrigue, ils ne subissent pas la volonté du pouvoir, mais se battent, avec les moyens qu'ils possèdent, pour parvenir à leur objectif d'opposition au pouvoir et à la définition de leur propre identité.

La plupart des romans de Yan Lianke présentent une dimension « chorale » : dans des nombreux romans (v. *Riguang liunian*, *Shoubuo*, *Dingzhuang meng*, *Zhalie zhi*, *Rixi*), l'un des protagonistes est le chef du village, et l'intrigue fait ressortir les dynamiques d'accord et de lutte parmi le groupe des villageois. Cela détermine une très forte présence du politique et une grande attention aux mécanismes collectifs qui sous-tendent les relations humaines. C'est un trait qui semblerait reprendre, dans un certain sens, les prescriptions gouvernementales et le courant des œuvres de fictions qui traitent des grands événements de l'histoire à l'époque socialiste⁸³, que Link décrit ainsi :

Expression that focused on the grand events of history, no matter how deeply and personally it was felt, always remained somewhat ambiguous between the pragmatic and expressive functions of literature. Works that sidestepped the great events and focused on individual people were fairly rare.⁸⁴

Au côté de cette présence du politique, de surcroît, le besoin de peindre un tableau de l'histoire de son pays depuis la fondation de la Chine nouvelle est aussi très fort chez Yan Lianke. C'est un trait qui ne correspond pas non plus à une démarche originale de notre auteur. Au contraire, il s'agit d'une tendance récurrente de la littérature chinoise moderne et contemporaine depuis le début du XX^e siècle, qui peut être résumée par l'expression « obsession with China » proposée par le renommé critique littéraire C. T. Hsia en 1971⁸⁵, et que Chen Xiaoming retrouve également parmi les « tâches primaires » de la littérature socialiste et réaliste :

⁸³ « [...] « The life of the people », which was publicly accessible and therefore definable by the leadership, had to be « the only source of literature and art » : Perry Link, *The Uses of Literature : Life in the Socialist Chinese Literary System*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2000, p. 164.

⁸⁴ Perry Link, *The Uses of Literature : Life in the Socialist Chinese Literary System*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2000, p. 163.

⁸⁵ Hsia Chih-ting, *A History of Modern Chinese Fiction : Third Edition*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1999, p. 533 et suivantes.

A basic task of socialist literature was to reshape history and merge history with reality. The literary expression of modernity in China was seen in its wish to construct grand historical narratives, so as to show the revolutionary identity of the nation state and to construct a history progressing to a new stage that transcends all previous history and prefigures a new historical era.⁸⁶

Chez Yan Lianke, cette tendance se teinte de deux couleurs seulement en apparence contradictoires : d'un côté, elle inverse l'impératif socialiste de glorifier la nation que Chen Xiaoming évoque, et vise plutôt à montrer les défauts et les trous noirs de son pays à l'heure actuelle comme dans le passé, d'un autre, l'exercice de sa critique a un fond idéologique qui s'avère, comme on va le voir, fortement nationaliste.

C'est ainsi que, à notre avis, Yan Lianke vise à redéfinir les idées mêmes de centre et de périphérie. C'est une démarche qui, par ailleurs, ne peut pas se faire sans une reprise de l'histoire nationale au sens large.

Bâtir un « monument à l'amnésie » : la traduction de l'histoire nationale en littérature chez Yan Lianke

Lors d'une communication présentée en mars 2013 à l'Université de la Colombie-Britannique à Vancouver, portant le titre de « Guojia shiji yu wenxue jiyi » (国家失记与文学记忆 « L'amnésie de l'Etat et la mémoire de la littérature »)⁸⁷, Yan trace un tableau sombre du contrôle sur les intellectuels opéré par la Chine contemporaine, en dénonçant l'« amnésie » (*shiji* 失记) imposée par le gouvernement sur les nouvelles générations : un acte intentionnel de suppression de certaines mémoires, qui n'a rien du processus d'« oubli » (*yiwang* 遗忘) naturel consistant à « laisser tomber le passé et l'histoire » (让记忆抛弃过去和历史), mais consiste plutôt dans le remplacement conscient des souvenirs réels par d'autres créés en fonction des besoins⁸⁸. Il propose une liste des différents épisodes historiques, surtout à partir de 1949, qui sont systématiquement sujets à censure, éliminés des manuels scolaires et de toute autre source d'information, ce qui a pour but d'empêcher

⁸⁶ Chen Xiaoming, « Socialist Literature Driven by Radical Modernity, 1950–1980 », Qin Liyan (trad.), Zhang Yingjin (éd.), *A Companion to Modern Chinese Literature*, *op. cit.*, p. 88.

⁸⁷ Le texte est publié en chinois dans la collection d'essais *Chenmo yu chuanxi*, et aussi, partiellement, en traduction anglaise dans le *New York Times* avec le titre : « On China's State-Sponsored Amnesia » : Yan Lianke, *Chenmo yu chuanxi*, *op. cit.*, p. 9-24 ; Yan Lianke, « Opinion | On China's State-Sponsored Amnesia », *The New York Times*, [en ligne] <https://www.nytimes.com/2013/04/02/opinion/on-chinas-state-sponsored-amnesia.html>, 4 janvier 2013, consulté le 13 juin 2017.

⁸⁸ Yan Lianke, *Chenmo yu chuanxi*, *op. cit.*, p. 11. A remarquer qu'on retrouve ici les grands axes de ce « réel fallacieux » décrit dans *Faxian xiaoshuo*, v. 2.2.2.a.

le passage du témoin de certaines mémoires d'une génération à la suivante, et de contribuer à l'oubli des témoins directs. La création d'une nouvelle histoire et de nouveaux souvenirs toucherait ainsi à la plupart des événements principaux du XXe siècle, en particulier après 1949.

Il reprend alors la célèbre proposition du grand intellectuel Ba Jin de bâtir un « musée de la Révolution Culturelle »⁸⁹ :

难道我们应该把它们完全忘记，不让人再提它们，以便二十年后又发动一次“文革”拿它当做新生事物来大闹中华?!有人说：“再发生?不可能吧。”我想问一句：“为什么不可能?”这几年我反复思考的就是这个问题，我希望找到一个明确的答案：可能，还是不可能?这样我晚上才不怕做怪梦。但是谁能向我保证二十年前发生过的事不可能再发生呢?我怎么能相信自己可以睡得安稳不会在梦中挥动双手滚下床来呢?

并不是我不愿意忘记，是血淋淋的魔影牢牢地揪住我不让我忘记。

Et il faudrait oublier tout cela et interdire aux gens d'en parler, pour que vingt ans après se déclenche une deuxième « Révolution culturelle » qu'on présentera comme une nouveauté pour semer le trouble en Chine! À ceux qui prétendent : « Que cela recommence ? Impossible », je demande : « Pourquoi, impossible ? » Possible ou impossible ? Cette question je me la pose depuis plusieurs années et j'aimerais bien y répondre définitivement. Comme cela, la nuit, je n'aurais plus à redouter les cauchemars. Mais qui m'assurera que les événements qui se sont déroulés il y a vingt ans ne se reproduiront pas ? Qui peut me certifier que je vais dorénavant dormir paisiblement sans jamais plus, au milieu d'un rêve, agiter les bras ou dégringoler de mon lit ?

Ce n'est pas que je refuse d'oublier, mais les ombres des démons aspergés de sang qui me tiennent dans leurs griffes m'en empêchent.⁹⁰

Yan Lianke suggère, quant à lui, d'ériger un « Monument à l'Amnésie nationale » (*Minzu shiji bei* 民族失记碑), et de le placer au milieu de la place Tian'anmen à Pékin : ce monument pourrait ainsi inclure toutes les mémoires et les souffrances du pays pendant la période de la Révolution maoïste.

建一座“民族失记碑”，刻写下我们国家自某一历史时期以来的全部伤痛与记忆，如反右、大跃进、三年饥荒、十年文革等，凡此种种的民族之灾难，都在最为醒目的广场上，告诉所有的国人与世人，我们的民族是完善的、成熟的，敢于记忆的。

⁸⁹ Ba Jin, *Pour un musée de la « Révolution culturelle »* (*Au fil de la plume*), *op. cit.*

⁹⁰ Ba Jin (巴金), *Suixianglu xuanji*, 随想录选集 [Au fil de la plume : Ecrits choisis], Pékin, Sanlian shudian, 2003, p. 102-103. Traduction française : Ba Jin, *Pour un musée de la « Révolution culturelle »* (*Au fil de la plume*), *op. cit.*, p. 114.

因此，它才真正是伟大的、可敬的，敢为世人榜样的。⁹¹

(Il faut) Ériger un « Monument à l'amnésie nationale », afin d'y graver toutes les mémoires et les blessures que notre pays s'est causées pendant une époque historique, et toutes les calamités que la nation a souffertes, tels que la campagne anti-droitiste, le Grand Bond en avant, les trois ans de famine, les dix ans de Révolution culturelle. Il faudra l'ériger au centre de la scène, pour dire à nos compatriotes et au monde entier que notre Nation est fière et mûre, et a le courage de se souvenir.

Seulement ainsi elle pourra devenir grande et respectable, un modèle pour le monde entier.

Il faut remarquer qu'une très grande différence existe dans l'approche de l'histoire de Yan Lianke par rapport à celle de Ba Jin. Bien que réhabilité en 1977, Ba Jin subit des persécutions tout au long de la Révolution Culturelle. L'évocation de cette période historique n'est pas vraiment un choix pour lui, mais plutôt la tentative de se réconcilier avec son propre passé traumatique par le biais de l'écriture. Telle est l'une des fonctions des cinq volumes de *Suixiang lu* (随想录 *Au fil de la plume*), composés entre 1979 et 1986. Comme Ba Jin lui-même l'affirme, par ailleurs, le souvenir est pour lui une torture plus qu'un besoin (ces « démons ensanglantés »)⁹².

La mémoire historique de Yan Lianke, au contraire, n'est pas directement traumatique : né en 1958, il n'a pas de mémoires directes de la Grande Famine, qui lui a été racontée par ses proches comme le moment le plus dramatique de la Révolution maoïste ; par la suite, il a vécu la Révolution Culturelle dans une petite ville en tant qu'enfant et fils de paysans pauvres. Son travail de reprise et de traduction de la mémoire historique en littérature appartient donc plutôt à la catégorie des post-mémoires. Les difficultés rencontrées avec la censure n'ont pas eu sur lui la lourde influence subie par Ba Jin, qui affirme se sentir incapable d'écrire, empêché par la « maladie des herbes vénéneuses » (*ducao bing* 毒草病) : avec l'expression *ducao*, ou *da ducao* (大毒草 « grandes herbes vénéneuses ») on indiquait, à l'époque de la révolution culturelles, les œuvres littéraires coupables d'empoisonner les esprits du peuple, une accusation que Ba Jin subit aussi. La « maladie » qu'il affirme avoir attrapé semblerait ainsi être une représentation de son syndrome de stress post-traumatique, qui l'accompagne dans les dernières années de sa vie et l'empêche d'écrire de la fiction⁹³. Alors que Ba Jin est poussé plutôt par un besoin de réaffirmer la valeur humaine en dépit des horreurs historiques vécues, l'effort de Yan Lianke semble soulever, comme point central, celui du patriotisme : dans la

⁹¹ Yan Lianke, *Chenmo yu chuanxi*, *op. cit.*, p. 23.

⁹² Huang Yiju, *Tapestry of Light : Aesthetic Afterlives of the Cultural Revolution*, Leiden, Boston, Brill, coll. « Asian Studies E-Books Online », 2014, p. 131.

⁹³ Ba Jin, *Suixianglu xuanji*, *op. cit.*, p. 55-56.

lignée d'une très longue tradition intellectuelle (voir Chapitre 1), notre auteur semble concevoir la critique de son pays comme un soin amer mais nécessaire, afin d'en redresser les problèmes, et de pouvoir ainsi afficher, un jour, un véritable orgueil nationaliste.

Si l'on s'en tient aux romans écrits à partir de la moitié des années 1990 environ, quand, suite au ban de *Xiari luo*, Yan Lianke commence à se réfugier dans l'écriture, et encore plus après son licenciement de l'armée en 2004, on s'aperçoit que la plupart de ces textes sont centrés sur une période historique précise ou bien sur un problème social contemporain, et que, si nous les regardons dans leur ensemble, ils finissent par constituer un tableau plus ou moins complet de l'histoire chinoise à partir plus ou moins de l'année de naissance de l'auteur⁹⁴. Cela est assez évident si l'on regarde le Tableau 2, où la deuxième colonne contient les épisodes sensibles que Yan Lianke mentionne dans l'essai *Guojia shiji yu wenxue jiyi*, et la troisième les titres de ses romans qui traitent de cette période.

La véritable essence du projet de Yan Lianke réside ainsi dans la reconstruction d'une mémoire nationale à travers son écriture. Voyons, plus en détail, les différentes questions sur lesquelles certains de ces romans se focalisent : au centre de *Si shu*, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, il y a le phénomène de la rééducation des intellectuels qui commence à partir de la campagne anti-droitiste de 1957, qui traverse la folie productiviste du Grand Bond en avant et les années les plus sombres de la famine qui a suivi (1958-1961), représentés de l'intérieur d'un *laogai* fictif. Les dix ans de Grande Révolution culturelle (1966-76) sont représentés dans *Wei renmin funu* et dans *Jianying ru shui*, dans les deux cas par le biais de la représentation d'une relation sexuelle illicite entre les deux protagonistes et par un usage parodique des slogans de la Révolution culturelle. Dans *Xiari luo*, c'est l'absurdité de la guerre sino-vietnamienne (1979) qui est décrite, cette guerre dont « ni les gens ordinaires, ni le peuple, ni l'armée ne savaient pourquoi elle avait commencé, et peu importe combien de soldats la Chine et le Vietnam ont abattus, combien de vies innocentes ils ont tuées, ils n'ont plus été mentionnés »⁹⁵.

Après la guerre de 1979, et avec un trou correspondant aux événements de 1989, nous avons une parodie de l'enrichissement furieux de la Chine à partir des réformes de Deng Xiaoping (dans *Zhalie zhi*)⁹⁶, et aussi la représentation d'un certain nombre d'épisodes qui appartiennent à la Chine

⁹⁴ L'exception, notable, est l'absence d'un texte qui traite directement des manifestations sur la place Tian'anmen en 1989, et de sa répression violente. Yan Lianke affirme avoir l'intention d'écrire un roman sur cette thématique mais n'avoir pas encore trouvé la bonne forme littéraire (interview, janvier 2018).

⁹⁵ « 那場百姓、人民、軍隊都不知因何而起的戰爭，無論中國或越南到底陣亡了多少士兵和死去多少無辜的生命，也是集字不再去提了。 » : Yan Lianke, *Chenmo yu chuanxi*, op. cit., p. 13.

⁹⁶ Il s'agit, dans ce cas, d'un thème assez présent dans la littérature chinoise contemporaine : voir, par exemple, *Feng ru fei tun* de Mo Yan et *Xiongdi* (兄弟 *Brothers*) de Yu Hua (2005).

contemporaine : les épidémies de SIDA au Henan suite à la vente de sang incontrôlée aux années 1990, qui apparaissent dans *Dingzhuang meng*, et les scandales consécutifs à l’empoisonnement de nombreux produits alimentaires, de la terre et des eaux qu’il évoque, même si c’est de manière très allégorique, dans *Riguang Liunian*, où les habitants du village des Trois Patronymes (*San xing cun* 三姓村), dans les monts Balou, luttent pour se protéger d’une maladie mystérieuse qui les tue tous, sans exception, avant les quarante ans. Leur travail afin de bâtir un canal pour accéder aux eaux du fleuve Lingyin (灵隐水), qui devrait leur assurer une vie centenaire, se révèle complètement inutile face à l’eau polluée que le canal leur ramène enfin :

湍急在厚渣渣的白沫下的灵隐水，终于走完了它的六十里，从三姓村人的脚步下无所顾忌地到了马槽口似的岸渠头，轰哗一下跌进沟里，骤然之间，巨大的静谧沉默中就水响一片了。沟崖上的荆树在水流下摇摇摆摆，不断有草枝、布衫和胀圆肚子水袋儿挂在树枝上。[...]他们一列两行站在水渠边，无休无止地把目光盯死在流水上，看着水面上黑色的布片、腐烂的水草和白花花的泡沫从他们脚下迟迟滞滞流过去。

L’eau de Lingyin coule à torrents, l’écume gicle avec tout ce qu’elle charrie et, finalement, au terme des soixante lis du canal, elle passe avec indifférence aux pieds des villageois avant de se jeter violemment dans la ravine, la submergeant. Sur les versants, les ronces se couchent sous le poids des flots ; aux branches des arbres s’accrochent des sacs remplis d’herbes, de brindilles, de morceaux de tissu, ou de cadavres de rats aux ventres gonflés. [...] Rangés le long du canal, les villageois gardent les yeux rivés sur le sillon, sur la lourde étoffe noire, sa fange putride, les clapotis de son écume et sa lente progression.⁹⁷

Trois autres romans contribuent à approfondir la réflexion sur l’histoire nationale et à définir mieux ce tableau : il s’agit de *Shoubuo* et de ses deux derniers romans, *Zhalie zhi* et *Rixi*. Les trois couvrent une grande partie de l’histoire de la révolution chinoise, en choisissant chacun une technique différente. Nous avons déjà parlé de *Shoubuo*, qui raconte la Chine du point de vue d’un village qui cherche à se faire oublier par l’histoire. Dans *Zhalie zhi* et dans *Rixi* le message devient presque métahistorique : le premier est rédigé comme une chronique historique du développement du centre urbain de Zhalie, petit village perdu dans les Balou qui devient une grande métropole aux couleurs internationales. L’accent est mis sur les scandales qui accompagnent l’enrichissement de

⁹⁷ Yan Lianke (阎连科), *Ri guang liu nian*, 日光流年 [La fuite du temps], Taipei, Linking books, 2010, p. 111 ; traduction française : *La fuite du temps*, traduit par Brigitte Guilbaud, Arles, P. Picquier, 2014, p. 204.

la ville : du pillage des trains qui enrichissent les villageois au début du roman, aux intrigues de pouvoir qui accompagnent la prise de pouvoir du chef de village Kong Mingliang.

Dans *Rixi*, les tons sont très sombres, mais le message très clair quant à l'influence que l'histoire non digérée peut avoir sur notre futur : les habitants du village de Gaotian font des cauchemars liés à des épisodes historiques et pendant ces rêves ont des crises de somnambulisme pendant lesquelles ils s'entretuent eux-mêmes, dans une parodie amère et grotesque du « rêve chinois » (*Zhongguo meng* 中国梦) qui a été le slogan politique de la Chine au début des années 2010.

Comme on le voit à partir de ces quelques exemples, dans le tableau qu'il peint il n'y a jamais de sacralisation de l'histoire, de la nation ni de son gouvernement. Yan se concentre plutôt sur l'absurdité manifeste de ces épisodes, et sur la force obstinée de ses protagonistes, des petits Goliath en lutte avec le Géant du pouvoir, qui sont souvent vaincus par lui. Comme le suggère Chen Xiaoming :

中国大多数作家写历史，都追求历史的广度和深度，但惟有阎连科追求历史的强度，而且他只写历史创伤的强度。⁹⁸

La plupart des écrivains chinois qui écrivent sur l'histoire essaient de la représenter de manière exhaustive ou profonde, alors que Yan Lianke, et lui seul, recherche l'intensité de la représentation, et il ne représente que l'intensité du traumatisme historique.

Dans la plupart de ses romans, en effet, Yan Lianke a tendance à choisir un bref morceau de temps et un endroit reculé pour y situer une histoire qui soit, de quelque manière, représentative de la période choisie. Une fois mis ensemble, ces morceaux font toutefois apparaître une grande peinture de l'histoire chinoise, qui semblerait répondre à l'exigence exprimée dans l'article que nous avons mentionné plus haut : bâtir un « monument à l'amnésie » qui semble entourer ces épisodes, ainsi qu'à l'oubli qui a désormais submergé les victimes inconnues de ces tragédies. Dans ce sens, l'usage de l'histoire dans sa production littéraire semblerait répondre à l'exigence, que Yomi Braester retrouve comme trait caractérisant la littérature chinoise, de définir, en même temps, une « identité nationale » et une littérature capable de représenter la nation »⁹⁹.

⁹⁸ Chen Xiaoming, « « Zhenjing » yu lishi chuangshang de qiangdu : Yan Lianke xiaoshuo xushi fangfa tantao », *op. cit.*, p. 30.

⁹⁹ « A key device for defining both national identity and a literature representative of the nation », Yomi Braester, « The Post-Maoist Politics of Memory », *op. cit.*, p. 436.

1. Années	2. Episode historique		3. Roman de Yan Lianke correspondant	
1951-52	“三反五反”	Campagne des trois-anti et des cinq-anti		<i>Shoubuo</i> 受活 <i>Zhalie zhi</i> 炸裂志 <i>Rixi</i> 日熄
1957	“反右”	Campagne anti-droitiste		
1959-61	大跃进, 所谓“三年自然灾害”	Grand Bond en avant «Trois ans de calamités naturelles »	<i>Si shu</i> 四书	
1967-77	“文革”	Révolution Culturelle	<i>Jianying ru shui</i> 坚硬如水 <i>Wei renmin fumu</i> 为人民服务	
1979	越南战争	Guerre sino-vietnamienne	<i>Xiariluo</i> 夏日落 <i>Zhalie zhi</i> 炸裂志	
1983	严打	Campagne de répression de la criminalité		
1989	六四	Tian'anmen		
Aujourd'hui	因卖血而起的爱滋病	Epidémies de SIDA	<i>Dingzhuang meng</i> 丁庄梦	
	黑煤窑、黑砖窑	Travail au noir dans les fours à briques et dans les mines		
	毒饺子、毒奶粉、毒鸡蛋、毒海鲜、[...] 癌物的青菜、水果 [...]	[Différents cas d'intoxication de produits alimentaires]	<i>Riguang liunian</i> 日光流年	

Tableau 2: Correspondance entre épisodes historiques et romans. Les noms de la deuxième colonne sont tirés de *Chenmo yu chuanxi*, op. cit., pp. 13-14

Il s'agit toutefois d'une sorte de « contre-histoire », guidée, comme le suggère très correctement Chen Xiaoming, par la représentation du traumatisme historique : le trauma semble jouer un rôle important dans le développement des intrigues¹⁰⁰. La précision de l'observation de Chen Xiaoming est confirmée par l'intrigue de *Rixi*, où c'est le non-dit historique qui domine la scène. C'est juste le désespoir que Yan Lianke propose, ou alors, seule la force de ses écrits qui peut, peut-être, offrir un point de repère cathartique. Ainsi, en 2006, il concluait dans la postface à *Dingzhuang meng* :

但我已经可以坦坦荡荡，可以平心静气地对任何人说：“写《日光流年》《受活》《丁庄梦》时，我用我的心力了，用我的生命写作了。”你们可以不看《丁庄梦》，但你们看的时候，我将无愧于你们，无愧于我的每一位读者。唯一使我感到不安的是，在这一充满欢乐的世界里，你们读我的小说时，读这部《丁庄梦》时，我不能给你们带来快乐，而只能给你们带来刺心的苦痛。在此，我向你们表示道歉。

向因我的小说给你们带来苦痛的每一位读者表示我的歉疚。¹⁰¹

Mais je peux dire à tout le monde, honnêtement et l'esprit tranquille, que dans la rédaction de *Riguang liunian*, *Shouhuo* et *Dingzhuang meng* j'ai mis tout mon cœur, ma vie entière. Vous pouvez ne pas lire *Dingzhuang meng*, mais si vous le lisez, je n'ai aucune honte, aucune honte envers aucun de mes lecteurs. La seule chose qui m'inquiète est que dans ce monde plein de bonheurs, si vous lisez mes romans, si vous lisez *Dingzhuang meng*, je ne vais vous apporter aucune joie, vous n'en tirerez que de la douleur. Pour cela, je tiens à vous exprimer mes excuses.

Je m'excuse auprès de tous mes lecteurs pour la douleur que ce livre vous a provoqué.

¹⁰⁰ Chen Xiaoming, « « Zhenjing » yu lishi chuangshang de qiangu : Yan Lianke xiaoshuo xushi fangfa tantao », *op. cit.*

¹⁰¹ Yan Lianke (阎连科), « Xiezu de bengkui : 'Dingzhuang meng' houji », 写作的崩溃：丁庄梦后记 [Le collapse de l'écriture : Postface à *Dingzhuang meng*], *Yan Lianke wenlun*, 阎连科文论 [Dissertations littéraires de Yan Lianke], Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2012, p. 165. La postface publiée dans la traduction française du livre est incomplète, et ce passage n'est pas présent. Nous proposons donc notre traduction.

3.2. Le « mythe » : l'effet de dépaysement dans la langue et dans la structure du roman

L'importante è, quando si ha un tema forte, [...] non usarlo come una clava, non accontentarsi di avere un tema forte tra le mani e fare comunque un bel film.

[Il est important, lorsqu'on a un sujet fort [...] de ne pas l'utiliser comme une trique, de ne pas se contenter d'avoir ce sujet fort entre ses mains et d'en faire un bon film tout de même.]

Nanni Moretti, réalisateur italien, 24 avril 2015.

La variation linguistique (1) : Écriture en langue régionale

Comme nous l'avons annoncé, Yan Lianke consacre une très grande attention à la langue qu'il va utiliser dans chaque roman, en essayant en particulier de l'alterer de manière assez évidente, en fonction de l'intrigue et du message de ses textes.

En ce qui concerne l'usage de la langue, le premier trait que nous allons souligner est la présence de nombreux régionalismes et expressions dialectales, qui entre en résonance avec la centralité des campagnes que nous avons analysée dans la partie précédente. Comme nous l'avons remarqué, même s'il affirme avoir commencé à écrire pour s'échapper de la vie pauvre que sa famille conduisait¹⁰², Yan Lianke demeure fortement ancré dans le Henan et dans son village natal, source de toute son inspiration. C'est une influence qui touche aussi énormément à sa langue, au point où ses œuvres sont rapprochées, par différents chercheurs¹⁰³, de cette « écriture en dialecte » (*Fangyan xiezu* 方言写作) qui comprend aussi Han Shaogong 韩少功 et en particulier son *Maqiao cidian* (马桥词典 *Dictionnaire de Maqiao*, 1996), Mo Yan 莫言 et ses influences dialectales de Gaomi et Li Rui 李锐 avec la présence de l'influence des monts Liulang notamment dans *Wufeng zhi shu* (无风之树 litt. *Arbres sans vent*).

¹⁰² Zhang Xueting et Yan Lianke, *Wo de xianshi, wo de zhuyi*, op. cit., p. 12.

¹⁰³ Voir par exemple : Wang Hongsheng (王鸿生), « Fan wutuobang de wutuobang xushi », 反乌托邦的乌托邦叙事 [Une narration utopique qui combatte l'utopie] ; Wang Hua (王华), « "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] et Tang Ling (汤玲), « 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], dans Lin Jianfa (éd.), *Yan Lianke wenxue yanjiu*, op. cit., p. 283-298, 461-475 et 475-482. L'article de Wang Hua est spécialement intéressant car il analyse aussi un certain nombre de choix de vocabulaire dialectal, en s'appuyant sur de nombreux passages du roman.

C'est un type de littérature, Liang Hong le remarque, qui se détache de toute la tradition littéraire chinoise moderne depuis le Quatre mai par son attention à l'usage de la langue et en même temps par la réelle attention qu'elle porte aux classes inférieures, à cette « majorité silencieuse » (*chenmo de daduosbu* 沉默的大多数) qui voit ainsi reconnu, y compris par les choix linguistiques, son droit à exister sur la scène publique chinoise :

当代小说中的方言世界总是与中国的底层世界相对应，这里的“底层”不仅指乡土中国，也指任何一个被时代、历史忽略了底层生存场景，是更具广泛性及抽象意义的方言存在。它背后有非常多的家族谱系，工人、农民、被侮辱与被损害的、“沉默的大多数”，等等。¹⁰⁴

Le monde dialectal dans les romans contemporains correspond toujours au monde des classes inférieures en Chine, et par « classes inférieures » je n'entends pas uniquement la Chine rurale, mais la scène de toutes les classes inférieures qui ont été ignorées par les époques et par l'histoire, l'existence des dialectes a une portée bien plus vaste et abstraite. Sur son fond il y a des arbres généalogiques entiers d'ouvriers, de paysans, d'humiliés et de victimes, d'une « majorité silencieuse », et encore.

Nous avons vu que chez Yan Lianke cette revendication du droit à exister et à s'exprimer des déshérités (limitée, dans son cas, aux paysans) était déjà claire dans la construction des personnages et dans la représentation de leur orgueil et de leur résistance à l'assimilation au centre.

Les deux romans les plus pertinents pour une analyse de l'influence régionale de la langue dans Yan Lianke sont *Riguang liumian* et *Shouhuo*. Le premier roman présente en particulier des éléments que l'auteur approfondira et reprendra, huit ans après, dans le deuxième, avec une conscience littéraire et linguistique accrue¹⁰⁵.

Deux traits régionalistes ont été plus particulièrement soulignés dans l'écriture de Yan Lianke : le rythme de la langue et l'usage de mots régionaux. Au niveau du rythme de la narration, Yan Lianke reconnaît avoir beaucoup hérité de l'Opéra du Henan (*Yuju* 豫剧), la seule forme de théâtre populaire capable, selon lui, d'exprimer toutes les émotions de l'esprit humain¹⁰⁶. Le théâtre aurait

¹⁰⁴ Liang Hong (梁鸿), « Yan Lianke : “Balou shanmai” de yinyu yu xiangzheng », 阎连科：“耙耧山脉”的隐喻与象征 [Yan Lianke : Métaphores et symboles dans Balou shanmai], dans *Waisheng biji : Ersbi shiji Henan wenxue*, Pékin, CITIC Press Group, 2016, p. 230.

¹⁰⁵ Li Tuo, Yan Lianke « Shouhuo : Chao xianshi xiezuo de zhongyao changshi », *op. cit.*, p. 311.

¹⁰⁶ « [...] 豫剧具备了这样一个特色，除了跌宕起伏的故事情节以外，还有一个特色就是，什么样的情感，情绪它都能表现，滑稽的、讽刺的、愉悦的、华丽的、高亢的，甚至催人泪下的都能在豫剧中得到表现，所以我说豫剧是独一无二的。 » (« L'Opéra du Henan possède cette caractéristique, outre des intrigues animées, elle a ce trait qui est qu'elle peut représenter n'importe quelle émotion ou sentiment : l'amusement, la satire, la joie, la beauté, le mépris, et même ceux qui font jaillir des larmes peuvent être exprimés dans l'Opéra du Henan. C'est pour ça que, à mon avis, il est vraiment sans égal. ») : Zhang Xueting et Yan Lianke, *Wo de xianshi, wo de zhuyi*, *op. cit.*, p. 28.

ainsi influencé la musicalité de sa prose (c'est un trait présent dans d'autres romans également : il rapproche par exemple aussi la langue de *Dingzhuang meng* des chansons « captivantes » du théâtre du Henan)¹⁰⁷ et, aussi, ses choix lexicaux :

[...]比如《日光流年》开始时的一句话：“嘭的一声，司马蓝要死了。”在河南的豫剧里，形容一个人到底死掉就是突然的一锣声，的确是“嘭”的一声，一个演员就倒在地上了。

[Voici], par exemple, la phrase du début de *La fuite du temps* : « Bong. Sima Lan va mourir. »¹⁰⁸. Dans l'opéra du Henan, le coup de gong qu'on utilise pour indiquer la mort définitive d'une personne, est justement ce « bong », et voilà que l'acteur se renverse au sol.¹⁰⁹

La présence du théâtre populaire, il faut le souligner, n'est pas un trait original chez notre auteur. L'une des références les plus évidentes se trouve dans l'œuvre de Jia Pingwa, un auteur dont, comme nous l'avons vu, Yan Lianke reconnaît se sentir très proche en raison de ses origines rurales : son roman *Qinqiang* (《秦腔》, litt. : *Opéra Qin* ou *Accent du Shaanxi*, comme le suggère Brigitte Duzan¹¹⁰, 2005) est centré sur la présence de l'opéra Qin, ancienne forme de théâtre populaire, dans la province du Shaanxi¹¹¹. De même, nous trouvons des références à l'opéra local chez Mo Yan et chez Yu Hua : respectivement, dans *Tiantang suantai zhige* (天堂蒜薹之歌 *La mélodie de l'ail paradisiaque*, 1988), les vers du chanteur Zhang Kou introduisent tous les chapitres, et dans *Tanxiang xing* (檀香刑 *Le supplice du santal*, 2001), Sun Bing, le personnage victime des tortures, est un chanteur d'opéra ; *Huozhe* (活着 *Vivre !*, 1992), commence avec l'évocation de l'expérience autobiographique de l'auteur, qui a été chargé dans sa jeunesse de recueillir des contes populaires dans les campagnes et dans *Xu Sanguan mai xue ji* (许三观卖血记 *Le Vendeur de sang*, 1995), la

¹⁰⁷ « 《丁庄梦》这部作品的语言就非常像河南豫剧的唱词“一唱三叹”的那种感觉 » *Ibid.*, p. 26.

¹⁰⁸ Dans *Riguang Liunian*, Brigitte Guilbaud traduit avec un autre mot le son de la mort du protagoniste : « *Crac*. Sima Lan va mourir. » (Yan Lianke, *La fuite du temps*, *op. cit.*, p. 9.)

¹⁰⁹ Zhang Xueting et Yan Lianke, *Wo de xianshi, wo de zhuyi*, *op. cit.*, p. 26.

¹¹⁰ Brigitte Duzan, « Jia Pingwa 贾平凹 », *Chinese Short Stories - La nouvelle dans la littérature chinoise contemporaine*, [en ligne] http://www.chinese-shortstories.com/Auteurs_de_a_z/Jia_Pingwa.htm, 16 février 2019, consulté le 29 juillet 2019.

¹¹¹ Dans un article publié sur le site web du collectif Paper Republic, Dylan Levi King raconte son expérience de traduction du roman en soulignant le rapport très étroit de l'auteur avec son village d'origine, ainsi que l'importance de cette forme de théâtre dans le roman : « The novel—*Qinqiang*—shares its name with the local operatic form and it feels impossible to really understand the book without knowing something about Qin opera. The book is filled with references to *qinqiang*, with the Xia family at the center of the novel intimately involved in the indigenous artform, either as patrons, performers or fans. ». Voir Dylan Levi King, « Entering Qin : a few days with Jia Pingwa in Shaanxi », *Paper Republic*, [en ligne] <https://paper-republic.org/dylanking/entering-qin-a-few-days-with-jia-pingwa-in-shaanxi/>, 19 avril 2019, consulté le 29 juillet 2019.

première rencontre entre Xu Sanguan et sa femme Xu Yulan a lieu en face d'un théâtre, qui est ensuite transformé dans une cantine populaire, et enfin dans un cinéma.

A côté de cette référence, de nombreux chercheurs soulignent également la présence de nombreuses particules modales dans la prose de Yan Lianke (« 了、呢、哩、[...]啦、呀、嘛、哦 »), qui donnent le goût de la langue orale du Henan occidental, rajoutent de la « musicalité »¹¹², mais aussi, aux yeux de Wang Hongsheng, donnent un côté « mystique » (*shenmi* 神秘) à la narration, peut être car elles évoquent un monde rural et populaire, aux traditions anciennes, qui est perçu comme exotique¹¹³. L'usage de ces particules n'est pas limité aux dialogues (qui en sont, bien entendu, remplis aussi), mais il se retrouve aussi dans un grand nombre de passages descriptifs : cela fait que la couleur régionale s'étend à la narration entière, et ne se limite pas à la caractérisation des personnages. Pour le dire autrement, tout au long de la narration le lecteur a l'impression que ce sont les gens du village qui racontent leur histoire avec le rythme de la langue parlée au Henan : c'est une affirmation de cette intention de redonner au peuple son droit de parole, qu'on mentionnait auparavant. Voici, en guise d'exemple, un bref extrait tiré du deuxième chapitre de *Shouhuo*, où nous avons mis en relief les particules modales :

他不知道晓雪是白的哩，不知晓水是清的哩，不知晓树叶是春天变绿，秋时转黄，落下来就成了干白呢。可这些，菊梅一家全都知道哩。所以哟，老大桐花她只管着自己的穿衣和吃饭，不消管酷暑里落下了大热雪。

Elle [*Jumei*] ne savait pas que la neige est blanche, l'eau claire, que les feuilles des arbres verdissent au printemps, jaunissent à l'automne puis tombent sèches et livides. Tout cela, heureusement, les autres membres de sa famille le savaient ! Aussi n'avait-elle rien à faire de ses jours, sinon manger et s'habiller, il pouvait bien neiger au cœur de l'été, elle n'avait pas à s'en soucier.¹¹⁴

Dans les deux romans, l'altérité des mots dialectaux utilisés par l'auteur est aussi soulignée par la présence d'un important corpus de notes (qu'il appelle *xuyan* 絮言, litt. : « mots de trop ») expliquant l'origine et la signification de certains mots et expressions à l'intérieur de l'univers fictionnel du roman. Voyons deux exemples, tirés respectivement de *Riguang liunian* (A) et de *Shouhuo* (B) :

¹¹² Li Tuo, Yan Lianke, « « Shouhuo » : Chao xianshi xiezuo de zhongyao changshi : Li Tuo yu Yan Lianke duihua lu », Lin Jianfa (éd.), *Yan Lianke wenxue yanjiu*, op. cit., p. 312.

¹¹³ Wang Hongsheng « Fan wutuobang de wutuobang xushi », *Ibid.*, p. 297.

¹¹⁴ Yan Lianke, *Shouhuo*, op. cit., p. 6 ; traduction française : Yan Lianke, *Bons baisers de Lénine*, op. cit., p. 17-18.

(A) 儒瓜——非小孩之意。耙耧山脉一带称侏儒为儒瓜，指那些一辈子都如瓜样团着长不大的孩娃。¹¹⁵

Calebasse – Pas un enfant. Dans la région des Balou les nains sont appelés calebasses, pour indiquer ces enfants qui, tout comme une gourde, pendant toute leur vie n'arrivent pas à grandir.

(B) 受活：北方方言，豫西人、耙耧人最常实用，意即享乐、享受、快活、痛快淋漓。在耙耧山脉，也暗含有苦中之乐、苦中作乐之意。

Etre benaise – DIAL. (Nord-Ouest du Henan et région des monts Balou). « Goûter les plaisirs de la vie », « jouir de quelque chose », « être content », « s'en donner à cœur joie ». Dans les Balou, peut avoir une connotation de joie au milieu du malheur, ou être le fait de trouver à se réjouir du malheur.¹¹⁶

Ce procédé, qui rappelle de près ce que Han Shaogong fait dans son *Maqiao cidian*, souligne l'existence d'un monde parallèle, qui a sa manière de s'exprimer, de se raconter et de raconter le monde : ces mots sont en effet utilisés pour parler non seulement de la vie à l'intérieur du village, mais également de ses relations avec le monde extérieur : nous avons déjà parlé de l'usage, dans *Shoubuo*, des expressions « jointer » et « déjointer » (*rushe/tuishe* 入社/退社) pour indiquer l'entrée dans le système des communes et la tentative d'en sortir : des événements qui, issus de l'intrigue dessinée par la plume de Yan Lianke, n'appartiennent pas à l'Histoire, et n'ont pas, par conséquent, un terme historiographique attesté. Dans le roman, pourtant, les grands événements de l'histoire prennent, eux aussi, des noms nouveaux : *tiezai* (铁灾 « le fléau de fer ») indique la course à la production d'acier et, par métonymie, les politiques économiques du Grand Bond en avant ; la Grande Famine qui a suivi est *dajienian* (大劫年) ; *beizai* (黑灾 « crime noir »), *hongnan* (红难 « malheur rouge »), *heifei* (黑非 « peine noire »), *hongfei* (红非 « peine rouge ») décrivent les événements de la Révolution culturelle. « Ces expressions », comme le narrateur omniscient le souligne dans le roman, « ne sont comprises qu'à Benaise, et seulement par les villageois de plus de quarante ans »¹¹⁷.

¹¹⁵ Yan Lianke, *Ri guang liu nian*, *op. cit.*, p. 9. Dans la traduction française le mot est traduit par « nain » dans le texte et la note a disparu, nous proposons donc notre traduction.

¹¹⁶ Yan Lianke, *Shoubuo*, *op. cit.*, p. 6 ; traduction française : Yan Lianke, *Bons baisers de Lénine*, *op. cit.*, p. 9.

¹¹⁷ « 这是只有受活人说的两个词，只有受活四十岁以上的人才能真明白的历史用词 » : YAN Lianke, *Shoubuo*, *op. cit.*, p. 215 ; traduction française : YAN Lianke, *Bons baisers de Lénine*, *op. cit.*, p. 476.

C'est donc un usage de la langue qui ne sert pas uniquement à définir et à donner le goût d'un monde parallèle, mais qui reconstruit également un rapport complètement nouveau au monde extérieur, en accord avec cette démarche de recentralisation des paysans.

La variation linguistique (2) : La parodie et le lyrisme

La présence de régionalismes et du langage des Balou n'est donc pas un trait uniquement esthétique ni essentiellement identitaire chez Yan Lianke : extrêmement conscient de l'importance de la langue dans la construction de ses romans, il considère ses choix linguistiques comme une partie essentielle de son œuvre artistique. A propos de *Shouhuo*, par exemple, il remarque :

写作《受活》时，我的脑子里不断闪过“回归”、“回家”的念头。这个回家是什么意思，[...]我全都不知道，全都描绘不出来，但它时小说思想的一部分。既然如此，采用方言写作，语言就不仅仅是表达的工具，而是内容，故事是不可分的一部分。¹¹⁸

Pendant la rédaction de *Shouhuo*, dans ma tête revenaient sans arrêt les idées de « revenir » « retourner à la maison ». Je n'ai aucune idée de ce que cela signifie, [...] et je n'aurais pas pu le décrire, et pourtant, c'est une partie de l'idée de ce roman. Ainsi, j'ai utilisé le dialecte. La langue n'est pas seulement un outil expressif, c'est une partie inséparable du contenu et de l'intrigue.

C'est une idée qui s'est imposée à lui très clairement, affirme-t-il dans le même interview, à partir de la rédaction de *Jianying ru shui* : la langue fait partie de cette intention de révéler les deux tiers cachés de l'iceberg, au même titre que l'intrigue. Et il doit y avoir un rapport raisonné entre les deux, qui ne dépend jamais du hasard. Comme le message change d'un roman à l'autre, son style aussi prend des tournures inattendues, et conduit à des résultats très variés. Comme Liang Hong le note :

单从语言看来，《日光流年》、《坚硬如水》和《受活》这三部长篇，很难让人相信它们是出自同一位作家之手，它们之间的差异性不仅体现在语速，语态和语气上，而且也表现在修辞、语言内部的张力和整个叙事方式上的不同上。¹¹⁹

Du point de vue de la langue uniquement, on a de la peine à croire que *Riguang liumian*, *Jianying ru shui* et *Shouhuo* proviennent de la main du même écrivain. Les différences entre ces trois romans ne se manifestent pas uniquement au niveau de la vitesse de la langue,

¹¹⁸ Li Tuo, Yan Lianke « Shouhuo : Chao xianshi xiezuo de zhongyao changshi », *op. cit.*, p. 311.

¹¹⁹ Liang Hong (梁红), « Tuoxie de fangyan yu chenmo de shijie » 妥协的方言与沉默的世界 [Le dialecte du compromis et le monde silencieux], Lin Jianfa (éd.), *Yan Lianke wenxue yanjiu*, *op. cit.*, p. 450.

de son ton, de son rythme, mais aussi dans l'usage de la rhétorique, dans la tension interne au langage et du style narratif dans son ensemble.

Ainsi, si *Riguang liunian* et *Shoubuo* se rapprochent pour la présence de la langue régionale, ils s'éloignent sur un autre plan, le goût plus littéraire et rhétorique du premier s'opposant à l'influence plus marquée de la langue parlée dans le second. Quant à *Jianying ru shui*, Yan Lianke y utilise, comme il le fera par ailleurs aussi dans *Wei renmin fuvu*, une langue complètement différente : c'est la reprise du jargon maoïste et de la « langue de bois » de la Révolution culturelle, avec un but parodique et grotesque. La question de l'influence de l'usage de la langue sur la perception et l'adhésion à la révolution maoïste a été par ailleurs abordée aussi dans la recherche historique. Comme l'affirme Ralph Taxton :

Whether [revolutionary language] significantly influenced popular consciousness – particularly how nonparty ordinary villagers received and responded to the Great Leap forward – remains to be discovered. I suspect that by asking questions with words drawn from the official revolutionary language of the Maoist era, one can easily understate resistance to Mao's utopian experiment, though by not using the words of the dominant party-state, one has to be careful not to overestimate the extent to which the weak and the powerless could resist.¹²⁰

L'application de ce jargon au domaine littéraire, avec une intention parodique et de dénonciation comme c'est le cas chez Yan Lianke, pourrait donc avoir également des conséquences du point de vue du message qui est transmis et de l'efficacité de sa transmission.

Dans *Zhalie zhi*, c'est encore un effet différent que l'auteur recherche : il prend pour modèle la langue « objective » de l'historiographie, qu'il renverse pourtant en lui enlevant, dès le début du roman, toute autorité. Le roman s'ouvre, en effet, sur la polémique qui entoure la manière dont l'auteur fictionnel des chroniques, un personnage qui porte le nom de Yan Lianke, a choisi de raconter l'histoire du village de Zhalie :

[...] 炸裂市领导、干部、百姓、上上下下、知识分子与普通民众，几乎全部拒绝认同这部荒谬、怪谈之市志，从而掀起前所未有的地方抗史之大潮。

[...] qu'ils soient dirigeants, cadres ou gens du peuple, intellectuels ou simples citoyens, du haut en bas de l'échelle les habitants dans leur quasi-totalité refusant d'être assimilés à ces élucubrations grotesques et absurdes, il en résulte une vague sans précédent d'opposition locale à l'histoire.¹²¹

¹²⁰ Ralph A. Thaxton, *Catastrophe and contention in rural China*, *op. cit.*, p. 16.

¹²¹ Yan Lianke (阎连科), *Zhalie zhi*, 炸裂志 [Les Chroniques de Zhalie], Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2013, p. 6 ; traduction française : *Les Chroniques de Zhalie*, traduit par Sylvie Gentil, Arles, Philippe Picquier, 2015, p. 22.

La langue participe ainsi de manière cruciale à la construction du sens du roman. Voyons ce que cela signifie en pratique, en prenant comme exemple quatre manières différentes de représenter la Révolution dans quatre romans (Tableau 3)¹²² :

<i>Jianying ru shui</i> (坚硬如水 <i>Dur comme l'eau</i>)	
<p>我叫高爱军，老大叫红生，老二叫红花，革命家庭哩！当然是红色的革命家庭哩。我家政治面貌的荣光能照瞎许多人的眼，孩娃们的爷爷死在日本鬼子的刺刀下，他们的父亲曾经是中国人民解放军，他们生在红旗下，长在红旗下，阳光雨露哺育着他们来长大，本应成为最优秀的红色革命接班人。可是，命运让他们的父亲认识了夏红梅。爱情和革命把他们和他们的母亲的生命抹杀了，像日本人把我父亲的头割下来挂在程岗镇的寨门上。¹²³</p>	<p>Je m'appelle Gao Aijun, Gao « Aime-l'armée », mon fils aîné s'appelle Hongsheng, « Né rouge » et ma deuxième fille Honghua, « Fleur rouge », nous sommes une famille révolutionnaire ! Bien évidemment, une famille révolutionnaire rouge ! La gloire de mon statut politique pourrait aveugler de nombreuses personnes, le grand-père des enfants est mort sous les épées des démons japonais, leur père a combattu dans l'armée populaire de libération, ils sont nés et ils ont grandi sous le drapeau rouge, ils ont été éduqués par les intempéries, ils étaient prêts à devenir les meilleurs héritiers de la révolution rouge. Mais le destin a voulu que leur père rencontre Xia Hongmei, Xia « Prune rouge ». L'amour et la révolution ont anéanti leur vie et celle de leur mère, tout comme les Japonais ont coupé la tête de mon père, pour l'accrocher à la porte du campement du village de Chenggang.</p>
<i>Shouhuo</i> (受活 <i>Bons Baisers de Lénine</i>)	
<p>革命尖叫一声，惊得目瞪口呆，知道受活原在革命历史中漏落的事情后，觉得必须让受活补上历史中最为关键的一课，使历史在受活有一页新的插图。¹²⁴</p>	<p>La Révolution poussa des cris d'orfraie, sous le choc elle restait la bouche ouverte, les yeux écarquillés. Quand enfin Elle réalisa que le village était passé entre les mailles de l'histoire, Elle décida qu'il fallait absolument revenir sur cette page la plus essentielle de Ses annales, en donner une nouvelle illustration.</p>

¹²² Nous présentons les extraits par ordre chronologique de composition, même si nous les analyserons dans un autre ordre, pour faire émerger qu'il n'y a pas d'évolution stylistique linéaire chez Yan Lianke mais, au contraire, la recherche d'un effet différent à chaque fois.

¹²³ Yan Lianke, *Jianying ru shui*, *op. cit.*, p. 6-7.

¹²⁴ Yan Lianke, *Shouhuo*, *op. cit.*, p. 215.

<i>Wei renmin fuwu</i> (为人民服务 <i>Servir le peuple</i>)	
女人在男人面前，没有不崇高的灵魂；男人在女人面前，只有不健康的思想。吴大旺在转眼之间，以革命的优秀而光辉的理性，克制了资产阶级非理性的荒唐邪念，拯救了自己差一点走入悬崖的灵魂。他平静地把目光从刘莲身上一滑而过，就像目光从没有什么新奇的水面滑过一样，将目光落在她翻过的那本《毛泽东选集》上，说，阿姨，没事了吧？ ¹²⁵	Devant un homme, en effet, une femme ne pense jamais à mal alors qu'un homme ne peut côtoyer une femme sans nourrir de mauvaises pensées. En un instant, à la lumière de la noble idéologie révolutionnaire, il parvint à chasser de son esprit ces pensées capitalistes absurdes et malsaines pour sauver son âme à deux doigts de tomber dans le précipice. Alors, son regard glissa calmement sur le corps de Liu Lian et, comme <u>l'aigle dont l'œil perçant n'a rien détecté d'intéressant [si ses yeux n'avaient rien perçu d'intéressant]</u> à la surface de l'eau, se posa sur les <i>Œuvres choisies</i> de Mao Zedong. Il demanda : - Tante, tu n'as plus besoin de moi ? ¹²⁶
<i>Zhalie zhi</i> (炸裂志 <i>Les Chroniques de Zhalie</i>)	
革命在炸裂成为了宗族斗争，再由宗族矛盾，演变为阶级斗争。十年革命，十年混战，有人死去，有人牢狱，有人耕种而糊口。 ¹²⁷	La révolution était à Zhalie devenue lutte entre clans, qui en raison des contradictions entre eux tourna à nouveau en la lutte des classes. Les dix ans qu'elle dura furent autant d'années d'affrontement chaotiques, il y eut des morts, il y eut des gens envoyés en prison, il y en eut aussi qui s'en sortirent, tant bien que mal, en cultivant la terre.

Tableau 3 : La Révolution dans différents romans de Yan Lianke

Le deuxième passage, tiré de *Shoubuo*, ne fait que compléter tout ce que nous avons dit sur le roman jusqu'à ce moment : la voix du village s'exprime ici par la personnification de la Révolution, avec un ton légendaire qui s'accorde bien avec cette vision « éloignée » et vaguement mythique de l'histoire officielle qui caractérise l'approche des villageois avec le monde extérieur : la révolution est « sous le choc » (*jing* 惊) et elle a même des yeux et une bouche (dans l'expression *mudeng koudai* 目瞪口呆), elle « réalise » (知道) que le village de Benaise n'a pas été affecté par l'histoire et «

¹²⁵ Yan Lianke (阎连科), « Wei renmin fuwu », 为人民服务 [Servir le peuple], *Huacheng*, 2005, vol. 152, p. 9.

¹²⁶ Yan Lianke, *Servir le peuple*, traduit par Claude Payen, Arles, P. Picquier, 2006, p. 24-25.

¹²⁷ Yan Lianke, *Zhalie zhi*, *op. cit.*, p. 11.

décide » (*juede* 觉得, litt : « considère », « pense ») qu'il faut trouver la manière de le faire entrer dans les annales¹²⁸.

Dingzhuang meng se caractérise par la présence de très nombreux rêves du Grand-père du narrateur, qui alternent à la narration et sont signalés par une police différente dans l'édition chinoise. Le roman voit aussi la présence de traits parfois surréels, dont la fonction est probablement d'amorcer le ton tragique qui traverse la narration. Voici, par exemple, la conclusion du roman, qui permet à l'auteur de laisser une trace d'espoir après avoir décrit la mort de la quasi-totalité des habitants du village (nous mettons en gras la partie qui, dans le texte originel, a une police différente, et se réfère au rêve du Grand-père) :

好在那一夜，又下了一场雨，在那倾盆大雨中，爷看见平原上一马平川的泥地里，有个女人手持柳枝去泥里沾一沾，举起柳枝甩一甩。她一甩，地上就有了好多泥人儿。又一蘸，再一甩，地上又有成百上千的泥人儿。不停地沾，不停地甩，一片一片的泥人儿蹦蹦和跳跳，多得和雨地里的水泡一模一样，爷就看见一个新的蹦蹦跳跳的平原了。

新的蹦蹦跳跳的世界了。

Heureusement, dans la nuit, il tomba une averse torrentielle [il plut de nouveau]. [*Le texte originel ne coupe pas le paragraphe ici*]

[**Au milieu de cette averse torrentielle,**] Mon grand-père aperçut, sortant de la boue qui recouvrait la plaine, une femme tenant à la main un rameau de saule qu'elle trempait dans la boue et secouait ensuite dans l'air, faisant jaillir du sol une myriade de petits bonhommes d'argile. [**A chaque nouvelle immersion, une nouvelle secousse, et voilà que des centaines de milliers de bonhommes apparaissaient**]. Chaque fois qu'elle secouait son rameau de saule, [Elle immergeait et secouait sans cesse, et à **chaque fois**] il en jaillissait d'autres qui dansaient sur la plaine, aussi nombreux que les gouttes de pluie.

Mon grand-père voyait surgir une nouvelle plaine [**dansante**].

Il voyait surgir un nouveau monde [**dansant**].¹²⁹

¹²⁸ Nous reviendrons d'ici peu, par contre, sur le style de ce passage, qui, on le remarquera, a un goût légèrement moins parlé par rapport aux passages que nous avons cités plus haut, et cela pour une raison précise.

¹²⁹ Yan Lianke (阎连科), *Dingzhuang meng*, 丁庄梦 [Le rêve du village des Ding], Taipei, Maitian chubanshe, 2006, p. 338 ; Yan Lianke, *Le rêve du village des Ding*, traduit par Claude Payen, Arles, P. Picquier, 2007. Comme Sebastian Veg le remarque aussi, la traduction de Claude Payen malheureusement ne rend pas compte de l'alternance entre la narration et les rêves du grand-père : Sebastian Veg, « Yan Lianke, Le Rêve du Village des Ding », *op. cit.*. Ce choix de traduction enlève un trait important au roman, à savoir l'expérience, pour le lecteur, d'être constamment basculé d'une dimension de la narration à l'autre, même, comme nous le voyons dans cet exemple, à l'intérieur d'une seule phrase.

L'image de la femme qui crée des hommes à partir de l'argile a un goût légendaire, renforcé par la répétition de ses actions : les verbes *zhan* 沾 « immerger » et *shuai* 甩 « secouer » se suivent trois fois, comme s'il s'agissait d'une formule magique, d'abord redoublés (沾一沾, [...]甩一甩), ensuite précédés par *yi* 一 utilisé comme adverbe (又一沾, 再一甩), et enfin introduits par la locution adverbiale *buting de* 不停地 « sans cesse ». Les bonhommes d'argile, qui « dansent » (*bengbeng he tiaotiao* 蹦蹦和跳跳 litt. « sautent et bondissent »), étendent leur vitalité à la plaine, et finalement au monde entier : les deux sont définis *bengbeng tiaotiao de* 蹦蹦跳跳的, expression qui reprend les deux verbes précédents mais est utilisés pour indiquer quelque chose qui est « vif », « plein de vie »).

Les trois autres passages cités dans le tableau correspondent à deux attitudes différentes : dans le dernier, tiré de *Zhalie zhi*, le vocabulaire précis de l'historiographie est évoqué dans les « contradictions » (*maodun* 茅盾) et la « lutte des classes » (*jieji douzheng* 阶级斗争). Cette description coexiste avec l'attention, constante chez Yan Lianke, pour ces masses intouchées par la grande Histoire qui survivent à tout bouleversement tout simplement en cultivant leur morceau de terre (*gengzhong er hukou* 耕种而糊口).

Le premier et le troisième passage, tirés respectivement de *Jianying ru shui* et de *Wei renmin fuwu*, se ressemblent par le renversement du jargon maoïste, que l'auteur connaît bien pour avoir servi dans l'armée pendant plus de vingt ans, mais qui est utilisé ici avec unbut satirique. C'est un usage de la langue qui évoque les affirmations de Clifford Geertz sur l'importance de la compétence « stylistique » dans la compréhension de l'idéologie, et la validité de l'art et de son usage de la distorsion dans ce processus :

With no notion of how metaphor, analogy, irony, ambiguity, pun, paradox, hyperbole, rhythm, and all the other elements of what we lamely call « style » operate - even, in a majority of cases, with no recognition that these devices are of any importance in casting personal attitudes into public form, sociologists lack the symbolic resources out of which to construct a more incisive formulation. [...] [T]he arts have been establishing the cognitive power of « distortion » [...].¹³⁰

Dans la première citation il y a une cohérence, du moins apparente, entre le langage révolutionnaire et l'intrigue : le narrateur, qui est aussi le protagoniste du roman, se déclare membre d'une famille révolutionnaire, et sa langue est remplie d'expressions figées et de la couleur rouge qui teint les noms de tous les personnages qu'il mentionne. L'amour « scandaleux » avec Hongmei, qui portera les deux amants à la mort, est invoqué comme un malheur qui l'a frappé telle l'invasion

¹³⁰ « Ideology as a Cultural System », dans Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973, p. 209.

de l'ennemi japonais. Entre les lignes de cette cohérence poussée à l'extrême, de ce langage réitéré, même violent, émerge toutefois avec évidence la folie de cette ardeur révolutionnaire qui a caractérisé la Révolution culturelle, et que l'auteur fait émerger ailleurs dans le roman, par exemple dans ce passage où la jeune Hongmei est décrite par sa mère, et l'auteur en profite pour mentionner un épisode qui est assez courant aujourd'hui en Chine dans le récit de la folie maoïste :

娘说可惜她得了革命狂魔症。病犯了不仅不给老镇长烧饭、洗衣裳，还把镇长用过的碗筷到处扔。。。说他去北京见了毛主席，说毛主席还和她握了手。。。这样那只手就不拿筷子了，不沾水洗手了，说毛主席手上的热气都还在她的手上哩。。。娘问我说，她是不是成了疯子呀？¹³¹

La mère me dit que malheureusement elle avait attrapé le mal de la Révolution. Une fois tombée malade non seulement elle avait arrêté de faire la cuisine et la lessive pour le chef du village, mais elle jetait partout les bols et les baguettes qu'il avait utilisés. [...] Elle disait qu'elle était partie à Pékin pour rencontrer le Président Mao, et que le Président Mao lui avait serré la main [...]. Et ainsi, elle ne prenait plus les baguettes avec cette main, elle ne la lavait plus, elle disait qu'elle y gardait encore la chaleur que le Président Mao y avait laissée. [...] La mère me demanda, elle n'est pas devenue folle ?

Dans *Wei renmin fuwu* (troisième section du Tableau 3), c'est par la superposition entre les formules rigides du langage maoïste et les scènes sexuelles que la satire et la dénonciation de l'auteur se dévoilent. Ainsi, l'attraction envers Liu Lian, la femme de son chef, est décrite comme des « pensées capitalistes absurdes et malsaines » (资产阶级非理性的荒唐邪念) que le jeune soldat Wu Dawang contrôle grâce à « la lumière de sa noble idéologie révolutionnaire » (革命的优秀而光辉的理性), et il s'en protège en baissant les yeux sur le livre rouge de Mao Zedong. Mais ce ne sera pas ainsi pour longtemps car, déçue par sa résistance, la femme lui rappelle son devoir (« Servir le commandant et sa famille équivaut à servir le peuple » 为首长和首长的家人服务，就是为人民服务)¹³² et le convainc ainsi de se laisser emporter par la passion.

Dans les différents textes, ainsi, à travers un usage savant de la langue, l'auteur parvient à mélanger harmonieusement ou bien à susciter une contradiction entre le message et les mots qui le délivrent : c'est un effet de levier qui contribue à faire résonner le message en lui donnant plus d'impact. Dans le cas des deux romans qu'on vient de considérer, c'est l'esprit d'une époque entière qui émerge très clairement et, en particulier, cette « aliénation » au niveau du langage que Perry Link souligne ainsi :

¹³¹ Yan Lianke, *Jianying ru shui*, *op. cit.*, p. 30.

¹³² Yan Lianke, « *Wei renmin fuwu* », *op. cit.*, p. 9.

The 1957 campaign had [...] powerful effects in introducing alienation in language use. Although the distinction between formal official language (*guanhua*) and ordinary speech (*baihua*) was centuries old in China, it took on added significance in the People's Republic, and especially after the Anti-Rightist campaign. [...] If, for exemple, one could correctly use the slogan « Serve the People » to show that one was in tune with Mao Zedong's behest to produce « backyard iron », then it did not matter that seizing and melting down the cooking utensil's of one's neighbours was by no means a service to the people.¹³³

A travers la lecture, on parvient donc non seulement à comprendre rationnellement, mais aussi à « sentir » (ces *ganshou* et *ganxi* que Yan utilise dans sa description du mythoréalisme) entre les lignes ce que l'auteur veut nous transmettre. Quand cette stratégie est appliquée à l'histoire de la Chine, comme dans le cas présent, cela devient, de surcroît, une manière de dévoiler ces « deux tiers » de l'histoire submergés par l'amnésie collective dont Yan Lianke veut dénoncer l'existence.

Cette stratégie ne s'applique pas uniquement à la parodie de la « langue de bois » de l'époque révolutionnaire : dans les mailles de sa langue, Yan Lianke insère aussi des suggestions quand il utilise un registre linguistique différent. Dans *Dingzhuang meng*, par exemple, le style se veut presque lyrique, empli de répétitions et de redondances. En voici un exemple tiré du début du texte :

一天的秋末，黄昏的秋末。黄昏里的日落，在豫东的平原上，因着黄昏，它就血成一团，漫天漫地红着。铺红着，就有了秋天的黄昏。秋天深了，寒也浓了。因着那寒，村街庄头，也就绝了行人。

狗回窝了。

鸡上架了。

牛棚里的牛，也都提前卧着了暖。

庄里的静，浓烈的静，绝了声息。丁庄活着，和死了一样。因为绝静，因为秋深，因为黄昏，村落萎了，人也萎了。萎缩着，日子也跟着枯干，像埋在地里的尸。

日子如尸。

平原上的草，它就枯了。

平原上的树，它就干了。

平原上的沙地和庄稼，血红之后，它就萎了。

丁庄的人，他就缩在家里，不再出门了。¹³⁴

¹³³ Perry Link, *The Uses of Literature*, *op. cit.*, p. 111.

¹³⁴ Yan Lianke, *Dingzhuang meng*, *op. cit.*, p. 10-11. Nous préférons proposer ici notre traduction, car nous avons l'impression que la version de Claude Payen normalise un peu l'écriture de Yan Lianke : « Sous les rayons du soleil

Fin automne, un jour ; fin automne au coucher du soleil. Le soleil qui déclinait sur la plaine du Henan oriental, en se couchant, ressemblait à une sphère de sang, qui baignait de rouge le ciel et la terre. Une étendue de rouge, voilà les couchers de soleil en fin d'automne. C'était l'automne avancé, et le froid était pénétrant. A cause du froid, les rues du village repoussaient les passants.

Les chiens étaient rentrés dans leur niche.

Les poules avaient grimpé sur leur perchoir.

Les vaches aussi s'étaient depuis longtemps retirées au chaud dans leur étable.

Le calme du village, un calme profond, repoussait tous les sons. Le village vivait, comme s'il mourait. A cause de ce calme absolu, à cause de cet automne avancé, à cause du coucher du soleil, le village se fanait, et les gens aussi. Ils flétrissaient, et le jour se desséchait aussi, comme un cadavre enterré dans la terre.

L'herbe de la plaine était sèche.

Les arbres de la plaine étaient desséchés.

Les sables et les champs de la plaine, depuis que le sang était devenu aussi rouge, avaient fané.

Les habitants du Village des Ding s'étaient enfermés chez eux, ils ne sortiraient plus.

Dans ce passage, nous avons de nombreux exemples des phrases parallèles : la toute première, très difficile à rendre en français (一天的秋末, 黄昏的秋末) ; celles qui décrivent le retour des animaux à leur domicile (狗回窝了。/鸡上架了。) et la condition de la plaine (平原上的草, 它就枯了。/平原上的树, 它就干了。 : à remarquer que, dans ce passage, les deux adjectifs monosyllabiques qui décrivent l'herbe et les arbres sont aussi utilisés ensemble pour décrire les jours : *kugan* 枯干). Cela, avec la forte présence de phrases parallèles, donne un goût poétique (parfois un peu forcé) à la langue. L'autre trait dominant du passage est la répétition presque obsessionnelle du vocabulaire. La répétition est utilisée pour des éléments grammaticaux (nous avons par exemple la redondance de la proposition causale introduite par 因为 dans 因为绝静, 因为秋深, 因为黄昏) ; ainsi que pour le vocabulaire : surtout, et cela nous paraît important, quand il

couchant, la plaine du Hénan était rouge, rouge comme le sang. C'était la fin de l'automne. Il faisait froid. Les rues du Village des Ding étaient désertes.

Les chiens étaient rentrés dans leur niche. Les poules étaient perchées. Les vaches étaient depuis longtemps couchées au chaud dans leur étable.

Aucun bruit ne troublait le silence du Village des Ding. La vie ressemblait à la mort. Silence, fin d'automne, crépuscule. Le village et ses habitants s'étaient rebougis et, comme l'herbe et les arbres de la plaine, la vie s'était desséchée : elle n'était plus qu'un cadavre enterré dans sa tombe.

Le rouge du sang avait maintenant fait place à l'obscurité de la nuit. Calfeutrés chez eux, les villageois ne sortaient plus.» (Yan Lianke, *Le rêve du village des Ding*, op. cit.)

s'agit d'un vocabulaire inattendu, à l'apparence déplacé. Le verbe *wei* 萎, par exemple, litt. « se faner », « se flétrir », qui prend le sens figuré d'être mourant, et il est appliqué au village, aux villageois et même aux jours. La mort qui frappe le village à cause du Sida est annoncée par cette métaphore tirée du monde naturel, qui est évoquée ensuite aussi par la comparaison qui décrit la mort des villageois, et qui obsède les rêves du Grand-père : « Emportés par le vent comme des feuilles mortes [Ils mouraient comme des feuilles emportées par le vent]./ La lumière s'éteignait et ils n'étaient plus de ce monde.» (« 和树叶飘落一样死掉了。/灯灭了，人就不在世上了。 »).¹³⁵ La « lumière » qui « s'éteignait » (« 灯灭了 »), par ailleurs, est évoqué naturellement, par une métaphore sans doute abusée, dans le coucher du soleil du départ.

Dans cette description, par ailleurs, un autre mot important revient deux fois, à savoir *xue* (血, sang) : le ciel est rouge comme le sang ; et, dans une phrase sibylline vers la fin de cet extrait, le fait que le sang soit devenu « rouge » (si on le relie au coucher du soleil ; mais nous pourrions aussi interpréter ce *hong* 红 comme « populaire », avec une référence à la vente de sang), empêche les villageois de sortir de chez eux. La présence de ces deux mots suggère ainsi de manière inconsciente le thème du roman entier, qui est centré sur les épidémies de Sida provoquées par la vente du sang.

Chaque roman présente ainsi un goût différent, chacun contribuant à définir un aspect de ce grand tableau de l'histoire nationale que nous avons illustré plus haut. Selon les mots de Wang Hongsheng :

阎连科的奥秘是靠血肉而不是靠观念，抓住了生存本身的关键词。这个词在《日光流年》中叫“生死”，在《坚硬如水》中叫“激情”，在《受活》中则叫“梦想”。¹³⁶

La profonde magie de Yan Lianke est de savoir saisir des mots-clés sur l'essence de la vie à partir de chair et de sang, et non pas à partir de concepts. Dans *Riguang liunian* c'est « la vie et la mort », dans *Jianying ru shui* c'est « la passion », et dans *Shouhuo* c'est « le rêve ».

Du point de vue de l'usage de la langue, le trait qui semble caractériser l'écriture de Yan Lianke dans son ensemble est donc la variation : la présence, d'un roman à l'autre, ainsi qu'à l'intérieur du même roman, d'énormes différences de registre et de style, porteuses, en elles-mêmes d'une signification particulière. Ce changement continu introduit, en effet, des éléments de fracture dans la réalité poussant le lecteur à s'interroger sur la vérité du monde fictionnel où il se trouve plongé, ainsi que, par réflexe, du monde réel qui l'entoure.

¹³⁵ Yan Lianke, *Dingzhuang meng*, *op. cit.*, p. 12 et 13 ; Yan Lianke, *Le rêve du village des Ding*, *op. cit.*

¹³⁶ Wang Hongsheng, « Fan wutuobang de wutuobang xushi », *op. cit.*, p. 298.

Dans ce contexte, la structure du roman devient un troisième élément qui approfondit les incohérences mises en relief par l'auteur et qui, avec la réflexion sur les contenus et sur la langue, complète la réalisation du « mythoréalisme » chez Yan Lianke, en jouant, elle aussi, un rôle clé dans cette construction du sens.

La structure des romans

Presque chaque roman, chez Yan Lianke, présente en effet une structure complexe qui reflète, amplifie et approfondit le message délivré par le roman.

Le changement de style qui caractérise, nous l'avons vu, l'œuvre de notre auteur se retrouve parfois aussi à l'intérieur d'une seule œuvre. Il arrive, en effet, que le même roman soit constitué par différents « textes » qui alternent, que ce soient différents « manuscrits » métافictionnels ou différents points de vue de différents narrateurs. *Dingzhuang meng* est un exemple de ce deuxième cas : les rêves du grand-père, qui reconstituent l'affaire de la vente de sang qui est à l'origine de la diffusion du SIDA dans le village, et la voix du narrateur, le jeune fils du chef du village qui a été empoisonné par les villageois à cause des fautes de son père et qui raconte, depuis l'au-delà, le déroulement de l'action dans le village suite à la diffusion de l'épidémie. La voix onirique du vieux sage et celle du jeune narrateur naïf incarnent des points de vue et des perspectives temporelles différentes ; de surcroît, elles contrastent, par leur détachement à l'égard de la matérialité du monde, avec la cruauté des événements racontés, en provoquant un effet de distanciation qui rend plus tolérable le sujet dramatique du roman.

Quant au premier cas, celui où des textes de nature différente alternent dans le récit, nous en verrons l'un des exemples principaux dans *Si shu*, qui fait de la présence de quatre « livres » différents sa caractéristique principale dès son titre, et auquel nous consacrerons le prochain chapitre. Mais les exemples sont nombreux même dans le reste de l'œuvre de Yan Lianke. Comme nous le suggérons plus haut (v. note 128), par exemple, *Shoubuo* est caractérisé par la superposition de deux registres linguistiques, qui correspondent à deux textes entrelacés : le texte principal, dont le style est plus proche de la langue orale et du dialecte, et celui des notes et des commentaires, qui constituent environ la moitié du roman, au registre légèrement plus soutenu, qui évoque les légendes et les contes populaires. Cette partie constitue par ailleurs une partie intégrante de l'intrigue : c'est ici qu'on a non seulement une explication des termes dialectaux, mais aussi une caractérisation des personnages, la présentation de leurs origines et de leurs motifs les plus profonds et, comme nous l'avons vu, l'histoire du village de Benaise et la description de l'évolution de sa relation avec le monde extérieur. Les deux parties du texte délivrent deux messages différents, que la variation stylistique rend bien : pour le texte principal, c'est le déroulement de la vie du village au temps présent, que seuls les gens de Benaise peuvent raconter à juste titre ; les notes du texte,

quant à elles, racontent son histoire passée, et c'est donc le ton du conte populaire, qui devient presque celui de la légende ou du mythe, qui est le plus adapté. Les notes constituent par ailleurs un complément indispensable pour comprendre la narration principale : les deux textes s'entrelacent et s'entrecroisent, en obligeant le lecteur à des sauts dans le temps narratif.

Le recours à des traits qui appartiennent à la tradition historiographique, tels que l'usage d'un appareil de notes, compte, par ailleurs, parmi les caractéristiques de la « fiction historiographique », selon la définition de Hutcheon, et contribue à approfondir la réflexion de l'auteur sur l'histoire de son pays et sur la nécessité de raconter cette histoire d'un point de vue littéraire, en contestant à la fois, sur un ton politique, l'autorité de l'historiographie « officielle », et, sur un ton parodique, sa propre autorité d'écrivain :

Historiographic metafiction often points to this fact [*le fait que l'historiographie n'est que l'une des représentations possibles des événements historiques réels*] by using the paratextual conventions of historiography (especially footnotes) to both inscribe and undermine the authority and objectivity of historical sources and explanations.¹³⁷

Il est toujours question d'auto-parodie dans *Rixi*, de 2015. Le narrateur du roman est un enfant qui raconte aux dieux la tragédie qui s'est passée dans son village ; sa narration est interrompue par les citations d'extraits de texte d'autres romans de Yan Lianke (l'écrivain est aussi un personnage du roman, et le voisin du narrateur), qui sont une source d'inspiration pour l'enfant. Ces citations, néanmoins, sont toujours emplies d'erreurs et de contre-sens, qui démontrent l'incompréhension de l'œuvre de l'auteur (nous reviendrons sur ce trait dans le Chapitre 9).

Dans *Jianying ru shui*, enfin, la narration à la première personne du protagoniste, qui raconte devant ses « camarades » l'histoire de ses amours illicites avec Hongmei, en faisant acte d'auto-critique, alterne avec des chansons et des poèmes révolutionnaires, avec des extraits de lettres, et avec un tableau représentant le travail accompli par chaque membre de l'armée. Tous ces éléments, textuellement et visuellement différents, contribuent à rajouter de la complexité à la représentation de la Révolution Culturelle, ainsi qu'à multiplier les voix et les points de vue la représentant, en parvenant ainsi à donner un tableau composite de la période, et à proposer la possibilité d'interprétations multiples d'une seule époque.

Une autre caractéristique remarquable, au niveau de la construction des romans, est la déconstruction du temps dans la narration : la question essentielle qui se pose est celle de la relativité du temps et de notre manière de le percevoir. Dans *Shoubuo*, cela se voit bien dans la superposition des calendriers. La manière privilégiée d'indiquer le temps, utilisée par les gens de

¹³⁷ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, op. cit., p. 123.

Benaïse, est le calendrier lunaire traditionnel, qui est donc utilisé pour indiquer tous les événements historiques internes et externes auquel les autres systèmes se superposent parfois, comme le voit dans le passage suivant :

过了己丑牛年到了庚寅虎年，照着民国的日子算，到了民国三十九年哩。

Après l'année du Bœuf, 1949, vint 1950, celle du Tigre. Soit l'an trente[-neuf], d'après le calendrier de la République de Chine.¹³⁸

C'est, comme l'affirme Chen Xiaoming, une manière de réfuter les valeurs de la révolution qu'a constituée la modernisation¹³⁹, et aussi, selon nous, de soutenir une fois de plus la légitimité du droit de parole des paysans et de leur propre vision de l'histoire, en soulignant en même temps la relativité des époques et des calendriers : une déconstruction temporelle qui met en cause la possibilité de mesurer le temps d'une seule manière dans le monde entier, en revendiquant encore une fois le droit de parole des campagnes (voir, à ce propos, le début de *Wo yu fubei* que nous avons cité plus haut).

C'est un trait qui se relie de manière profonde au message de *Shoubuo* et à son contenu, en particulier à sa radicale contestation du « progrès » à tout prix, auquel les habitants de Benaïse s'opposent en essayant de quitter la commune tout au long de la narration. C'est, aussi, une contestation de l'idée de la lutte biologique, qui est dépourvue de toute valeur dans un roman où les « gens-complets » sont uniquement représentés de manière négative et où certains personnages aspirent même à se mutiler pour pouvoir devenir des Benaïsiens¹⁴⁰.

Cette déconstruction temporelle prend par ailleurs aussi une forme plus profonde encore, qui vient conditionner la structure du roman entier : les « commentaires » en forme de notes font remonter le lecteur dans l'histoire du village et dans le temps de la narration, lui permettant ainsi de mieux comprendre les dynamiques qui gouvernent les relations entre les personnages dans le « temps réel » de la narration. Ainsi, le texte suggère au lecteur l'existence d'une histoire alternative à celle qu'on a devant les yeux, qui reste généralement cachée (dans le meilleur des cas, semble-t-il nous dire, on la trouve dans un commentaire accessoire, qui demeure pourtant essentiel pour comprendre le déroulement des événements) et qu'il faut faire un effort pour conquérir et pour connaître : c'est une invitation implicite à un effort de réflexion sur la relativité des processus

¹³⁸ Yan Lianke, *Shoubuo*, *op. cit.*, p. 83 ; traduction française : Yan Lianke, *Bons baisers de Lénine*, *op. cit.*, p. 187. A remarquer que la traductrice a rajouté un troisième calendrier, occidental, ce qui en même temps amplifie la perception de la superposition de différentes échelles temporelles, et rapproche le temps de la perception du lecteur.

¹³⁹ Chen Xiaoming (陈晓明), « Mudi xiezuo yu xiangtu de houxiandaixing », 墓地写作与乡土的后现代性 [Ecriture tombale et postmodernisme rural], dans Lin Jianfa (éd.), *Yan Lianke wenxue yanjiu*, *op. cit.*, p. 359-360.

¹⁴⁰ Comme l'affirme Kinkley, « [i]n China's new historical novels, the association of pervasive biological and social struggle with inevitable progress is controverted » : Jeffrey C. Kinkley, *Visions of Dystopia in China's New Historical Novels*, *op. cit.*, p. 180.

historiques, et sur la multiplicité d'histoires qui constituent la mémoire collective d'un pays. C'est quelque chose d'assez évident dans *Shoubuo* : d'abord, les habitants du village de Bénaise ne connaissent pas toute l'histoire officielle de leur pays (premier passage), et ils ont au contraire non seulement des noms alternatifs pour appeler de certains épisodes, comme nous l'avons souligné plus haut, mais aussi des épisodes historiques alternatifs dont le lecteur doit être informé par les nombreux commentaires en fin de chapitre (deuxième passage) :

1.

他问庄上的人：知道谁是王、张、江、姚吗？

庄上人都朝他瞪着眼。

他说，王张江姚就是“四人帮”，这就咋能不知道？

庄里人还朝他瞪着眼。

Savaient-ils qui étaient Wang, Zhang, Jiang et Yao ? demanda-t-il [*Liu Yingque, le chef de district*] de but en blanc [*absent dans l'original*] aux paysans.

Ils ouvrirent des grands yeux.

Enfin, la Bande des Quatre ! Comment pouvaient-ils ignorer une telle chose ?

Ils ouvraient des yeux encore plus grands [**Les villageois continuaient de le regarder**]

2.

(1) 入社：这是一个只有受活人才明白的历史用语的简称，是独属于受活的一段历史故事。

(1) Jointer : Formulation abrégée que seuls les Benaisiens peuvent comprendre car elle se réfère à un moment d'histoire qui leur appartient en propre.¹⁴¹

Ce n'est qu'après la lecture des notes que le lecteur comprend les expressions nouvelles. Le texte principal est obscur sans la clarification offerte par ce corpus de commentaires. Similairement, dans *Dingzhuang meng*, le narrateur est déjà mort au début de la narration, mais on ne comprend qu'après quels crimes son père a commis pour provoquer la rage de ses concitoyens. De manière plus radicale encore, dans *Riguang liunian* la déconstruction du temps est mise au service d'une réflexion sur la recherche des causes : les cinq parties qui constituent le roman se succèdent en sens chronologique inverse, dans une construction « à rebours » qui suit la vie du protagoniste, le chef du village Sima Lan, de sa mort à sa naissance. Chaque partie raconte les tentatives du village d'échapper à son destin de maladie et de mort à travers des stratagèmes différents, qui comprennent la tentative de construction d'un canal qui amène des eaux propres, la culture des champs par des nouvelles techniques et même une tentative d'émigration. Par la structure du roman, pourtant, le lecteur sait dès le début que tous ces efforts sont voués à l'échec : en procédant dans la lecture, il

¹⁴¹ Yan Lianke, *Shoubuo*, *op. cit.*, p. 12 et 80 ; traduction française : *Bons baisers de Lénine*, *op. cit.*, p. 30 et 183.

assiste à l'accomplissement inexorable d'une sorte de prophétie à l'envers, en entourant la lecture d'un sens paralysant de prédestination du désastre et d'impossibilité de succès. Il se trouve dans une condition d'ignorance du « passé » fictionnel de l'intrigue qui conditionne sa perception de l'intrigue : dans le premier chapitre, il nourrit avec les habitants du village l'espoir de trouver une solution à leur maladie ; dans les chapitres suivants, alors qu'il est accompagné à l'arrière dans le temps, il est douloureusement conscient que toutes les tentatives des villageois sont vouées à l'échec. Le lecteur devient alors conscient de comment la connaissance du passé influence notre perception du présent, une question qui évoque ce propos de Maurice Halbwachs :

Comment une société quelle qu'elle soit pourrait-elle exister, subsister, prendre conscience d'elle-même si elle n'embrassait point d'un regard un ensemble d'événements présents et passés, si elle n'avait pas la faculté de remonter le cours du temps, et de repasser sans cesse sur les traces qu'elle a laissées d'elle-même ?¹⁴²

En même temps, cette déconstruction impose aussi au lecteur d'entreprendre un parcours de recherche des causes primaires de l'épidémie mystérieuse qui hante le village, ainsi que de réfléchir de manière critique sur les causes cachées à la base de chaque situation, et sur la différente perception que nous avons de toute situation alors que nous sommes dans une condition d'ignorance, comme c'est le cas pour le lecteur au début du roman, ou d'oubli et d'amnésie, comme c'est le cas pour les Chinois en Chine aujourd'hui.

Toutes ces ruptures introduisent des trous, plus ou moins évidents, dans la narration, qui ne sont pas toujours explicités mais apparaissent, parfois, de manière inattendue. Dans *Shoubuo*, par exemple, Yan Lianke choisit d'utiliser uniquement les nombres impairs pour compter les chapitres, les sections et les notes¹⁴³. Cela laisse au lecteur le doute de n'avoir devant soi qu'une moitié de l'histoire, et la question vient naturellement de savoir quel serait le message des chapitres qui manquent.

Intrigue fragmentée, donc, autant que le langage, le style et le temps de la narration. Différents stratagèmes qui insèrent de droit l'œuvre de Yan Lianke dans le courant avant-gardiste et post-moderne, et qui renvoient en particulier à la littérature du trauma : les blessures que l'histoire et la société chinoise contemporaine imposent aux citoyens chinois, et que les politiques de contrôle et de censure empêchent de soigner et de traiter publiquement.

¹⁴² Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, *op. cit.*, p. 129.

¹⁴³ Le choix des nombres impairs correspond à l'intention de l'auteur de renforcer son soutien aux déshérités et à un modèle généralement considéré comme "négatif", comme il nous l'a confirmé dans un interview en février 2016 (les nombres pairs sont généralement considérés comme positifs dans la culture chinoise, et les impairs comme négatifs).

Tous ces éléments contribuent, de plus, à mettre le lecteur dans une situation de doute, l'obligent à s'interroger et à revenir en arrière pour chercher les causes profondes à la base de l'intrigue du roman. C'est un trait qui rajoute une forte composante contestataire au texte, car il fait du lecteur un protagoniste dans la recherche des causes, dans l'activité de lecture et de compréhension. Ici se situe, à notre sens, la composante subversive de l'écriture de notre auteur, du moins d'un point de vue de son projet littéraire.

Dans ce qui suit, nous reprendrons les différents éléments de style, langue et contenu que nous avons signalés jusqu'ici, ainsi que les éléments sur la représentation du Grand Bond en avant et du traumatisme historique des parties précédentes, pour les appliquer à l'analyse de *Si shu*, le roman que Yan Lianke considère comme son chef-d'œuvre, et que nous décomposerons dans les détails, et que nous analyserons en comparaison avec le panorama littéraire et historiographique chinois sur le Grand Bond en avant.

Chapitre 7 : *Si shu* : La représentation mythoréaliste du Grand Bond en avant

1. Le roman

1.1. L'intrigue

L'intrigue de *Si shu* (四书 *Les quatre livres*, 2010) se déroule dans une section d'un camp de rééducation fictionnel pour intellectuels (« zone de novéducation » *yu xinqu* 育新区 selon le vocabulaire de Yan Lianke) appelée « Zone 99 » (*dijiushijiu qu* 第九十九区) : la dernière des cellules et la plus éloignée de la civilité¹. Il s'agit d'une zone isolée et désertique, située à une quarantaine de kilomètres du cours du fleuve Jaune :

说是黄河岸边，其实遥远。不见流水，只见育新区和黄河岸间的茫茫野旷。
不见村落，只见一个一个，育新区的众人。

C'étaient, disaient-ils, sur la rive du fleuve Jaune, en vérité elle était encore loin. On ne voyait point ses eaux courir, on ne voyait que la lande déserte qui allait de sa berge aux zones de novéducation. On ne voyait point de village, on ne voyait que les hommes des zones, éparpillés.²

C'est l'époque du Grand Bond en avant, et même si les années où l'intrigue se déroule ne sont pas explicitement mentionnées dans le roman, l'arrière-plan historique est très clairement défini dès le départ, dans les ordres que le jeune responsable du camp, un personnage appelé l'Enfant (*haizi* 孩子), reporte de la part des autorités³. Ses mots sont en effet emplis de slogans bien connus :

三年二年，人要闯天闹地，赶英超美。上边说了，种上小麦，要摘月射日，大炼钢铁，你们平均每人每月，得炼出一炉钢铁[...].

[...] Nous allons en deux ou trois ans bouleverser l'univers, nous allons rattraper l'Angleterre et dépasser les États-Unis. Les autorités ont dit qu'après avoir semé le blé, il faudra décrocher la lune [et tirer sur le soleil] et fabriquer de l'acier à grande échelle, vous produirez en moyenne un fourneau per personne et par mois, [...].⁴

¹ Veg suggère que le nom de la zone pourrait se référer à l'« éternité » en chinois (« La création d'un espace littéraire pour débattre de l'ère maoïste », *op. cit.*, p. 11). Le nombre 99 a aussi une grande signification dans la religion chrétienne (et dans l'islam aussi apparemment), qui comme nous le verrons est centrale dans le roman.

² Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 34 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 14.

³ Son nom, comme nous le verrons, n'évoque pas seulement son jeune âge, mais aussi sa naïveté et son ignorance : nous verrons que vers la fin du roman, quand il a finalement pris conscience des horreurs du Grand Bond en avant et se sacrifie pour laisser partir du camp les intellectuels prisonniers, il est enfin décrit comme un adulte. Le nom rappelle également son rapport de dépendance et d'infériorité avec l'autorité (*shangbian* 上边), dont il est, justement, l'enfant.

⁴ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 32 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 12.

Les autres personnages du roman sont des intellectuels en train de se faire rééduquer dans la zone. Il s'agit de personnages archétypiques : aucun d'entre eux n'a un nom propre, le lecteur les connaît uniquement par le nom de leur profession, qui équivaut ici à leur crime. Parmi les principaux, nous avons l'Écrivain (*zuojia* 作家), l'Érudit (*xuezhe* 学者), le Religieux (*zongjiao* 宗教, litt. « Religion »)⁵, Musique (*yinyue* 音乐), chefs des quatre pelotons de travail du camp, mais aussi le Chercheur (*shiyan* 实验, litt. « Recherche »), la Docteure (*nü yisheng* 女医生) etc.

Dans la Zone 99, ainsi que dans le reste du pays (dont on n'a qu'un faible écho lorsque l'Enfant part en visite dans les centres urbains du district et de la province, en rapportant au camp les directives de l'autorité), les différentes phases du Grand Bond en avant se succèdent : l'exagération dans les prévisions de production et les fausses déclarations sur les récoltes (Chap. 2 et 3), suivies par les stratégies absurdes pour augmenter celles-ci (Chap. 12) ; la production artisanale d'acier (Chap. 7) ; la chute dans la production agricole et la famine (Chap. 13), avec des épisodes de prostitution en échange de nourriture, et le phénomène du cannibalisme (Chap. 14). Le roman se termine par le sacrifice de l'Enfant, qui libère les intellectuels détenus dans le camp et se laisse mourir par crucifixion. Dans le dernier chapitre, à l'atmosphère sombre et à la tonalité philosophique, une réécriture du mythe de Sisyphe est proposée, qui suggère l'existence d'un « Sisyphe oriental », dont la peine est alourdie par rapport au « Sisyphe occidental ».

1.2. L'histoire du roman, ses sources et son histoire éditoriale

Yan Lianke affirme avoir pensé à la rédaction de ce roman pendant presque 20 ans⁶. L'inspiration lui serait venue en 1989 d'un camarade de l'armée qui lui aurait raconté avoir trouvé des ossements humains dans la campagne aux alentours de Lanzhou 兰州, province du Gansu 甘肃, où un camp de rééducation pour intellectuels avait été installé. Le camarade avait par la suite découvert qu'environ 3000 professeurs d'université avaient été emprisonnés dans ce camp, et que beaucoup d'entre eux étaient morts de faim pendant la famine après le Grand Bond en avant.⁷ L'intérêt pour le thème de la Grande Famine, par ailleurs, vient également de l'affinité profonde qui relie l'auteur à cet épisode historique, justement en raison de ses origines henanaises (et ce en

⁵ Dans le reste du chapitre, nous nous appuyons aux choix de traduction de Sylvie Gentil, qui traduisent mieux le genre du personnage (le Religieux est un homme, « Religion » pourrait faire penser à une femme). Cela simplifiera également la comparaison entre nos affirmations et les passages du roman, dont nous citerons la traduction de Sylvie Gentil

⁶ Yan Lianke, « The Year of the Stray Dog », *op. cit.* Yan a confirmé cette affirmation dans une interview qu'il nous a accordée en février 2016, ainsi que pendant plusieurs rencontres publiques de présentation de la traduction italienne du roman en septembre 2019.

⁷ Interview avec Yan Lianke, février 2016.

dépit de son âge : né en 1958, Yan Lianke n'a pas de souvenirs directs de l'époque). Les campagnes de cette province, comme nous l'avons remarqué dans la première partie, ont été parmi les zones les plus frappées par la famine.

Témoin seulement indirect des événements, Yan Lianke propose un travail de réélaboration symbolique de cette période, qui le rapproche de la démarche des auteurs postmémoriels. Il y a toutefois de nombreuses différences au niveau de la dimension traumatique des événements, que Yan Lianke ne semble pas interpréter à un niveau strictement personnel (il ne se considère pas comme un survivant de la famine de la même manière que le font, à l'étranger, Art Spiegelman en relation avec la Shoah ou, en Chine, Hong Ying par rapport justement à la Grande Famine)⁸, mais plutôt à l'échelle nationale : comme il l'affirme, Yan Lianke considère la mémoire de cette famine comme un patrimoine commun à toute la population chinoise⁹. Dans ce sens, le roman est important, comme nous le verrons, dans la définition identitaire de Yan Lianke comme intellectuel engagé sur la scène littéraire de son pays.

L'intention de Yan Lianke demeure, dans ce roman, fortement anti-documentaire, comme c'était le cas dans le reste de son œuvre : il ne veut pas écrire un essai, mais bien donner un aperçu de ce pan d'histoire avec son regard d'artiste, convaincu qu'il est que seul un écrivain, avec son art, peut saisir l'esprit (*linghun* 灵魂) d'une époque et donc en transmettre l'essence¹⁰. Dans ce sens, le ton grotesque du roman et l'insertion d'éléments surréels sont perçus par l'auteur comme une manière tout à fait valide de transmettre l'une des mémoires possibles du Grand Bond en avant, comme il le théorise par ailleurs dans l'essai *Faxian xiaoshuo*. Son objectif est donc, à la fois, de représenter un morceau d'histoire « sensible » de son pays, et de le faire en permettant aux niveaux cachés du réel d'émerger : *Si shu* se présente ainsi, dans l'intention de l'auteur, comme une œuvre complètement mythoréaliste.

Le destin éditorial du roman est aussi intéressant. Selon la reconstruction que Sébastian Veg en fait, sa parution aurait été annoncée au début de 2010, et un nombre restreint de copies auraient circulé dans le monde académique de la Chine continentale. Le roman aurait toutefois été refusé par une dizaine de maisons d'édition (Veg parle à ce propos d'une possible « prophétie auto-réalisatrice », qui aurait fait que, une fois la nouvelle du premier refus répandue, aucun éditeur n'aurait accepté de toucher au roman). Face à l'impossibilité de trouver un éditeur, Yan Lianke aurait enfin décidé de publier le roman auprès de la Mingbao chubanshe de Hong Kong.¹¹

⁸ Voir notre analyse de *Une Fille de la faim* de Hong Ying dans le Chapitre 3.

⁹ Interview février 2016, intervention 9 septembre 2018 à Milan.

¹⁰ Rencontres avec l'auteur, septembre 2018.

¹¹ Sebastian Veg, « La création d'un espace littéraire pour débattre de l'ère maoïste », *op. cit.*, p. 13 et ss.

Selon ce que Yan lui-même écrit dans « Xiezuo de pantu » (写作的叛徒 « La trahison de l'écriture », 2010), la postface du roman (qui aurait figuré même sur la première édition du roman pour circulation interne)¹², le ban n'était pas toutefois complètement inattendu :

我总是怀着一次“不为出版而胡写”的梦想。《四书》就是这样一次因为不为出版而无忌惮的尝试（并不彻底）。这里说的不为出版而随心所欲地肆无忌惮，不是简单地说在故事里种植些什么粗粮细粮，花好月圆，或者鸡粪狗屎，让人所不齿。而是说，那样一个故事，我想怎样去讲，就可能怎样去讲。胡扯八道，信口雌黄，真正地、彻底地获得词语和叙述的自由与解放，从而建立一种新的叙述秩序。建立新的叙述秩序，是每个成熟作家的伟大梦想。我把《四书》的写作，当作写作之人生的一段美好假期。假期之间，一切都归我所有。而我——这时候是写作的皇帝，而非笔墨的奴隶。¹³

J'ai toujours rêvé d'écrire sans me soucier de publier. *Si shu* est une tentative (partielle) de me libérer de toute retenue en abandonnant la perspective d'être publié. Quand je parle d'écrire avec un esprit libre, et sans penser à la publication, il ne s'agit pas simplement d'insérer des thèmes futiles dans mes histoires, comme planter des graines sauvages aux côtés des graines fines, parler des belles fleurs et de la lune pleine ainsi que de la crotte des chiens et des poules. C'est plutôt raconter une histoire comme je le veux. Pouvoir dire des bêtises, faire des remarques irresponsables, obtenir, réellement et complètement, la libération, la liberté de la langue et du récit, et bâtir ainsi une nouvelle structure narrative, ce qui est le plus grand rêve de tout écrivain accompli. La rédaction de *Si shu* a été pour moi un merveilleux congé dans une vie consacrée à l'écriture. Au cours de cette période de vacances, j'étais maître de tout. J'étais non pas l'esclave de ma plume, mais l'empereur de mon écriture.

Notre auteur pose ici la question de la censure littéraire qui aurait frappé son œuvre, et surtout de l'autocensure. Comme nous l'avons brièvement mentionné, Yan Lianke avait déjà rencontré des difficultés avec la publication de certains de ses romans avant 2010 : la première fois avec *Xiari luo* en 1994, puis avec *Shoubuo* en 2004 (ce qui lui avait coûté sa place dans l'armée, même si le roman avait été publié tout de même), et ensuite avec *Wei renmin funu* en 2005 et avec *Dingzhuang meng* en 2006. Les conséquences sur la vie privée de l'auteur avaient été diverses dans les différentes occasions, et nous y reviendrons plus en détail dans la troisième partie de notre travail. Ici, nous soulignerons uniquement que ce passage de 2010 semble évoquer en particulier l'interdiction de *Dingzhuang meng* en 2006 : à cette occasion Yan Lianke avait parlé pour la première fois de manière

¹² *Ibid.*, p. 14.

¹³ Yan Lianke, « Xiezuo de pantu », *Shuo Yan Lianke*, *op. cit.*, p. 10.

explicite d'autocensure, en se lamentant d'être arrivé à modifier son roman de manière tellement radicale qu'il avait le sentiment d'avoir « trahi » son esprit, parce qu'il espérait, mais en vain, le voir publié en RPC¹⁴. Le *pantu* du titre de ce texte de 2010 renvoie à son expérience avec la rédaction de *Dingzhuang meng*, et plus généralement à ses tentatives précédentes de pactiser avec le système, qui correspondraient, dans sa perception, à autant de « trahisons » envers ses romans, son art et ses lecteurs.¹⁵ À partir de *Si shu*, la réflexion de l'auteur sur l'autocensure prend un nouveau tournant : l'obligation de publier à l'étranger est revendiquée comme un signe d'authenticité de son écriture. Yan Lianke semble établir une connexion entre la valeur d'une œuvre, son interdiction en RPC et la nécessité de publier à l'étranger, un thème qu'il approfondira (de manière nuancée) en 2013 dans un cycle de conférences en Amérique du Nord, qui sera aussi publié dans le recueil intitulé *Chenmo yu chuanxi* (2014).

Même si les réflexions de cette introduction suivent de presque un an la rédaction du roman, les inquiétudes sur la possibilité de voir son roman publié en Chine continentale semblent avoir accompagné la rédaction du roman, en la pénétrant profondément : le choix de présenter le texte comme un collage d'extraits de manuscrits, par exemple, ouvre à la question de la sélection de ce qui peut être publié et de ce qui ne peut pas l'être ; la réflexion sur la responsabilité des intellectuels vis-à-vis du pouvoir semble refléter les inquiétudes de l'auteur lui-même sur son rôle dans la société ; et la description du destin éditorial des quatre manuscrits fictionnels qui composent le texte, contenue dans le dernier chapitre du roman, semble dévoiler la crainte de Yan Lianke lui-même concernant *Si shu*.

Avant de nous pencher sur ces différentes questions, nous nous arrêterons encore un instant sur les points d'intérêt du roman dans le panorama littéraire chinois.

1.3. La place du roman dans le panorama littéraire chinois

Yan Lianke considère *Si shu* comme un roman très important dans son parcours d'écrivain¹⁶. Pour nous, le texte est intéressant à deux niveaux différents : sur la scène littéraire chinoise, le roman est important pour la manière fortement critique dont il représente les années 1959-61 ; dans la production de Yan Lianke, tout en reprenant plusieurs traits caractéristiques de ses romans

¹⁴Johnatan Watts, « Censor sees through writer's guile in tale of China's blood-selling scandal », *zonaeuropa*, [en ligne] http://zonaeuropa.com/culture/c20060327_1.htm, 10 septembre 2006, consulté le 8 janvier 2019.; Yan Lianke, *Chenmo yu chuanxi*, *op. cit.*, p. 94.

¹⁵Yan Lianke (阎连科), « Xiezu de pantu », 写作的叛徒 [Un traité de l'écriture], dans Lin Yuan (éd.), *Shuo Yan Lianke*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁶Yan Lianke, *Faxian xiaoshuo : Wenxue suibi*, *op. cit.* ; Yan Lianke, « The Year of the Stray Dog », *op. cit.*, p. 3-4 ; interview février 2016.

précédents, *Si shu* marque le début d'une nouvelle phase dans la production de l'auteur, tant dans la définition de sa stratégie éditoriale que dans la tentative de définir son personnage d'intellectuel et de se faire une place sur la scène littéraire mondiale¹⁷.

Au niveau de la forme, dans *Si shu* nous retrouvons beaucoup d'outils stylistiques et structurels que nous avons analysés dans la partie précédente : l'usage de l'allégorie et du grotesque, la variation de registres linguistiques, la structure complexe du récit, par exemple, en font un cas exemplaire dans sa production romanesque. *Si shu* regroupe en effet les tendances parodiques de romans comme *Wei renmin fuwu* et *Jiaying ru shui*, la fragmentation du récit qui caractérisait *Shoubuo*, *Dingzhuang meng* et *Riguang liunian*, la coprésence de différents registres linguistiques de *Shoubuo*, les références à la religion de *Dingzhuang meng* et de *Riguang liunian*. Nous pouvons considérer *Si shu* comme la tentative, de la part de Yan Lianke, de mettre ensemble les traits principaux caractérisant toute sa création littéraire précédente ; c'est dans les mêmes années, par ailleurs, qu'il théorise sa démarche par la rédaction de *Faxian xiaoshuo*, que nous avons analysé dans le chapitre précédent.

D'un point de vue thématique, le fort accent sur la critique politique qui traversait son œuvre depuis des années s'accompagne toutefois d'un changement dans les personnages : ce roman montre le changement d'intérêt de Yan Lianke pour les intellectuels chinois, à la place des paysans¹⁸. La réflexion sur le rôle de l'écriture et des intellectuels est par ailleurs essentielle aussi au niveau de la définition identitaire de Yan Lianke : nous soutenons qu'avec ce roman, notre auteur ouvre une nouvelle phase de sa production et de sa définition identitaire en tant qu'intellectuel engagé et subversif. C'est un chemin qu'il avait entrepris en 2005, en quittant l'armée et en publiant des romans politiquement sensibles, dans les années suivantes, comme *Wei renmin fuwu* et *Dingzhuang meng*, mais qui devient explicite à partir de *Si shu*, et qui s'approfondit dans les romans des années suivantes.

Du point de vue de son apport au débat sur l'histoire chinoise récente, le roman est intéressant car il s'occupe d'un morceau d'histoire « sensible » sur lequel le débat public, nous l'avons vu, tarde à s'ouvrir ; et il le fait, de surcroît, sans aucune victimisation des intellectuels face au pouvoir, sans aucun espoir d'une conciliation ni d'un futur meilleur possible : il se détache, avec cette approche, de l'ensemble des produits fictionnels sur le Grand Bond en avant et sur la grande famine que nous avons analysés dans la première partie (Chapitre 3). Avec *Si shu*, Yan Lianke s'engage à remettre au

¹⁷ Il s'agit d'un processus complexe de la part de Yan Lianke, qui dévoile un grand nombre de contradictions, et que nous analyserons plus dans les détails dans la troisième partie de ce travail.

¹⁸ Yan Lianke lui-même considère *Si shu* comme sa première œuvre entièrement consacrée aux intellectuels (interview, septembre 2018). Un premier exemple de ce changement est en réalité précédent à *Si shu* : il s'agit de *Fengya song* (2008). Comme nous le verrons dans la troisième partie, cette différence est assez révélatrice de la relation ambiguë que Yan Lianke entretient avec la classe intellectuelle.

centre du débat le traumatisme historique d'un pays entier, en permettant à la violence d'arriver au cœur même de son écriture, et en proposant également une réflexion sur la faillite de la classe d'intellectuels à laquelle il appartient lui-même.

C'est également avec ce roman, enfin, que, comme nous l'avons vu, Yan Lianke commence à pratiquer consciemment une stratégie de résistance aux mécanismes d'autocensure dont il parle depuis 2006, consistant à éviter la publication en Chine continentale, en s'appuyant sur les maisons d'édition de Taiwan et Hong Kong pour publier en langue chinoise sans censure (voir Chapitre 8).

Dans ce qui suit, nous analyserons d'abord la forme et la langue du roman, et ensuite la manière dont il représente le Grand Bond en avant, en la comparant à celles d'autres auteurs que nous avons mentionnés dans la première partie de notre travail.

2. Éléments stylistiques et structurels du roman

2.1. La structure du roman

La complexité textuelle qui constitue la caractéristique première du roman émerge dès son titre : les « quatre livres » font référence aux « quatre livres » de la tradition confucéenne (*Lunyu* 论语 *Analectes* ; *Mengzi* 孟子 *Mengzi* ; *Daxue* 大学 *Grande étude* ; *Zhongyong* 中庸 *Juste Milieu*), ainsi qu'aux quatre Évangiles du Nouveau testament chrétien. Dans l'économie du récit, ils correspondent à quatre « manuscrits » que l'auteur prétend avoir trouvés et cousus ensemble pour donner vie à ce roman. Des extraits de trois de ces quatre textes se superposent et s'entrelacent dans le déroulement du récit : l'intrigue est ainsi racontée de trois points de vue différents, et avec trois rythmes et styles narratifs différents. « L'Enfant du ciel » (« Tian de Haizi » 天的孩子), raconte la vie dans le camp d'un point de vue externe et omniscient. La langue est inspirée de la Bible chrétienne : elle procède par phrases courtes et répétitives, et présente un certain nombre d'expressions figées. Le personnage de l'Enfant, directeur du camp de novéducation, est le protagoniste de la plupart des extraits tirés de ce manuscrit : il a été décrit comme un « jeune fasciste »¹⁹ naïf dont l'idéalisme et la foi aveugle dans le Parti se briseront face à la tragédie du Grand Bond ; il est, en même temps, rapproché d'un nouveau Jésus-Christ qui finira par se martyriser lui-même, en offrant ainsi une « libération » (discutable, comme nous le verrons) aux intellectuels. « Le vieux lit » (« Gudao » 古道) : il s'agit du « journal intime » rédigé en cachette par le personnage de l'Écrivain, l'un des prisonniers du camp. Ces notes sont aussi les brouillons pour le roman de mémoires qu'il espère écrire à la fin de sa réclusion. Il y raconte ce qui se passe entre les intellectuels du camp de son

¹⁹ Tsai Chien-hsin, « The Museum of Innocence », *op. cit.*

point de vue : les trahisons, la compétition et les alliances. Comme Sébastien Veg le remarque, c'est dans ce texte uniquement que le roman évoque les épisodes de cannibalisme, les extrait de « L'Enfant du Ciel » n'offrant aucune description de cette horreur²⁰. Le titre évoque le cours desséché de la tradition chinoise, qui n'est plus capable de donner une réponse aux tragédies qui touchent les protagonistes²¹ : c'est, métaphoriquement, le vieux lit du fleuve Jaune qui a été le berceau de la civilisation chinoise et qui accompagne, de loin, le déroulement de l'intrigue. « Des criminels » (« Zuiren lu » 罪人录) est le cahier que l'Écrivain est obligé d'écrire pour dénoncer à l'Enfant et aux autorités les infractions de ses camarades dans le camp. Il est écrit dans une langue qui parodie le jargon maoïste, un peu comme c'était le cas dans les romans *Jianying ru shui* et *Wei renmin fuvu*. Le manuscrit constitue la tentative de l'Écrivain de regagner sa liberté grâce aux fleurs rouges qui lui sont offertes en échange de ses délations.

Un extrait du dernier manuscrit se trouve dans le dernier chapitre du roman, séparé des autres : « Le nouveau mythe de Sisyphe » (« Xin Xixufu shenhua » 新西绪弗神话) est un manuscrit composé par le personnage de l'Érudit pendant sa réclusion dans le camp. Il s'agit d'une dissertation philosophique, obscure, que l'intellectuel consacre à la crise de l'homme et de l'humanisme en Chine.

Les quatre manuscrits proposent donc quatre points de vue différents sur le récit, dans quatre styles différents. Le roman représente ainsi un exemple particulièrement significatif de cette variation stylistique qui constitue l'un des traits caractéristiques de l'œuvre de Yan Lianke.

Pour comprendre en quoi cette variation stylistique se traduit à l'intérieur du roman, voyons comment un même épisode (la relation illicite entre deux personnages, Musique et l'Érudit) est décrit dans les trois différents manuscrits. Nous présentons également le début du quatrième manuscrit, dont le contenu se détache décidément de l'intrigue des autres²² :

« 古道 p.69-81 »

就在这时候，实验突然把我拉到了一座炼炉的后边去，极是神秘地对我说：《作家，你看吧，音乐准把她手里的红薯送给学着吃。》
(p.95)

« 罪人录 p. 129-130 »

« Le vieux lit, p. 69-81 »

C'est le moment que choisit le Chercheur pour m'attirer dans un coin et m'annoncer d'un air mystérieux : « Regarde, l'Écrivain, je suis sûr que Musique va donner son bout de patate à l'Érudit ». (p.79)

« Des criminels, p. 129-130 »

²⁰ Sebastian Veg, « La création d'un espace littéraire pour débattre de l'ère maoïste », *op. cit.*, p. 13.

²¹ *Ibid.*, p. 15.

²² Afin d'éviter une fastidieuse prolifération de notes, les nombres de pages ont été indiqués à côté de l'extrait. Les citations sont tirées de : Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.* ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*

亲爱的组织，这是我最大的发现和记录——
—学者和音乐关系暧昧，事实如天。(p.99)

« 天的孩子 p.111-115 »

实验他，终没捉到奸。终没挣下那——发
光的、诱人的、整整十五朵的花。(p. 100)

« 新西绪弗神话 p. 13-21 »

神对西绪弗的惩处，如天让大地有春夏秋
冬四季样。时间在日复一日地运行和前行。可
人类也有人认为，时间不是向前，而是日复一
日的运行和后退。(p. 374)

Les deux premiers manuscrits viennent de la plume d'un seul personnage, l'Écrivain, dont deux facettes différentes sont montrées : son rapport avec l'autorité, et son rapport avec son public.

Dans le journal de l'Écrivain, que nous présentons dans le premier passage, le style est informel et moins caractérisé par rapport aux autres manuscrits : le Chercheur met l'Écrivain au courant de la relation entre Musique et l'Érudit tout simplement en soulignant un acte de gentillesse. Ailleurs, le texte est aussi caractérisé par des réflexions plus intimes et par des descriptions détaillées de paysages, qui trahissent l'héritage lettré de son auteur et sans doute son espoir de faire de ces notes un roman de mémoires à publier, une fois terminée la rééducation.

Dans « Des criminels », le rapport amoureux est décrit par la paraphrase formelle de « relation illicite » (*guanxi aimei* 关系暧昧). Le langage de ce carnet est assez soutenu et riche en formules figées ; dans ce passage, nous remarquerons aussi l'usage de l'expression en quatre caractères « 事实如天 » qui, tout en n'étant pas une expression d'usage commun, contribue néanmoins à caractériser le registre comme soutenu et « politicisé »²³. La présence de la « langue de bois » est aussi très évidente dans ce deuxième exemple tiré du même manuscrit, où l'Écrivain essaye au contraire de réhabiliter Musique :

Chère organisation, c'est ma plus grande découverte et l'item le plus grand de ce compte rendu : l'Érudit et Musique entretiennent une relation illicite, c'est extrêmement grave. (p.83)

« L'enfant du ciel, p. 111-115 »

Or il advint que jamais le Chercheur ne mit la main sur les fornicateurs. Que jamais il ne gagna ses quinze fleurs rouges - ces précieuses fleurs à l'éclat si lumineux ! (p.84)

« Le nouveau mythe de Sisyphe, p. 13-21 »

Le châtement infligé par les dieux à Sisyphe était comme les quatre saisons, printemps, été, automne, hiver que le ciel impose à la terre. Le temps progresse et jour après jour poursuit sa course. Il est néanmoins une théorie qui veut qu'il n'aille pas de l'avant, mais qu'au fil des jours il régresse. (p. 402)

²³ A propos de la diffusion d'expressions en quatre caractères en particulier pendant le Grand Bond en avant, voir : Perry Link, *An Anatomy of Chinese*, op. cit., p. 44-49.

由小见大，由轻见重，点滴之水映大海——这说明无产阶级正在战胜资产阶级，她的资产阶级思想也正在修正与转变，而我对她的判断下得有些过早失去公允了。

De l'infirme elle est passé au grandiose, du léger au sérieux, les gouttes d'eau sont le reflet de l'océan, preuve est faite que dans son âme le prolétariat est en train de supplanter le capital, son idéologie bourgeoise est en pleine mutation, je l'avais jugée de manière prématurée et j'ai manqué d'impartialité.²⁴

Nous remarquerons ici les expressions « prolétariat » (无产阶级) opposé au « capital » (资产阶级, litt. la « classe capitaliste ») et à l'« idéologie bourgeoise » (资产阶级思想, litt. : « la pensée capitaliste »), ainsi que l'autocritique de l'Écrivain qui admet avoir « manqué d'impartialité » en la jugeant : tout rentre en plein dans le « style de Mao » (*Mao ti* 毛体) que Yan Lianke avait aussi parodié dans *Jianying ru shui* et *Wei renmin funu*. Par rapport en particulier au premier de ces deux romans, toutefois, nous pouvons également remarquer une approche légèrement plus souple de la rigidité du jargon. Comparons par exemple la manière dont notre personnage s'adresse à l'autorité avec les mots de Gao Aijun, protagoniste de *Jianying ru shui*, alors qu'il ouvre sa confession :

同志啊，亲爱的同志！我们曾经都是红彤彤的革命者，曾经都是同一战壕中的抵抗者，你们能不能不打断我的话？我以中国共产党党员的伟大身份求你们不要打断我的话，让我敞开来痛痛快快说完这一段家史吧。²⁵

Camarades, mes camarades chéris ! Nous avons tous été des révolutionnaires rouges, des résistants dans la même guerre, pouvez-vous ne pas me couper ? Compte tenu de mon statut grandiose de membre du Parti communiste chinois, je vous prie de ne pas m'interrompre ! Laissez-moi vous ouvrir mon cœur et donnez-moi le temps de vous raconter l'histoire de ma famille.

Par rapport au langage rigide et passionnel de ce passage (l'expression d'ouverture « Camarades ! » 同志啊, l'insistance du protagoniste sur son statut de révolutionnaire, de résistant, de membre du Parti communiste chinois...), l'expression « Chère organisation » (*qin'ai de zuzhi* 亲爱的组织), qui ouvre le passage de *Si shu* est légère, presque ironique. Les appels au Parti de l'Écrivain, dans *Si shu*, ont manifestement uniquement pour fonction d'en tirer le plus grand avantage possible (dans ce cas, la liberté). La coprésence de deux voix de l'Écrivain dans le roman suggère un rapport au pouvoir qui alterne adhésion et détachement : un conflit complètement

²⁴ Yan Lianke, *Si shu*, op. cit., p. 90 ; traduction française : *Les quatre livres*, op. cit., p. 75.

²⁵ Yan Lianke, *Jianying ru shui*, op. cit., p. 3.

incarné par ce personnage, et qui révèle aussi, nous le verrons, les questionnements de l'auteur lui-même.

Le troisième extrait, tiré du manuscrit intitulé « L'Enfant du Ciel », présente une caractérisation linguistique encore plus marquée : dans cette partie du roman, la langue se fait rigide, avec un vocabulaire soutenu mais une syntaxe simple et des phrases courtes (dans notre cas, trois, cinq ou sept caractères, ou moins souvent quatre) qui sont souvent répétées comme des formules. Une source d'inspiration, pour Yan Lianke, a été le langage biblique, qui résonne partiellement dans le vocabulaire, mais surtout dans le rythme des phrases, un rythme que, dans leur compte-rendu sur le roman de Yan Lianke, Bu Lili et Guo Quanzhao résument ainsi :

《圣经》的语言特点就是基于口语、简洁硬朗、浅白易明、质朴古雅，它较少使用长句、从句，而多用短句，主要通过反复申说和使用隐喻来表情达意。

26

Les traits caractéristiques de la langue de la Bible sont le rapprochement de l'oral, la concision et la force, la clarté, la simple élégance au goût classique, l'usage limité de phrases longues et de subordonnées et la préférence pour les phrases courtes ; et surtout, l'expression des sentiments à travers la répétition et l'usage de métaphores.

Dans l'exemple que nous avons choisi, par exemple, les deux amants deviennent simplement « les fornicateurs » (*jian* 奸), avec un mot précis qui évoque, en chinois, non seulement l'idée du crime en général, mais aussi le sixième commandement chrétien (*bu ke jianyin* 不可奸淫. « Tu ne commettras pas d'adultère »)²⁷ ; la faillite du projet du Chercheur de les dénoncer pour gagner sa liberté est soulignée par la répétition de la négation (*zhongmei* 终没) dans deux phrases successives. La ponctuation contribue à fragmenter la deuxième de ces phrases (终没挣下那——发光的、

²⁶ Bu Lili (布莉莉) et Guo Quanzhao (郭全照), « Cang qiao yu tianren zhi zhong », 藏巧于天然之中 [Cacher l'abilité dans la spontanéité], *Ersbiji shiji shuangyuekan* - CUHK, février 2013, n° 135, p. 147. Yan Lianke nous a confirmé son inspiration biblique en février 2016. L'histoire des traductions chinoises de la Bible remonte au VIII^e siècle. Il existe différentes versions de la Bible en chinois, et un bref aperçu de l'histoire de la traduction de l'Ancien Testament peut être retrouvée sur le site de la SBL – Society for Biblical Literature, par Chen Yiyi, expert de hébreu : Chen Yiyi, « A Brief Survey of the History of Chinese Translations of the Hebrew Bible », *SBL*, [en ligne] https://www.sbl-site.org/assets/pdfs/Chen_Survey.pdf, 2005, consulté le 23 avril 2019. Nous avons consulté en particulier la traduction disponible sur le site du Vatican : « Shengjing (Fanti zhongwen) », 圣经 (繁体中文) [La Bible (chinois traditionnel)] *Vatican.va*, [en ligne] <http://www.vatican.va/chinese/bibbia.htm>, consulté le 13 mars 2019.

²⁷ *Exode* 20,14 ; *Deutéronome* 5,18. Il est important de remarquer, néanmoins, que le caractère 奸 *jian* est souvent associé, dans la Bible elle-même, à l'idée de l'homme « méchant », sans forcément avoir une connotation sexuelle, qui est transmise plutôt par le caractère 淫 *yin*. Voir p. ex. le livre des *Proverbes* : dans 7,4, « 奸婦 », c'est « la femme étrangère » ; dans 11,6 ; 11,7 ; 13,17 ; 17,4, c'est, généralement, l'« homme méchant » ; dans 23,27-28, même, la prostituée (*yinfu* 淫妇) est celle qui augmente le nombre de méchants (奸夫) dans le monde (« 妓女是一个深坑, 淫妇是一个陷阱; 她潜伏着, 实如强盗, 使人世间, 增添奸夫。 »)

诱人的、整整十五朵的花) dans une suite de cinq – trois – trois – sept caractères, en créant une sorte de faux parallélisme (« 终没捉到奸。终没挣下那 »), où toutefois la deuxième phrase est interrompue de manière forcée par la ponctuation, en mettant en même temps en relief les « fleurs » à la fin de la phrase et leur statut de récompense presque divine (selon la promesse de l'Enfant, avec cinq fleurs rouges les prisonniers obtiennent une étoile, et avec cinq étoiles ils peuvent quitter le camp : chaque fleur évoque donc une promesse de libération).

L'incipit du roman est un exemple encore plus significatif de cet usage de la langue :

大地和脚，回来了。

秋天之后，旷得很，地野铺平，混荡着，人在地上渺小。一个黑点星渐着大。

育新区的房子开天劈地。人就住了。事就这样成了。地托着脚，回来了。金落日。事就这样成了。

Ses pieds ont foulé la terre, il est revenu.²⁸

C'était la fin de l'automne et le ciel était vaste, la campagne une plate étendue, il était minuscule. Une étincelle noire qui peu à peu grandissait. Les bâtiments de la zone de novéducation, eux, se dressaient là de toute éternité. Or voici qu'il s'arrêta. Et il en fut ainsi. La terre avait porté son pas, il était revenu. Un soleil doré se couchait. Et il en fut ainsi.²⁹

Quant à la répétition de formules qui, comme nous l'avons dit, caractérisent cette langue, nous pouvons souligner dans ce passage l'expression *hui lai le*, « il est revenu » (回来了), répétée au début et à la fin du passage cité, qui se teint d'un ton messianique, d'autant plus que le sujet n'a pas encore été explicité³⁰. Une autre expression récurrente, que nous retrouvons deux fois dans le début du roman, est *shi jiu zheyang cheng le* (事就这样成了 « et il en fut ainsi »), qui correspond précisément à l'expression utilisée dans la traduction chinoise de la Genèse³¹. Cette phrase traverse les extraits de « L'Enfant du ciel » comme un fil rouge, pour décrire soit des événements naturels (le soleil qui se couche du passage précédent), soit des décisions des autorités (« 上边说的。事就这样成了 »,

²⁸ La première phrase du roman est assez ambiguë en chinois, notamment pour la présence du 和 *he* qui semblerait être utilisé comme un verbe. Nous pourrions la traduire littéralement comme « La terre s'unit à (ses) pieds, il est revenu ».

²⁹ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 30 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 9.

³⁰ Il faut remarquer que cette expression n'est toutefois pas utilisée dans la traduction chinoise de la Bible pour parler de la résurrection de Jésus, pour laquelle l'expression plus précise *fuhuo* 复活 est choisie (voir le texte des quatre Évangiles en chinois : <http://www.vatican.va/chinese/bibbia.htm>).

³¹ *Genèse*, 1,6 ; 1,9 ; 1,11 ; 1,15 ; 1,20 ; 1,30 (http://www.vatican.va/chinese/bibbia/antico-testamento/Genesi_zh-t.pdf).

« Les autorités avaient dit. Et il en serait ainsi. », chap. 2)³², ce qui évoque le rapprochement entre la divinité et l'autorité dans le roman. Dans l'ouverture du chapitre 13, l'expression est inversée : quand les prisonniers subissent les conséquences des mauvaises politiques agricoles du Grand Bond en avant, la catastrophe de la Grande Famine est introduite par *shi jiu zheyang bai le* « Et il en fut ainsi, ce fut une grande faillite » (事就这样败了)³³.

Le premier et le deuxième paragraphe commencent par la même structure, avec des phrases brèves de trois et quatre caractères alternés, suivies par une phrase de six et une de huit. Cela donne un rythme solennel et presque musical au retour de l'Enfant à la Zone 99, un effet qu'on retrouvait également dans le passage que nous avons mentionné plus haut. Si ces phrases courtes et sibyllines sont, dans l'intention de Yan Lianke, une imitation de la langue de la Bible, pour les critiques chinois elles évoquent néanmoins aussi la tradition du chant populaire : dans sa préface à l'édition taïwanaise du roman, Cai Jianxin 蔡建鑫 commente par exemple cette langue en la rapprochant de la ballade de la tradition chinoise (中国传统说唱的曲艺)³⁴ ; et encore Bu Lili et Guo Quanzhao soulignent ainsi l'impression que cette langue exerce sur le lecteur chinois :

它不仅融杂了《圣经》语体、民间说唱等语言资源，而且句子结构变幻多端，收放自如，用词奇崛、诘聱，常有出人意料之处。单音节字、短句的运用使节奏富有韵律。名词动词化、反复等手法的运用，使得白话语言散发出陌生与庄重的气质。³⁵

Non seulement elle [la langue de « L'enfant du ciel »] mélange le style de la Bible, le prosimètre populaire et d'autres sources linguistiques, mais en plus, la structure des phrases est changeante, parfois plus contrôlée et parfois plus libre, le choix des mots inusuel et rhétorique, souvent visant à surprendre le lecteur. L'usage de mots monosyllabiques et de phrases courtes donnent un rythme très musical à la langue. L'usage de la verbalisation des substantifs et de la répétition donnent à sa langue populaire un caractère étrange et solennel.

Yan Lianke affirme avoir découvert la Bible (qu'il connaît dans sa version chinoise) déjà pendant sa jeunesse, et, tout en se déclarant athée, se dit fasciné par ce texte d'un point de vue littéraire et

³² Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 32 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 12.

³³ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 258 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 263.

³⁴ Cai Jianxin (蔡建鑫), « Qiuru de jiushu » 屈辱的救赎 [La rédemption de l'humiliation], dans Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 17.

³⁵ Bu Lili et Guo Quanzhao, « Cang qiao yu tianren zhi zhong », *op. cit.*, p. 147.

linguistique, ainsi que par l'effet d'extranéité que la syntaxe de la Bible a sur un lecteur chinois³⁶. Le désir d'écrire un livre en imitant le style biblique l'aurait donc accompagné pendant plusieurs années avant qu'il décide de l'appliquer à ce roman. La Bible est citée par ailleurs dans *Faxian xiaoshuo* comme l'un des exemples « les plus anciens » de littérature « mythoréaliste »³⁷, aux côtés des épopées d'Homère et de *La Pérégrination vers l'Ouest*, que, ailleurs, il mentionne également comme des sources d'inspiration.

“创世记”中的“天地之初”、“诺亚方舟”、“伊甸园”等等等等，以及后来《旧约》与《新约》中每一章、每一节的故事与情节，不是神实主义的，就是源于神实主义的。它们无不因“神”而“实”，“果”实“因”神。其中无数的由神而实的范例，都是神实主义写作的天然大源。如耶稣作为文学“人物”存在时，他是伟大的神，而他的一言一行，又都落实到人（实）的根基，都是人和人类现实的具体化。

Considère la Genèse, avec la Création du monde, l'Arche de Noé, le Jardin d'Éden... Et cela continue dans tous les chapitres de l'Ancien et du Nouveau Testament, les histoires qu'ils racontent, les événements... Ce n'est pas du mythoréalisme, c'est la source première du mythoréalisme [S'ils ne sont pas mythoréalistes, ils sont issus du mythoréalisme]. Vous n'y trouverez aucun « parce que » mythique qui ne soit réel, aucun « effet » dont le « pourquoi » ne soit mythique [Il n'y a aucun de ces textes qui ne soit « réel » parce que « mythique », « l'effet » est réel, le « pourquoi » est mythique]³⁸. Ce sont ces innombrables exemples de réel ayant une cause sacrée (mythique) qui constituent la source naturelle du mythoréalisme. En tant que héros littéraire [S'il existait en tant que « personnage » littéraire], Jésus est [serait] un grand Dieu dont chacun des faits et gestes a une base humaine (réelle), est la concrétisation de l'homme et de sa réalité.³⁹

Yan Lianke semble donc attribuer à la Bible une place importante, voire essentielle, dans sa réflexion sur sa production littéraire (la Bible serait « issue du mythoréalisme » « 源于神实主义

³⁶ Rencontre avec l'auteur, septembre 2018. Cette fascination à l'égard de la Bible comme une grande œuvre de fiction est assez répandue parmi les auteurs chinois. Elle a été par exemple mentionnée également par Yu Hua (présentation de la traduction italienne de *Le septième jour* (*Di qi tian* 第七天), Milan, 14 septembre 2017).

³⁷ « 《圣经》是这种神实主义最早的典例 », Yan Lianke, *Faxian xiaoshuo*, manuscrit fourni par l'auteur (note 39).

³⁸ Litt. : « Ils sont « réels » précisément car ils sont « mythiques », des « conséquences » réelles ont des « causes » mythiques. »

³⁹ Il est important de remarquer que ce passage est absent de la première édition de *Faxian xiaoshuo*, Yan Lianke l'a rajouté ensuite à la version chinoise (il est présent dans la version qui a servi de modèle pour la traduction française) : il se peut que le travail de rédaction de *Si shu* ait contribué à faire avancer la réflexion de Yan Lianke, et qu'il soit donc revenu par la suite sur sa réflexion théorique. Pour ce passage voir le début de la partie 6.4 de *Faxian xiaoshuo* (manuscrit fourni par l'auteur), et en traduction française : Yan Lianke, *A la découverte du roman*, op. cit., p. 178.

的 »). Il est toutefois important de souligner que cette évocation ne semble pas dériver d'une étude approfondie du matériel biblique, ni d'une connaissance profonde de la tradition chrétienne, mais se limite à une suggestion capable de toucher, à des niveaux différents, tant le lecteur chinois que le lecteur occidental. La métaphore religieuse, qui mélange Ancien et Nouveau Testament en passant, comme nous le verrons, de l'évocation des dix Tables de la Loi à la crucifixion de Jésus, sert en effet à Yan Lianke pour deux fins complémentaires dans le texte : d'un côté, critiquer le pouvoir en refusant de justifier les erreurs du Grand Bond en avant par une prétendue ignorance, de la part du gouvernement, de la réalité des faits (ce qui était le cas chez d'autres auteurs, comme nous l'avons vu dans la première partie) ; d'un autre, ce style et ces images donnent un goût « global » à son roman, en le remplissant de références « étrangères » qui permettent à l'auteur de revendiquer une place internationale, et non seulement chinoise, à sa production littéraire.

Le quatrième extrait est tiré du dernier manuscrit, que Yan Lianke fait rédiger au personnage de l'Érudit. Dans ce texte, un raisonnement philosophique est proposé (ou parodié) : les explications s'appuient sur des similitudes (如...样) et sur l'argumentation (有人...认为). Nous analyserons plus bas la réécriture du mythe grec de Sisyphe que le manuscrit contient, qui tient aussi compte de sa réinterprétation moderne dans la pensée de Camus.

Nous pourrions interpréter chacun de ces manuscrits comme une manière différente de répondre au traumatisme représenté par les conséquences du Grand Bond en avant, en suggérant la complexité de l'héritage historique de cette période : dans « L'Enfant du ciel », un acte de foi aveugle dans le système et dans le gouvernement, immobile et incontestable comme une religion ; dans « Des Criminels », l'adhésion, forcée ou volontaire, aux contraintes du système ; dans « Le Vieux Lit » le retrait dans l'écriture privée et secrète, qui renonce à s'exprimer publiquement ; dans « Le Nouveau mythe de Sisyphe », enfin, la tentative de guider les dirigeants et de sauver le peuple par un petit nombre d'intellectuels qui ont accepté de se sacrifier pour leur pays⁴⁰.

Les niveaux d'interprétation de l'intrigue se superposent, en parvenant à un effet « polyphonique »⁴¹ qui ouvre à des possibilités multiples de lecture de l'Histoire en elle-même. En positionnant la lecture religieuse entièrement dans l'un des quatre « livres » qui composent le roman, Yan Lianke semble par exemple dire que la folie religieuse n'est que l'une des lectures possibles de cet épisode historique traumatique. Comme l'affirme David Wang, « fiction [...] encourage

⁴⁰ La nature obscure du texte et le destin fictif que Yan Lianke lui réserve dans le roman démontrent toutefois, comme nous le verrons, la faillite de cette tentative : voir *infra*.

⁴¹ Sebastian Veg, « La création d'un espace littéraire pour débattre de l'ère maoïste », *op. cit.*, p. 11.

imagination and helps open up multiple representational strategies »⁴². Cai Jianxin suggère également que, même s'il vient d'une seule voix, le roman se présente comme un texte composite, qui suggère la possibilité de vivre le trauma historique de manières différentes⁴³, en permettant d'ouvrir, comme Sébastien Veg le suggère, un « débat » sur les « fondations du régime actuel »⁴⁴.

Ce n'est pas seulement la polyphonie du roman à suggérer la mise en place d'un effet de distanciation critique du lecteur. Un autre aspect permettant d'éveiller la conscience du public est la manière dont ces « manuscrits » sont présentés dans le roman, qui évoque la question de la construction d'une mémoire collective, de la faillibilité de ce processus, et de la disponibilité des sources dans ce processus historiographique. Les manuscrits sont en effet présentés au lecteur sous la forme d'« extraits » d'un texte original, plus long, dont certaines parties sont omises par l'auteur-éditeur. Ce trait évoque en quelque sorte, bien que de manière différente, ces carreaux blancs que Jia Pingwa laissait dans la première édition de son *Feidu*. Même si, dans *Si shu*, il n'y a pas de trous évidents au niveau de l'intrigue, l'auteur signale au début de chaque extrait les pages du manuscrit dont le passage est tiré : le lecteur averti peut ainsi s'apercevoir de l'absence de certaines pages de ces « manuscrits », omises par décision de l'auteur. C'est un processus qui est particulièrement évident dans le passage entre les chapitres 13 et 14 décrivant la famine. Le premier, qui raconte les causes de la catastrophe, est entièrement tiré de « L'enfant du ciel », et il constitue un questionnement de la version officielle sur les facteurs à la base de la famine, alors que le deuxième, qui a pour sujet principal le cannibalisme, vient uniquement du journal de l'Écrivain « Le vieux lit » : les autorités (« Dieu ») ne s'expriment pas à ce sujet. Le chapitre 15 recommence avec un extrait de « L'enfant du ciel », avec un trou de dix pages par rapport au point où le manuscrit s'était arrêté à la fin du chapitre 13, et le lecteur en est réduit à se demander si le cannibalisme était présent dans ce texte, et ce que l'autorité aurait à dire à ce propos.

Par ce moyen, Yan Lianke fait pénétrer les thèmes de la censure et de l'autocensure à l'intérieur même du roman : une partie des manuscrits a été effacée dans la rédaction du roman, même si l'apparente cohérence du récit est conservée. Le morceau caché de l'histoire ne se révèle pas, ici, ni par un retour en arrière dans le temps comme dans *Riguang liunian*, ni par des notes en bas de page, comme c'était le cas dans *Shoubuo*. Ici, la structure du roman semble nous suggérer qu'une seule voix ne suffit pas à avoir un cadre complet de l'histoire, et que c'est à la plume de l'Écrivain, dans toute sa complexité, de compenser ce que la narration divine cache⁴⁵.

⁴² David Der-wei Wang, « Red Legacies in Fiction », dans Li Jie et Zhang Enhua (éds.), *Red Legacies in China : Cultural Afterlives of the Cultural Revolution*, *op. cit.*, p. 187.

⁴³ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁴ Sébastien Veg, « La création d'un espace littéraire pour débattre de l'ère maoïste », *op. cit.*, p. 7.

⁴⁵ Yan Lianke reprend ce concept dans sa présentation du roman du 9 septembre 2018 à Milan.

2.2. La langue du roman

Langue du Parti et langue de la religion

L'évocation du christianisme se charge d'une signification idéologique dans *Si shu*, comme il est évident par la coprésence de slogans politiques et de formules religieuses qui caractérise le manuscrit « L'Enfant du ciel ». Dans cette partie du texte, l'usage d'un langage parabiblique alterne avec les slogans ayant caractérisé le lancement de la « voie chinoise vers le socialisme » que nous trouvons dans la bouche de l'Enfant : il faut « rattraper l'Angleterre et dépasser les États-Unis » 趕英超美, « décrocher la lune et tirer sur le soleil » 摘月射日, « fabriquer de l'acier à grande échelle » 大炼钢铁 (respectivement chapitres 1, 3, 7 du roman). Yan Lianke semble ainsi établir un parallèle entre la langue simple et remplie de slogans de la propagande et celle, également rigide, de la Bible, en créant une correspondance entre la « parole de Dieu » et la « parole des autorités » et de leur intermédiaire, incarné, du moins au début, par le personnage de l'Enfant.

La religion chrétienne est présente dans d'autres romans de Yan Lianke aussi, ce qui témoigne de la fascination de l'auteur pour la Bible, qu'il lit, comme nous l'avons dit, comme un roman et non pas comme un texte révélé : dans *Riguang liunian*, chaque chapitre est introduit par une citation biblique, et dans l'épigraphe de *Dingzhuang meng* il mentionne l'épisode de Joseph et des sept ans de châtiments que Dieu infligea au pharaon⁴⁶. Dans *Si shu*, toutefois, ce référent est complètement intégré dans le roman, dans l'intrigue (la fascination de l'Enfant pour les histoires bibliques et sa crucifixion finale, qui accomplit le parallèle avec Jésus, « enfant de Dieu »), ainsi que dans les choix linguistiques.

Dans *Si shu*, par le recours à la foi religieuse Yan Lianke recherche une explication à l'absurde ayant caractérisé l'époque du Grand Bond en avant, une folie que Feuchtwang décrit comme « le zèle ou l'enthousiasme face auquel des millions de morts n'importaient pas. »⁴⁷. Le choix de la religion chrétienne pourrait par ailleurs s'expliquer par différentes raisons : d'abord, la présence de ce référent, comme nous le verrons par la suite, contribue à donner un goût globalisé (et, surtout, occidentalisé) à son roman, ce qui intéresse particulièrement Yan Lianke ; à cause son origine étrangère à la Chine, par ailleurs, le christianisme se prête bien à représenter l'idéologie communiste,

⁴⁶ Voir à ce propos : Wang Jinghui, « Religious Elements in Mo Yan's and Yan Lianke's Works », dans Angelica Duran et Huang Yuhua (éds.), *Mo Yan in Context: Nobel Laureate and Global Storyteller*, West Lafayette, Purdue University Press, 2014, p. 139-152.

⁴⁷ « the zeal or enthusiasm to which the death of millions was a matter of indifference » : Stephan Feuchtwang, *After the Event: The Transmission of Grievous Loss in Germany, China and Taiwan*, op. cit., p. 72.

qui a aussi été importée de l'Occident ; en tant que religion monothéiste et « révélée », de surcroît, elle permet à son auteur de représenter le début de ce culte de la personnalité de Mao Zedong qui a ses racines pendant les années du Grand Bond en avant, et qui caractérisera ensuite surtout la période de la Grande Révolution Culturelle. La comparaison entre religion et culte de la personnalité à l'époque maoïste, à partir de la campagne anti-droitiste mais plus encore pendant la Révolution culturelle, est par ailleurs presque un *topos* dans l'art et la littérature chinois contemporains, qui a été exploitée dans toutes ses formes, des plus littérales aux plus abstraites, et qui a été étudié par de nombreux chercheurs⁴⁸. Dans la première partie nous avons vu qu'un parallèle entre religion et culte de Mao appliqué à la période du Grand Bond en avant est aussi présent dans les gravures de Hu Jie, en particulier dans la collection « Shu de gushi » où le « livre » était alternativement le Petit Livre rouge des citations du président Mao et la Bible (p. ex. Image 19).

⁴⁸ Le culte de la personnalité de Mao Zedong est dénoncé dans les *Résolutions sur l'histoire de notre Parti* de 1981 comme un phénomène ayant caractérisé en particulier la Révolution Culturelle ; il est toutefois important de souligner que ce même document retrouve les racines de ce phénomène justement dans les années du Grand Bond en avant : « Résolution sur quelques questions de l'histoire de notre parti depuis la fondation de la République populaire », *Beijing Information*, n.27, juillet 1981, p. 21. Parmi les chercheurs qui ont travaillé sur le culte de la personnalité à l'époque de la Révolution culturelle, voir : Göran Aijmer, « Political Ritual: Aspects of the Mao Cult During the Cultural "Revolution" », *China Information*, juillet 1996, vol. 11, n° 2-3, p. 215-231 ; Stefan R. Landsberger, « Mao as the Kitchen God: Religious Aspects of the Mao Cult During the Cultural Revolution », *China Information*, juillet 1996, vol. 11, n° 2-3, p. 196-214 ; Daniel Leese, *Mao Cult: Rhetoric And Ritual In China's Cultural Revolution*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2013, 324 p. Un autre texte essentiel, qui montre la persistance de ce culte même après la mort de Mao Zedong, est Geremie R Barmé, *Shades of Mao: The Posthumous Cult of the Great Leader*, Armonk, N.Y., M. E. Sharpe, 1996.

Image retirée

Image 19 : L'incision « Shu de gushi zhi shang shiji » (书的故事之上世纪 L'histoire des livres : Le siècle dernier) de Hu Jie.⁴⁹

Dans *Si shu*, l'autorité de ce pouvoir absolu et en apparence inattaquable est questionnée à plusieurs reprises. Nous avons vu l'exemple de « Et il en fut ainsi, ce fut une grande faillite » (*shi jiu zheyang bai le* 事就这样败了)⁵⁰, qui renverse l'autorité divine. Le roman s'ouvre, nous l'avons vu, sur le retour de l'Enfant à la zone 99. Tel un nouveau Moïse, il ramène aux intellectuels « dix commandements, qui étaient dix interdits » (*shi tiao, shi shi jie* « 十条, 是十戒 »). Seules sept de ces dix Lois sont mentionnées dans le texte⁵¹ :

一 一律请假，戒乱
动。

二 一律劳动，戒乱
言。

三 一律耕作，赛丰
收，有奖惩。

En toute occasion tu demanderas
congé, point ne te déplaceras
comme bon te semblera.

En toute occasion tu travailleras,
point ne parleras à tort et à
travers.

En toute occasion tu laboureras
et t'acharneras à produire la

⁴⁹ Li Gongming (éd.), *Mingke : Hu Jie banhua zhan*, op. cit., p. 85.

⁵⁰ Yan Lianke, *Si shu*, op. cit., p. 258 ; traduction française : *Les quatre livres*, op. cit., p. 263.

⁵¹ Il est intéressant, par ailleurs, de remarquer l'absence de trois commandements : nous pourrions y retrouver une confirmation ultérieure de cette évocation au non-dit qui traverse tout le roman, et que nous avons souligné par rapport à l'usage d'« extraits » de ces manuscrits.

四 互助勿淫。淫惩处。

五 再收书籍笔墨，勿乱读乱写，戒乱思。

六 勿谣言；勿毁谤。

[...]第十条是，勿逃离，
守训守则，逃离者有奖。

moisson la plus riche, car tu en seras récompensé ou puni.

Tu aideras ton prochain mais tu ne commettras pas l'adultère car celui qui le commettra sera puni.

Quand tu reprendras le livre, la plume et le papier, tu ne liras et n'écriras pas n'importe quoi, car il est interdit de penser à tort et à travers.

Tu ne colporteras point de rumeurs ; tu ne nuiras point à ton prochain.

[...] La dixième disait : « Tu ne t'évaderas point, tu respecteras le règlement car la fuite aura son prix ».⁵²

En dépit de leur origine « divine » et donc, théoriquement, inviolable, ces commandements auront un statut du moins ambigu tout au long du récit : ils seront systématiquement brisés par les différents prisonniers du camp. Ainsi, le travail dans les champs n'est pratiqué que sous la surveillance de l'Enfant, et à chaque fois qu'il s'éloigne les intellectuels se reposent (« En toute occasion tu laboureras », chap. 1 et 11) ; l'Érudit et Musique ont une relation clandestine (« tu ne commettras pas l'adultère », chap. 4), et quand la rumeur se répand (« tu ne colporteras point de rumeurs ») tout le monde essaie de les capturer pour les faire condamner et gagner la liberté en échange (« tu ne nuiras point à ton prochain », chap. 4, 5, 6) ; l'Écrivain utilise l'occasion qui lui est donnée d'écrire le cahier de dénonciation pour accéder au papier et au stylo qui lui permettront de rédiger en secret son propre roman ; tous les prisonniers cachent des livres interdits, qu'ils essaient de vendre à l'Enfant en échange de fleurs rouges ou de nourriture (« tu ne liras et n'écriras pas n'importe quoi », chap. 2, 12). L'impossibilité de fuir du camp semble être le seul interdit vraiment respecté, mais uniquement en raison des contrôles sur tout le territoire et de l'isolement du camp

⁵² Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 31 ; traduction française : Yan Lianke, *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 10. Par rapport à la comparaison avec la langue de la Bible, nous pouvons remarquer que, dans ce passage, Yan Lianke utilise un vocabulaire beaucoup plus soutenu par rapport à la version officielle chinoise de la Bible, qui pour les interdictions utilisent la construction bu *ke* 不可, et pour les obligations *ying(gai)* 应(该). Voir : « Shengjing (Fanti zhongwen) », *op. cit.*, en particulier « Chu Gu ji » (出谷纪, « Exode »), 20,7-17 et « Shen ming ji » (申命纪 « Déuteronome »), 5,6-21.

(dans le chapitre 2, des voix racontent qu'un rescapé d'un camp de rééducation, de retour chez soi, aurait été dénoncé par sa propre famille). Ces règles partiellement explicitées et systématiquement brisées pourraient représenter la surface fragile d'un système totalitaire qui ne parvient pas à ses objectifs de contrôle.

La religion chrétienne et l'idéologie maoïste partagent par ailleurs un concept très puissant, qui dans le roman est incarné par la figure de l'Enfant : l'idéal du martyr. Comme l'affirme Stephen Feuchtwang :

In the politicised language of the Chinese Communist Party under Mao, the word sacrifice (*xisheng* 牺牲) was widely used to describe the relationship between the Party and the people for whom it acted. The people owe loyalty to the Party whose cadre and armed forces had made great sacrifices for the people. They can enjoy the benefits for which these sacrifices have been made and they must reciprocate – particularly when those benefits are in the future – by sacrificing themselves in order to bring about the promised future. The relationship is both like and unlike that of parental and godlike benevolence (*en* 恩) which can never be reciprocated.⁵³

L'Enfant essaie de se sacrifier pour la révolution du début à la fin du roman : il demande à être tué dans le troisième chapitre, quand les intellectuels refusent de prévoir une production de céréales bien au-dessus du possible ; dans le onzième chapitre, après l'incendie qui détruit sa tente, quand il s'aperçoit que les prisonniers essayent de s'échapper en déclarant avoir gagné plus de fleurs rouges ; dans le quatorzième chapitre, quand Musique essaie de se donner à lui en échange de nourriture. Dans l'avant-dernier chapitre, enfin, toutes ses tentatives précédentes ayant été frustrées, il se crucifie lui-même :

人们都惊愕。站在十字架的下，低头看那一片红花、一片炒豆、一片五角星。抬头望那十字架上的孩子时，血正从十字架上朝下滴。阳光明透，金光四射，血从天降似粒粒红宝珠。一团团麻雀、喜鹊飞过来。紫云在荒野空旷的天上飘。紫色的、青白的、形如天使的云彩从远处飘到十字架的上空时，所有的喜鹊都在墙上、窗上、房上和院里，仰头耸肩地叫，唱着人们似懂非懂的歌。Les hommes étaient stupéfiés. Au pied de la croix ils baissèrent la tête, considérèrent les fleurs rouges, les sacs pleins et les étoiles. Ensuite ils la relevèrent et regardèrent l'Enfant crucifié, le sang qui coulait sur le gibet. Les rayons du soleil étaient limpides et transparents, ils dardaient aux quatre coins avec un éclat doré, le sang tombait du ciel comme des fines perles rouges. Des moineaux, des pies arrivaient par vols entiers. Des nuages pourpres flottaient dans le ciel au-dessus de la lande. Ils étaient pourpres, ils

⁵³ Stephan Feuchtwang, *After the Event : The Transmission of Grievous Loss in Germany, China and Taiwan*, op. cit., p. 73.

étaient blanc grisé, ils avaient pris la forme d'anges et affluaient du lointain. Les pies s'étaient posées sur les murs, les appuis des fenêtres, les toits et dans la cour, elles se mirent à jacasser, à chanter en haussant les épaules et renversant la tête une chanson que les hommes comprenaient sans comprendre.⁵⁴

La couleur rouge du sang et des fleurs domine la scène, avec les nuages et les oiseaux blancs qui l'entourent en lui donnant l'air d'un tableau entre le sacré et le profane⁵⁵. Si Jésus aurait libéré l'homme de ses péchés par sa mort, le martyre de l'Enfant, spectaculaire et potentiellement cathartique, permet aux intellectuels de quitter le camp, mais ne les sauve pas : alors que l'Écrivain guide les survivants au-delà du fleuve Jaune, on comprend en effet qu'ils vont rentrer dans une terre où le même désastre, et la même famine, les attend :

上了通往外面宽敞宽敞那大道。[...] 忽然间，见着无数的成百上千的百姓挑着担子拉着车，从外面朝着里面来。[...] 后边跟来的，人群人众说：「听说这儿地广人稀，春季间万物花开，有吃不完的东西啊。」

人群朝里去，作家领着人众向外走。

Ils prirent par la vaste et spacieuse route qui menait vers le monde. [...] [S]oudainement ils virent des centaines, des milliers de gens du petit peuple qui tirant charrette et portant palanche allaient dans l'autre sens. [...] Ceux qui venaient derrière leur répondirent : « Il paraît que là où nous allons, la terre est vaste et peu peuplée, au printemps l'univers y fleurit et il y a de quoi manger à n'en plus finir. »

La foule continua de s'enfoncer à l'intérieur des terres, les hommes suivirent l'Écrivain qui les en faisait sortir.⁵⁶

Le lecteur connaît, en effet, ce qui se prépare pour ces intellectuels libérés : dix ans de Grande Révolution culturelle, suivis par l'affirmation d'un pouvoir répressif qui, aux yeux de Yan Lianke, est encore en pleine forme aujourd'hui. Dans ce message de désespoir, le roman de Yan Lianke se rapproche du « nouveau roman historique », tel que Kinkley le définit, où la divinité, symbole d'un salut impossible, est recherchée mais toujours absente ou faillible :

Even in their comic and absurd variations, China's new historical novels fruitlessly yearn for transcendental justice and righteousness from above : from Heaven, God, the gods, or sage officials. They are nowhere to be found.⁵⁷

⁵⁴ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 368 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 395.

⁵⁵ Yan Lianke affirme s'être inspiré de la peinture d'une crucifixion vue dans une église espagnole pour écrire ce passage : intervention à Milan, 9 septembre 2018.

⁵⁶ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 371-372 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 398-400.

⁵⁷ Jeffrey C. Kinkley, *Visions of Dystopia in China's New Historical Novels*, *op. cit.*, p. 207.

Si nous considérons le rôle fondateur que la crucifixion de Jésus a eu pour le monde chrétien et occidental, de surcroît, nous pourrions lire dans cette conclusion une contestation radicale du « mythe fondateur » que le Grand Bond en avant incarnerait pour la Chine contemporaine et pour la légitimité du gouvernement chinois d'aujourd'hui⁵⁸ : l'un des moments fondateurs de la Chine socialiste et industrielle se fonderait sur un sacrifice inutile (dans le roman celui des intellectuels du camp, mais aussi de l'Enfant dont la mort ne libère pas vraiment les intellectuels ; dans l'histoire chinoise celui de 40 millions de victimes innocentes). Ce qui rend ce sacrifice encore plus grotesque est le fait que, dans le roman, l'Enfant le recherche et le désire au nom d'un idéalisme naïf et aveugle, au point de se l'infliger lui-même : l'absurdité du châtement, qui inverse le sens religieux de la crucifixion (l'Enfant s'immole lui-même sur la croix, et rien ne nous dit qu'il y aura une résurrection) nous renvoie directement à l'évocation du mythe de Sisyphe qui clôture le roman (voir *infra*). Avant de considérer l'influence et la signification des modèles étrangers et des références intertextuelles dans le roman, nous allons analyser un autre aspect de la langue de Yan Lianke, à savoir, son usage de la couleur rouge dans les descriptions et ses implications.

Une période « au parfum écarlat » : la présence du rouge et de la synesthésie

Les descriptions du roman sont caractérisées par la quasi-omniprésence de la couleur de la révolution par excellence, un trait qui constitue un cliché dans la représentation de la Chine révolutionnaire et n'a donc rien d'original chez Yan Lianke. Tout est rouge dans le texte : pour ne citer que quelques exemples, les petites fleurs en papier que l'Enfant distribue aux prisonniers comme signe de leur bonne conduite à recueillir pour gagner la liberté sont découpées dans du papier rouge (chap. 3) ; les fourneaux que les intellectuels bâtissent pour fondre l'acier sont décrits comme des points rouges dans la vallée (chap. 7) ; l'étoile en acier que l'Enfant espère envoyer à la capitale pour prouver la qualité de la production de la zone 99 est laquée de peinture rouge et enveloppée dans du papier et de la soie rouge (chap. 8) ; les épis que l'Écrivain irrigue avec son sang ont des reflets rouge sombre (chap. 12) ; même la veste de Musique quand elle se prépare pour aller vendre son corps au directeur de la zone voisine en échange de quelques pains à la vapeur est d'un rouge brillant (chap. 14).

La couleur écarlate évoque l'idéologie du Parti qui, dans les exemples que nous avons mentionnés, contribue à la fois à rééduquer les intellectuels, à alimenter les fourneaux et à nourrir

⁵⁸ Voir, par exemple, la théorie des « deux irréfutables » (*liangge bu neng fouding* 两个不能否定) de 2013 de Xi Jinping, où il affirme que les avancées de l'époque maoïste ne peuvent pas être niées par les progrès de l'ère des réformes (et vice-versa), ainsi que la position sur le Grand Bond en avant contenue dans les *Résolutions sur l'histoire de notre parti* de 1981, que nous avons analysée dans la première partie.

les champs. Dans cette présence insistante nous lisons un écho de son omniprésence : l'idéologie était en effet conçue comme l'unique moteur du progrès pendant le Grand Bond en avant ; « l'amour pour la patrie » aurait dû suffire à faire pousser des milliers de livres de blé par *mu* dans les champs.

Dans ce cadre, le personnage qui, plus que tous, est entouré par la couleur rouge est, bien évidemment, l'Enfant. Il est rouge au début du roman quand, tel un émissaire de Mao Zedong, il se présente aux intellectuels comme sur l'image d'une affiche de propagande (Image 20) :

台下的，教授们，读书人，看着面前的——站在凳上的孩娃儿，他脸上，诚实又庄重。阳光照上去，那脸发红光。仿佛着，那光向外发散还有劈啪声。

A ses pieds les professeurs et les intellectuels le regardaient. Debout sur sa chaise, tout de franchise et de sévérité, il avait rougi dans la lumière du soleil. On aurait dit que son visage la diffusait, la renvoyait avec un écho sonore.⁵⁹

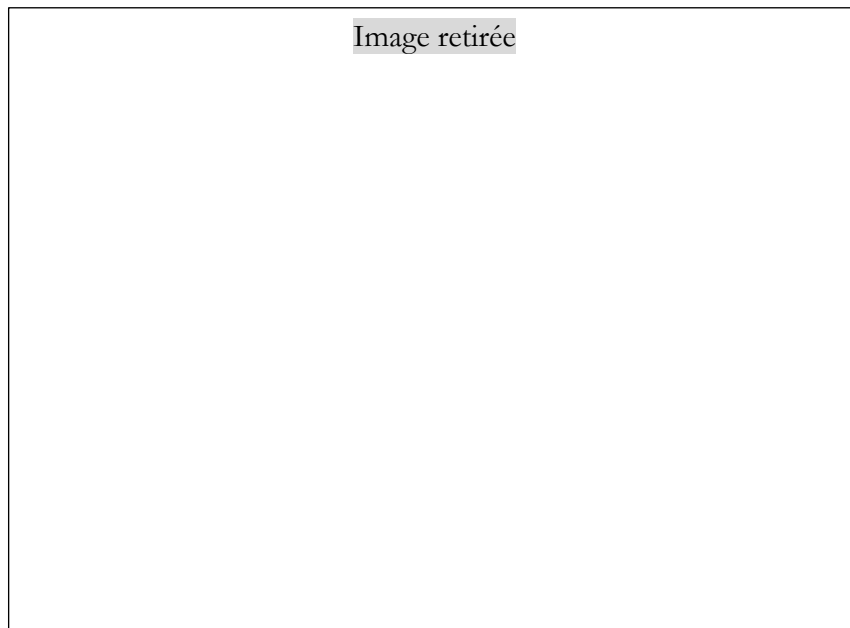


Image 20 : Poster de propagande de l'époque de la Révolution culturelle. Le slogan dit : « La lumière de la pensée Mao Zedong éclaire la route de la Grande Révolution culturelle prolétarienne » (*Mao Zedong sixiang de yangguang zhaoliang wuchanjieji wenhua da geming de daolu*, 毛泽东思想的阳光照亮无产阶级文化大革命的道路)⁶⁰

L'Enfant est encore, et peut être même plus, entouré de cette couleur vers la conclusion du roman, quand les comparaisons avec Jésus, toujours un peu ambiguës, se font de plus en plus

⁵⁹ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 71 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 55.

⁶⁰ Stefan R. Landsberger, « The sunlight of Mao Zedong Thought illuminates the road of the Great Proletarian Cultural Revolution », *chinese posters*, [en ligne] <https://chinese posters.net/posters/e13-644.php>, 16 décembre 2016, consulté le 17 février 2019.

fréquentes. L'auteur parvient par ce moyen à souligner la nature essentiellement métaphorique de son usage de la religion, et le parallélisme qu'il veut suggérer avec le pouvoir :

孩子的整个床铺都被这红色鲜艳夹缠着，加上他床上铺的织染的红床单，暗黑深紫的红被子，孩子就完全被那彤红包着了，使那床铺如同燃着的一蓬火。孩子如从火里新生的一个圣婴样。

La couche [...] était entièrement bordée [de fleurs rouges], en plus le drap était teint en rouge et la courtepoinette d'un pourpre profond : l'Enfant était enveloppé de rouge, l'alcôve semblait un feu flamboyant. Il gisait tel un divin nourrisson le jour de sa résurrection [qui renaît du feu]⁶¹

孩子他是蜡状坐着的。坐在床的中央的。红的花，红五星，红奖状，还有新近有的纸的红灯笼，挂满床头和床腿。一并房顶的，苇杆和那苇棚席，也都拼了花、红灯笼，还有纸剪的燕尾状的纸飘带。一屋一世界，都是红的色。

[...] l'Enfant était assis comme de la cire au centre de sa couche. Les fleurs rouges, étoiles rouges, certificats rouges, plus un lampion en papier rouge qui était depuis peu en sa possession pendaient au pied et à la tête du lit. Du plafond, accrochés à des tiges de roseau, et du ciel en osier descendaient encore d'autres fleurs, d'autres lanternes et des rubans découpés en forme de queue d'hirondelle. Le monde de la pièce était un monde uniformément rouge.⁶²

Ces références à la couleur unique sont, de surcroît, souvent associées à la figure de style de la synesthésie, très chère à Yan Lianke dans tous ses romans, et qui dans *Si shu* (et en particulier dans le langage allégorique de « L'enfant du ciel ») lui permet de teindre de rouge toutes les sphères sensorielles, en créant un effet dépayasant chez le lecteur⁶³. Dans ce roman, en particulier, l'auteur plie son procédé essentiellement à la critique politique : le rouge symbolise essentiellement l'idéologie communiste, qui, l'auteur semble suggérer de manière presque obsessionnelle, est présente partout. Ainsi, quand ils arrivent sur les rives du fleuve Jaune pour se lancer dans la production massive d'acier, les intellectuels du camp lancent des cris « d'un vermillon si frais et si ardent que

⁶¹ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 289 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 300. En effet, la traduction de Sylvie Gentil tend, dans ce passage comme ailleurs, à rapprocher encore plus le texte du monde chrétien, mais la renaissance du feu évoque plutôt l'image d'un Phénix, ce qui complique la métaphore, en situant l'image entre monde occidental et monde oriental.

⁶² Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 350 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 373.

⁶³ Il est important de souligner que ce trait non plus n'est pas exclusif à Yan Lianke. Kinkley suggère par exemple le même usage de la synesthésie chez Mo Yan, aussi en rapport à la couleur rouge, dans *Le clan du sorgho rouge*, *Honggaoliang jiazu* 红高粱家族 (1986) : KINKLEY Jeffrey C., *Visions of Dystopia in China's New Historical Novels*, *op. cit.*, p. 61 et 187.

le couchant en pâlit » (« 嗷嗷的叫声艳红烈烈，把落日显得淡而无力 »)⁶⁴ ; non seulement la lumière des fourneaux, mais même l'odeur de l'acier produit est « rouge clair » (*dan hong* 淡红, « rose » dans la traduction française)⁶⁵ ; l'Enfant qui regarde les fleurs gagnés par ses prisonniers sent son cœur devenir « d'un rouge éclatant, flamboyant » (« 彤彤红红，如同心里暖着一炉火 »)⁶⁶, et quand dans le onzième chapitre les fleurs en papier brûlent, elles laissent un « parfum écarlat de papier roussi » (那红的烧纸味)⁶⁷ ; le sang que l'Écrivain utilise pour irriguer les épis de blé est aspiré par les plantes avec un chuchotage « rouge sombre » (麦棵的穗顶有从地下吸着血养青红吱吱的叫)⁶⁸ ; le petit pain à la vapeur que l'Écrivain vole à l'Érudite a « la succulence [...] rouge et blanche de la féculé mêlée à de l'huile d'arachide » (« 小麦面那淀粉和花生油混合一块的雪白鲜红的香味儿 »)⁶⁹.

L'omniprésence du rouge dénonce un monde complètement dominé par l'idéologie, sans qu'on puisse s'en échapper (nous nous rappellerons aussi les noms des protagonistes de *Jianying ru shui*, qui parvenaient à donner un effet similaire) ; mais elle évoque aussi, en particulier par rapport à son association avec la synesthésie, la réponse hallucinatoire et obsessionnelle que Caruth liait à la mémoire de l'événement traumatique, et donne un goût post-moderne, fortement antiréaliste à la narration.

2.3. L'intertextualité dans le roman

La fracture volontaire des barrières sensorielles que Yan Lianke réalise avec l'usage systématique de la synesthésie nous renvoie à la fracture des limites entre les textes, qui est évidente non seulement par la structure composite du roman mais aussi par la présence des nombreux référents étrangers, qui suggèrent, de la part de Yan Lianke, la revendication d'une place globale pour son roman et pour soi-même en tant qu'intellectuel. Comme nous l'avons vu, selon Linda Hutcheon l'intertextualité, ou aussi, en utilisant un autre terme qu'elle choisit, l'interdiscursivité (*interdiscursivity*)⁷⁰ caractérise la fiction postmoderne. Hutcheon affirme également que ce trait permet de donner une valeur nouvelle aux marges et aux limites de la narration, tout en étant un signe de rébellion aux canons imposés :

⁶⁴ Yan Lianke, *Si shu*, op. cit., p. 136 ; traduction française : *Les quatre livres*, op. cit., p. 122.

⁶⁵ Yan Lianke, *Si shu*, op. cit., p. 138 ; traduction française : *Les quatre livres*, op. cit., p. 127.

⁶⁶ Yan Lianke, *Si shu*, op. cit., p. 150 ; traduction française : *Les quatre livres*, op. cit., p. 138.

⁶⁷ Yan Lianke, *Si shu*, op. cit., p. 199 ; traduction française : *Les quatre livres*, op. cit., p. 192.

⁶⁸ Yan Lianke, *Si shu*, op. cit., p. 250 ; traduction française : *Les quatre livres*, op. cit., p. 254.

⁶⁹ Yan Lianke, *Si shu*, op. cit., p. 299 ; traduction française : *Les quatre livres*, op. cit., p. 313-314.

⁷⁰ Linda Hutcheon, « Historiographic Metafiction : Parody and the Intertextuality of History », op. cit., p. 12.

Intertextual parody of canonical classics is one mode of reappropriating and reformulating – with significant changes - the dominant white, male, middle-class, European culture. It does not reject it, for it cannot. It signals its dependence by its *use* of the canon, but asserts its rebellion through ironic *abuse* of it.⁷¹

Chez Yan Lianke, la parodie s'adresse à des canons multiples : la « culture occidentale », en particulier la tradition chrétienne et la littérature européenne à partir du XVIIIe siècle, présente dans l'évocation d'un grand nombre de textes littéraires du patrimoine européen, ainsi que dans la réécriture du mythe de Sisyphe qui conclut le roman ; la tradition chinoise, qui est présente dans le titre, dans le *gudao* du manuscrit de l'Écrivain, ainsi que dans certains épisodes du roman ; la tradition « rouge » et révolutionnaire qui est parodiée dans l'usage de la langue de « Des Criminels » et dans le parallèle avec la religion dans « L'Enfant du ciel ». C'est surtout par rapport à cette dernière tradition, toutefois, que nous avons l'impression de lire une véritable rébellion de la part de l'auteur. Dans la tradition européenne qu'évoque la crucifixion grotesque de l'Enfant, dans l'ignorance de la plupart des personnages à l'égard des romans occidentaux qui sont échangés contre de la nourriture, nous aurions plutôt tendance à lire une satire du rapport manqué de la Chine avec l'Occident, et dans la réécriture du mythe de Sisyphe, la tentative, de la part de Yan Lianke, de proposer une nouvelle manière de voir le patrimoine culturel dans une perspective globale, en allant au-delà des frontières entre Orient et Occident (à ce propos, voir partie 3).

En ce qui concerne la tradition ancienne, il y a en particulier deux épisodes dans le roman, qui évoquent de manière manifeste l'héritage de la tradition classique. Le premier se trouve dans la conclusion du premier chapitre : l'Enfant demande à tous les intellectuels de sortir leurs livres, et en brûle une sélection devant eux. La signification de ce passage, qui évoque le *fenshu kengru* 焚书坑儒 du premier empereur Qin Shi Huang 秦始皇 (ca. 213 av. JC), ainsi que l'idée du contrôle du pouvoir sur la littérature, est complètement renversée vers la fin du roman, quand les intellectuels découvrent que l'Enfant n'a brûlé que les livres qu'il avait en double et s'est au contraire soucié de préserver tous les autres : l'Enfant a fait semblant de recourir à une pratique ancienne (celle de l'autodafé), pour protéger ces œuvres qui risquent, autrement, la destruction. Dans le dixième chapitre, nous assistons à une compétition entre différents objets fondus en acier pour en choisir une qui sera envoyée à la capitale comme preuve de la réussite de la production d'acier : ce n'est pas l'étoile rouge de l'Enfant qui est choisie, mais un morceau en forme de caractère *zhong* 忠 « loyauté », le caractère le plus employé à l'époque pour dessiner la fidélité à Mao, qui est aussi l'une des vertus confucéennes. Ce passage semblerait signifier que la tradition est en effet profondément

⁷¹ *Ibid.*

enracinée dans la structure du pouvoir, même à l'époque révolutionnaire. La critique de Yan Lianke envers la responsabilité de la classe intellectuelle dans le roman dévoile de surcroît une conception assez traditionnelle de la position du lettré dans la société.

Analysons plus en détail les nombreuses résonances intertextuelles qui traversent le roman. Nous y retrouvons à la fois l'évocation de textes précédents de l'auteur et la présence d'images et d'allusions de ses autres romans. En ce qui concerne la citation d'autres œuvres de Yan Lianke, qui deviendra l'un des thèmes principaux du roman *Rixi* (日熄, *Le Soleil s'éteint*, 2015), dans *Si shu* elle consiste dans des simples allusions⁷² : la scène du maïs arrosé par le sang de l'Écrivain du douzième chapitre, par exemple, constitue une reprise de *Nian yue ri* 年月日 (1997) ; dans le « Nouveau mythe de Sisyphe », la référence au temps qui ne coulerait pas en avant, mais bien en arrière, nous rappelle obligatoirement la construction à rebours de *Riguang liunian*. La présence de nombreux textes chinois et étrangers qui parsèment le récit est plus intéressante : nous pouvons le lire de manière implicite dans les choix linguistiques de « L'Enfant du ciel » et de « Des Criminels », qui sont une référence précise à deux genres textuels particuliers⁷³ ; mais aussi, de manière explicite, dans l'évocation de nombreux textes littéraires tout au long du roman. La Bible, par exemple, n'est pas seulement le référent constant d'un point de vue stylistique ; les images de la Vierge Marie, les textes chrétiens et les histoires qu'ils contiennent sont aussi très présents à travers le personnage du Religieux. Les autres intellectuels, quant à eux, sont souvent représentés en train de lire ou, plus souvent, d'échanger contre de la nourriture, des romans chinois et étrangers : le cas le plus évident est celui de Musique, que l'Écrivain dénonce pour avoir lu *La Dame aux Camélias*, considéré à l'époque comme un texte « vénéneux », un « roman français réactionnaire qui fait l'éloge des prostituées » (« 一本歌颂妓女的资本主义法国最反动的小说 »)⁷⁴, avec une possible identification, ironique, entre le personnage de Dumas et le destin de Musique, qui vendra son corps plus tard dans le roman en essayant de se sauver de la famine.

La référence à plusieurs éléments de la culture occidentale dans le roman, en premier lieu le parallèle entre une religion occidentale et la pensée maoïste dérivant, elle aussi, d'une théorie européenne, dévoile les fables et les fictions idéologiques d'une période qui se fondait sur l'idée de

⁷² Pour l'usage du mot « allusion » dans ce sens, voir p. ex. : Gérard Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points essais », 2000, p. 8.

⁷³ Ces parties du roman entretiennent une relation parodique avec ces genres textuels, que Genette classe parmi les rapports d'hypertextualité. Par rapport aux parties du manuscrit « L'enfant du ciel » et à leur relation avec la langue biblique, nous pourrions en particulier y appliquer la troisième des définitions de « parodie » établies par Genette : « il [le « parodiste »] lui [à un texte A, hypotexte] emprunte son style pour composer dans ce style un autre texte, traitant un autre objet, de préférence antithétique » : *Ibid.*, p. 23.

⁷⁴ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 53 ; traduction française : Yan Lianke, *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 35.

dépasser la civilisation occidentale. Le roman questionne ainsi en même temps l'idéal de l'autarcie à tout prix caractérisant la période du Grand Bond en avant qui, comme nous l'avons vu, a été parmi les facteurs à la base de la famine en 1959, et, plus généralement, l'idée d'une « spécificité chinoise » aussi chère à son pays. Yan Lianke a publiquement affirmé que l'usage de ces référents lui sert aussi à s'ouvrir à un panorama littéraire global⁷⁵ : le mélange et la superposition des frontières, qu'il propose de manière explicite dans la reprise d'une langue biblique qui est aussi inspirée de la ballade populaire chinoise ; la réécriture du mythe de Sisyphe ; l'emprunt de symboles et de noms qui viennent de la tradition occidentale, lui permettent ainsi de revendiquer une nouvelle appartenance globale pour soi-même et pour son œuvre, en sortant, du moins idéalement, des frontières de la République Populaire de Chine⁷⁶.

Le nouveau mythe de Sisyphe

La réécriture du mythe de Sisyphe par Yan Lianke reprend la légende de la Grèce antique et *Le mythe de Sisyphe* d'Albert Camus⁷⁷. Le dernier manuscrit qui compose le roman est présenté, dans l'économie du récit, comme l'introduction d'un essai philosophique incomplet de l'Érudit, rédigé pendant son emprisonnement dans la Zone 99, que l'intellectuel confie à l'Enfant, pour qu'il les donne à la « plus haute de toutes les autorités » (*zui zui shangbian de 最最上边的*) :

他们见了那麦穗，看了那，半部没写完、怕再也没有机会写完的书，他们就
知道这个天下了，知道国家今天人的怎样了。

Qu'ils voient l'épi, qu'ils lisent cet ouvrage incomplet que jamais sans doute je
n'achèverai, et ils comprendra [comprendront] l'univers. Ils saura [sauront] ce qui
arrive aux hommes dans notre pays.⁷⁸

Nous avons un aperçu de ce texte « révélateur » dans le tout dernier chapitre du roman. Dans la note qui ouvre ce chapitre, l'auteur intervient directement pour raconter le « destin éditorial » des quatre manuscrits ; ce dernier texte, intitulé le « Nouveau Mythe de Sisyphe », est présenté comme un essai inachevé et incohérent, « abscons, hermétique, bref on n'entendrait rien à son propos » (« 混淆，晦涩难懂，不知所云 »)⁷⁹ : la velléité « révélatrice » qui poussait le personnage de l'Érudit se heurterait donc à l'incompréhension du monde⁸⁰. Le titre du manuscrit évoque

⁷⁵ Présentation de *Si shu*, 4 septembre 2019.

⁷⁶ Cette tentative est en réalité vouée à la faillite : voir Chapitre 9.

⁷⁷ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde. Nouvelle édition augmentée d'une étude sur Franz Kafka*, Paris, Gallimard, 1942, 189 p.

⁷⁸ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 351 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 374.

⁷⁹ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 374 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 401.

⁸⁰ L'ironie de l'auteur à ce propos ouvre par ailleurs la question, que nous analyserons dans la troisième partie, du rôle social de l'intellectuel.

directement la légende de la Grèce antique, ainsi que le célèbre essai d'Albert Camus publié pour la première fois en 1942, appartenant au « cycle de l'absurde » (qui comprenait aussi le roman *L'Étranger* et la pièce de théâtre *Caligula*), où le penseur réfléchit sur la condition de l'homme moderne. Dans les dix pages qui concluent *Si shu*, Yan Lianke propose une réécriture « orientale » de la légende de Sisyphe⁸¹, avec des modifications substantielles.

Avant de voir de quelle manière la réécriture de Yan Lianke intègre le récit sur Sisyphe, nous allons souligner comment ce mythe, en particulier par la lecture que Camus en fait, contient des thèmes essentiels dans toute l'œuvre de Yan Lianke, au point où le mythe de Sisyphe avait déjà été invoqué par au moins des critiques traitant de ses œuvres précédentes : Liu Zaifu l'évoque dans une critique de *Shouhuo*, en soulignant que l'intrigue en apparence absurde du roman parvient à dévoiler « en profondeur » une « réalité spirituelle », et qu'il ne s'agit pas, donc, d'un renversement de la réalité visant à faire de la comédie, mais plutôt de l'usage de la catégorie esthétique de l'absurde telle que Camus la théorise dans son œuvre⁸².

Un autre thème qui a un fort écho dans les romans de Yan Lianke est celui du travail absurde : en ouverture de son essai, Camus commente le châtement infligé à Sisyphe en disant que les dieux « avaient pensé avec quelque raison qu'il n'est pas de punition plus terrible que le travail inutile et sans espoir »⁸³. Ce thème, qui est au cœur de *Si shu*, avait déjà été abordé par Yan Lianke dans *Riguang liunian*, où les habitants du village des trois noms (三姓村) s'épuisent pour chercher une solution à la maladie mystérieuse qui les atteint tous et les tue l'un après l'autre avant leurs quarante ans, et l'inversion de la temporalité dans le roman rend les lecteurs conscients de l'inutilité de ces efforts. Comme le remarquent Ding Fan et Fu Yuanfeng, ce n'est pas toutefois la lutte des paysans qu'il faut rapprocher du châtement de Sisyphe, car il leur manque la conscience de l'absurde⁸⁴. Comme Camus le souligne, la plus grande peine pour Sisyphe est la recherche d'un sens à son châtement et à sa vie, car le monde ne pourra répondre à cette quête que par un manque de sens total : cette rencontre entre réel et conscience réalise un sentiment d'absurdité qui est la condition

⁸¹ L'usage du mot « oriental » pour définir ce nouveau Sisyphe appartient à Yan Lianke lui-même : « 在山的另一边，西绪弗是东方的西绪弗 » : Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 378.

⁸² « 让读者看到的不是滑稽剧，而是非常透彻的精神真实 » : Liu Zaifu (刘再复), « Zhongguo chu le yi bu qi xiaoshuo : Du Yan Lianke de changpian xiaoshuo “Shouhuo” », 中国出了一部奇小说：读阎连科的长篇小说《受活》 [Un roman bizarre a paru en Chine : Une lecture de *Shouhuo* de Yan Lianke], *Mingbao yuekan*, septembre 2004, p. 103-105.

⁸³ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde. Nouvelle édition augmentée d'une étude sur Franz Kafka*, *op. cit.*, p. 163.

⁸⁴ « 但这种抗争并没有西绪弗斯的意味，村民不能像他那样推动石头，[...] 他们的推动充满了悲情。 » (Cette lutte n'a pas la signification que Sisyphe lui donne, les paysans ne poussent pas le rocher comme lui [...] leur effort est complètement tragique) : Ding Fan et Fu Yuanfeng, « Yan Lianke : « Nian yue ri », « Jianying ru shui » », *op. cit.*, p. 211-214.

de l'homme moderne. Dans *Riguang liunian*, seuls les lecteurs, conscients du déroulement de l'histoire, ressentent ce sentiment de frustration et d'inutilité du travail, et assignent donc une nouvelle dimension tragique au destin des villageois, qui n'en sont toutefois pas conscients. Les personnages, quant à eux, sont poussés dans leur recherche par l'espoir, et par la certitude de la possibilité de trouver une solution à leurs efforts.

Dans *Si shu*, l'écho de l'absurdité du travail résonne plus fortement, à la fois à cause de l'arrière-plan historique de l'intrigue et du plus haut degré de conscience des personnages. Situer son roman dans un camp de rééducation par le travail pour intellectuels implique en effet une accusation très marquée contre l'usage du travail comme châtiment ; l'époque du Grand Bond en avant est par ailleurs un exemple particulièrement significatif d'imposition d'un travail absurde (dans la quantité comme dans ses objectifs impossibles). Dans *Si shu*, tous les intellectuels sont conscients de l'absurdité des tâches qui leur sont confiées, comme déclarer des objectifs de production impossibles à atteindre (chap. 1) ou produire de l'acier à partir du sable noir (chap. 7). Leur adhésion à ce système productif absurde est motivée par l'espoir de pouvoir regagner leur liberté. Leur opportunisme, joint à l'absurdité de cet effort, atteint son climax quand, dans le douzième chapitre, l'Écrivain arrose les épis de riz avec son sang, une pratique potentiellement meurtrière et finalement inefficace que seul l'Érudite essaie, en vain, de boycotter. Seul ce dernier personnage semble garder une conscience de la dimension tragique et absurde du destin humain dans cette période : il représente la conscience de la classe intellectuelle, qui demeure fidèle à sa tâche, traditionnelle, de sauveurs de la Nation, au point de se sacrifier avec le pouvoir lui-même (dans la conclusion du roman, c'est l'Érudite qui reste avec l'Enfant pour le descendre de sa croix, alors que les autres intellectuels quittent le camp).

Dans la réécriture de Yan Lianke, Sisyphe, condamné comme dans la légende à pousser éternellement un rocher sur une pente, parvient, après un certain temps, à s'habituer à l'absurdité de sa peine, et même à y retrouver un certain plaisir, surtout grâce à la mystérieuse figure d'un « enfant » (*hai zi* 孩子) qu'il rencontre tous les soirs en descendant récupérer son fardeau. Ce bonheur qui résonne, de quelque manière, avec la conclusion de Camus (« Il faut imaginer Sisyphe heureux »)⁸⁵, ainsi qu'avec le bonheur de l'Écrivain alors qu'il reste seul à arroser ses épis avec son sang dans le chapitre 12. Les dieux s'aperçoivent toutefois que la peine a perdu son efficacité (la souffrance provoquée par la conscience de l'absurdité de son châtiment), et ils le condamnent donc à un nouveau châtiment, encore plus absurde : ce nouveau Sisyphe, le « Sisyphe oriental », ne devra plus pousser le rocher de la vallée à la cime de la montagne, mais bien faire l'inverse, à savoir,

⁸⁵ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde. Nouvelle édition augmentée d'une étude sur Franz Kafka*, op. cit., p. 168.

pousser, avec un effort énorme, le rocher vers les pieds de la montagne, seulement pour le voir, une fois la tâche achevée, immédiatement remonter vers le sommet⁸⁶.

L'absurde est multiplié avec ce châtement, non seulement du point de vue physique, car l'effort de monter n'est même plus compensé par un moment de repos dans la descente, mais surtout d'un point de vue spirituel : d'abord à cause de la complète irrationalité du phénomène, qui torture l'esprit de Sisyphe, et aussi parce que, au lieu d'avoir la sensation de s'élever par sa fatigue, il doit désormais s'acharner pour aller le plus bas possible, loin des cieux et des dieux ; il doit renoncer à toute prétention d'élévation par le travail. Ce trait semble évoquer le débat intellectuel sur le besoin d'une plus profonde spiritualité chez les Chinois, qui après les années de la révolution, mais aussi à cause de leur héritage culturel traditionnel, souffriraient d'un matérialisme excessif, qui les amène à oublier toute moralité. Leur manque de foi est invoqué par plusieurs intellectuels de provenances les plus différentes comme l'un des traits les plus critiques de la civilisation chinoise aujourd'hui⁸⁷.

Comme chez le Sisyphe camusien, c'est sa capacité d'adaptation qui permet finalement au Sisyphe oriental de survivre même dans ce deuxième degré d'absurdité, et même d'y trouver une sorte de bonheur. Toutefois, le premier était heureux, selon Camus, grâce à la conscience qu'il n'y a pas de dieux, à savoir, en se libérant de la divinité. Le Sisyphe de Yan Lianke, quant à lui, est très conscient de la présence des dieux, il n'a pas la possibilité de se libérer d'eux. Au contraire, c'est en trouvant des subterfuges pour se cacher de leurs yeux qu'il protège son bonheur : il masque le peu de satisfaction qu'il arrive à trouver dans son fardeau, par crainte de voir sa peine encore aggravée. Ce n'est plus un Sisyphe libre dans un monde absurde, comme Camus le peignait, mais un Sisyphe esclave de la volonté des dieux, qui doit leur cacher son monde intérieur et, pour utiliser un mot qu'on retrouve souvent dans la réflexion de Yan Lianke, s'autocensurer.

Si nous remplaçons Dieu par pouvoir, la portée politique de cette métaphore émerge : Sisyphe qui utilise le silence pour garder le peu de bonheur qu'il peut tirer de son existence absurde pourrait représenter la condition de toute une classe d'intellectuels, esclaves d'un pouvoir tyrannique et absurde. Comme nous le verrons mieux dans le Chapitre 9, néanmoins, la représentation des intellectuels dans *Si shu* est tellement négative, qu'elle nous empêche de leur attribuer des traits héroïques quelconques, et la comparaison avec le Sisyphe de Camus, qui est un héros de l'époque moderne, a ses limites. Par conséquent, la métaphore que Yan Lianke propose dans la conclusion

⁸⁶ L'épisode aurait été inspiré à Yan Lianke par une pente « magique » qui se trouve près de Shenyang, où on raconte que le même phénomène se produirait (interview février 2016). L'inversion de la gravité était aussi présente dans le chapitre 9, « La pente enchantée » (*Guai po* 怪坡) : dans le texte la responsable du « miracle » est l'étoile rouge en fer, symbole de la loyauté au Parti.

⁸⁷ Voir, pour ne citer que deux exemples opposés du point de vue de la foi politique, les essais de Zhang Chengzhi 张承志 et de Liu Xiaobo 刘晓波.

de son roman demeure contradictoire et un peu obscure, comme il est par ailleurs souvent le cas quand il s'agit de décrire et représenter les intellectuels. C'est à partir de ce roman, par ailleurs, que Yan Lianke approfondit sa position vis-à-vis de la censure, et c'est à partir de ces années que, après avoir pris conscience de l'absurdité du fardeau, sa révolte commence. Nous approfondirons les formes et les contradictions de cette résistance dans la troisième partie de notre travail.

3. La représentation du Grand Bond en avant et de la Grande Famine

Nous avons analysé dans la première partie de notre travail un certain nombre de romans consacrés entièrement à la famine, et nous avons vu que, ces œuvres étant peu nombreuses, elles partagent de surcroît une approche du sujet qui est le plus souvent essentiellement réaliste (même si nous verrons des exceptions, par exemple en ce qui concerne l'œuvre de Mo Yan). *Si shu* suggère de surcroît une critique profonde de la période du Grand Bond en avant, qui attribue toute la responsabilité au gouvernement et à la faiblesse de la classe intellectuelle, et qui, par moments, touche à la nature humaine dans son ensemble.

Comme nous l'avons souligné, toutefois, la présence du mot « mythe » (*shen* 神) dans la définition que Yan Lianke donne de son écriture ne doit pas nous faire penser que la dimension réelle (*shi* 实) soit absente ou moins importante dans son écriture. Le recours au surréel et au grotesque est pour Yan Lianke un moyen pour aller creuser plus à fond dans les absurdités du réel et raconter une histoire qui n'est pas moins authentique par rapport à celle racontée par les historiens, ou par d'autres auteurs qui pourraient paraître plus proches d'une représentation réaliste du monde.

Dans ce qui suit nous avons sélectionné des passages illustrant la représentation que Yan Lianke fait du Grand Bond en avant et de la Grande Famine, et nous verrons que ces « pierres » du passé que Yan Lianke prend pour construire son univers narratif parfois absurde, parfois grotesque, portent toujours la marque reconnaissable du réel. Nous les mettrons aussi en relation avec des pages d'autres textes sur la même période, afin de saisir les caractéristiques distinctives du discours de Yan Lianke.

3.1. Le Grand Bond en avant

Le vent de l'exagération et la pluie des fleurs

L'un des premiers traits qui caractérisa le lancement du mouvement du Grand Bond en avant fut l'exagération de la capacité productive de la Chine : des prévisions productives complètement folles et détachées de toute réalité (ce qui fut par la suite critiqué comme le « vent de l'exagération » *fukuaifeng* 浮夸风), se mélangeaient à un idéalisme qui devait être en même temps la cause et l'effet

de ces moissons océaniques et d'une industrialisation lancée comme un fusée vers le futur : dans sa recherche sur la commune de Chayashan, Jia Yanmin cite de nombreux articles de journal de l'été 1958, où le mot « miracle » (*qiji* 奇迹) est récurrent⁸⁸, et la force de volonté des « masses » est le seul réquisit nécessaire. Voici un exemple mentionné par Jia :

只要我们认真发动群众，全心全意依靠群众，我们国家就可以创造出前无古人的奇迹。小麦生产如此，其他任何事业也是如此。⁸⁹

Il suffit que nous poussions vraiment les masses, que nous nous confiions entièrement aux masses, pour que notre pays puisse produire des miracles inédits dans le passé. C'est ainsi pour la production du millet, ainsi que pour toute autre industrie.

Ainsi, ceux qui essayaient de se tenir à des prévisions plus prudentes étaient incités par la « machine de la propagande » à pointer toujours plus haut⁹⁰, et ceux qui refusaient de s'aligner étaient considérés comme des réactionnaires. Comme le suggère Becker : « Lu Xianwen déclare que quiconque se permettra, ne serait-ce que de suggérer, que la moisson de 1959 est plus faible que celle de 1958, est un ennemi du peuple, un criminel qui se bat contre les Trois Bannières rouges »⁹¹.

La folie productiviste comme preuve de patriotisme et la confiance aveugle dans le pouvoir de ces déclarations sont très présentes dans la première partie de *Si shu*, sur un ton qui invite toutefois le lecteur au détachement critique. Dans le deuxième chapitre l'Enfant explique ainsi le procédé aux intellectuels de la zone :

« 我知道 », 孩子说 : « 这儿亩产最多, 二百斤, 可并不真的, 就要亩产五百, 是先着口嘴上报, 然后下力去种。 »

« Je sais, dit l'Enfant. Ici un *mu* produit au maximum deux cent livres, mais ce n'est pas pour de vrai, il faut juste déclarer cinq cents. Il faut juste faire une annonce et après cultiver avec énergie. »⁹²

Dans les mots de l'Enfant il n'y aucun ton de mépris ou de critique, simplement une acceptation naïve et passive des mécanismes de communication avec les autorités : « déclarer cinq cents » ne

⁸⁸ À propos de l'usage de ce mot, voir aussi le roman pour enfants de Ren Dalin que nous avons mentionné dans la première partie : Ren Dalin, *Tamen zai chuangzao qiji*, *op. cit.* ; Ren Dalin, *They are creating miracles*, *op. cit.*

⁸⁹ *Renmin ribao*, 12 juin 1958, tiré de Jia Yanmin, p. 92. Jia Yanmin, *Da yuejin shiqi xiangcun zhengzhi de dianxing*, *op. cit.*, p. 92.

⁹⁰ « The pressure to show sensational gains in grain output reached a climax during the Great Leap Forward. In a frenzy of competitive bidding, party officials from the villages all the way up to the province tried to outdo each other, as one record after the other was announced by the propaganda machine, in turn spurring even more cautious cadres to inflate the figures. » : Frank Dikötter, *Mao's Great Famine*, *op. cit.*, p. 128.

⁹¹ Jasper Becker, Jean-Philippe Béja et Michel Pencréac'h, *La grande famine de Mao*, *op. cit.*, p. 165.

⁹² Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 39 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 19.

correspond pas à une promesse de production, il s'agit seulement de répéter ce que l'autorité demande, aucun lien avec la moisson n'est demandé par l'Enfant.

Ce procédé prend toutefois une dimension complètement différente quand, dans le troisième chapitre (« La pluie de fleurs » « *Hong hua fei* » 红花飞), l'Enfant visite la ville pour une réunion dans le chef-lieu du district, et l'absurdité des rapports sur la productivité s'y déploie dans toute son ampleur. Les responsables des différentes zones productives « s'égosillent » (*gaohu* 高呼) pour promettre des productions irréelles et impossibles, de plus en plus élevées, en relation avec leur patriotisme (« Leur amour de la patrie faisait rendre cent mille livres à un *mu*. » 爱国爱到亩产十 万斤)⁹³, ainsi qu'en échange de récompenses. L'Enfant, au début stupéfié, se laisse conquérir par la valeur des objets offerts et finit par participer à ces enchères absurdes. Au paroxysme de la scène, pour reprendre le contrôle de la salle, le chef du district fait tomber des fleurs rouges du plafond, chacune portant un chiffre indiquant le rendement que la personne qui attrapera la fleur devra déclarer :

忽然间，会堂的上空果然飘红花，轰轰烈烈，舞舞翩翩，如落一场红的雨。
皆为纸剪、纸扎的、大红、殷红、粉红、紫红的花。花上有飘带。飘带上，
写有亩产数。人在天空撒红花。红花如落雨。

Et voici qu'en vérité [effectivement]⁹⁴ des fleurs rouges se mirent à flotter dans la salle des fêtes, elles dansaient et voltigeaient dans l'air comme une pluie écarlate, c'était un spectacle grandiose. Des fleurs pourpres, des fleurs roses, des fleurs rouge sombre, des fleurs écarlates, en papier découpé ou en papier tressé. Les rubans qui y étaient accrochés portaient les chiffres des rendements par *mu*.

Les fleurs lâchées dans l'air tombaient comme une averse.⁹⁵

C'est le sommet de l'absurde, la perte manifeste de tout lien avec la réalité, le rayonnement de la propagande qui, avec son ton triomphal, établit la production d'un pays entier simplement en utilisant ses mots et sa fascination. Toute humanité disparaît de la scène. C'est la foule qui domine, avec ses cris animaux, et la couleur rouge aveuglante des fleurs qui tombent du ciel, telle une pluie divine à laquelle on ne peut pas se soustraire. La victoire du hasard qui devient encore plus grotesque face à l'enthousiasme des citoyens.

La scène a ainsi un ton complètement différent de ce qu'on retrouve dans *Fanren Li Tongzhong de gushi*, le roman bref de Zhang Yigong de 1980 : dans la scène où il décrit la réunion entre les

⁹³ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 66 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 49-50. A remarquer le contraste avec le passage de Becker cité plus haut.

⁹⁴ Ici également, la traduction française rapproche le texte du langage biblique plus que Yan Lianke lui-même ne le fait.

⁹⁵ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 67 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 51.

directeurs de la commune et les autorités du district, le narrateur souligne en effet l'embarras des différents personnages à parler publiquement des résultats obtenus, sachant que le mensonge était obligatoire, et il décrit donc, ironiquement, les excuses que les différents membres du parti soulèvent pour ne pas monter sur l'estrade :

大組会上，要各队报规划时，队干部都变得格外谦虚，互相推诿着，谁也不打头一炮。

杨文秀知道张双喜口齿伶俐，讲话煽动性强，眼下又是特别需要这种煽动性的时候，于是，他点名叫张双喜发言。张双喜却用巴掌捂住半边脸，从牙缝里“丝丝”地吸着风说：“书记，我牙疼。”⁹⁶

Quand, pendant l'assemblée générale, chaque brigade dut présenter son plan de production, tous les chefs devinrent extrêmement modestes, et se renvoyaient la parole l'un l'autre, personne n'osait tirer le premier coup.

Yang Wenxiu savait que Zhang Shuangxi avait une bonne éloquence, et que quand il parlait il savait exciter son public. La situation réclamait un discours de ce genre et donc, il l'appela pour qu'il parle. Zhang Shuangxi se couvra moitié du visage avec la paume de sa main et siffla, les dents serrées : « Secrétaire, j'ai mal aux dents ».

Chez Zhang Yigong, cette solution parvenait en même temps à accuser un système absurde et à restituer le côté profondément humain et moralement intègre de certains représentants du Parti, d'autant plus que, dès le début du roman, les politiques du Grand Bond en avant sont définies comme une erreur reconnue par le Parti lui-même, et la résistance du protagoniste Li Tongzhong est un comportement vertueux.

Chez Yan Lianke, au contraire, aucune intégrité ne peut être récupérée, aucune rationalité ne survit : c'est l'allégorie, même la simplification qui domine. La parole de l'autorité devient la parole de Dieu, dont on attend que, comme dans la Bible, les mots se traduisent, magiquement, en réalité. Dans ce sens, dans les extraits de « L'Enfant du ciel », la répétition de l'expression « Et il en fut ainsi. » (事就是这样是), que nous avons mentionné plus haut, prend une signification fortement politique. Les mots des autorités n'ont pas, toutefois, le pouvoir des mots du Dieu biblique, et de cette « averse » de fleur rouges ne dérive, finalement, que la « grande faillite » de la famine.

Production défaillante et responsabilité des autorités

Dans *Fanren Li Tongzhong de gushi*, Zhang Yigong attribuait aux autorités un état d'ignorance quant aux conditions réelles du pays : la faim de la population est provoquée avant tout par une

⁹⁶ Zhang Yigong, *Fanren Li Tongzhong de gushi*, op. cit. Nous verrons dans le prochain chapitre comment cette scène s'oppose à une scène similaire dans *Si Shu* de Yan Lianke, qui utilise une stratégie complètement différente dans la condamnation de la même absurdité.

« ligne coupée par la tempête » (*feng lao da, dianbuaxian guaduan le* 风老大，电话线刮断了, voir passage cité dans le Chapitre 3), donc par un problème de communication entre la base et le sommet. L'héroïsme du protagoniste Li Tongzhong consistait ainsi dans sa capacité de voir au-delà des erreurs temporaires, pour faire ce qui est dans l'intérêt du peuple, et garder ainsi la cohérence dans la politique du parti, même dans un moment où les autorités commettaient une erreur passagère.

Chez Yan Lianke, ce genre de protection est impossible : il est évident que les autorités sont conscientes de la vacuité de leurs propos (la pluie des fleurs en est sans doute la métaphore la plus puissante), ainsi que de la faiblesse de la production. Quand la production d'acier devient prioritaire, le Chercheur montre comment chercher du matériel ferreux, indispensable à la fusion, sur les rives du fleuve Jaune. L'acier ainsi produit avec ce matériel est de très mauvaise qualité (comme c'était en effet le cas pour la masse d'acier produit dans les fourneaux de campagne) mais cela n'empêche pas les autorités du bourg de délivrer à l'Enfant un certificat de mérite et la tâche de produire une seule pièce de bonne qualité afin de l'envoyer à Pékin (chap. 9) : c'est l'apparence qui compte et non pas le résultat effectif.

Il en va de même pour la production agricole : dans le chapitre 13, alors que la famine commence à se manifester, les chefs du district interviennent dans la zone 99 uniquement pour aider les prisonniers à simuler l'existence d'énormes réserves de nourriture, correspondant aux prévisions absurdes fournies par l'Enfant : ils remplissent de sable des sacs et les entassent dans un dortoir transformé, pour l'occasion, en grenier. Dans le chapitre suivant, alors que la famine commence à faire ses premières victimes, les prisonniers reçoivent effectivement la visite d'une très haute autorité provenant de Pékin :

最上边的却眼里留了泪，猛地朝大伙跪下来，说了句和学者说的一抹一样的话：《国家需要你们啊，你们饿死了，国家也饿死了，无论如何你们都要想方设法活着哪！》说完后，他跪着朝人们磕了三个头，又说了一句：《国家对不起你们了！》

[S]oudain le personnage haut placé se mit à pleurer, il tomba à genoux et nous tint mot pour mot le même discours que l'Érudit : « L'État a besoin de vous. Si vous mourez, le pays est condamné. D'une manière ou d'une autre il faut que vous en réchappiez. »

Ensuite il se prosterna trois fois et ajouta : « L'État vous demande pardon ! »⁹⁷

Quand l'autorité apparaît enfin, c'est donc paradoxalement son impuissance qu'elle montre : le personnage, dont l'aspect (le visage maigre, la chevelure poivre et sel, les dents de lapin) et le rôle

⁹⁷ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 281 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 291-292.

(le chef du gouvernement) évoquent assez clairement la figure de Liu Shaoqi (l'un des premiers critiques des politiques du Grand Bond pendant la conférence de Lushan en 1958), reconnaît l'importance des intellectuels et l'incapacité de son pays de les protéger, et avec sa demande de pardon il disparaît de la scène. Les intellectuels sont désormais conscients d'avoir été abandonnés, et qu'aucune autorité bienveillante ne les protégera d'en haut.

3.2. Les catastrophes naturelles

Comme nous l'avons vu dans la première partie, la question des causes qui auraient provoqué la famine a été largement disputée en historiographie, au point que le passage de la mention « trois ans de catastrophes naturelles » (三年自然灾害) à l'appellation « trois ans de difficultés » (三年困难时期), sancé par les *Résolutions sur l'histoire de notre parti* de 1981, a été considéré par les chercheurs comme un tournant dans la possibilité d'enquêter sur le Grand Bond en avant.

A la différence de ce qui arrive pour l'historiographie, la description des causes de la famine n'est pas un point central dans la littérature de fiction située pendant cette période, qui préfère généralement se concentrer sur ses conséquences en termes de souffrances physiques ou psychologiques des personnages.

Dans la plupart des cas, la thèse des « catastrophes naturelles » semble encore la plus répandue en littérature, et elle prend la forme d'une vague référence à une inondation ou à une grande sécheresse qui provoque un manque de nourriture pour les protagonistes du roman. Le roman *Zai kunnan de rizǐ lí* de Lu Yao, qui mentionne la responsabilité des hommes dans cette souffrance, par exemple dans la production massive d'acier qui a entraîné des dommages environnementaux importants (notamment en ce qui concerne l'exploitation excessive des ressources forestières), dans les gâchis des cantines collectives et dans la perte de temps et de ressources pendant l'absurde « campagne contre les quatre nuisibles », est ainsi une exception. En accord avec l'interprétation fournie dans les *Résolutions*, les conditions climatiques adverses se rajoutent et contribuent à empirer le problème.

En ce qui concerne la représentation des « désastres naturels », voyons par exemple deux descriptions fournies par Yu Hua dans *Huoǎbe* et par Mo Yan dans *Feng ru fei tun*. Les deux retrouvent dans un déluge la cause principale de la famine. Chez Yu Hua, la pluie est racontée du point de vue des habitants du village où Fugui habite avec sa famille, et elle est un drame presque ordinaire dans la vie des paysans pauvres qui la subissent :

那一年，稻子还没黄的时候，稻穗青青的刚长出来，就下起了没完没了的雨，下了差不多有一个来月[...]。我们是看着水在田里积起来，雨水往上长，稻子就往下垂，到头来一大片一大片的稻子全淹没到了水里。 [...]

那一个月的雨下过去后，连着几天的大热天，田里的稻子全烂了[...]。什么都没了，队长说起来县里会给粮食的，可谁也没见到有粮食来，嘴上说说的事让人不敢全信，不信又不敢，要不这日子过下去谁也没信心了。

Cette année-là, il avait commencé à pleuvoir alors que les pousses de riz étaient encore vertes. La pluie tombait sans cesse sur les jeunes épis. De tout le mois, nous n'avions connu que quelques jours ensoleillés, puis le ciel s'était couvert de nouveau et il s'était remis à pleuvoir. L'eau s'accumulait, montait, et écrasait les plantes de son poids. A la fin, les champs furent complètement inondés. [...]

Après un mois de pluies incessantes, il se mit à faire extrêmement chaud. Le riz pourrissait dans les champs [...]. Tout était perdu. Le chef continuait à prétendre que les autorités du district nous fourniraient du riz, mais jusqu'ici, personne n'en avait vu venir un seul grain. Il était bien difficile d'ajouter foi à cette promesse, mais d'un autre côté, si on ne s'y accrochait pas, tout espoir de vivre était perdu.⁹⁸

Le soutien manqué du district est le seul élément où la responsabilité des autorités est mentionnée, mais sans aucune référence explicite au contexte politique du Grand Bond en avant (dont la frénésie productiviste est par ailleurs mentionnée ailleurs, comme nous l'avons souligné dans la première partie) : la catastrophe de la destruction des moissons rentre parfaitement dans le contexte de vie d'un pauvre village rural sujet aux caprices du temps météorologique. Les habitants du village regardent impuissants une tragédie pour laquelle il est impossible de trouver des coupables, et ils ne peuvent qu'espérer dans un support extérieur pour survivre. C'est l'acceptation passive d'un destin sur lequel on n'a aucun contrôle et qui joue avec la vie des hommes. Comme l'observait Weigelin-Schwiedrzik, la seule leçon qu'on pourrait en tirer est celle de la « moralité de la survie »⁹⁹.

Dans *Feng ru fei tun*, le déluge a même un impact opposé aux attentes : il devient, paradoxalement, ce qui sauve le protagoniste Jintong d'être accusé d'avoir violé et assassiné la directrice de la ferme Long Qingping :

从他与龙青萍交欢那一刻起，大雨一直倾泻，偶尔减弱一会儿，但随之而来的是更猛烈的倾泻。[...] 正像乔其莎预见的一样；洪水帮了上官金童的大忙。 Depuis l'instant de son rapport sexuel avec Long Qingping, une énorme pluie avait commencé à s'abattre, qui faiblissait par moments, pour reprendre de plus belle un instant plus tard. [...] Comme l'avait prédit Qiao Qisha, l'inondation fut d'un grand

⁹⁸ Yu Hua (余华), *Huozhe*, 活着 [Vivre], Haikou, Hainan chubanshe, 1998, p. 109 ; traduction française : *Vivre !*, traduit par Ping Yang, Paris, France Loisirs, 1994, p. 127-128.

⁹⁹ Susanne Weigelin-Schwiedrzik, « Trauma and Memory : The Case of the Great Famine in the People's Republic of China (1959-1961) », *op. cit.*

secours pour Shangguan Jintong.¹⁰⁰

Dans le chapitre suivant une grave famine se vérifie (nous avons montré dans la première partie la description des personnages réduits à un état animal à cause du manque de nourriture) ; mais les deux événements ne sont liés que par la succession temporelle.

Dans les deux romans, le choix de ne pas proposer une analyse précise des catastrophes naturelles et de leur origine était cohérente avec l'intrigue et la caractérisation des personnages : ni Fugui avec les gens de son village ni le naïf Jintong ne pourraient, raisonnablement, avoir une vision claire des dynamiques économiques de la Chine à l'époque du Grand Bond (nous avons observé que, dans le cas de Lu Yao, la décision d'insérer une explication des causes de la famine semblait sortir un peu de l'intrigue et de la logique du roman).

Yan Lianke propose de nombreuses descriptions de « catastrophes naturelles » dans ses romans : nous en avons des exemples dans *Riguang liunian*, où les habitants du Village des trois noms subissent une invasion de sauterelles qui détruisent toute la moisson, ou dans *Nian yue ri*, un roman entièrement centré sur la tentative de survie d'un vieux paysan, seul habitant d'un village abandonné à cause d'une grande sécheresse. Dans ces exemples nous lisons, comme nous le suggérons pour l'œuvre de Liu Zhenyun, la familiarité de l'auteur avec l'expérience de la famine, dont tout écrivain provenant des campagnes du Henan semble avoir héritée.

En ce qui concerne la famine consécutive au Grand Bond en avant, toutefois, le regard de Yan Lianke est plus critique et il ne manque pas de souligner la responsabilité des politiques économiques erronées qui auraient été directement à la base des problèmes, ce qui n'était certainement pas possible à l'époque où Lu Yao composait son roman. Même dans les années 2000, toutefois, ni Yu Hua ni Mo Yan ne semblent le faire de manière explicite. Même en sortant du domaine de la fiction, par ailleurs, les témoignages recueillis et publiés par Pan Yongxiu en 2009, comme nous l'avons vu, tendent à se limiter essentiellement à des *sukou* très privés, et provenant des centres urbains plus que des campagnes ; les témoignages des paysans recueillis par Niu Ben, ainsi que le reportage de Yang Jisheng, qui a précédé de trois ans la parution de *Si shu*, n'ont pas pu paraître en Chine continentale, le même destin qui a touché *Si shu*. Chez Yan Lianke, nous avons néanmoins un premier exemple de cette représentation dans l'un des « commentaires » (絮言) de *Shoubuo*, qui remonte à 2004 :

大炼钢铁把山脉上的大树砍光了，把草坡烧光了，山脉上变得荒凉无比。到了下一年，己亥年的冬，竟一冬干冷无雪，至夏时，只落过一场小雨，后又百日大旱，到秋时，雨水断续无常，这就闹下了有史以来的大蝗灾。[...]

¹⁰⁰ Mo Yan, *Feng ru fei tun*, *op. cit.*, p. 403 et 407 ; Mo Yan, *Beaux seins, belles fesses*, *op. cit.*, p. 619 et 625.

Pour alimenter les fonderies d'acier, les arbres de la montagne avaient été coupés, les pentes herbeuses brûlées et dénudées. La montagne était d'une désolation absolue. Or, pendant l'hiver qui suivit, en 1959, s'il fit très froid il ne neigea pas, puis après une petite averse l'été arriva, ce furent cent jours de canicule, et à l'automne, là encore, pour d'obscuras raisons il continua de ne pas pleuvoir. Cette sécheresse entraîna une invasion historique de sauterelles [...]. »¹⁰¹

Dans ce passage, l'accent est mis d'abord sur les montagnes dénudées après la folie productiviste, à cause de laquelle tous les arbres ont été coupés pour alimenter les fours à acier. Les autres causes de la famine (climat bizarre et invasion des sauterelles, la catastrophe par excellence dans le monde agricole), ne font que se rajouter à cela.

Dans *Si shu*, les passages du narrateur omniscient de l'«Enfant du Ciel», ainsi que la présence du personnage de l'Érudit qui essaie de garder sa lucidité malgré le fait d'être prisonnier dans un camp de rééducation, permettent à l'auteur d'être plus dans les détails des causes de la Grande Famine. Dans le premier des deux chapitres consacrés à la famine (chap. 13), entièrement composé par des extraits de «L'Enfant du ciel», le narrateur omniscient propose ainsi une description des causes qui mènent à la perte des moissons qui mélange des éléments mythiques (Dieu est en colère et ne permet pas aux épis d'avoir des fruits, il provoque le déluge), et des facteurs objectifs (les plantes sont trop serrées les unes contre les autres, la déforestation massive est à la base des inondations). Voyons les trois passages suivants :

A) 种了一亩亩产万斤实验田，单种子，播下上千斤计着粒种子一穗麦，[...]麦苗长出来，一棵挤一棵，可那麦棵膝深时，风雨稠一夜，那麦就，齐齐华齐华倒下，再也没有直起腰身来。不停歇地浇水去，麦棵密，针搜不进水流它不通。三几日本，麦棵黄瘦干死了。全部全部的。

Dans le champ expérimental qui devait en produire dix mille, rien qu'en semences on avait épandu plus de mille livres [Ils semèrent le champ expérimental, où un mu devait produire dix mille livres, en mettant les graines une par une. Ils épandirent plus de mille livres, en comptant que de chaque graine aurait poussé un épis] [...]. Les pousses étaient sorties de terre blotties les unes contre les autres, mais lorsqu'elles avaient été à hauteur de genou, après une nuit de violente tempête elles s'étaient toutes proprement couchées sur le sol et jamais n'avaient redressé l'échine.

¹⁰¹ Yan Lianke, *Shoubuo*, *op. cit.*, p. 156-157 ; traduction française : Yan Lianke, *Bons baisers de Lénine*, *op. cit.*, p. 348.

Sans répit ils avaient arrosé. Ils avaient planté si serré qu'on n'aurait pas trouvé la place pour planter une aiguille entre deux pieds, l'eau ne circulait pas.

En quelques jours à peine, les tiges jaunes étaient mortes et desséchées. Toutes, dans leur intégralité.¹⁰²

B) 神是关照玉米的，让它长成树。神是迁怒人的狂妄的，让玉米长成树，却不结穗儿。

[...] Dieu agréa le [prit soin du] maïs, et Il lui accorda de pousser aussi haut que les arbres. Mais Dieu était en colère contre les hommes car ils étaient insolents : Il fit pousser le maïs comme des arbres, mais Il ne lui accorda pas d'épis.¹⁰³

C) 学者他，把手里的地图卷起来，「闹天闹地大炼钢，那是全国的。举国之力的。凡大炼钢铁的，都把山上、河边、村头的树木砍光了。凡砍光树木的，没有不发洪水、不遭旱灭的。凡遭水灾旱灭的，没有能逃过这场饥荒的。[...]」

L'Érudit roula la carte qu'il tenait à la main. « Oui, fabriquer de l'acier à grande échelle pour abasourdir l'univers, cela s'est fait dans tout le pays. Toutes les forces de la nation y ont participé. Et partout où cela s'est fait, dans la montagne, sur les rives des fleuves, à l'entrée des villages, les hommes ont coupé les arbres. Or, là où ils les ont coupés, il y a eu des inondations puis la sécheresse. Partout des cataclysmes se sont produits, et personne n'a pu éviter la disette. [...] »¹⁰⁴

L'élément commun qui ressort des trois passages est la responsabilité humaine du désastre : les tiges qui sortent du sol trop serrées et trop faibles ne résistent pas à la moindre pluie, et elles ne peuvent être arrosées car aucun espace ne reste entre l'une et l'autre (A) ; l'absence des arbres provoque une altération climatique qui cause des inondation puis la sécheresse (C) ; même le fait que les plantes ne produisent pas de fruits est attribué à la rage de Dieu contre le comportement hautain des hommes (B). Un autre élément à la base du désastre est le déluge. L'allusion à la Bible se fait ici manifeste :

¹⁰² Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 258-259 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 263-264.

¹⁰³ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 263-264 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 270.

¹⁰⁴ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 270 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 277.

神就见着了，嫌了人的狂妄。下大雨，发大水。 [...]

这个雨，连下四十日，天下汪洋了。

挪亚坚持造方舟，才得球留下人和动物们。

黄河泛滥水，水从去冬在堤岸挖沙炼铁的坑洞透出来。黄河大决口。原来黄河那故道，盐碱滩地全都成灾了。庄稼全淹死。玉米倒下去。豆类、瓜果、蔬菜在那水面漂。各个育新区的屋，全都进了水。鞋在水面漂。书在水面漂。人囚水里边。雨停了，太阳斜出来 [...]

人都没有粮食了。 [...] 当真又灭了。

Dieu [...] prit en horreur l'arrogance des hommes. Alors il y eut un grand déluge et il tomba des trombes d'eau. [...]

La pluie tomba sur la terre pendant quarante jours et la terre disparut sous les eaux.

Noé fit une arche en bois résistant pour garder avec lui les hommes et les animaux.

Le fleuve Jaune déborda. L'eau se glissa par les trous creusés l'hiver précédent pour fabriquer l'acier, le fleuve Jaune rompit la digue. Les terres alcalines du vieux lit furent submergées, les moissons noyées, le maïs renversé. Les pois, les courges, tous les légumes flottaient à la surface de l'eau. Elle envahit les logements de la zone de novéducation. Les chaussures tanguaient. Les livres tanguaient. Les hommes étaient prisonniers de l'eau. Lorsque la pluie cessa et que le soleil darda ses rayons, [...] Les hommes n'avaient plus de quoi manger. [...] En vérité il s'était produit une grande catastrophe.¹⁰⁵

L'image de Dieu, donc, symbole d'un pouvoir qui ne peut absolument pas être bloqué, se superpose à la description, lucide, de la folie des humains. Yan Lianke souligne ici, par la figure de Dieu, la responsabilité des hommes dans la destruction de leur pays : c'est leur « insolence », leur « arrogance » (*kuangkuang* 狂妄), qui provoque le châtement divin. Le mythe et le réel coopèrent au même résultat, et si une dimension divine est rajoutée, elle ne fait que renforcer l'idée que les hommes en restent la cause première et ultime.

Abandonnés à la fois par ce Dieu qui incarne le destin humain et par les autorités, les intellectuels de la zone 99 restent complètement seuls face à l'une des plus grandes horreurs de l'histoire chinoise récente : la famine ayant provoqué la mort de presque 40 millions de personnes, et sur laquelle seuls quelques intellectuels (et dans *Si shu*, seule la plume de l'Écrivain dans « Le vieux lit ») ont eu le courage de s'exprimer.

¹⁰⁵ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 266 et 268 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 273 et 275.

3.3. La famine

La prostitution liée à la faim

Commençons par un épisode dont la représentation revient dans différents romans qui traitent de la famine : une femme qui se « prostitue » parce qu'elle a faim, à savoir, qui entretient ou essaie d'entretenir une relation avec un homme plus puissant qu'elle, qui lui permettrait d'avoir accès à de la nourriture – et donc à la survie. C'est une scène qu'il est intéressant de comparer dans deux des romans que nous avons mentionnés dans le troisième chapitre, car les textes montrent trois perspectives différentes sur une situation similaire. Les deux textes que nous prendrons en considération sont *Ji'e de shancun* (饥饿的山村 litt. *Un village affamé*, 1994), de Zhi Liang et *Feng ru fei tun* (丰乳肥臀 *Beaux seins belles fesses*, 1995) de Mo Yan.

Dans *Ji'e de shancun*, le jeune professeur Wang Liang possède, en raison de son éducation, un statut plus élevé par rapport aux habitants du village de campagne où il est exilé. Les pains qu'il a sur lui lorsqu'il met le pied dans le village attirent l'attention d'une femme (il apprendra ensuite que son nom est Xiuxiu) qui le suit et qui l'approche ainsi :

《同志，求求你，我只要一个馍！随便你咋的都行！》

《随便你咋的都行？》王良为这句话而茫然，同时，这女儿已经伸出一只肮脏的手来拽他的手臂了，并且说：

《咋的都行！同志，咱们去那边窝棚里，那里没人看见！》

[...]

王良的恐惧是心理上的，论体力，他可以一拳把她打倒在地。但他能这样做吗？他不能，她毕竟是一个女人啊。另一方面，王良也是恐怕，万一有什么人看见这个场景，他以后怎么说得清。¹⁰⁶

« Camarade, je t'en prie, je ne veux qu'un pain ! Je te donnerai tout ce que tu veux ! »

« Ce que je veux ? » Wang Liang était éberlué par cette affirmation. La jeune femme lui serra le bras avec sa main immonde, et poursuivit :

« Ce que tu veux ! Camarade, on peut aller se cacher là-bas, personne ne nous verra ! »

[...]

La terreur de Wang Liang était entièrement dans sa tête, d'un point de vue physique, il aurait pu la renverser d'un seul coup. Mais aurait-il pu le faire vraiment ? Non, car il s'agissait d'une femme. D'autre part, il avait peur, si jamais quelqu'un voyait cette scène, comment aurait-il pu s'expliquer ?

¹⁰⁶ Zhiliang, *Ji'e de shancun*, op. cit., p. 5.

La femme insiste, en arrivant à lui montrer ses « jambes blanches de jeune femme » (两条年轻女性的白白的腿). Paralysé par la scène, ce n'est qu'après un moment que Wang Liang laisse tomber ses deux pains par terre et s'éloigne en ne tournant la tête qu'après un moment, le cœur hanté par la curiosité, la pitié et le mépris envers cette femme :

她多么可怜啊，而且她好像也很漂亮……但是，她又是多么吓人，多么可怕呀！她到底是美还是丑，她真的不知道了。王良的心全被这女人搅乱了。¹⁰⁷

La pauvre ! Elle avait même l'air jolie...et pourtant, elle était si effrayante, elle faisait si peur ! Il ne savait plus si, en fin de comptes, elle était belle ou laide. Cette femme lui confondait l'esprit.

Ce n'est pas tellement un refus de la violence sexuelle que Zhi Liang met en scène dans son roman, mais plutôt une affirmation de la vacuité des principes moraux traditionnels, dans la situation désastreuse du village. La famine est à la base d'une perte de moralité, de la dégradation de l'homme, et le regard du jeune professeur tend, du moins au début, à ne pas s'abaisser au niveau des villageois, en essayant de garder ses principes : son regard s'empresse de donner une évaluation moralisante à tout ce qui est raconté. Dans le passage cité, par exemple, le protagoniste ne frappe pas la fille uniquement à cause de son genre, et il est surtout paralysé par la peur du jugement autrui (« si jamais quelqu'un voyait cette scène... »). Il est « confondu » par cette femme, car elle ne rentre pas dans son stéréotype féminin : il ne sait pas évaluer sa beauté. Dans la suite du roman, Xiuxiu s'offrira de nouveau au professeur, dans l'espoir qu'il lui donne un enfant sain et fort : la loi qui domine dans le village, même si le protagoniste hésite à l'embrasser, est celle de la survie de l'espèce¹⁰⁸.

Dans *Feng ru fei tun*, comme dans *Si shu*, nous assistons à une scène de viol. Dans les deux cas, la violence se déroule dans un camp de rééducation et une jeune femme jolie se donne à un homme dans une position de pouvoir pour un morceau de nourriture. Dans les deux romans le protagoniste, qui connaît bien la victime, assiste à la scène en cachette. Le ton est dans les deux cas similairement grotesque, mais le déroulement des événements qui conduit le personnage à découvrir la violence est assez différent : dans *Si shu* l'Écrivain suit volontairement Musique, car il la suspecte d'avoir une liaison avec quelqu'un et veut la dénoncer pour obtenir quelque chose à manger en échange ; Jintong au contraire, protagoniste du roman de Mo Yan, découvre l'« affaire » de sa septième sœur complètement par hasard et il en est profondément désespéré.

Feng ru fei tun

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰⁸ Nous reviendrons sur ce thème dans la partie sur le cannibalisme : voir ici-bas.

张麻子终于把馒头扔在地上。乔其莎扑上去把馒头抓住，往嘴里塞着时，她的腰都没顾得直起来。张麻子转到她的屁股后边，掀起她的裙子，把她的肮脏的粉红色裤衩一褪便到了脚脖子，并非常熟练地把她的一条腿从裤衩里拿出来。他劈开了她的腿，然后，掀起她的无形的尾巴，便把他的从裤缝里挺出来的没被一九六〇年的饥饿变成废物的器官插进去了。她像偷食的狗一样，即便屁股上受到沉重的打击也要强忍着痛苦把食物吞下去，并尽量地多吞几口。何况，也许，那痛苦与吞食馒头的娱悦相比显得那么微不足道。所以任凭张麻子发疯一样地冲撞着她的臀部，她的身前也不由地随着抖动，但她吞咽馒头的行为一直在最紧张地进行着。她的眼睛里盈着眼泪，是被馒头噎出的生理性泪水，不带任何的情感色彩。她吃完馒头后也许感觉到来自身后的痛苦了，她直起腰，并歪回头。馒头噎得她咽喉胀痛，她像填过的鸭一样伸着脖子。张麻子为了不脱出，一手揽着她的腰，一手从裤兜掏出一个挤扁了的馒头，扔到她的面前。她前行，弯腰，他在后边挺着腰随着。她抓起馒头时，他一手揽着她的胯骨，一手按下她的肩，这时她的嘴吞食，她的身体其它部分无条件地服从他的摆布来换取嘴巴吞咽时的无干扰……

Zhang le Grêlé finit par jeter le petit pain à terre. Qiao Qisha s'élança pour s'en saisir et, au moment où elle le portait à ses lèvres, elle redressa la taille sans se méfier. Zhang le Grêlé passa derrière ses fesses, releva sa robe, lui descendit jusqu'aux chevilles sa culotte rose toute sale et, avec une grande dextérité, sortit l'une de ses jambes de la culotte. Il les lui écarta puis, lui relevant une queue invisible, enfonça son organe qui n'avait pas été ruiné par la famine de 1960 et pointait par la fente de son pantalon. Comme un chien qui mange en cachette, elle avalait la nourriture malgré la douleur qu'elle devait endurer pour la violente attaque qu'elle subissait sur les fesses, et elle faisait tous ses efforts pour en avaler encore quelques bouchées. De toute façon, peut-être cette douleur, comparée au plaisir de manger le petit pain, était-elle négligeable. Alors que les attaques frénétiques de Zhang le Grêlé contre ses fesses faisaient trembler son buste, elle dévorait le petit pain dans la précipitation. Ses yeux étaient remplis de larmes, mais c'était des larmes physiologiques qui lui venaient en s'étranglant avec le petit pain, elles n'avaient rien à voir avec les sentiments. Quand elle eut fini de manger, alors peut-être ressentit-elle la douleur qui montait derrière son corps, elle se releva et tourna la tête. Le petit pain l'étouffait, lui gonflant la gorge, et elle tendait le cou comme un canard qu'on gavage. Pour ne pas sortir d'elle, Zhang le Grêlé lui agrippa la taille d'une main et de l'autre sortit de la poche de son pantalon un autre petit pain tout aplati qu'il lança devant elle. Elle avança, courbée en deux, et lui, redressé, la suivait. Lorsqu'elle s'empara du petit pain, il l'attrapa d'une main par l'entrejambe, et de l'autre appuya sur son épaule ; à cet instant, tandis que la bouche de Qiao Qisha mangeait, les autres parties de son corps subissaient sans condition la domination, tout cela

pour que la bouche ne soit pas dérangée pendant qu'elle mangeait...¹⁰⁹

Si shu

事情是约好在先的，音乐把那树枝宅在九十八区路边没多久，从那区里走出一个中年男子来[...].

音乐和那男人的衣服都脱下堆在被旁边，两个人身子钻在被窝里，头和肩裸在被外边。男人正在音乐身上猪一样气喘吁吁地忙着他的事，而音乐，把头从那男人的身下挣出来，半仰着盯向斜上方。斜上的炉壁那儿有个小窑洞，那洞里放着一个黑窝窝，距音乐的眼睛二尺远，像一盏灯吸引着音乐的脸和眼。男人不让音乐现在吃那黑窝窝，让她专心他们身子的事，可音乐望着那窝窝，眼珠瞪得将要爆出来。[...]然后用手搬了一下音乐的肩，音乐便慌忙从被里站起来，爬在地上如狗样，让男人从她的后边朝着里边进[...].

[...]男人发出一声狂乱的嘶叫声，从她身上瘫着坐在被子上，才自言自语了一句话：“痛快死了，真得大榭这饥荒。”而音乐，则慌忙用双手去抓起眼前的窝窝和那半个白面馍，一样一口地轮换吞起来。

[...] elle agissait selon un plan établi, peu après qu'elle eut fiché sa perche dans la terre, survint un homme d'âge mûr, [...].

Musique et l'homme s'étaient déshabillés, ils avaient posé leurs vêtements à côté et s'étaient glissés dessous, seules dépassaient leur tête et leurs épaules. Il ahanait comme un cochon sur son corps, elle avait la tête à moitié levée et regardait quelque chose : le pain noir posé deux pieds plus loin dans une cavité de la paroi l'hypnotisait comme une lampe. L'homme ne la laissait pas manger, il s'agissait qu'elle soit toute à son affaire, mais elle fixait le pain en ouvrant si grand les yeux qu'ils allaient bientôt lui tomber des orbites. [...] Puis il la tira par l'épaule et elle s'empressa de sortir de la couette pour se mettre à quatre pattes comme un chien afin qu'il la prenne par derrière, [...].

[...] [A]vec un hurlement rauque et fou, il tomba assis et articula, comme pour lui-même : « Putain, ça fait trop de bien, je peux dire merci à cette famine », pendant que Musique se jetait sur les pains, qu'elle prit à deux mains et dévora l'un après l'autre, en quelques grosses bouchées.¹¹⁰

Du point de vue du message, la différence principale entre les deux textes semble être le niveau de conscience des personnages. Dans *Feng ru fei tun*, les personnages sont à de nombreuses reprises comparés à un animal : Qiao Qisha est comme un « chien qui mange en cachette » (像偷食的狗一样) ou un « canard qu'on gave » (她像填过的鸭一样). Le cuisinier Zhang le Grêlé lui relève « une queue invisible » (无形的尾巴) après lui avoir jeté à manger comme on ferait avec un animal. Tout au long de la scène elle ne semble éprouver aucune émotion, ni ne semble consciente de ce

¹⁰⁹ Mo Yan, *Feng ru fei tun*, op. cit., p. 412 ; traduction française : *Beaux seins, belles fesses*, op. cit., p. 633-634.

¹¹⁰ Yan Lianke, *Si shu*, op. cit., p. 294-296 ; traduction française : *Les quatre livres*, op. cit., p. 307-309.

qui lui arrive pendant qu'elle mange. Son violeur, par ailleurs, poursuit uniquement son désir charnel, il ne demande aucune participation de la part de la jeune fille.

Dans *Si shu*, au contraire, la rencontre prend place à la suite d'un accord établi entre deux personnes conscientes, même si la position de faiblesse et de soumission de Musique est évidente dans son regard figé sur les pains tout le long de la scène, et dans son empressement, une fois l'acte terminé, à prendre la nourriture. C'est elle, toutefois, qui prend soin de son aspect pour que son exploiteur la trouve attirante, elle qui lui laisse un signal pour indiquer sa présence sur le lieu du rendez-vous, elle qui, pendant l'absence de l'officiel ira s'offrir, en vain, à l'Enfant, afin de recevoir de la nourriture (elle lui dit : « Je ne peux pas manger gratuitement tes haricots sautés »)¹¹¹ : à l'horreur de la violence se rajoute la conscience pleine de ce qu'elle est en train de subir. L'officiel, quant à lui, est comparé à un cochon, mais c'est une caractérisation qui n'enlève rien à sa responsabilité en tant qu'homme : il prétend que la fille soit concentrée sur l'acte sexuel et ne la laisse manger qu'à la fin. Par ses mots (« Je peux dire merci à cette famine »), il démontre en même temps sa conscience de la situation et sa totale absence de morale.

Dans les deux cas, la violence est représentée dans sa brutalité et dans son côté animal (notamment en ce qui concerne la position des deux femmes, qui sont prises par derrière « comme une chienne »). Si on le compare à Mo Yan, la description de Yan Lianke dénonce toutefois de manière beaucoup plus directe le côté humain et rationnel de cette violence : les personnages de *Feng ru fei tun* sont réduits à un état animal tellement évident, tellement souligné par les nombreuses similitudes, que la narration prend un côté absurde et grotesque, où le traumatisme domine, et même le violeur ne peut pas être véritablement condamné¹¹². Ce détail est révélateur de la grande différence d'interprétation entre les deux textes : la conscience ou l'inconscience de l'acte marque la ligne de démarcation entre la perte temporaire d'humanité provoquée par des événements traumatisants tels que la famine et le viol, et la faillite totale de la civilisation humaine : Musique, dans une situation de faiblesse extrême, est contrainte de se faire violer en pleine conscience pour survivre. La violence la frappe ainsi non seulement sur un plan physique, mais sur plusieurs autres niveaux : par la conscience de l'acte qu'elle doit accomplir (un châtement qui est épargné à Qiao Qisha) ; par la volonté de son violeur de la posséder « entière », dans le corps mais aussi dans l'esprit

¹¹¹ « 我不能白吃你的炒黄豆 », Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 304 ; traduction française : Yan Lianke, *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 321.

¹¹² Chez Mo Yan, l'« anthro-zoomorphisme » est par ailleurs un trait récurrent : Kinkley observe par exemple que, dans *Le Clan du sorgho rouge*, la représentation des hommes comme des animaux est une manière de représenter de manière concrète le traumatisme historique. V. Jeffrey C. Kinkley, *Visions of Dystopia in China's New Historical Novels*, *op. cit.*, p. 175. Voir aussi : Zhang Yinde, « La fiction du vivant : L'homme et l'animal chez Mo Yan », *Perspectives chinoises*, 2010, vol. 3, n° 112, p. 134-141.

(elle n'est autorisée à manger qu'après l'acte) ; par le jugement de l'Écrivain, qui la suit dans l'espoir de gagner de la nourriture en échange de ses délations, et qui utilise des mots forts comme « adultère » pour son acte (l'Écrivain appelle le lieu de leur rendez-vous *jian fang* 奸房, à savoir une « chambre d'adultères » ou, dans la traduction plus romantique de Sylvie Gentil, leur « nid d'amour »)¹¹³.

Les protagonistes de *Si shu* luttent, tout au long du roman, contre la possibilité d'être réduits à un état animal, et Yan Lianke décrit le déchirement intérieur qui en dérive. Tous les personnages du roman finissent, par ailleurs, par se « vendre » au pouvoir : l'Écrivain en premier, qui met sa plume au service de l'Enfant pour ne pas mourir de faim, en lui promettant même de rester à ses côtés toute la vie (une promesse qu'il ne tiendra pas, car ce sera l'Érudit à rester avec l'Enfant au moment de sa mort) ; le Religieux, qui abjure sa religion, et finit même par pisser sur les images de la Vierge Marie et les offrir à l'Enfant en échange de nourriture. Yan Lianke s'interroge ainsi en profondeur non seulement sur les causes de la famine, mais aussi sur ses conséquences sur l'esprit humain.

Musique (comme par ailleurs Qiao Qisha dans le roman de Mo Yan) meurt suffoquée par la nourriture qu'elle est en train de manger pendant l'un des rapports avec son violeur. Sa mort entraîne, dans l'interprétation de Chen Xiaoming, une « prise de conscience du traumatisme » chez les deux personnages de l'Écrivain et de l'Érudit¹¹⁴, ce qui a une fonction cruciale dans l'intrigue. Selon Chen Xiaoming, en effet, dans toute l'œuvre de Yan Lianke le traumatisme permet à l'intrigue et aux personnages d'évoluer. Dans *Si shu* cette mort permet d'introduire dans le récit un dernier élément : la question du cannibalisme.

Le cannibalisme

Les études sur l'anthropophagie en Chine ont été initiées par Robert des Rotours dans les années 1960. Des Rotours souligne en particulier qu'il est possible de distinguer entre quatre types de cannibalisme, dont le premier, et le plus fréquent, serait celui provoqué par la famine, suivi par le cannibalisme de type rituel, le cannibalisme par préférences culinaires et le cannibalisme médical¹¹⁵.

¹¹³ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 294 ; traduction française : Yan Lianke, *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 307.

¹¹⁴ « 这就是“创伤性自觉”产生的行动和事件。 » : Chen Xiaoming, « « Zhenjing » yu lishi chuangshang de qiangdu : Yan Lianke xiaoshuo xushi fangfa tantao », *op. cit.*, p. 25.

¹¹⁵ Des Rotours remarque que le troisième type, la préférence pour la viande humaine, n'est que très rare. Dans la littérature contemporaine, parmi les représentations de ce type de cannibalisme nous pourrions mentionner « Qi ying » (« 弃婴 » « L'enfant abandonné », 1986) de Mo Yan, où le narrateur, vers la conclusion de la nouvelle, mentionne l'histoire d'une jeune épouse qui aurait mangé son mari et qui en aurait gagné « une très bonne mine » (吃得红颜永驻), ainsi qu'une ancienne légende sur un enfant offert au duc de l'état de Qi ; et « Gudian aiqing » (« 古典爱情 » « Un

Cette distinction nous servira de guide dans notre analyse. Goldblatt, en reprenant une distinction suggérée par l'anthropologue Key Ray Chong, distingue en particulier entre cannibalisme pour la survie (« survival cannibalism ») et une anthropophagie à valeur symbolique, qu'il appelle « cannibalisme lettré » (« learned cannibalism ») : le premier dérivant d'un effectif besoin humain, le deuxième possédant une signification avant tout métaphorique¹¹⁶. En considérant la manière dont l'intersection entre anthropophagie et médecine chinoise a été représentée dans la littérature chinoise moderne et contemporaine, où la pratique cannibale est avant tout le symbole d'une certaine attitude de la société traditionnelle à l'égard de l'individu (voir Lu Xun), ou la manifestation de la résurgence de pratiques anciennes comme seul espoir de salut (voir Can Xue, Yan Lianke), nous considérerons les occurrences du cannibalisme « médical » que nous analyserons parmi les manifestations de ce « cannibalisme lettré » plutôt comme un stratagème pour la survie. Nous verrons que l'interprétation qui est donnée de ce type de cannibalisme trahit une attitude plus ou moins positive de l'auteur à l'égard de la culture traditionnelle chinoise.

La question du cannibalisme dans la littérature chinoise moderne et contemporaine a été abordée par Yue Gang dans son *The Mouth that Begs : Hunger, Cannibalism, and the Politics of Eating in Modern China*¹¹⁷. Yue, qui prend comme cas d'étude pour la littérature contemporaine trois textes très différents (*Stèles Rouges* de Zheng Yi ; *Se souvenir de 1942* de Liu Zhenyun et *Le pays de l'alcool* de Mo Yan)¹¹⁸, interprète la présence du cannibalisme dans la littérature post-1989 comme une représentation du trauma consécutif à la répression sur la place Tian'anmen¹¹⁹.

amour classique » 1988), de Yu Hua, où nous avons une description détaillée, mais difficile à interpréter, de la vente, de l'abattage et de la consommation de viande humaine (de femmes), située dans un moment imprécisé d'un passé ancien. Des trois autres catégories, Des Rotours fournit beaucoup d'exemples tirés de textes de la Chine ancienne dans ses deux articles (Robert Des Rotours, « Quelques notes sur l'anthropophagie en Chine », *T'oung Pao*, 1963, vol. 50, 4/5, p. 386-427 ; « Encore quelques notes sur l'anthropophagie en Chine », *T'oung Pao*, 1968, vol. 54, 1/3, p. 1-49.), et nous en fournirons d'autres, tirés de l'époque moderne et contemporaine, ainsi qu'une bibliographie plus détaillée, dans ce passage.

¹¹⁶ Le travail de Chong analyse la question du cannibalisme en Chine d'un point de vue historique, anthropologique et littéraire ensemble : Key Ray Chong, *Cannibalism in China*, Wakefield, N.H., Longwood Academic, 1990, 200 p ; Howard Goldblatt, « Forbidden Food : "The Saturnicon" of Mo Yan », *World Literature Today*, été 2000, vol. 74, n° 3, p. 477-485 ; Carlos Rojas, « Cannibalism and the Chinese Body Politic : Hermeneutics and Violence in Cross-Cultural Perception », *Postmodern Culture*, mai 2002, vol. 12, n° 3, p. en ligne : <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.502/12.3rojas.txt>.

¹¹⁷ Yue Gang, *The mouth that begs*, *op. cit.*, en particulier le premier chapitre concernant *Kuangren riji* de Lu Xun, et la troisième partie sur le cannibalisme dans la littérature chinoise d'après 1989.

¹¹⁸ Zheng Yi 郑义 raconte un cas de cannibalisme survenu pendant la Révolution culturelle au Guangxi : Zheng Yi (郑义), *Hongse jinianbei*, 红色纪念碑 [Le mémoriel rouge], Taipei, Huashi wenhua gongsi, 1993 ; traduction française : Zheng Yi, *Stèles rouges : Du totalitarisme au cannibalisme*, Paris, Bleu de Chine, 1999, 287 p.

¹¹⁹ « Nowhere is the traumatic choc better dramatized than in the haunting images of cannibalism and madness » : Yue Gang, *The mouth that begs*, *op. cit.*, p. 6.

Si shu contient aussi bien des occurrences de cannibalisme pour la survie que des représentations de cannibalisme « lettré », où la consommation de la chair humaine prend une valeur avant tout rituelle et allégorique (en partie aussi à travers la reprise du symbole de l'eucharistie). Yan Lianke utilise ainsi un épisode traumatique du passé pour mélanger représentation littéraire d'une occurrence historique réelle (« cannibalisme pour la survie ») et métaphore de la faillite d'un pays entier, représenté par sa classe intellectuelle, dans une critique qui va au-delà de la contingence historique documentée pour devenir une critique des lettrés et de la société d'aujourd'hui.

Le phénomène du cannibalisme pendant la Grande famine de 1959-61 a fait l'objet d'une enquête détaillée de Yang Jisheng dans son *Mubei*¹²⁰. Des sources d'archive témoignant de cas judiciaires de cannibalisme ont également été traduites en anglais par Xun Zhou¹²¹ : nous avons par ailleurs souligné dans la première partie que l'une des uniques photos de la période du Grand Bond dérive précisément d'une enquête sur un de ces épisodes. La représentation de ces épisodes dans les sources littéraires qui décrivent ces années est toutefois assez rare.

Nous en avons des traces dans la para-fiction de Yang Xianhui : dans « Shanghai nüren » (« 上海女人 » « La femme de Shanghai »), le premier texte de *Jiabiangou jishi*, qui a aussi servi de matériau pour le film *Jiabiangou (Le fossé)* de Wang Bing, le narrateur essaie d'empêcher la femme d'un camarade d'aller chercher le cadavre de son mari dans la fosse commune, car il sait que son corps a été mutilé par des autres prisonniers :

前两天，我往沟川那边去挖辣辣根，看见老董被人抛尸荒野，光溜溜地扔在沙滩上。他的衣裳叫人扒走了，被子和毯子都不见了。[...]还有更糟的事！老董屁股蛋子上的肉叫人剃走啦！

J'y suis allé il y a deux jours, pour arracher des racines de poivrier, et j'ai vu le corps de Dong abandonné par terre dans le sable, nu comme un ver. Quelqu'un avait déterré le corps et volé ses habits, sûrement pour les échanger avec les villageois des environs contre de quoi manger. Même sa couverture avait disparu. [...] Mais il y a pire. Il y avait d'énormes trous dans les fesses et les cuisses de Dong, là où on avait grossièrement tailladé dans la chair.¹²²

¹²⁰ Yang Jisheng, *Mubei : Zhongguo liushi niandai da jibuang jishi*, op. cit. ; traduction française : *Stèles : la grande famine en Chine, 1958-1961*, op. cit.

¹²¹ Zhou Xun, *Forgotten Voices*, op. cit.

¹²² Yang Xianhui, *Jiabiangou jishi*, op. cit., p. 21 ; traduction française : Yang Xianhui, *Le chant des martyrs : Dans les camps de la mort de la Chine de Mao*, op. cit., p. 76-77.

Dans *Ji'e de nü'er* de Hong Ying, la mère de la protagoniste refuse de manger les succulents *baozi* farcis du restaurant Shui que la fille a achetés, en évoquant une rumeur suggérant que pendant les années de la famine ils auraient été remplis de viande d'enfant :

那阵子肉多稀罕，可水馆子的肉从哪儿搞来的？而且鲜得要命，比味精还鲜。说没证据，也有证据，母亲说和她在一起抬了一两年石头的联手，联手三岁的娃娃也是那阵子失踪，连个影也找不到。联手最先一说起泪就叭嗒叭嗒地掉，后来不哭了，就跳进中学街操场坝那口古井。

- A une époque où la viande était si difficile à obtenir, peux-tu me dire comment faisaient les patrons de la « Maison sur pilotis » pour se la procurer ? demanda ma mère. Une viande délicieuse, en plus. Bien meilleure que si on y avait ajouté du glutamate.

D'ailleurs, elle avait des preuves. Elle raconta que le fils âgé de trois ans de l'une des femmes qui avait transporté le sable avec elle pendant un ou deux ans avait mystérieusement disparu sans laisser de traces. Au début, cette femme pleurait chaque fois que l'on parlait de son fils, puis, avec le temps, ses larmes se tarirent mais non sa peine. Elle finit par se jeter dans un vieux puits près du terrain de jeu sur la rue du Lycée.¹²³

Ces deux textes partagent un fort lien avec la réalité. Les romans évitent en général d'aborder la question du cannibalisme de survie de manière trop directe, et nous n'avons pas, généralement, des scènes où le cannibalisme est directement représenté. Mo Yan, qui fait du cannibalisme comme métaphore un trait assez récurrent dans ses romans, parle d'occurrences d'anthropophagie de survie dans le contexte de la famine de 1959-61 dans *Ximen nao* et dans *Feng ru fei tun*. Dans ce dernier roman, en particulier, il évoque le soupçon de ce phénomène par le personnage de Zhou Tianbao, le gardien de la ferme d'État de la rivière du Dragon où Jintong est rééduqué :

郭文豪乘着夜色潜行到他的小屋旁边，[...]“天宝，煮的什么肉？分点给咱尝尝。”周天宝瓮声瓮气地说：“你敢吃吗？”郭文豪道：“四条腿的，我不敢吃板凳，两条腿的，我不敢吃人。”周天宝笑道：“我煮的就是人肉！”郭文豪转身便跑了。

周天宝吃人肉的消息，迅速地流传开来。一时间人心惶惶，[...]为此，小老杜场长专门开会辟谣，他说经过详细调查证明，周天宝煮食的，是从枪炮场的破坦克里捉到的老鼠。小老杜号召人们，尤其是右派们，放下知识分子的臭架子，学习周天宝，广开食源，度过灾荒年，省下粮食，支援世界上那些比我们还苦的穷人。

¹²³ Hong Ying, *Ji'e de nü'er*, op. cit.; traduction française : *Une Fille de la faim*, op. cit., p. 104-105.

Profitant de l'obscurité, Guo Wenhao alla furtivement près de l'abri [...].

« [...] - Tianbao, qu'est-ce que tu fais cuire ? demanda Guo Wenhao tout sourire. Fais-moi un peu goûter !

- Tu oserais en manger ? dit Zhou Tianbao d'une voix sourde.

- Si ça a quatre pattes, dit Guo Wenhao, seul un banc je n'oserais pas manger, et si ça en a deux, seul un homme, je n'aurais pas le courage de manger.¹²⁴

- Eh bien, répliqua Zhou Tianbao en riant, c'est justement ça que je fais cuire ! » Guo Wenhao s'enfuit sans demander son reste.

La nouvelle que Zhou Tianbao mangeait de la chair humaine se répandit en un éclair. L'inquiétude se propagea aussitôt [...]. Le directeur de la ferme, le jeune Lao Du, organisa spécialement une réunion pour dissiper les rumeurs ; il dit qu'une enquête détaillée avait prouvé que ce que faisait bouillir Zhou Tianbao, c'étaient des rats capturés dans les vieux tanks abandonnées sur le terrain des armements au rebut. Le jeune Lao Du exhorta les gens, et spécialement les droitistes, à abandonner leurs grands airs puants et à se mettre à l'école de Zhou Tianbao, afin d'élargir les sources d'approvisionnement pour franchir cette période difficile et économiser les céréales : ainsi pourraient-ils soutenir les hommes dans le monde qui souffraient encore plus que nous.¹²⁵

La peur des intellectuels est interprétée par le directeur de la ferme comme la démonstration de leur « grands airs puants » (臭架子) d'intellectuels : les droitistes du camp sont encouragés au contraire à « se mettre à l'école » de ce personnage ambigu. Le renvoi à la réalité historique de la redistribution des céréales, considérée comme l'une des causes de la famine, provoque un rapprochement du réel et jette une lumière ambiguë sur la vraie nature de la viande de Zhou Tianbao, mais le roman ne va pas plus loin dans ses suggestions.

Une question centrale est la référence à l'identité d'« intellectuels » des prisonniers, qui est, chez d'autres écrivains (et Yan Lianke parmi eux), le motif pour lancer une réflexion de nature morale : il n'y a sans doute pas de tabou plus grand, et plus transversal à toutes les sociétés humaines, que le cannibalisme¹²⁶, et l'attitude des couches sociales les plus cultivées à cet égard, même dans un moment de difficulté extrême, permet de symboliser la capacité d'une civilisation entière de répondre aux risques qui la menacent.

Dans un autre texte de *Jiabianguo jishi*, Yang Xianhui représente une scène, symétrique par rapport au passage de Mo Yan, qui représente bien cette identification entre les intellectuels et leur

¹²⁴ Mo Yan cite ici des adages populaires chinois : voir « Introduction », Yue Gang, *The mouth that begs*, *op. cit.*, p. 1.

¹²⁵ Mo Yan, *Feng ru fei tun*, *op. cit.*, p. 410 ; traduction française : *Beaux seins, belles fesses*, *op. cit.*, p. 629-630.

¹²⁶ Howard Goldblatt remarque toutefois que les hommes sont souvent moins péremptoires que leurs sociétés dans l'interdit : voir « Forbidden Food : « The Saturnicon » of Mo Yan », *op. cit.*, p. 477.

société : trois prisonniers sont accusés, à tort, d'avoir mangé de la chair humaine (ils ont en réalité mangé un lapin). La réaction de l'un d'entre eux exprime bien le dépaysement provoqué non tant par l'idée que quelqu'un puisse manger de la viande humaine, mais aussi, et surtout, par le fait que cette personne puisse être un intellectuel :

他停顿了一下，意在强调，警示，引起大家的注意，然后说：吃人肉！他们从坟滩挖着吃人肉！人们都惊了一下，下意识地呀了一声，又都寂静无声了。刘文山也非常吃惊，且对袁干事的话将信将疑：夹边沟的劳教分子，百分之五十是读过大学受过高等教育的人，传统礼仪道德观念还是有的，能干出这种丧尽天良、猪狗不如的事来吗？这时袁干事喊了一声：出来！吃下人肉的站出来！¹²⁷

Il [*Le directeur du camp*] se tait un instant pour souligner le moment et attirer l'attention de tout le monde, puis il dit : « Ils ont mangé de la chair humaine ! Ils ont creusé des tombes pour manger de la chair humaine ! » Tout le monde émit un incontrôlable gémissement de surprise, puis le silence tomba. Liu Wenshan aussi était très surpris, et pourtant il avait quelques doutes par rapport aux mots du cadre Yuan : plus que la moitié des prisonniers du camp de rééducation par le travail de Jiabianguo étaient des personnes instruites qui avaient fait des études universitaires, ils avaient tous une éducation et des principes moraux, comment auraient-ils pu commettre une action autant brutale, tellement bestiale ? Le directeur Yuan cria : « Montrez-vous ! Que ceux qui ont mangé de la chair humaine se montrent ! »

Nous avons également vu, dans la première partie, le passage de *Ji'e de shancun*, de Zhi Liang, où le personnage de la Septième tante justifiait d'avoir donné à manger de la viande humaine à la femme enceinte du village au nom d'une simple, quoique perverse, « loi naturelle ». Comme nous le remarquons, toutefois, le déroulement de l'intrigue niait la validité de cette pratique, car la tentative de maintenir en vie la femme et son bébé par le cannibalisme est vouée à l'échec. Ainsi, avec la mort des deux personnages, le village est condamné mais les valeurs de base de la civilisation sont sauvées (voir notre analyse dans le Chapitre 3).

Le roman de Yan Lianke est le seul texte de fiction, parmi ceux que nous avons repérés, qui parle de cannibalisme de survie de manière directe, en incluant même des scènes où des hommes sont en train de consommer de la viande humaine¹²⁸. Les deux premiers cannibales sont d'anciens membres du gouvernement. Ils profanent une tombe et se nourrissent du corps de leur camarade.

¹²⁷ Yang Xianhui, *Jiabianguo jishi*, *op. cit.*, p. 208.

¹²⁸ Dans son article de 2000 Goldblatt confirmait aussi cette absence, du moins en ce qui concerne la littérature chinoise contemporaine : Howard Goldblatt, « Forbidden Food : « The Saturnicon » of Mo Yan », *op. cit.*, p. 485.

Cet acte, qui n'est pas directement décrit, leur laisse uniquement la force suffisante pour se pendre. L'absurdité de leur acte (ils mangent de la viande humaine afin de regagner des forces suffisantes pour se suicider), est soulignée par le billet qu'ils laissent, où ils autorisent les camarades à manger leurs corps pour rester en vie, comme s'il s'agissait d'une forme perverse de service. Instinct de survie et besoin de rester humains s'entrelacent ainsi, sans même laisser cette ombre d'espoir de poursuite de la vie qu'on retrouvait chez Wang Zhiliang.

C'est toutefois dans la conclusion du chapitre 14 que nous avons la scène la plus crue et explicite de ce « cannibalisme par survie » : l'Écrivain et l'Érudit sont en train de rentrer dans le camp, quand ils trouvent leurs camarades en train de préparer à manger :

我俩发现东北的围墙下，所有的同仁都在那儿生火煮什么。有一股股的炊烟升起来，零零散散，相距很远一个野荒灶，又相距很远一个野荒灶，几乎没有两个灶是相临相靠的，仿佛那灶里谁煮的什么都不想让对方知道样。 [...]

那只有二十几岁的一个中学教师，忽然用身子挡住他架在火上煮的陶瓦洗脸盆，对我俩嘟嘟囔囔说：「大家都这样，又不是我一个。」 [...]

看见学者和我时，医生不慌不忙，把手里刚点着的一把柴禾放在野灶石头间，一屁股坐在沙地上，不冷不热地看看我们俩，不亢不卑地问：

「想看看我煮的什么吗？」

谁也不说话，只是把目光搁在那碗口的纸盖上。别处已经有人把煮火熄掉了，正端着他那当锅的茶缸或瓷碗蹲在地上吃起来。呼呼的吃喝声，如从远处传过来那时断时续的流水般。医生把目光朝那吃声了一眼，又收回来很平静地说：

「都在吃人肉。 [...]

[A]u coin nord-est du mur d'enceinte, nous tombâmes sur nos confrères en train de faire cuire quelque chose. Les rubans de fumée s'élevaient un à un, éparpillés au-dessus des foyers sauvages érigés à bonne distance les uns des autres. Tous ils s'étaient isolés, installés le plus loin possible de leurs collègues comme s'ils craignaient qu'on découvre ce qu'ils étaient en train de cuisiner. [...]

Un jeune professeur de collègue qui lui aussi s'interposa soudainement entre sa cuvette en terre cuite et nous en murmurant : « Je ne suis pas le seul, tout le monde fait la même chose ». [...]

Quand elle [*la Docteure*] nous vit, sans s'affoler elle posa le petit bois qu'elle venait d'enflammer au milieu des cailloux, s'assit les fesses sur le sable et indifférente se tourna vers nous pour demander d'une voix neutre :

« Vous voulez voir ce que je prépare ? »

Personne ne répondit, mais nos regards convergèrent sur le couvercle en carton. Ailleurs certains avaient éteint le feu, et tenant à la main la tasse ou le bol émaillé qui avait servi

de casserole, ils s'étaient accroupis pour manger. Des bruits de déglutition nous parvenaient, comme une eau qui se serait écoulée dans le lointain. Elle jeta un œil dans leur direction avant de revenir à nous pour platement annoncer :

« Nous mangeons de la chair humaine. [...] »¹²⁹

La scène se passe au crépuscule, ce qui nous permet d'imaginer les ombres allongées des intellectuels couchés à côté de leurs petits foyers, le bruit de leurs bouches résonnant dans le silence mortel du désert stérile qui les entoure. Le ton « plat » de la Docteure évoque un endormissement total de la conscience. Les prisonniers sont isolés, car « tant que chacun resterait dans son coin, c'était comme si nul ne savait [...]. Ils ne pourraient ainsi se souvenir de leur crime abject. »¹³⁰. Quand les intellectuels rentrent dans la zone 99, ils trouvent les cadavres mutilés de leurs camarades, en particulier celui du Religieux.

Grâce à l'usage de la synesthésie, le corps des victimes cannibalisées envahit le paysage entier : la terre passe « du jaune à un rouge liquide » (大地上黄变成红的水)¹³¹ ; l'air a « les relents rouge pâle de la viande en train de cuire » (淡红煮肉的腥香味)¹³². Le rouge glorieux des petites fleurs qui tombaient du plafond de la salle de réunion de la capitale du district s'est désormais fondu dans le rouge visqueux du sang des morts et des humeurs des vivants. Aucune possibilité ne semble rester aux survivants d'échapper à l'horreur.

En parallèle à cette représentation du « cannibalisme pour la survie », comme nous le soulignons, la consommation de chair humaine assume aussi une valeur très symbolique dans le roman de Yan Lianke. A la différence des descriptions du cannibalisme comme occurrence historique, les références au cannibalisme comme métaphore (le « cannibalisme lettré ») sont assez nombreuses dans l'histoire littéraire chinoise. Parmi les différentes significations métaphoriques que cette interprétation assume dans la littérature chinoise contemporaine, deux sont spécialement intéressantes pour l'analyse de l'œuvre de Yan Lianke : la métaphore politique des rapports de pouvoir entre citoyens et Nation, ou entre culture et progrès, et une représentation plus allégorique, qui se réfère à la médecine traditionnelle (recommandant dans certain cas la consommation de chair humaine)¹³³ et éventuellement à une interprétation « religieuse » de l'acte cannibale. Selon cette

¹²⁹ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 342-343 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 364-365.

¹³⁰ « 分开来就像谁也没有发现谁在烧火主任肉, 谁也没有恶罪记下来。 » : Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 344 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 366.

¹³¹ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 343 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 365.

¹³² Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 343 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 366.

¹³³ Howard Goldblatt, « Forbidden Food : « The Saturnicon » of Mo Yan », *op. cit.*, p. 485. Des Rotours cite par exemple des épisodes remontant à l'époque Tang et une pièce de théâtre des années 1920 : Robert Des Rotours, « Quelques notes sur l'anthropophagie en Chine », *op. cit.*, p. 416-416.

deuxième interprétation, consommer de la chair humaine permettrait éventuellement de guérir de certaines maladies ou de se renforcer.

La référence obligée en ce qui concerne le cannibalisme utilisé comme une métaphore politique est sans doute « Kuangren riji » (狂人日记, « Le journal d'un fou », 1918) de Lu Xun, où la pratique de « manger des hommes » a remplacé « vertu et moralité » et où l'autodestruction de la Chine peut être évitée seulement en « sauvant les enfants », comme la conclusion l'évoque. En reprenant l'héritage de cette nouvelle, dans *Jiuguo* (酒国 *Le Pays de l'alcool*, 1992), Mo Yan propose une métaphore de l'exploitation des campagnes par les centres urbains, sous la forme de plats gourmands à base de chair d'enfant qui arrivent sur la table des dirigeants du district, non pas comme solution de survie mais bien comme summum de glotonnerie et d'un luxe démesuré¹³⁴.

Dans la littérature moderne et contemporaine, la critique politique correspond par ailleurs souvent à une attaque contre la culture ancienne. Il existe donc des cas où la critique politique représentée par la métaphore du cannibalisme et la référence à la pratique médicale traditionnelle, interprétée comme une superstition à rejeter, se superposent. Goldblatt mentionne par exemple la nouvelle « Yao » (药, « Le remède », 1919), de Lu Xun, où un petit pain trempé dans le sang d'un condamné à mort ne parvient pas à sauver l'enfant malade de tuberculose, ou « Lingyao » (灵药, « Le remède de l'esprit », 1993) de Mo Yan, où il suffit que la vieille protagoniste connaisse l'origine de son médicament (des intestins humains) pour mourir avant même de l'avoir consommé¹³⁵. Dans ces cas, la civilisation ancienne « cannibale » est décrite comme inutile ou même nocive, nécessitant d'être remplacée par un nouveau système politique et culturel. Tsai Chien-tsin retrouve par ailleurs aussi un parallèle entre le message de Lu Xun et le roman de Yan Lianke, quand il affirme que :

Lu Xun suggests that the Chinese classics, in particular the four books (*Great Learning, Doctrine of the Mean, Analects, and Mencius*), are in effect manuals for cannibalism. In a sense, Yan's *Four Books* is a variation of the four Confucian texts, which Lu Xun vehemently attacks in his short story "Diary of the Madman." In the spirit of Lu Xun's madman, who may himself have unwittingly become a cannibal, Yan's first two cannibals take their own lives as a way of pleading for absolution. The reader, nonetheless, is left to wonder if the two unintentionally turn themselves into a fresh offering of flesh for their starving compatriots.¹³⁶

¹³⁴ A propos du cannibalisme dans ces nouvelles, voir aussi : Carlos Rojas, « Cannibalism and the Chinese Body Politic », *op. cit.*

¹³⁵ Howard Goldblatt, « Forbidden Food : « The Saturnicon » of Mo Yan », *op. cit.*

¹³⁶ Tsai Chien-hsin, « The Museum of Innocence », *op. cit.*

La métaphore de la consommation du corps de l'homme par la Nation est reprise par Yan Lianke dans une partie du roman qui anticipe la description de la famine : dans le chapitre 12 (« Le travail des champs » « Zhongzhi » 种植), l'Écrivain se retire sur un lot de terre isolé pour essayer une nouvelle technique de culture et produire « du blé aux épis plus gros que ceux du millet » (« 比谷穗还大的麦穗 »)¹³⁷. Sa technique consiste à faire pousser les tiges en les arrosant avec son propre sang :

日子就这样一天一天着，每隔三朝或两日，我都用针刺破或用小刀割破手指头，在碗里滴上血，去浇那该施追肥的麦。

Le temps passait, tous les deux jours, tous les trois matins, je me perçais le doigt avec une aiguille ou l'entailais avec un canif et laissais le sang dégouliner dans le bol avec lequel j'allais ensuite arroser les pousses avides d'engrais.

麦子长得快，要吸收很多地力和肥力，我必须每逢下雨就割破所有的的手指头，往那地里洒上一遍血，[...]。

Le blé poussait vite, il avait de plus en plus besoin de terre et d'engrais, j'en étais réduit à m'ouvrir les dix doigts à chaque averse pour asperger le champ avec mon sang.

为了这四十八棵麦，我在手指、手掌、手腕、双臂和小腿肚儿上，一气儿共划了四十二个刀口儿。

Pour nourrir mes quarante-deux pieds, je m'infligeai aux doigts, aux paumes, aux poignets, aux avant-bras et aux mollets successivement quarante-deux coups de couteau.

138

Les plantes deviennent de plus en plus exigeantes et l'Écrivain dessèche ses veines au fur et à mesure qu'elles poussent. Une scène similaire est présente dans *Nian yue ri* (年月日 *Les jours les mois les années*, 1997), du même auteur, où toutefois l'attachement du vieil protagoniste à sa plante s'expliquait par le besoin : dans une campagne stérile abandonnée par ses habitants, la faible pousse de maïs qu'il cultive est son seul espoir de survie. Dans *Si shu*, l'Écrivain invente ce système grotesque partiellement pour obtenir d'être libéré, mais aussi par orgueil de répondre aux exigences des autorités et de son pays :

我可以再让那麦穗暴晒一两天，把麦穗割下来儿着回去给孩子，从孩子手里接过那奖给我的[...]大五星，可我又想回去把孩子请过来，把所有的同仁都

¹³⁷ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 230 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 229.

¹³⁸ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 237, 242, 249 ; traduction française : Yan Lianke, *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 236-237, 244, 253.

叫来，让他们看看我作家是如何种出这一篇比谷穗更大、有几穗完全如玉米穗一样的麦穗来。

Je pouvais bien sûr attendre encore un jour ou deux, ils profiteraient du soleil puis je les couperais, les mettrais dans un sac et irais les donner à l'Enfant, qui me remettrait en échange ma récompense [...]. En même temps, j'avais vraiment envie de l'inviter ici, de tous les convier à venir constater que moi, l'Écrivain, j'avais réussi à faire pousser un blé aux épis plus gros que ceux du millet, certains aussi gros que ceux du maïs.¹³⁹

D'un côté, donc, l'accusation est directe contre un pays entier qui exploite ses intellectuels jusqu'à la dernière goutte pour des objectifs absurdes, et d'un autre, l'auteur pointe le doigt contre une classe d'intellectuels incapable de s'opposer au pouvoir, et même, au contraire, soumise et enthousiaste dans son adhésion à ces politiques absurdes. Les « arbres à blé » qui poussent ont une forte saveur de sang, et l'inutilité du sacrifice se fait évidente quand, comme nous l'avons vu, une fois la technique répandue dans toute la zone 99, les tiges poussent mais « Dieu », enragé par l'arrogance des hommes qui croient pouvoir aller contre les lois naturelles, les empêche de donner des fruits¹⁴⁰.

Le sacrifice du corps de l'Écrivain assume toutefois aussi une deuxième signification symbolique qui se rapproche d'une vision très présente dans la tradition folklorique et chamanique chinoise, et qui se teinte parfois d'un ton en apparence presque positif, bien que toujours dans un contexte où le grotesque domine. Elle est évoquée par exemple dans l'épigraphe du *Clan du Sorgho rouge*, de Mo Yan, qui permet de donner un ton épique et hors du temps à la narration dès le début :

谨以此书召唤那些游荡在我的故乡无边无际的通红的高粱地里的英魂和冤魂。
我是你们不肖子孙，我愿扒出我的被酱油腌透了的心，切碎，放在三碗里，
摆在高粱地里。伏惟尚飨！尚飨！

Âmes héroïques, injustement massacrées, qui planez au-dessus des sorghos rouges à l'infini du pays natal, par ce livre c'est vous que respectueusement j'invoque. Petit-fils indigne je suis pourtant prêt à m'arracher un cœur imbibé de sauce de soja, à le hacher menu et le répartir en trois bols, que je disposerai au milieu des champs. Daignez, ô daignez en accepter l'humble offrande !¹⁴¹

¹³⁹ Yan Lianke, *Si shu*, op. cit., p. 252 ; traduction française : *Les quatre livres*, op. cit., p. 256- 257.

¹⁴⁰ L'image d'un pays qui oblige ses citoyens à se priver de leur sang pour survivre avait très bien été représentée par Yu Hua dans la parabole de Xu Sanguan dans *Xu Sanguan mai xue ji* (许三观卖血记 *Le vendeur de sang*, 1995). Dans d'autres romans de Yan Lianke les personnages vendent leur sang (*Dingzhuang meng*) ou leur chair (*Riguang liunian*) pour survivre, mais dans ce cas c'est aussi le désir de satisfaire l'autorité qui pousse l'Écrivain, et qui nous paraît remarquable.

¹⁴¹ Mo Yan (莫言), *Honggaoliang jiazu*, 红高粱家族 [Le clan du sorgho rouge], Pékin, Dangdai shijie chubanshe, 2004, 311 p ; traduction française : *Le clan du sorgho rouge*, traduit par Sylvie Gentil, Paris, Éd. du Seuil, 2014, 442 p., incipit sur page non numérotée.

Nous avons un autre exemple de cette pratique, qui se situe de manière plus explicite entre l'interprétation du cannibalisme lettré et celle du cannibalisme de survie. Dans l'essai « Meili nanfang zhi xiari » (美丽南方之夏日, « Jours d'été dans le sud somptueux », 2000), Can Xue (残雪, née en 1953 à Changsha) raconte son enfance et l'expérience de la famine dans la campagne où sa famille avait été exilée en rééducation. Elle se rapproche, quoique sur un ton ouvertement métaphorique, de cette inspiration ancienne, et en particulier aussi de l'idée que la consommation de chair humaine permet à l'anthropophage de profiter de la force de la victime. Elle représente sa grand-mère comme une chamane, qui sait trouver les plantes et les champignons comestibles. Sa culture permet donc à sa famille de survivre pendant les années les plus dramatiques de la famine. Au moment de sa mort, Can Xue évoque ainsi l'idée que son sang aurait permis aux générations suivantes de continuer à vivre.

糠很甜，也许是外婆的血，那血里也有糖。我们喝了外婆的血，才得以延续了小生命。

Mes sœurs et moi nous partageâmes ce riz et le mangeâmes. C'était si sucré que cela aurait pu être le sang de grand-mère – le sang aussi contient du sucre. Ainsi, nous bûmes son sang, et cela seul nous permit de prolonger nos jeunes vies.¹⁴²

Dans *Balou Tiange* (耙耧天歌 *Un chant céleste*, 2001), Yan Lianke lui-même avait évoquée l'idée de la consommation de la chair humaine pour des raisons médicales : dans cette nouvelle longue, située dans un petit village des monts Balou, la protagoniste You Sipo se sacrifie pour donner sa tête à manger à ses enfants handicapés afin de les guérir, et demande à l'esprit de son mari décédé de l'aider à accomplir cette tâche :

四傻的病最重,取下我的脑子趁热熬成汁儿给他喝。大姐、三姐的病轻些,把我的头骨从中间分开来,用生白布包上三层放在桌子上,待四傻脑子稍有灵醒了,他会给他大姐、三姐送去的。

De tous, c'est le Quatrième le plus atteint, mets-lui mon cerveau à bouillir jusqu'à ce qu'il n'en reste plus que de la purée. Chez l'Aînée et la Troisième, le mal est moins grave, fais deux parties de mon crâne, enveloppe-les de trois épaisseurs de toile écrue et laisse-

¹⁴² Can Xue (残雪), *Meili nanfang zhi xiari*, 美丽南方的夏日 [Jours d'été dans le sud somptueux], Kunming, Chine, Yunnan renmin, 2000, 269 p. Traduction française : Can Xue, *Dialogues en paradis*, traduit par Françoise Naour, Paris, Gallimard, 1992, p. 159.

les sur la table. Quand le quatrième aura peu ou prou retrouvé ses esprits, il les leur portera.¹⁴³

Le succès de cette pratique (dans la conclusion, nous apprenons que les enfants « étaient tous les quatre complètement guéris [...] aussi vifs d'esprit que n'importe quel montagnard des Balou »)¹⁴⁴ semble suggérer une vision ambiguë de la tradition rurale, où l'indépendance et l'activité des paysans se teintent d'un ton grotesque. Le handicap n'est pas, comme ce sera le cas dans *Shoubuo*, un trait distinctif positif de certains sujets par rapport à la société, mais bien un trait qui doit absolument être guéri. L'acte horrible de manger un autre homme (et même de manger sa propre mère) est compris dans le sacrifice de la mère, qui se sacrifie sans hésiter pour garantir le salut de ses enfants.

Dans *Si shu* nous avons la même idée de sacrifice conscient, avec toutefois une inversion en apparence paradoxale qui fait que la victime est, en fait, l'anthropophage, et le cannibalisé l'opprimeur. Après la mort de Musique, l'Écrivain est hanté par un sentiment de culpabilité pour avoir dénoncé la relation entre elle et l'Érudit ; il essaie donc de se laver de ses péchés en sacrifiant la chair de ses mollets : il la coupe, la cuisine, l'offre à manger à l'Érudit et en dépose un morceau sur la tombe de Musique. La narration s'attarde sur la consommation de cette viande de la part de l'Érudit, qui est convaincu de manger de la viande de porc, et n'est donc pas conscient de l'horreur de son acte. La scène est ainsi décrite du point de vue du cannibalisé :

他就那么嚼着肉，喝着汤，又往那碗里泡了一把炒黄豆，不顾一切的吃相，再也不是他的学者的模样了。我盯着他的嘴，看见他把我的肉丝从他的牙缝扯下来，有殷红的声音响在他和我中间。他不停地嚼动的双唇使我的眼角有些疼痛了。从眼角开始，那刚才淡去的疼痛，又从他的牙间传遍我的全身落在我的双腿上，让我的双腿冰冷寒微，后背的脊柱上再一次有了被人扯筋断骨的血疼感。

[...]

我终于忍不住问了一句话：

「好吃吗？」

Il mangeait, il buvait, il avait mis des haricots à tremper dans le bouillon, bref il ne se souciait que d'engloutir et n'avait plus rien d'un érudit. Le regard rivé à sa bouche, je

¹⁴³ Yan Lianke (阎连科), *Taoyuan chun xing*, 桃园春醒 [Réveil printanier dans le pêcher], Hangzhou, Zhejiang wenyi chubanshe, coll. « Yan Lianke zhongpian xiaoshuo biannian », 2011, vol. 4/, p. 243 ; traduction française : *Un chant céleste*, traduit par Sylvie Gentil, Arles, Philippe Picquier, 2017, p. 81.

¹⁴⁴ « 四傻的痴病全好了，和村人、和耙楼山人一样精灵的。 » Yan Lianke, *Taoyuan chun xing*, *op. cit.*, p. 247 ; traduction française : Yan Lianke, *Un chant céleste*, *op. cit.*, p. 89.

voyais ses dents déchirer ma chair avec un écho vermillon qui flottait entre nous. L'incessant mouvement de ses mâchoires me faisait mal aux yeux. De leurs commissures la douleur, un instant estompée, repartit de plus belle et à nouveau se propagea dans tout mon être, jusqu'à mes jambes qu'elle glaça, qu'elle gela, j'avais l'impression qu'on me déchiquetait l'échine, qu'on m'écrasait les os. [...]

Enfin, n'y tenant plus, je l'interrogeai :

« C'est bon ? »¹⁴⁵

La couleur rouge, encore une fois, remplit l'atmosphère entre les deux, et la douleur des blessures que l'Écrivain s'est infligées est amplifiée par le bruit de la mastication de l'autre. Il s'agit, toutefois, d'une douleur cathartique pour l'Écrivain, et d'un plaisir qui condamne l'Érudit. Le premier est poussé dans son geste par des idées de martyr, d'expiation et de sacrifice de soi-même : « Telle idée m'ouvrait la voie de la souffrance atroce et héroïque »¹⁴⁶.

Nous avons déjà retrouvé cette attitude, qui appartient tant à l'idéologie maoïste qu'à la religion chrétienne, dans la description de la quête ininterrompue du martyr de la part de l'Enfant. Encore une fois, pourtant, il s'agit d'une libération qui passe forcément par la damnation de quelqu'un d'autre ; dans le cas de l'Écrivain, les victimes coïncident exactement avec les deux personnages auxquels il voudrait demander son pardon :

到这时，我知道我脑里的那根梗刺彻底拔下了，明白我这样并不是为了学者和音乐，而是为了借着他们拔掉那根梗在我脑里的刺，我对他们开始有了一种感激和温暖，觉得是他们救了我一样。

Enfin l'épine était arrachée, et je comprenais que ce n'était ni pour Musique ni pour l'Érudit que j'avais agi ainsi : je m'étais servi d'eux pour m'en débarrasser. En quelque sorte je leur étais reconnaissant, [...] c'était comme s'ils m'avaient sauvé.¹⁴⁷

On ne peut donc pas parler d'une offrande respectueuse, telle que celle invoquée dans l'épigraphe du *Clan du sorgho rouge* : au contraire, la victime recherche une sorte d'expiation par sa cannibalisation, une eucharistie à l'envers qui se teinte d'un ton sombre, car elle passe par la contamination de l'autre, utilisé comme l'instrument inconscient de sa purification : la métaphore religieuse revient, mais elle est désormais dépourvue de toute sacralité, et elle dévoile uniquement une logique de pouvoir et d'oppression. L'Érudit est par ailleurs le personnage qui, plus que tous,

¹⁴⁵ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 337 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 359.

¹⁴⁶ « 那血念引领着我朝一个惨烈苦深的方向走过去 » : Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 331 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 351. P. 351.

¹⁴⁷ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 338 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 360.p. 360.

essaye de garder intègre sa propre moralité et l'identité de toute sa couche sociale. Quand il découvre enfin ce qui s'est passé, son cri s'étend à tous ses camarades, et à la faillite de leur rôle :

「读书人呀……读书人……」

这之后，他脸上的泪，就苍浊苍浊地流将出来了，流得和年月与饥饿一样不可挡。

« Les intellectuels ! Les intellectuels ! »

Ses larmes jaillirent en un flot aussi incoercible que la faim ou la fuite du temps.¹⁴⁸

Par ce cri, l'Érudit prévoit l'impossibilité, pour sa classe sociale tout entière, d'expier ses péchés, ainsi que la damnation de tout un peuple face à une tragédie impossible à comprendre et à justifier. Le doigt se pointe, en particulier, contre tous les intellectuels, incapables de recouvrir leur rôle de sauveurs de la patrie.

4. Le destin des manuscrits, le destin du roman

Par rapport au reste de la littérature sur le Grand Bond en avant, *Si shu* émerge comme un cas d'études intéressant pour son ton accusatoire à l'égard non seulement des autorités mais aussi des intellectuels chinois, un thème que nous avons souligné ici, mais que nous approfondirons dans la troisième partie. Le message d'impuissance, pessimiste et désespéré, qui caractérise l'intrigue, la double conclusion du roman (les intellectuels « libérés », mais perdus dans un pays desséché et sans ressources, et l'oppression cruelle des dieux à l'égard du « Sisyphes oriental »), ainsi que la représentation de la perte totale de repères moraux par les prisonniers du camp (symbolisée par le phénomène du cannibalisme ainsi que par leur prostitution physique ou intellectuelle face au pouvoir), donnent un ton destructeur au roman, qui ne suggère, à la différence d'autres textes que nous avons analysés dans la première partie, aucune interprétation positive du rôle des autorités et du pouvoir dans la manière de guider le pays ; toute possibilité de pardon et d'oubli des erreurs des autorités est similairement drastiquement refusée.

En ce qui concerne le style, *Si shu* se présente comme un roman post-moderne et antiréaliste qui, en raison de sa structure et des thématiques abordées pourrait rentrer en plein parmi ces « métafictions historiographiques » illustrées par Linda Hutcheon, en se détachant ainsi drastiquement de la plupart des romans sur le sujet de la Grande Famine que nous avons analysés, et en se rapprochant plutôt d'autres textes que nous avons mentionnés dans le Chapitre 5. Le point de contact le plus fort avec le reste de la production artistique sur la Grande Famine se trouve, à notre avis, dans la narration par images des gravures de Hu Jie, qui recourt aussi à des symboles

¹⁴⁸ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 341 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 364.P. 364.

récurrents et propose une réflexion similaire sur la valeur de la culture et sur la position des intellectuels pendant le Grand Bond en avant.

Le côté métafictionnel du roman émerge en particulier dans sa structure : *Si shu* est, comme nous l'avons souligné, le résultat de quatre narrations entrelacées, provenant de quatre livres différents, dont les extraits composent un récit cohérent de la famine. L'alternance entre ces quatre manuscrits ouvre à une réflexion sur l'héritage historique et sur les trous de notre mémoire, ainsi que sur la possibilité de différentes interprétations d'un même épisode. Cette solution permet par ailleurs de rajouter une dimension supplémentaire aux questionnements du roman, qui fait de *Si shu* non seulement un roman sur le Grand Bond en avant et la grande famine, mais également une réflexion sur la fonction de l'écriture et sur la classe des intellectuels en Chine.

Ce trait émerge non seulement de la caractérisation des intellectuels du camp comme des archétypes de leurs professions respectives, mais aussi de la réflexion sur le destin de ces livres et leur possible réception dans les années suivantes, qui se trouve vers la conclusion du roman. Dans le dernier chapitre du roman, avant d'introduire le morceau du « Nouveau mythe de Sisyphe », la voix de l'auteur apparaît en effet, pour la première fois dans la narration, pour renseigner le lecteur sur la manière dont il aurait mis la main sur ces quatre « manuscrits ». Il propose ainsi une « histoire éditoriale » fictive de ces textes, qui dessine aussi, quoique de manière très rapide, les changements du « climat » éditorial chinois des trente dernières années.

« Des Criminels » aurait paru pendant les années 1980 : la diffusion de ce « document » précisément dans ces années nous renvoie à la condition de relative ouverture dans la recherche historique, suivie de la publication des *Résolutions sur l'histoire de notre Parti depuis 1949*, qui a permis la diffusion de certains documents d'archive. « L'Enfant du ciel », la voix officielle et « canonisée » sur les événements de la zone 99, est une publication poussiéreuse d'une maison d'édition mineure : « Légendes et textes anciens de Chine » (*Zhongguo dianji shenhua chubanshe* 中国典籍神话出版社)¹⁴⁹. Il semble donc suggérer que ce récit demeure dans l'inconscient de la Nation, tel un conte épique ou fondateur dont tout le monde connaît le déroulement, qu'on s'est lassés de répéter, mais que personne ne questionne non plus. « Le vieux lit », l'« œuvre majeure » de l'Écrivain pour la rédaction de laquelle il aurait accepté de dénoncer ses compagnons aux autorités, aurait enfin été publiée au début des années 2000, dans une Chine en pleine croissance économique qui n'a plus le temps de tourner la tête pour penser au passé (une évocation de cette perception de la mémoire comme « inutile » que nous avons vue par exemple dans les recherches de Feuchtwang). Le manuscrit inachevé « Le Nouveau mythe de Sisyphe », enfin, n'aurait pas été imprimé en Chine

¹⁴⁹ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 374 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 401.

« en raison, paraît-il, de sa contestation des valeurs de la société, tant matérielles que spirituelles, et de ses incohérences » : la « contestation des valeurs » qu'il contient ne serait qu'un aspect supplémentaire qui se rajoute à la réception impossible d'un texte essentiellement incompréhensible.

Aucun des quatre manuscrits n'aurait donc joui d'une véritable réception de la part d'un vaste public : le texte « légendaire » et le document « historique » pour leur nature sectorielle ; le roman de l'Écrivain pour son anachronisme, qui démontre la marginalité de la figure de son auteur sur la scène publique ; l'essai de l'Érudit pour son contenu subversif mais surtout pour sa nature de texte élitaire et hors de la portée du grand public. Sur les épaules des deux principales figures d'intellectuels du roman, plus que sur le rôle censeur des autorités, repose donc la responsabilité de ne pas avoir su transmettre la mémoire de la tragédie de la Grande Famine.

Cette incompétence en évoque une autre, bien plus importante : celle de Yan Lianke lui-même. Le lecteur pourrait effectivement se demander si l'incapacité de l'Érudit et de l'Écrivain de communiquer avec les autorités et avec un vaste public de lecteurs n'évoque pas, ironiquement ou directement, la crainte de l'auteur lui-même que son roman soit destiné à tomber dans un oubli similaire, non seulement (comme pour l'essai de l'Érudit) à cause de l'influence de la censure éditoriale (ce qui s'est effectivement vérifié), mais aussi à cause de la difficulté de son œuvre : le roman de Yan Lianke est, effectivement, un texte complexe dans sa structure, qui utilise une langue changeante et qui vise souvent à susciter un fort effet sur le lecteur. Il est aussi parsemé de métaphores et d'allégories parfois contradictoires et de scènes de violence physique et psychologique qui, forcément, en font une œuvre destinée à un public restreint.

La critique envers l'autorité, qui se retrouve également dans l'allégorie religieuse traversant le texte et qui est explicitée dans la réécriture du mythe de Sisyphe, ne touche pas aux questions de contrôle sur l'édition et de transmission de la mémoire : toute la responsabilité dans ce secteur semblerait peser sur les intellectuels. Le roman, comme nous le verrons dans la prochaine partie, ouvre en effet une phase de profonde réflexion de l'auteur sur la responsabilité des intellectuels, et donc sur sa propre responsabilité, dans la société chinoise. Une responsabilité qui n'inclut pas seulement la capacité de dessiner un tableau de l'histoire chinoise pour les générations futures, mais aussi de faire en sorte que la réception de ce tableau ne soit pas, comme pour « Le nouveau mythe de Sisyphe », impossible.

Le développement de cette réflexion chez l'auteur sera l'objet d'un approfondissement dans la troisième partie de ce travail. Il est certain que *Si shu* est un texte extrêmement complexe, qui donne souvent l'impression d'un « trop plein » d'influences et de repères, et où tout élément semble suggérer plusieurs interprétations différentes, parfois contradictoires (nous le verrons par exemple par rapport à l'interprétation du personnage de l'Enfant). Le pastiche d'influences les plus variées

que le roman présente semble trahir la tentative ambitieuse de l'auteur de composer une œuvre qui soit en même temps le document « spirituel » d'une période historique précise (le Grand Bond en avant), la dénonciation d'une faute de la société contemporaine (la faiblesse des intellectuels et leur soumission au pouvoir) et aussi une expérience stylistique résumant différentes tendances ayant caractérisé l'écriture de Yan Lianke dans les dernières décennies. En regroupant les tendances les plus diverses, souvent juste sous forme de suggestion (voir l'imitation de la langue biblique qui se superpose à la parodie du jargon maoïste), Yan Lianke semble viser à faire du roman une œuvre à la fois chinoise et internationale, capable de donner une centralité à l'auteur sur une échelle nationale aussi bien qu'à l'étranger. Comme nous le verrons dans la prochaine partie, la tentative de se tailler une nouvelle place en tant qu'auteur populaire et engagé semblerait toutefois avoir essentiellement échoué : le roman a eu un public essentiellement intellectuel, en Chine comme à l'étranger. Sa traduction en tchèque a probablement contribué à faire gagner à Yan Lianke le prix Kafka en 2014, mais ne semble pas avoir eu un effet sur la diffusion du roman dans son pays. Le roman marque néanmoins un moment important dans la compréhension de l'œuvre de cet auteur, dans un parcours qui est encore en train de se développer.

Troisième partie :
Yan Lianke intellectuel entre subversion et conciliation

Chapitre 8 : L'instrumentalisation et la censure de la culture dans la Chine contemporaine

1. « Usages de la littérature » hier et aujourd'hui

1.1. La littérature au service du politique : une conception instrumentalisée de la littérature

Un thème central dans ce chapitre sera la question des « usages de la littérature », notamment de la part du pouvoir et des auteurs, ainsi que des dynamiques qui règlent les rapports entre ces deux acteurs sur la scène littéraire chinoise¹. La formule « usages de la littérature » (« uses of literature ») que nous empruntons ici vient du titre d'un ouvrage de Perry Link, une œuvre à notre sens essentielle pour comprendre la littérature chinoise en époque socialiste. Link définit cette expression comme les « différentes fonctions que les personnes qui écrivaient, lisaient, publiaient ou critiquaient la littérature voulaient faire remplir aux œuvres littéraires »². Dans un chapitre de son œuvre, Link mentionne, parmi les différents « usages » qui ont été faits de la littérature entre les années 1950 et les années 1980, le divertissement ; la découverte de régions lointaines de la Chine ou de pays étrangers ; les buts pratiques ; la négociation de l'identité chinoise vis-à-vis de l'Occident ; l'expérience de nouvelles dimensions de la réalité ou la fuite dans une dimension entièrement fictionnelle ; l'expression de soi-même ; et même des formes d'expression littéraire « pure », qui s'essayaient à transcender tout fin utilitariste, ce qui a été en particulier la revendication des « poètes obscurs » (*menglong shiren* 朦胧诗人) de la fin des années 1970³. Comme Link lui-même le remarque, toutefois, soutenu par nombre de sinologues et de chercheurs qui travaillent sur la littérature dans des pays socialistes, ce sont les usages « officiels » de la littérature qui ont été centraux en Chine à travers la période maoïste et immédiatement post-maoïste⁴.

¹ Le troisième acteur essentiel est, bien entendu, le public, et donc le rôle de la réception de l'auteur : à ce propos nous mentionnerons en particulier la place de Yan Lianke dans le regard des universitaires chinois, un thème sur lequel nous avons pu effectuer un court séjour de terrain en janvier 2018 ; et l'influence que la perception d'un succès public limité a sur l'œuvre littéraire de notre auteur. Il serait intéressant d'approfondir plus dans les détails la question de la réception de l'auteur en Chine et à l'étranger, notamment en recueillant des données auprès d'un plus vaste public par des questionnaires, mais ce genre de travail ouvrirait toute une nouvelle recherche, qui demanderait par ailleurs des compétences sociologiques que nous ne prétendons pas posséder pour l'instant. Nous renvoyons donc cette analyse à un approfondissement ultérieur, que nous souhaitons avoir l'occasion d'effectuer dans le futur.

² « [D]ifferent purposes that people who wrote, read, edited or criticized literature wanted literary works to fill » : Perry Link, *The Uses of Literature*, *op. cit.*, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 300-322.

⁴ Voir aussi, entre autres : Tani Barlow, « Zhishifenzi [Chinese Intellectuals] and Power », *Dialectical Anthropology*, 1991, vol. 16, 3/4, China after Mao, p. 209-232 ; Douwe W. Fokkema, « The Forms and Values of Contemporary Chinese Literature », *New Literary History*, printemps 1973, vol. 4, n° 3, Ideology and Literature, p. 591-603.

Comme nous le verrons plus dans les détails dans le prochain chapitre, la réflexion sur la fonction sociale de ses écrits est tellement importante chez Yan Lianke qu'elle apparaît non seulement dans les choix thématiques de ses œuvres (nous le voyons par exemple dans sa représentation systématique des périodes « sensibles » de l'histoire chinoise contemporaine), mais aussi dans la présence d'une métaréflexion sur le rôle de l'écrivain et de ses œuvres, qui caractérise ses œuvres les plus récentes (à partir de la fin des années 2010). Ce trait, qui d'un côté contribue à rapprocher son écriture des tendances avant-gardistes, trahit en même temps une conception de la littérature comme un « outil » qui peut et qui doit avoir une fonction sociale, en cohérence tant avec l'idéal confucéen traditionnel qu'avec la conception marxiste de l'art et de la littérature, et nous renvoie donc l'image d'un auteur essentiellement traditionnel, extrêmement bien ancré dans sa société et lié à la tradition culturelle chinoise. A cela se rajoute, comme nous le verrons, l'influence du regard occidental, qui a tendance à pousser les auteurs chinois dans le sens de l'engagement, en les interrogeant souvent plus sur le côté politique de leur message que sur leur œuvre. Avant d'analyser de quelle manière cette perception de l'art et de sa faillite à remplir ce rôle influence les œuvres de Yan Lianke, dans cette première partie du chapitre nous essayerons d'éclairer un peu le contexte historique et politique, en présentant un panorama du rapport de la littérature vis-à-vis du politique, et surtout de l'instrumentalisation de la littérature par le politique.

En Chine, le rapport entre politique et littérature a été un thème central dans la réflexion de nombre d'intellectuels au fil de l'histoire chinoise, et non seulement à l'époque moderne et contemporaine. L'une des conceptions traditionnelles les plus répandues sur la littérature peut être résumée par l'expression « wen yi zai dao » (文以載道, « le *wen* sert à véhiculer le Dao » dans la traduction de François Jullien)⁵, proposée par le philosophe d'époque Song Zhou Dunyi (周敦頤 1017-1073) : l'écriture (la littérature) a la fonction de transmettre la « voie », à savoir, selon la vision confucéenne, le comportement moral qui était à la base de l'harmonie sociale⁶. La littérature est conçue comme instrument au service de la chose publique : les intellectuels occupaient traditionnellement des rôles dans l'administration et ils avaient non seulement le droit, mais la responsabilité de critiquer les défauts des gouvernants, ce qui les mettait dans une position de tension perpétuelle entre loyauté au pouvoir et loyauté à leurs idéaux⁷, une contradiction qui est

⁵ François Jullien, « L'œuvre et l'univers : Imitation ou déploiement (limites à une conception mimétique de la création littéraire dans la tradition chinoise) », *Extrême orient Extrême occident*, 1983, vol. 3, n° 3, p. 53.

⁶ Le concept de Dao 道 est tellement vaste et transversal à la philosophie et à la pensée traditionnelle chinoise, que nous nous limiterons ici à renvoyer, comme repère, à l'excellent résumé de la pensée chinoise effectué par Anne Cheng : Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, 650 p.

⁷ A ce propos, voir p. ex. : Merle Goldman, *China's Intellectuals : Advise and Dissent*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1981 ; Tani Barlow, « Zhishifenzi [Chinese Intellectuals] and Power », *op. cit.*

bien représentée dans la biographie de plusieurs lettrés obligés d'abandonner leur position de ministre à cause de leur incapacité de corriger les erreurs du souverain, dont des exemples archétypiques sont Confucius lui-même et le poète Qu Yuan (屈原, 343-278 av. J.-C.).

Les bouleversements politiques et culturels du début du XX^e siècle, l'affirmation du Parti communiste chinois et la fondation de la République Populaire de Chine en 1949, ne semblent pas avoir changé radicalement cette conception du rôle social de la littérature. Dans les premières années de la République de Chine, le « mouvement pour la nouvelle culture » (*xin wenhua huodong* 新文化活动) qui démarre à la fin des années 1910, voit l'éclosion d'un débat sur la modernité qui lie de manière très étroite le renouvellement politique et social avec une réforme dans la sphère littéraire. Comme l'observe Marston Anderson :

Chinese intellectuals resolved to remake their literary culture only after their efforts at political reform had failed, and they did so with a specific purpose in mind. They reasoned that literature could reach a deeper level of cultural response than political manipulation had succeeded in doing ; a new literature, by altering the worldview of its readers, would, they hoped, pave the way for a complete transformation of Chinese society.⁸

Le renouvellement littéraire au début de l'époque moderne est donc étroitement lié à un projet politique : la littérature n'est pas considérée en elle-même, mais, plutôt, comme un instrument dans les mains des intellectuels, responsables de reformer une société qui n'avait pas su faire face aux puissances européennes. A ce propos, centraux sont les propos de Liang Qichao 梁启超 (1873-1929), qui affirme la centralité du roman comme nouveau genre littéraire, justement à cause de sa fonction comme instrument au service de l'éducation du peuple. Dans un article de 1902, Liang affirmait : « Si l'on souhaite améliorer la gouvernance des masses, il faut partir d'une révolution dans la fiction ! Si l'on veut un nouveau citoyen, il faut partir d'un roman nouveau ! »⁹.

⁸ Marston Anderson, *The Limits of Realism : Chinese Fiction in the Revolutionary Period*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 3.

⁹ « 故今日欲改良群治，必自小说界革命始！欲新民，必自新小说始！ » : L'article, paru pour la première fois le 14 novembre 1902 dans la revue *Xin xiaoshuo* (新小说 *Le nouveau roman*) que Liang avait fondée, est disponible en ligne : Liang Qichao, « Lun xiaoshuo yu qunzhi de guanxi », 论小说与群治之关系 [La relation entre la gouvernance des masses et la fiction] *Ebao Monthly*, [en ligne] http://www.ebaomonthly.com/window/reading/leang_01.htm, 14 novembre 1902, consulté le 23 avril 2019. Il est également disponible en traduction anglaise : Liang Qichao, « On The Relationship Between Fiction and the Government of the People », traduit par Gek Nai Cheng, Kirk A. Denton (éd.), *Modern Chinese Literary Thought : Writings on Literature, 1893-1945*, Stanford, Calif, Stanford University Press, 1996, p. 74-81.

À l'époque socialiste, l'instrumentalisation de la littérature par le monde politique demeure d'autant plus vraie. Cai Rong résume ainsi la complexe relation entre intellectuels et pouvoir dans cette période :

Even though the intellectuals had always been a primary target of inquisitions and political movements in Communist China, they were nonetheless made responsible for disseminating the official morals through their pens. The coercive nature of the relationship between the Party and the intellectuals notwithstanding, the orthodox role, recognized and expected by society at large, was internalized by the majority of intellectuals, thus forming the basis of their self-identity.¹⁰

Comme l'affirme Link, tant les autorités que les intellectuels chinois considéraient littérature, morale et politique comme les différentes facettes d'une même question. Lors de ses « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art » (« Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua » 在延安文艺座谈会上的讲话), prononcées à Yan'an en 1942, et qui ont constitué la ligne directrice pour l'art et la littérature à l'époque maoïste et même après, Mao Zedong affirme que la fonction primaire de la littérature est de refléter la vie sociale et ses dynamiques :

作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。
革命的文艺，则是人民生活在革命作家头脑中的反映的产物。

En tant que formes idéologiques, les œuvres littéraires et les œuvres d'art sont le produit du reflet, dans le cerveau de l'homme, d'une vie sociale donnée.

La littérature et l'art révolutionnaires sont donc le produit du reflet de la vie du peuple dans le cerveau de l'écrivain ou de l'artiste révolutionnaire.¹¹

Bonnie S. McDougall remarque que ces propos trahissent une vision essentiellement traditionnelle de l'art et de la littérature, qui se rapproche de celle de Confucius¹². Nous retrouvons cette approche dans les passages où, tout en utilisant un langage révolutionnaire, Mao soutient une

¹⁰ Cai Rong, *The Subject in Crisis in Contemporary Chinese Literature*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2004, p. 30.

¹¹ Mao Zedong, *Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan*, *op. cit.*, p. 46-49.

¹² « [H]is utilitarian approach to literature and arts bears a strong resemblance to Confucius's instructions to his disciples » : Bonnie S. McDougall, *Mao Zedong's « Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art » : A Translation of the 1943 Text with Commentary*, Michigan, Center for Chinese Studies - The University of Michigan, coll. « Michigan Papers in Chinese Studies », n° 39, 1980, p. 11. McDougall souligne par ailleurs aussi d'autres traits, moins explicites dans les *Interventions*, qui confirmeraient une approche essentiellement traditionnelle de la littérature et de l'art de la part de Mao Zedong : la représentation de la création artistique comme un processus de « polissage » (*polishing*) de l'expérience, qui rappelle le travail de composition poétique ; ou la préférence que Mao Zedong lui-même semblerait accorder à la littérature traditionnelle par rapport à la littérature moderne du Quatre mai (*ibid.*). Beaucoup de chercheurs contesteront cette interprétation, qui pourrait en apparence nier le refus drastique et même la destruction de la culture traditionnelle que toute la période maoïste a représentée ; de toute évidence, nous reconnaissons ce côté de la révolution maoïste et la conséquente criticité de cette analyse de McDougall. A notre avis, elle a néanmoins l'avantage de souligner que Mao Zedong, et toute une classe dirigeante, s'appuyaient sur une longue tradition dans leur perception de la culture comme un instrument essentiel de pouvoir et de contrôle sur la population.

thèse qui ne s'éloigne pas, dans la substance, de l'idée du *wen yi zai dao*, où le nouveau Dao, la « voie » à parcourir, est toutefois celle de la révolution et de la lutte des classes :

我们今天开会，就是要使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分，作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器，帮助人民同心同德地和敌人作斗争。

Le but de notre réunion d'aujourd'hui est précisément de faire en sorte que la littérature et l'art s'intègrent parfaitement dans le mécanisme général de la révolution, qu'ils deviennent une arme puissante pour unir et éduquer le peuple, pour frapper et anéantir l'ennemi, et qu'ils aident le peuple à lutter contre l'ennemi d'un même cœur et d'une même volonté.¹³

En 1942, donc, les lignes générales du développement de la littérature et de l'art en Chine sont tracées, d'un certain point de vue, en cohérence avec la tradition du passé, mais également en accord avec les principes du socialisme, et en particulier avec la théorie littéraire marxiste (dans sa réinterprétation maoïste), où, également, la reconnaissance d'un rôle « intrinsèque » de la littérature demeure une question amplement débattue¹⁴.

Une très grande importance était en effet attribuée à la littérature en tant qu'instrument de propagande idéologique. Le lien entre littérature et politique dans la construction de la « Chine nouvelle » est central : il suffit de penser que déjà en 1942, pendant les années de guerre contre le Japon, et des années avant la victoire contre les nationalistes du Guomindang, Mao Zedong se préoccupe de donner des indications pour la production culturelle des intellectuels. Ce lien se fait par ailleurs de plus en plus étroit avec l'avancement de la révolution, et si la « Révolution culturelle » constitue le climax et la véritable spécificité de la révolution chinoise, confirmant la place centrale de la culture dans la « Chine nouvelle »¹⁵, à partir des années du Grand Bond en avant ce lien entre réforme politique et réforme artistique s'approfondit et prend une forme explicitement chinoise, avec la théorisation de la nécessité de combiner réalisme révolutionnaire et romantisme révolutionnaire (*geming de xianshi zhubuyi he geming de lanman zhubuyi xiangjiehe* 革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合). C'est Fokkema qui souligne le parallèle entre réforme politique et réforme littéraire :

¹³ Mao Zedong, *Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yanan*, *op. cit.*, p. 6 et 7.

¹⁴ Voir p. ex. Douwe W. Fokkema, « The Forms and Values of Contemporary Chinese Literature », *op. cit.*

¹⁵ Ces idées, et la thèse de la centralité de la culture dans la théorie marxiste, ainsi que dans son interprétation chinoise, sont développées par Liu Kang dans son *Aesthetics and Marxism*, *op. cit.* Liu affirme par exemple : « Cultural revolution in Mao's view was not only a theoretical hypothesis, but primarily a political solution to China's problems arising from its own trajectory of an alternative modernity, which nevertheless bore many contradictions of modernity as a global condition of existence. » : *ibid.*, p. 154.

In 1958 China [...] emancipated itself from Russian cultural tutelage by introducing the formula, allegedly coined by Mao Zedong, that literature should express « the combination of revolutionary realism and revolutionary romanticism ». In politics a similar development occurred with the Great Leap Forward and the establishment of the People's Communes, which also deviated from the Soviet Russian model. [...] Literature and politics were combined in attempting to realize what in fact was and always remained a utopian goal.¹⁶

La mort de Mao Zedong a entraîné des changements, qui ne se sont toutefois pas révélés radicaux dans le long terme. La politique poursuivie par Deng Xiaoping 邓小平, comprenant des moments d'ouverture et de « réchauffement » et d'autres de gel et d'arrêt de la libéralisation¹⁷, n'a décidément pas rompu avec l'héritage du Grand Timonier quant à la valorisation des produits culturels en tant qu'objets idéologiques avant d'être artistiques. En 1979, à la suite d'un court moment d'ouverture lié à la volonté du gouvernement de dénoncer la politique culturelle de la bande des Quatre, Deng Xiaoping affirmait effectivement que « le critère essentiel pour décider de la conformité de tout travail est d'évaluer s'il apporte un avantage ou un dommage à la réalisation des quatre modernisations » (« 对实现四个现代化是有利还是有害, 应当成为衡量一切工作的最根本的是非标准。 »)¹⁸. Changement d'objectif, donc (les « quatre modernisations » contre la lutte des classes), mais même instrumentalisation. Les années 1980 sont toutefois un moment d'ouverture relative où plusieurs manières de se confronter au passé et au futur se succèdent : c'est la littérature de la nouvelle époque (*xin shiqi wenxue* 新时期文学), qui utilise des techniques

¹⁶ Douwe W. Fokkema, *Perfect Worlds : Utopian Fiction in China*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011, p. 326. Cette affirmation confirme par ailleurs la place centrale de la fin des années 50 dans la définition des lignes directrices qui conditionneront le développement de la Chine révolutionnaire : non seulement du point de vue politique (comme nous l'avons remarqué, le Grand Bond en avant est considéré par les *Résolutions* de 1981 comme la base de la modernisation économique de la Chine), mais aussi d'un point de vue littéraire et artistique : en conséquence de la campagne contre les droitiers de 1957, il se créa un vide également dans le champ de la critique et des théories littéraires, que la nouvelle formulation visait à remplir. Voir : Douwe W. Fokkema, *Literary Doctrine in China and Soviet Influence : 1956–1960*, Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 1965–2017, p. 196.

¹⁷ La métaphore « météorologique » appartient à la propagande officielle, ainsi que le parallèle physiologique entre corps humain et Chine, et la caractérisation de la mauvaise littérature comme « toxique » (voir Perry Link, *The Uses of Literature*, *op. cit.*, p. 14.).

¹⁸ Le texte de l'intervention de Deng Xiaoping est disponible en ligne : « Zai Zhongguo wenxue yishu gongzuozhe di si ci daibiao dahui shang de zhuci (yijiuqijiu nian shi yue sanshi ri) », 在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝词（一九七九年十月三十日） [Discours augural prononcé lors de la quatrième assemblée des travailleurs dans l'art et la littérature chinois (30 octobre 1979)] *Deng Xiaoping jinian wang*, [en ligne] <http://cpc.people.com.cn/GB/69112/69113/69684/69695/4949697.html>, 24 octobre 2016, consulté le 19 avril 2019. Ce passage est également cité en anglais dans Michael S. Duke, *Blooming and Contending*, *op. cit.*, p. 8 : « The sole criterion for deciding the correctness of all work should be whether that work is helpful or harmful to the accomplishment of the four modernizations ».

modernistes et avant-gardistes très variées, tout en ressentant en même temps encore très fort l'impact du réalisme révolutionnaire et même du modèle soviétique¹⁹. En parallèle, à partir de la moitié des années 1980, les maisons d'éditions deviennent formellement responsables de leur propre survie du point de vue économique : c'est donc aussi le moment de la production commerciale de masse, de la multiplication des produits « légers » et de la littérature de genre²⁰.

Du point de vue politique, l'ouverture des années 80 se transforme, dans la décennie suivante, en une réaffirmation de la centralité du gouvernement et ce, probablement, en conséquence de la reprise autoritaire qui a suivi les répressions sur la place Tian'anmen de juin 1989, et en opposition aux affirmations contenues dans les célèbres « discours dans le Sud » (*zai nanfang tanhua* 在南方谈话) de Deng Xiaoping de 1992, qui renforcent le principe de « chercher la vérité dans les faits » (*shishi qiu shi* 实事求是) et introduisent l'idée qu'il ne faut pas débattre (*bu gao zhenglun* 不搞争论) de questions idéologiques pour se concentrer sur le développement économique²¹.

Dans son discours lors du cinquième Congrès des Écrivains, en 1996, le président Jiang Zemin 江泽民, qui appartenait au courant gauchiste ayant attaqué Deng Xiaoping pour ses tendances trop libérales (*zijoubua* 自由化), réaffirma l'autorité du gouvernement dans les questions littéraires et idéologiques, en suggérant un tournant décidément nationaliste pour la littérature chinoise²² :

如果丧失自己的创造能力，盲目崇拜，照搬西方资本主义的价值观念，结果只能是亦步亦趋，变成人家的附庸。[...]我们的文艺，在保持自己的社会主义性质和民族特色，在提高民族自尊心、自信心和抵制殖民文化侵蚀方面，在以自己的优秀成果丰富人类文明方面，应该作出更大的成绩。²³

¹⁹ Helmut Martin, « “Cultural China” : Irritation and Expectations at the End of an Era », *China Review*, 1997, p. 282.

²⁰ *Ibid.*, p. 286.

²¹ « 不搞争论，是我的一个发明。不争论，是为了争取时间干。一争论就复杂了，把时间都争掉了，什么也干不成。不争论，大胆地试，大胆地闯。 » « Ne pas se perdre dans des débats : c'est mon invention originale. Ne pas débattre, pour lutter contre le temps. Dès qu'on commence une discussion, les choses se compliquent, le temps s'écoule, et rien n'est accompli. Arrêter les débats, et avoir le courage de tenter, de s'outrepasser. ». Le texte de l'intervention de Deng Xiaoping est disponible en ligne : « Zai Wuchang, Shenzhen, Zhuhai, Shanghai deng di de tanhua yaodian (1992 nian 1 yue 18 ri - 2 yue 21 ri) », 在武昌、深圳、珠海、上海等地的谈话要点 (1992年1月18日—2月21日) [Points essentiels des discours de Wuchang, Shenzhen, Zhuhai, Shanghai (18 janvier- 21 février 1992)] [en ligne] <http://www.marx.whu.edu.cn/d/file/jxtzzy/01/01/2013-01-28/3e409eb29d2cd05fd31071fe028d604d.pdf>, consulté le 19 avril 2019.

²² Helmut Martin, « Cultural China », *op. cit.*, p. 296. Sur le panorama littéraire chinois des années 90, v. aussi : Helmut Martin et Simon Chen, « Latecomers, Conformity and Protest : Chinese Literature 1998 », *China Review*, 1999, p. 231-257.

²³ Jiang Zemin (江泽民), « Jiang Zemin zai di liu ci wen dai hui, di wu ci zuo dai hui shang de jianghua (yijiujiuli nian shier yue shiliu ri) », 江泽民在第六次文代会、第五次作代会上的讲话 (一九九六年十二月十六日) [Discours de Jiang Zemin à la sixième Assemblée sur la littérature et cinquième Congrès des Écrivains (16 décembre 1996)] [en ligne] http://www.cflac.org.cn/wdh/cflac_wdh-6th_Article-01.html, consulté le 19 avril 2019.

Si nous perdons notre capacité créatrice, et nous nous prosternons pour imiter aveuglement le système de valeurs de l'Occident capitaliste, le résultat ne pourra qu'être une pâle imitation, et nous deviendrons des vassaux. [...] Notre art, notre littérature peuvent obtenir des résultats encore plus grands, dans le maintien des caractéristiques de notre peuple et de l'essence de notre socialisme, dans la hausse de l'orgueil et de la confiance nationaux, dans l'opposition à l'érosion culturelle colonialiste, dans l'enrichissement de la civilisation humaine par nos résultats exceptionnels.

En 2001, Jiang Zemin renforce par ailleurs cette inclinaison par la reprise, avec des mots partiellement différents, de la métaphore militaire suggérée dans le discours de Mao Zedong en 1942 que nous avons mentionné plus haut :

希望广大文艺工作者组成浩浩荡荡的文艺大军，在新世纪的征程上，为繁荣祖国的文学艺术而奋发前进。²⁴

Nous espérons que les travailleurs de l'art et de la littérature constituent une grande et formidable armée de l'art et de la littérature, dans notre chemin du nouveau siècle, capable d'aller énergiquement de l'avant pour faire prospérer l'art et la littérature dans notre pays.

L'approche du monde politique n'a donc pas radicalement changé avec l'entrée dans le XXI^e siècle. En 2006, le président Hu Jintao 胡锦涛 souligne l'importance de la culture au niveau de la place stratégique internationale de la Chine²⁵, en reprenant en même temps l'idée de l'« ingénierie des esprits »²⁶ comme tâche de la littérature :

²⁴ Jiang Zemin (江泽民), « Jiang Zemin zai quanguo wen daihui zuo daihui shang de jianghua (quanwen) », 江泽民在全国文代会作代会上的讲话(全文) [Discours intégral de Jiang Zemin à l'assemblée nationale de la littérature et au congrès des écrivains][en ligne] <http://news.sina.com.cn/c/2001-12-18/423158.html>, consulté le 19 avril 2019.

²⁵ « 当今时代，文化在综合国力竞争中的地位日益重要。谁占据了文化发展的制高点，谁就能够更好地在激烈的国际竞争中掌握主动权。 » (Dans notre époque, la culture occupe une place de plus en plus importante dans la compétition des forces globales. Celui qui saura saisir la position dominante au niveau du développement culturel, pourra aussi prendre l'initiative dans la féroce compétition internationale.) : Hu Jintao (胡锦涛), « Hu Jintao zai Zhongguo di ba ci wenhua daihui di qi ci zuo daihui shang de jianghua (2006 nian 11 yue 10 ri) », 胡锦涛在中国第八次文代会第七次作代会上的讲话(2006年11月10日) [Discours de Hu Jintao lors de la huitième conférence sur la culture et du septième congrès des écrivains (10 novembre 2016)] *Zhonghua renmin gongheguo zhongyang renmin zhengfu*, [en ligne] http://www.gov.cn/ldhd/2006-11/10/content_439332.htm, 11 octobre 2006, consulté le 20 avril 2019.

²⁶ Cette conception, comme Link le remarque, avait déjà été formulée par Zhou Enlai dans les années 1940, et a ses racines dans l'Union Soviétique ainsi que dans le regard confucéen sur la littérature. Voir : Perry Link, *The Uses of Literature*, *op. cit.*, p. 284 ss.

要严肃认真地考虑自己作品的社会效果，传播先进文化，弘扬人间正气，塑造美好心灵，风成化习，果行育德，为人民奉献最好的精神食粮，努力以自己的作品丰富人民群众的精神生活、提高人民群众的精神世界。²⁷

Il faut réfléchir sérieusement sur les conséquences sociales de ses œuvres, diffuser une culture avancée, développer une ambiance saine, façonner des bons esprits, bien semer et recueillir la morale, offrir au peuple la meilleure nourriture pour son esprit, enrichir sa vie spirituelle et élever le monde spirituel des masses par ses œuvres.

Ces deux traits (la centralité de la culture et son influence sur le « monde spirituel » des masses) sont présents aussi dans le rapport politique du 17^e Congrès national du PCC (*Zhongguo gongchandang quanguo daibiao dabui* 中国共产党全国代表大会), en 2007 : le discours de 2006 est, en effet, une anticipation de l'idée du « soft power » à la chinoise de Hu Jintao, qui met au centre précisément la culture (en chinois : *wenhua ruan shili* 文化软实力), et qui a été officiellement théorisé lors du discours de 2007²⁸. Dans le passage que nous avons cité ci-haut, l'usage d'expressions comme « zhengqi », « ambiance (morale) saine » (正气) ; « meihao xinling », « bons esprits » (美好心灵) et « guo xing yu de », « recueillir les fruits de ses bonnes actions » (果行育德), révèle par ailleurs les traces de cette « logique moralisatrice » appliquée à la littérature et aux arts en général que Sebastian Veg souligne par rapport au discours de 2007²⁹, où l'ancien président professait l'importance, pour la littérature ainsi que pour le cinéma, de « donner des exemples de conduite au public, et favoriser des tendances sociales saines »³⁰ : littérature et gestion des affaires publiques demeurent deux questions étroitement liées.

L'élection de Xi Jinping 习近平 comme secrétaire général du PCC et président de la RPC, entre fin 2012 et début 2013, semble avoir exacerbé cette tendance : le 15 octobre 2014, dans son discours au Forum de l'Art et de la Littérature de Pékin, le président a souligné une fois de plus que la littérature et l'art se doivent d'être au service du peuple et que « le patriotisme doit devenir le thème principal de la création littéraire et artistique, [il doit] guider le peuple à construire et maintenir une vision de l'histoire, de la Nation, du pays et de la culture, et renforcer leur esprit et

²⁷ Hu Jintao, « Hu Jintao zai Zhongguo di ba ci wenhua dahui di qi ci zuo dahui shang de jianghua (2006 nian 11 yue 10 ri) », *op. cit.*

²⁸ Voir à ce propos : Natalia Francesca Riva, *From Soft Power to "wenhua ruan shili": Theory and Practice in the Chinese Discourse on Soft Power*, *op. cit.*

²⁹ « [M]ême les domaines de plus grande tolérance sont soumis à une logique moralisatrice inchangée, qui instrumentalise les créations artistiques en les jugeant non pas à l'aune de leurs mérites propres, mais en tant que vecteurs de certaines valeurs, que l'état décide d'avaliser ou non » : Sebastian Veg, « Harmoniser les dissensions : Exemples récents de censure dans la littérature et le cinéma chinois », *op. cit.*, p. 77.

³⁰ *Ibid.*, p. 76.

leur assurance en tant que Chinois »³¹ : encore une fois, donc, c'est le chef du parti et de l'état qui définit quels sont les thèmes centraux de la production artistique de son pays. Il est également important de signaler l'importance attachée par Xi Jinping au « travail idéologique » qui touche à tous les secteurs susceptibles d'influencer l'opinion publique³². Le 19 février 2016, en particulier, le président effectua une visite à trois des principales sources d'informations chinoises, qui sont des organes du Parti communiste chinois (le Quotidien du peuple *Renmin ribao* 人民日报 ; l'agence de presse Xinhua *Xinhua she* 新华社 et la chaîne de télévision CCTV *Zhongyang dianshitai* 中央电视台), suivie par un Forum sur la presse et l'opinion publique (*Xinwen yu lun gongzuo zuotanhui* 新闻舆论工作座谈会) où il affirma l'importance d'une loyauté absolue au Parti de ces moyens d'informations, une alliance qui peut être résumée par l'expression selon laquelle ils « doivent s'appeler Parti » (*bixu xing Dang* 必须姓党), et que le président développe ainsi :

党的新闻舆论媒体的所有工作，都要体现党的意志、反映党的主张，维护党中央权威、维护党的团结，做到爱党、护党、为党；都要增强看齐意识，在思想上政治上行动上同党中央保持高度一致；都要坚持党性和人民性相统一 [...]。³³

La totalité du travail des médias et de la presse du Parti doit incarner la volonté du Parti, refléter la position du Parti, protéger l'autorité et l'unité du Parti, aimer protéger et servir le Parti ; doit redresser les consciences, garder un haut degré d'unité avec le Comité central du Parti au niveau idéologique, politique et à celui de l'action ; doit maintenir l'unité entre le Parti et le peuple [...].

Ce discours, qui se centre sur un problème partiellement différent, semble toutefois avoir eu un grand écho dans l'imaginaire non seulement des journalistes, mais de plusieurs acteurs sur la scène culturelle chinoise, comme cela nous a été confirmé par les entretiens que nous avons conduits en mars 2016 avec différents historiens et écrivains en Chine : l'espoir du Parti de renforcer son

³¹« 要把爱国主义作为文艺创作的主旋律，引导人民树立和坚持正确的历史观、民族观、国家观、文化观，增强做中国人的骨气和底气。 » : « Xi Jinping : Yishu bu neng zai shichang jingji dachao zhong mishi fangxiang - bu neng dang shichang de nuli », 习近平:文艺不能在市场经济大潮中迷失方向 不能当市场的奴隶 [Xi Jinping : L'art ne peut pas se perdre dans la grande vague de l'économie de marché - ne peut pas devenir l'esclave du marché] *Xinhua net*, [en ligne] http://www.xinhuanet.com//politics/2014-10/15/c_1112838538.htm, 15 octobre 2014, consulté le 20 avril 2019.

³² Voir à ce propos : Séverine Arsène, « L'opinion publique en ligne et la mise en ordre du régime chinois », *Participations*, 2017, vol. 17, n° 1, p. 12.

³³ « Xi Jinping : Jianchi zhengque fangxiang chuangxin fangfa shouduan, tigao xinwen yulun chuanbo li yindaoli », *op. cit.*

contrôle sur l'opinion publique risque d'avoir des conséquences sur l'ensemble de la production culturelle du pays.

L'instrumentalisation de la littérature par le pouvoir demeure donc un problème central sur la scène littéraire chinoise contemporaine. Il paraît évident que les autorités chinoises ont maintenu, de manière plus ou moins ininterrompue, une attitude éminemment idéologique à l'égard de la littérature et de l'art en général. La question qui s'impose est celle de la qualité des œuvres littéraires qui apparaissent dans ce contexte, et de l'importance qui est attribuée, par les autres acteurs de la scène littéraire chinoise, à l'œuvre littéraire en elle-même, au-delà de sa fonction politique.

1.2. Le débat théorique sur la littérature face au pouvoir

Deux autres acteurs de la scène littéraire chinoise, les intellectuels et le public, sont en effet également concernés par le risque d'instrumentaliser la littérature comme une simple arme au service d'une idéologie : les deux, aveuglés par la présence encombrante du politique, risquent en effet de perdre de vue la qualité des œuvres au profit d'une attention plus marquée sur les contenus. Une question essentielle à ce sujet est la manière dont la littérature a été considérée par les intellectuels chinois modernes et contemporains, et les thèmes qui ont animé le débat sur la littérature dans le dernier siècle.

Nous avons vu plus haut comment Liang Qichao, l'un des premiers intellectuels à demander une réforme littéraire en Chine, désigne la fiction littéraire comme étant l'instrument dont il faut partir pour renouveler le gouvernement en Chine. Liang distingue en particulier entre fiction « idéaliste » (理想派小说) et fiction « réaliste » (写实派小说), en introduisant ainsi la notion de « réalisme » (aussi traduit comme *xianshi pai* 现实派), importée de l'Europe par l'intermédiaire du Japon au début du XX^e siècle, et approfondie ensuite par la réflexion d'intellectuels comme Chen Duxiu 陈独秀 et Mao Dun 茅盾³⁴. Dans un célèbre essai de 1917, Chen Duxiu opposait la littérature classique, « banale et prétentieuse », à la littérature réaliste, « fraîche et honnête », à construire³⁵ : « réaliste » devient un synonyme de « moderne », et la littérature du mouvement du

³⁴ Un ouvrage essentiel pour l'analyse de l'introduction du réalisme en Chine est : Marston Anderson, *The Limits of Realism : Chinese Fiction in the Revolutionary Period*, *op. cit.*

³⁵ « 推倒陈腐的、铺张的古典文学，建设新鲜的、立诚的写实文学 » : L'article de Chen Duxiu est paru en février 1917 dans la revue *Xin qingnian* (新青年 *La Jeunesse*), fondée par Chen Duxiu lui-même. Il est disponible en ligne en langue chinoise sur le site de l'Académie Chinoise des Sciences Sociales, et en anglais dans l'anthologie de Kirk Denton : Chen Duxiu (陈独秀), « Wenxue geming lun », 文学革命论 [La révolution littéraire] *Chinese Social Sciences Network*, [en ligne] http://www.cssn.cn/zt/zt_xkzt/zt_lsxzt/xinwenhuayundong/x2/x2_6/xw3/201504/t20150423_1599984.shtml, 1917, consulté le 23 avril 2019 ; Kirk A. Denton (éd.), *Modern Chinese Literary Thought : Writings on Literature, 1893-1945*,

Quatre Mai est traditionnellement considérée comme une littérature réaliste, même si le débat était vivant sur les interprétations de ce « réalisme » sur le plan littéraire et philosophique³⁶.

Selon Theodore Hutters, l'une des raisons à la base du succès du réalisme littéraire en Chine, en dépit des difficultés de traduction de ce courant dans la littérature nationale, est l'étroite identification de ce courant avec les mouvements de réforme sociale dans l'Europe du XIX^e siècle³⁷ : c'est donc en raison de son pouvoir de persuasion des masses que, d'abord, l'importance de la fiction est reconnue et que le genre gagne une nouvelle centralité sur la scène chinoise ; et, ensuite, le réalisme devient la manière privilégiée d'écrire la fiction³⁸. Le réalisme s'insère donc bien dans cette connexion entre politique et fondation de la littérature chinoise moderne, que nous avons souligné plus haut. Dans les années 1930, alors que la littérature « réaliste » du Quatre Mai traverse une crise liée, selon Marston Anderson, à la découverte que ces œuvres littéraires étaient incapables de remplir spontanément ce rôle presque mécanique d'ingénierie sociale et des esprits³⁹, la « théorie du reflet » d'origine marxiste, et développée dans l'Union Soviétique, pénètre la scène littéraire chinoise avec l'idée, comme Leo Ou-fan Lee le résume, que la littérature devait refléter la réalité de la vie sociale, dans une perspective où l'engagement devait dépasser la volonté de l'auteur même d'un point de vue stylistique :

As evidenced in the polemical essays by Qiu Qiubai and a host of leftists, popularity of language became increasingly a populist matter in which the issue of the mass audience was considered more vital than [sic] the creative invention of the author.⁴⁰

Ce sont donc les « masses » qui prennent la place principale : dans le dernier chapitre de son analyse, Anderson parle d'une « éruption de la foule » (*eruption of the crowd*) comme preuve d'une faillite du réalisme importé de l'Europe, remplacé par le réalisme socialiste qui annule la « distinction entre « moi » et « eux » [...] [dans un] nous collectif »⁴¹. L'influence des théories

op. cit., p. 140-145. Voir aussi : Leo Ou-fan Lee, « Reflections on Change and Continuity in Modern Chinese Fiction », dans Corinne H. Dale (éd.), *Chinese aesthetics and literature : a reader*, Albany, Etats-Unis d'Amérique, State University of New York Press, 2004, p. 154.

³⁶ Sur les débats intellectuels de l'époque voir p. ex. : Marston Anderson, *The Limits of Realism : Chinese Fiction in the Revolutionary Period*, *op. cit.* ; Theodore Hutters, « Ideologies of Realism in Modern China : The Hard Imperatives of Imported Theory », dans Liu Kang et Xiaobing Tang (éds.), *Politics, Ideology and Literary Discourse in Modern China : Theoretical Interventions and Cultural Critique*, *op. cit.*, p. 147-173.

³⁷ Theodore Hutters, « Ideologies of Realism in Modern China : The Hard Imperatives of Imported Theory », *op. cit.*, p. 154.

³⁸ Marston Anderson, *The Limits of Realism : Chinese Fiction in the Revolutionary Period*, *op. cit.*, p. 29.

³⁹ « By the 1930s most saw that critical realism was not the simple tool for social regeneration its advocates had once believed it to be. [...] realism did not naturally lend itself to the activism and populism that Chinese radicals felt the times demanded » : *Ibid.*, p. 200.

⁴⁰ Leo Ou-fan Lee, « Reflections on Change and Continuity in Modern Chinese Fiction », *op. cit.*, p. 158.

⁴¹ « Chinese writers acknowledged a new imperative : they began erasing the distinction between the « I » and « they » - between the self and society-that had been an indispensable basis for the practice of critical realism, subsuming both

littéraires marxistes et de leur interprétation soviétique en particulier, représentées en particulier par les réflexions de Andreï A. Jdanov et Maxime Gorki, est en effet centrale à partir de la moitié des années 1930 : en 1936, le Premier Congrès des Écrivains Soviétiques formule la définition de base du « réalisme socialiste », que Su Wei reprend dans son analyse : « The authenticity and historical specificity of artistic description must be united with the tasks of renovating thought with the spirit of socialism and of educating the working people »⁴².

Parmi les intellectuels qui contribuèrent à introduire cette vision de la littérature, Qu Qiubai 瞿秋白 (1899-1935) et Zhou Yang 周扬 (1908-1989). En 1933, ce dernier suggère déjà l'introduction du « romantisme révolutionnaire en plus du réalisme socialiste » (*Shehuizhuyi de xianshizhuyi yu geming de langmanzhuyi* “社会主义的现实主义与革命的浪漫主义”), une formule qui deviendra le nouveau modèle de production littéraire à partir de la fin des années 1950⁴³.

Le réalisme socialiste n'est pas accueilli sans un débat flamboyant sur la scène intellectuelle chinoise, notamment par ces lettrés de « droite » qui l'accusaient de surpolitiser la littérature (voir par exemple les interventions de Hu Qiuyuan 胡秋原), et ceux qui revendiquaient l'existence d'un possible espace de liberté pour les écrivains de la « troisième catégorie » (ni bourgeois ni

in a collective Wwe ». » : Marston Anderson, *The Limits of Realism : Chinese Fiction in the Revolutionary Period*, *op. cit.*, p. 202 pour la citation, et tout le chapitre 5 pour l'analyse. Cette vision est partiellement contestée par Lee, qui suggère un rapport plus complexe à la question du réalisme dans la période maoïste : voir Leo Ou-fan Lee, « Reflections on Change and Continuity in Modern Chinese Fiction », *op. cit.*. Su Wei suggère aussi que la distinction entre les deux tendances du mouvement du Quatre Mai à prendre inspiration respectivement des « Lumières » de la civilisation Européenne (avec ses conséquences en terme de libération de l'individu par rapport à la foule) ou de la révolution d'Octobre soviétique (avec l'accent qui est mis sur la lutte des classes et la priorité à la littérature des masses) pourrait aussi être interprété en sens moins chronologique, et plus strictement politique (« droite » et « gauche » du mouvement) : Su Wei, « The School and the Hospital : On the Logics of Socialist Realism », Chi Pang-Yuan et David Der-Wei Wang (éds.), *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century : A Critical Survey*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2000, p. 66-67. Ce qui nous importe ici est simplement de souligner que les deux tendances ont existé, qu'elles ont proposé deux visions différentes sur la forme que la littérature devait prendre, mais qu'en dernière instance les deux tendaient à une vision de la littérature comme instrument politique, et que cette perception a été par la suite reprise et exploitée par Mao Zedong lui-même.

⁴² Su Wei, « The School and the Hospital : On the Logics of Socialist Realism », *op. cit.*, p. 66.

⁴³ Wang Jiezhi (汪介之), « “Shehuizhuyi xianshizhuyi” zai Zhongguo de lilun xincheng », “社会主义现实主义”在中国的理论行程 [Le parcours théorique du « réalisme socialiste » en Chine“] *Zhongguo shehui kexue wang*, [en ligne] http://www.cssn.cn/wx/wx_wyx/201310/t20131026_596341.shtml, 30 janvier 2013, consulté le 17 juillet 2019, tiré d'un article publié dans le journal des humanités de l'Université Normale de Nankin (*Nanjing shifan daxue wenxueyuan xuebao* 南京师范大学文学院学报), 2012, n. 1, pp. 143-157. Pour un regard sur la coprésence de révolution et romantisme dans la littérature chinoise du vingtième siècle, voir : Liu Jianmei, *Revolution Plus Love : Literary History, Women's Bodies, and Thematic Repetition in Twentieth-Century Chinese Fiction*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2003, 288 p.

prolétariens, « *di san zhong ren* » 第三种人), une question à laquelle Lu Xun lui-même consacre son attention⁴⁴.

Il a été souligné que la position de Mao Zedong dans les discours de Yan'an peut être comprise comme une tentative ultérieure de renouveler le réalisme de la littérature du Quatre mai⁴⁵, dans la lignée des directives du réalisme socialiste soviétique. La dimension politique demeure centrale dans ce changement : à preuve de cette présence importante, Su Wei souligne que la meilleure définition du réalisme socialiste « à la chinoise », formulée en 1953 lors du Deuxième congrès national des travailleurs de la littérature et des arts (*Zhonghua quanguo wenxue yishu gongzuozhe di er ci daibiao dabui* 中华全国文学艺术工作者第二次代表大会, abrégé en *di er ci wen daibui* 第二次文代会, qui devint dans les éditions suivantes le congrès de la Fédération des cercles littéraires et artistiques de Chine *Zhongguo wenxue yishujie lianhehui daibiao dabui* 中国文学艺术界联合会代表大会, abrégé en *Zhongguo wenlian* 中国文联), se trouve dans le discours politique de Zhou Enlai 周恩来, à l'époque chef du gouvernement, et non pas dans celui de Zhou Yang, à l'époque vice-ministre de la culture. Selon la formulation de l'ancien premier ministre : « Notre idéalisme se doit d'être un idéalisme réaliste ; notre réalisme se doit d'être un réalisme idéaliste. Quand réalisme révolutionnaire et romantisme révolutionnaire se combinent, nous avons le réalisme socialiste »⁴⁶. La dernière formule, en particulier, donna lieu au célèbre slogan sur la combinaison entre les « deux révolutionnaires » (*shuang geming* 双革命) que nous avons mentionnée plus haut.

À partir de 1958 comme nous l'avons vu, du côté officiel l'accent est mis sur l'importance de souligner de plus en plus la composante de « romantisme révolutionnaire » dans la littérature⁴⁷, dans un but essentiellement didactique : représenter le réel sert à construire une représentation

⁴⁴ Voir à ce propos les essais contenus dans la quatrième partie de Kirk A. Denton (éd.), *Modern Chinese Literary Thought : Writings on Literature, 1893-1945*, *op. cit.*, p. 359-399.

⁴⁵ Bonnie S. McDougall, *Mao Zedong's « Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art » : A Translation of the 1943 Text with Commentary*, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁶ « 我们的理想主义，应该是现实主义的理想主义；我们的现实主义，是理想主义的理想主义。革命的现实主义和革命的理想主义结合起来，就是社会主义现实主义。 » : cité dans Kuang Xinnian (旷新年), « Cong jibian dao dunshi : Langman zhuyi zai dangdai Zhongguo », 从畸变到遁逝——浪漫主义在当代中国 [De l'aberration au déclin : Le romantisme dans la Chine contemporaine] *Zhongguo shehui kexue wang*, [en ligne] http://cssn.cn/wx/wx_ddwx/201503/t20150330_1567550.shtml, 30 mars 2015, consulté le 28 mai 2019. Cité en anglais dans Su Wei, « The School and the Hospital : On the Logics of Socialist Realism », *op. cit.*, p. 68 : « Our idealism should be a realistic idealism, and our realism is an idealistic realism. When revolutionary realism and revolutionary idealism combine, that is socialist realism »

⁴⁷ Comme le souligne Andrew G. Stuckey, même si le réalisme socialiste théorisé en Union Soviétique prévoyait déjà la présence d'une composante romantique, la formulation maoïste niait assez drastiquement toute tendance naturaliste, en dessinant ainsi une approche théorique nouvelle : voir Andrew G. Stuckey, *Old Stories Retold : Narrative and Vanishing Pasts in Modern China*, Lexington Books, 2010, p. 163-164.

« épique » de la réalité, une « glorification » de la vie quotidienne qui visait à célébrer et instruire les masses. Comme le résume Jin Siyan :

Pendant presque trente ans, en Chine, de la fin des années 40 jusqu'à la fin des années 70, les œuvres littéraires revendiquèrent l'ambition de relater des faits véridiques. [...] La vérité des faits était le seul intérêt d'une œuvre. Les écrivains étaient chargés d'une mission : celle d'être les éducateurs du peuple en lui tendant un miroir où l'image du « nous » reflétait une nouvelle société. [...] Que ce soit sous forme romanesque, lyrique ou dramatique, l'écriture glorifiait un moment épique lié à la vie quotidienne. Il s'agissait de concentrer le temps dans un espace défini pour reconstituer une mémoire historique nationale. Ainsi se construisait un temps épique.⁴⁸

La dimension engagée demeure donc en première place, et les questions relatives à la langue ne sont qu'un complément. Comme l'affirmait Birch déjà dans les années '70, la littérature d'époque maoïste a surtout des traits épiques et politiquement conditionnés :

We would have to believe that human nature itself has been fundamentally changed here before we could find realism in fiction where all behaviour patterns are dictated by the class of origin, where the motivation of positive types can be paralleled only by the lives of epic heroes or saints in other literatures, and where the happy ending is mandatory, a formal requirement. What Hao Ran offers us is allegory.⁴⁹

L'évocation du nom de Hao Ran 浩然, l'un des rares écrivains ayant pu publier ses romans pendant la Révolution Culturelle, nous rappelle comment, à partir de 1966 et jusqu'à la mort de Mao Zedong, la place de l'idéologie se fait tellement prééminente que l'ensemble de la production littéraire officielle se voit essentiellement limitée aux huit opéras modèles (*yangbanxi* 样板戏, dont on soulignait l'exclusivité en disant que « huit cent millions de personnes regardent huit spectacles » *ba yi ren kan ba ge xi* 八亿人看八个戏) et, jusqu'à 1972, aux œuvres de Lu Xun et de Hao Ran. A ce propos, Su Wei parle de la littérature révolutionnaire comme d'un « completely transparent vacuum, an antiseptic, tasteless, blank sheet of paper ! »⁵⁰.

De nombreux critiques ont souligné également que la théorie maoïste laisse en général peu de place à la réflexion sur la forme littéraire. Selon Link, les aspects inhérents à l'art n'eurent jamais beaucoup de succès dans la Chine socialiste⁵¹. A propos des directives lancées à Yan'an,

⁴⁸ Jin Siyan, *L'écriture subjective dans la littérature chinoise contemporaine : Devenir je*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2006, p. 110-111.

⁴⁹ Cité dans Leo Ou-fan Lee, « Reflections on Change and Continuity in Modern Chinese Fiction », *op. cit.*, p. 161-162.

⁵⁰ Su Wei, « The School and the Hospital : On the Logics of Socialist Realism », *op. cit.*, p. 70.

⁵¹ « Both sides seemed to begin from the assumption that literature, morality and politics are closely intertwined – indeed, little more than aspects of essentially the same thing » et « intrinsic aspects of art never did very well in socialist China » : Perry Link, *The Uses of Literature*, *op. cit.*, p. 10 et 332.

similairement, Michael Duke parle d'un « paradoxe décevant » et d'un « dilemme tragique » par rapport à l'influence réciproque entre littérature et politique :

While they seemed to accord due respect to purely artistic values, in order to win the support of those humanistic leftists and Marxist writers and intellectuals who already viewed the Chinese Communist Party (CCP) as the best hope for a ravaged nation, Mao and his literary bureaucracy paradoxically emphasized only the first or political half of the formula while systematically persecuting those very revolutionary CCP member writers who [...] put artistic, humanistic and individualistic values ahead of the exigencies of the Party's political and economic policies.⁵²

Certains critiques en arrivent même à affirmer que la théorie maoïste se basait sur l'idée que forme et contenus peuvent être séparés. En 1973, Fokkema affirmait : « [...] old forms, remolded and infused with new content, also become revolutionary in the service of the people »⁵³. N'importe quel moyen aurait donc pu servir pour transmettre le contenu révolutionnaire, qui était prioritaire : l'idéologie était figée (et encore, toujours soumise aux « changements climatiques » aux sommets du pouvoir) ; en même temps, la réflexion et la possibilité d'expérimentation sur la forme que l'œuvre devait avoir connu un fort arrêt. Comme l'affirmera Liu Zaifu en 1990 : « It [*the Socialist theoretical framework*] emphasizes cognition but ignores emotion, will, and linguistic forms. As a result, it has given rise to a serious malady : a literary production that is generally formulaic and dogmatic »⁵⁴.

Kang Liu aussi retrouve une contradiction à ce niveau dans la pensée esthétique maoïste, qui se focalisait sur la fonction de l'œuvre sans donner suffisamment d'espace au raisonnement sur la forme. « Literature and arts [...] », affirme-t-elle, « became both instruments in the revolutionary struggle, and hegemonic expressions for the construction of a new culture and subjectivity », mais cette nouvelle subjectivité n'est pas définie : « Mao hardly spelled out a coherent and clearly articulated notion of subjectivity, crucial to a cultural revolution, while he increasingly leaned on instrumentalist politics in the cultural sphere »⁵⁵.

A cette carence s'oppose la théorisation de la nécessité d'une « forme nationale », qui était déjà très présente dans le discours des intellectuels du mouvement du Quatre mai. La recherche d'une forme littéraire nationale avait donné lieu, dans les vingt ou trente années entre le mouvement du Quatre mai et le début de la guerre civile, à un débat très vivant centré sur la relation entre forme

⁵² Michael S. Duke, *Blooming and Contending*, *op. cit.*, p. 1.

⁵³ Cit. dans Douwe W. Fokkema, « The Forms and Values of Contemporary Chinese Literature », *op. cit.*, p. 596.

⁵⁴ Liu Zaifu, « The Subjectivity of Literature Revisited », Liu Kang et Xiaobing Tang (éds.), *Politics, Ideology and Literary Discourse in Modern China : Theoretical Interventions and Cultural Critique*, *op. cit.*, p. 66.

⁵⁵ Liu Kang, *Aesthetics and Marxism*, *op. cit.*, p. 76.

et contenu, ainsi qu'entre art et politique. L'une des questions centrales concernait la place de l'individu dans la construction de cette nouvelle littérature nationale. Le débat dut s'arrêter brusquement dans les années cinquante à la suite de l'« affaire Hu Feng » de 1955 (胡风, 1902–1985). Le contraste entre les théories sur la littérature de cet intellectuel et celles de Mao Zedong donna lieu à un débat qui se termina par la campagne contre Hu Feng de 1955, l'arrestation de l'intellectuel (qui ne fut réhabilité officiellement qu'en 1987, deux ans après sa mort)⁵⁶ et l'affirmation des théories de Mao Zedong pendant les trente ans suivants⁵⁷. Su Wei parle à ce propos de l'acquisition d'une « nouvelle langue » socialiste, un processus auquel Lao She consacre une partie de sa réflexion, et qui débouche sur l'abandon total de la littérature de la part d'autres intellectuels, comme Shen Congwen 沈从文⁵⁸. Même chez les intellectuels en apparence les plus proches du Parti, l'importance d'une indépendance de la langue littéraire est toutefois soulignée, comme cela est évident dans cette observation de 1957 de Lao She, en pleine campagne des Cent Fleurs : « une œuvre littéraire est assurément une arme de propagande politique. Mais elle doit être de la vraie littérature avec force et effet. La littérature est sujette à ses propres lois. Personne ne lira une œuvre pleine de jargon politique »⁵⁹.

Comme le souligne Liu Kang, à l'époque post-maoïste la « libération » des intellectuels, qui n'étaient plus explicitement au service des exigences de la politique, les laisse dans un état de dépaysement profond, dans la nécessité de se reconstruire une identité et de trouver une nouvelle place dans une société de plus en plus consumériste et, théoriquement, de moins en moins politisée⁶⁰ : comme nous l'avons vu plus haut, toutefois, cette conception d'une relative indépendance de la culture de la part de la sphère politique diminue progressivement déjà à partir de la fin des années 1980, et en particulier à compter de la répression des protestations sur la place Tian'anmen de 1989.

A partir de la mort de Mao Zedong, après une première phase encore complètement au service de la cause politique et notamment de la condamnation de la Bande des quatre (*si ren bang* 四人帮), pendant la fin des années 1970 et les années 1980 la littérature subit une progressive « élitisation »

⁵⁶ Liu Kang et Xiaobing Tang (éds.), *Politics, Ideology and Literary Discourse in Modern China: Theoretical Interventions and Cultural Critique*, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁷ Sur la pensée de Hu Feng et la valorisation du subjectivisme en Chine à partir de la fin de la Révolution culturelle par Li Zehou et Liu Zaifu, v. p. ex. : Liu Kang, « Subjectivity, Marxism and Cultural Theory in China », *Ibid.*, p. 23-55.

⁵⁸ Sur l'acquisition de cette langue socialiste et sur les réactions de Lao She et Shen Congwen, voir : Chi Pang-Yuan et David Der-Wei Wang (éds.), *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century: A Critical Survey*, *op. cit.*, p. 70-72.

⁵⁹ Les mots de Lao She sont tirés de « Freedom and the Writer », cité et traduit par Sebastian Veg, *Fictions du pouvoir chinois : Littérature, modernisme et démocratie au début du XXe siècle*, *op. cit.*, p. 289.

⁶⁰ Liu Kang, *Aesthetics and Marxism*, *op. cit.*, p. 163.

(*elitization*), comme la définit Tao Dongfeng, qui correspond, en ce qui concerne les contenus, à une réflexion plus approfondie sur les formes de l'écriture, et dans ses effets, à un éloignement progressif des masses⁶¹. Cela se traduit, sur le plan philosophique, par un approfondissement du thème de la subjectivité, représenté par exemple par les travaux de Liu Zaifu ; et sur le plan littéraire par l'éclosion de la littérature expérimentale (*shiyān wénxué* 试验文学).

A partir de la moitié des années 1980, la question de la subjectivité devient de nouveau centrale : le tournant est la publication de l'essai « Lun wénxué de zhutixing » 论文学的主体性 « La subjectivité de la littérature » de Liu Zaifu 刘再复 en 1985)⁶². La littérature serait, selon la théorie de Liu Zaifu qui reprend la pensée de Hu Feng, la tentative d'atteindre le plus haut niveau possible d'intégration entre le Sujet (l'auteur) et l'Objet (le monde qui l'entoure), un processus que Liu appelle Objectivisation et qui constitue la seule possibilité de réalisation créative et matérielle du Sujet. La tentative de Liu Zaifu de reconnaître la valeur de la littérature au niveau existentiel semble toutefois finir par retomber dans la même revendication politique qu'il essaie de fuir.

C'est Liu Zaifu lui-même qui remarque, par ailleurs, le fort virage politique de sa réflexion. Le contexte joue sans doute un rôle fondamental : à la suite de la répression violente des manifestations de la place Tian'anmen de juin 1989, qui pousse Liu Zaifu à quitter la Chine pour les États-Unis, il rédige en effet une nouvelle version plus politiquement orientée de son essai, qu'il termine par une reprise du cliché qui veut que l'humanité soit prise à toujours dans une alternance entre les deux pôles de l'individualité et de la collectivité, le premier traditionnellement accueilli par la culture occidentale et le deuxième par la culture chinoise. Liu décline en effet ainsi sa démarche théorique :

[B]ecause Chinese culture has emphasized mutual dependence in the collectivity, the individual personality is eliminated. On this cultural foundation emphasis on collective formations such as class and organizations has been carried to such an extreme in China during the second half of this century that individuality can be seen only as corroding highly centralized political authority and not as contributing to the vitality of society.⁶³

⁶¹ Tao Dongfeng, « Thirty Years of New Era Literature : From Elitization to De-Elitization », traduit par Angie Chau, dans Zhang Yingjin (éd.), *A Companion to Modern Chinese Literature*, op. cit., p. 98-115.

⁶² Liu Zaifu (刘再复), « Lun wénxué de zhutixing », 论文学的主体性 [La subjectivité de la littérature], *Wénxué lunwen*, 1985, n° 6, p. 11-26.

⁶³ Liu Zaifu, « The Subjectivity of Literature », dans Liu Kang et Xiaobing Tang (éds.), *Politics, Ideology and Literary Discourse in Modern China : Theoretical Interventions and Cultural Critique*, op. cit., p. 61.

A partir de la deuxième moitié des années 1980, différents courants se superposent qui suggèrent parfois un retour au réalisme, comme dans les premiers exemples de littérature de racines⁶⁴ ; mais surtout des tendances avant-gardistes répondant à une tendance que Wu Liang définit efficacement comme « centrifuge » (*centrifugal tendency*). La littérature d'avant-garde des années 1980 correspond à une tentative d'« évitement » de la société contemporaine (*avoidance of contemporary society*), et son « caractère social » (*social character*) contredit les attentes du gouvernement à cause de sa fragmentation et de son manque de cohésion (*fragmentation and lack of cohesive power*)⁶⁵. En même temps, toutefois, cette tentative de se libérer de l'influence encombrante du pouvoir s'avère contradictoire : d'abord car, comme Wu lui-même le souligne, l'avant-garde littéraire, étant la réponse à la liberté octroyée par le gouvernement lui-même dans l'époque qui a suivi immédiatement la mort de Mao Zedong, ne pourrait pas être considérée comme une véritable subversion, et aussi car ces œuvres n'arrivent pas à se libérer complètement du poids du contexte historique dont les auteurs sont issus :

« Creative freedom » was no longer just a writer's plea ; it was repeatedly *promised* by the government. People thought that different styles, methods, schools, and aesthetic pursuits should be allowed. [...]

Avant-garde literature was a product of its time in spite of its refusal to become a mirror of its time, and certain images of history, buried quietly in its works, are still discernible.⁶⁶

Le critique Li Tuo 李托 souligne toutefois qu'en termes linguistiques, à partir des années 1970 avec la poésie « obscure » (*menglong shi* 朦胧诗), et dans les années 1980 la littérature expérimentale et la littérature de la quête des racines constituent un défi à la langue dominante par l'usage d'une langue marginale⁶⁷, et, dans un essai paru en 1993 en traduction anglaise avec le titre « Resisting Writing », il souligne que l'éclosion littéraire de ces années a permis de prendre conscience du « style Mao » (*Mao ti* 毛体), comme un parmi plusieurs styles littéraires possibles, ce qui est à son sens l'acte de libération le plus révolutionnaire possible dans le domaine littéraire chinois. Dans ce même

⁶⁴ Anderson souligne qu'en époque post-maoïste, le retour au « réalisme » est considéré comme une sorte de « purification » de la langue : « [...] [T]he term realism continues to have considerable rhetorical – and political – bite in China today : the literature of each major period of political thaw (including the Hundred Flowers campaign of 1956-57 and the post-Cultural Revolution period) has been applauded as a salutary return to the « realist » tradition of preliberation fiction. » : Marston Anderson, *The Limits of Realism : Chinese Fiction in the Revolutionary Period*, *op. cit.*, p. 4.

⁶⁵ Wu Liang, « Re-membering the Cultural Revolution : Chinese Avant-garde Literature of the 1980s », dans Chi Pang-Yuan et David Der-Wei Wang (éds.), *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century : A Critical Survey*, *op. cit.*, p. 124.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 126.

⁶⁷ Cité dans Andrew G. Stuckey, *Old Stories Retold*, *op. cit.*, p. 92, et dans Leo Ou-fan Lee, « Reflections on Change and Continuity in Modern Chinese Fiction », *op. cit.*, p. 168.

texte, par le recours à une réflexion qui est aussi méta-textuelle en ce qu'elle se réfère à la langue qu'il utilise lui-même dans la rédaction de son essai, Li met en relief l'effort constant et subtil impliqué par le nettoyage conscient de sa propre langue du « style Mao », qui passe par des effacements en apparence si petits qu'ils pourraient passer inaperçus tant des lecteurs que des autres auteurs qui, comme lui, pratiquent ce nettoyage :

The widespread use of words such as « the most » and « extremely » (I am only one of the victims) is but one specific example of the widespread dominance of the Mao style in writing and speech. [...]

Thus, resisting words such as « the most » and « extremely », although it might appear trivial, in fact means resisting an entire system of writing (that is, resisting the Mao style).

This kind of resistance can hardly be easy, because what is resisted is far more than just writing itself.⁶⁸

Le renouveau linguistique a donc, lui aussi, une valeur fortement politique : Kang Liu observe que « [t]he resurgence of the aesthetic as the leitmotiv of the Chinese cultural scene in the 1980s was, from the outset, a politically engaged endeavor to historicize the recent past »⁶⁹ ; et Wang Ban souligne que la vision de T. C. Hsia, qui revendique un usage uniquement esthétique de la littérature, a eu l'effet, paradoxal, d'insérer encore plus la littérature dans un cadre politique (« This politically driven aesthetics entails the truth of humans as aesthetic beings and political actors engaged in constant practice to make and remake the sensuous life-world »)⁷⁰.

Comme Kang Liu le souligne, donc, même au cours des années 1980 et 1990 l'instrumentalisation des intellectuels par le pouvoir, et l'usage que ces intellectuels font de leur langue à des fins politiques, demeure presque ininterrompu :

The fate of Chinese intellectuals testifies to this : caught between a self-contradictory double commitment to incessant revolution and building a postrevolutionary culture, intellectuals found no sense of cultural and political identity and subjectivity for themselves, except as tools being used by, and subjected to, endless political manipulation and instrumentalization.⁷¹

L'approche du nouveau millénaire, avec la perte de rôle de la littérature et l'essor concurrent de la télévision et du cinéma comme produits culturels de masse, a signifié, en parallèle, une perte d'importance pour les écrivains, qui ont dû renoncer à la possibilité d'exercer une influence

⁶⁸ Li Tuo, « Resisting Writing », *op. cit.*, p. 376 et 377.

⁶⁹ Liu Kang, *Aesthetics and Marxism*, *op. cit.*, p. 150.

⁷⁰ Wang Ban, « Use in Uselessness : How Western Aesthetics Made Chinese Literature More Political », dans Zhang Yingjin (éd.), *A Companion to Modern Chinese Literature*, *op. cit.*, p. 281.

⁷¹ Liu Kang, *Aesthetics and Marxism*, *op. cit.*, p. 159.

significative sur la société⁷² : c'est alors, à peu d'exceptions près, soit le triomphe de la littérature commerciale, de genre, sur internet, qui a une vaste emprise sur la population mais qui renonce d'emblée à une position engagée, soit la littérature d'« auteur », plus ou moins concernée par les changements de la société mais qui est inévitablement acculée dans un coin où seul un public restreint s'aventure.

Dans ce cadre, le cas de Yan Lianke, qui essaie de s'insérer dans ce deuxième courant, tout en souffrant pour le manque d'influence sociale que ce choix entraîne, nous paraît très intéressant pour étudier la manière dont la présence d'un contrôle littéraire et de l'encombrant fantôme de la censure et de l'autocensure peuvent influencer de manière massive l'œuvre littéraire d'un auteur. Les questions du contrôle, de la présence du politique et de la construction de son personnage d'intellectuel ont effectivement une importance croissante dans son œuvre littéraire et dans son discours public. Avant de nous consacrer à l'analyse de ces aspects de son œuvre, nous consacrerons à la question de la censure littéraire, réelle et perçue, la prochaine partie de ce chapitre, en essayant de fournir en guise d'exemples les réponses d'autres intellectuels chinois à ces mêmes problèmes, ce qui nous permettra d'éclairer les éventuels points d'originalité des stratégies de Yan Lianke, ainsi que d'avoir un aperçu, quoique inévitablement partiel, des autres stratégies en jeu.

2. La censure et l'autocensure entre pratique et perception

2.1. Bref aperçu sur le contrôle éditorial dans la République populaire chinoise

Les questions de la production littéraire en Chine, de la perception de cette production de la part des auteurs et aussi de la réception de cette production par le public national et étranger, sont strictement liées au phénomène du contrôle sur la production littéraire exercé en République Populaire de Chine. C'est une question qui a fait couler énormément d'encre en particulier dans la presse occidentale plus ou moins spécialisée, mais qui n'a pas tellement été abordée d'un point de vue académique, notamment en raison de la difficulté d'obtenir des données certaines sur les mécanismes de sélection et de contrôle⁷³. Link, qui y a consacré une partie de son travail, souligne

⁷² Sur les tendances de la littérature chinoise dans les années 2000, voir : Julia Lovell, « Finding a Place : Mainland Chinese Fiction in the 2000s », *The Journal of Asian Studies*, 2012, vol. 71, n° 1, p. 7-32 ; Yiwu Zhang et Chao Gui Ming, « Recent Changes in Contemporary Chinese Literary Trends », *World Literature Today*, 2007, vol. 81, n° 4-Inside China, p. 15-17.

⁷³ Les ouvrages de référence à ce propos sont Perry Link, *The Uses of Literature*, *op. cit.* ; Robert E. Baensch, *The Publishing Industry in China*, *op. cit.* ; Xin Guangwei, *Publishing in China : an essential guide*, 2nd éd., Singapore, Thomson Learning, 2010, 405 p. Le premier analyse plus dans les détails les aspects politiques et culturels de la publication à l'époque socialiste ; les deux derniers sont des manuels plus pratiques sur le marché éditorial chinois. Un article de Sebastian

notamment les traits particuliers de la censure en Chine par rapport au système de contrôle en URSS. Il souligne notamment que le contrôle sur les publications est beaucoup plus indirect en Chine qu'en Union soviétique, avec une forte attention portée au maintien de la « face » à la fois de l'auteur et de l'autorité. Il s'agit par ailleurs d'une tendance qui remonte à une époque ancienne, et qui fait que, si d'un côté, à l'autorité était attribuée la tâche précise d'exercer un contrôle sur les textes qui étaient publiés ; de l'autre l'autocensure des écrivains eux-mêmes, jouait un rôle important dans la limitation des critiques publiées dans le domaine littéraire ; la critique du pouvoir prenait, dans la très grande majorité des cas, une forme très indirecte qui s'appuie beaucoup sur les métaphores, les allégories et les allusions qu'un œil non entraîné ne pourrait pas saisir. Cela explique partiellement, s'il ne le justifie pas, le processus de surinterprétation de la part des autorités⁷⁴.

L'exercice de la censure sur les produits culturels a subi de nombreuses variations dans les dernières années : jusqu'à 2013, il relevait de la compétence de deux organes soumis directement au Conseil des affaires d'État : l'Administration générale de la presse et de l'édition (AGPE ou GAPP avec l'acronyme anglais, en chinois : *Zhonghua renmin gongheguo xinwen chubanshu* 中华人民共和国新闻出版总署) et l'Administration d'État de la radio, du film et de la télévision (AERFT ou SARFT State Administration of Radio, Film and Television, *Guojia guangbo dianshi zongju* 国家广播电视总局)⁷⁵. Pendant l'été 2013, suite à une décision du Conseil des affaires d'État, ces deux organes fusionnèrent pour former l'Administration d'État de la presse, de l'édition, de la radio, du film et de la télévision (SAPPRFT State Administration of Press, Publication, Radio, Film and Television, *Guojia xinwen chubanshu guangbo dianying dianshi zongju* 国家新闻出版广播电影电视总局), dans une optique de rationalisation et de réduction du chevauchement des compétences, face à la convergence médiatique consécutive à la diffusion d'internet⁷⁶.

Veg de 2007 fait le point sur des questions plus générales (Sebastian Veg, « Harmoniser les dissensions : Exemples récents de censure dans la littérature et le cinéma chinois », *op. cit.*), et plusieurs articles sont disponibles sur des cas spécifiques ; nous en mentionnerons certains au cours de notre analyse.

⁷⁴ Voir Perry Link, *The Uses of Literature*, *op. cit.* Dans la tradition chinoise, il suffit en effet de penser à l'exemple archétypique en Chine du *Li sao* 离骚 (*La douleur de l'éloignement*) du poète Qu Yuan, qui constitue l'un des cas les plus anciens de critique du souverain sous forme allégorique : Qu Yuan, *Li sao*, traduit par Shi Yun, Seyssel, Éd. Comp'act, coll. « Collection Morari », 1990, 49 p.

⁷⁵ Le système est décrit par Sebastian Veg dans « Harmoniser les dissensions : Exemples récents de censure dans la littérature et le cinéma chinois », *op. cit.*, ainsi que par Ha Jin : Ha Jin, « The Censor in the Mirror: It's Not Only What the Chinese Propaganda Department Does to Artists, But What It Makes Artists Do To Their Own Work », *The American Scholar*, 2008, vol. 77, n° 4, p. 26-32.

⁷⁶ Rogier Creemers, « Le pivot de la cybergouvernance chinoise : Intégrer le contrôle d'Internet dans la Chine de Xi Jinping », *op. cit.*, p. 8. Sur le fonctionnement des procédures législatives de ces deux organismes, voir : Chin Yik Chan, « The Legitimation of Media Regulation in China », *Chinese Political Science Review*, 6 janvier 2018, vol. 3, n° 2, p. 172-194.

Suite à la session annuelle de la Conférence consultative politique du peuple chinois (CCPPC *Zhongguo renmin zhengzhi xieshang huiyi* 中国人民政治协商会议), et de l'Assemblée nationale populaire (ANP *Quanguo renmin daibiao dabui* 全国人民代表大会), la session des deux conférences normalement abrégée comme « double assemblée parlementaire » (*lianghui* 两会) de mars 2018, la SAPPFT a été démantelée et divisée en trois organismes : l'un, l'Administration d'État de la radio et de la télévision (SART, *Guojia guangbo dianshi ju* 国家广播电视总局), dépendant du Conseil d'État, les deux autres, le Bureau d'État des Films (Film Bureau, *Guojia dianying ju* 国家电影局) et l'Administration d'État de l'édition et de la presse (SAPP, *Guojia xinwen chubanshu* 国家新闻出版署), dépendant directement du département de la propagande du Parti Communiste Chinois⁷⁷ : le contrôle sur la presse et l'édition devient ainsi directement l'affaire du Parti Communiste Chinois et non pas d'un organe public tel que le Conseil d'État, formellement indépendant du Parti. Cette réforme nécessite encore d'être réalisée au niveau local, et elle est trop récente pour permettre de faire des réflexions substantielles sur ses conséquences pratiques. À ce stade, il est simplement possible d'affirmer qu'elle semblerait cohérente avec la politique de centralisation accrue des pouvoirs poursuivie par Xi Jinping depuis son installation au pouvoir en 2012 : une centralisation revendiquée, au niveau de l'information, dans le discours de février 2016 que nous avons mentionné plus haut, et affirmée de manière encore plus radicale avec la réforme constitutionnelle de mars 2018, qui a vu la pensée Xi Jinping entrer dans la constitution et l'abolition de la limitation à deux mandats pour le président de la République populaire de Chine.

Du point de vue de la légitimation de ces processus, deux réflexions paraissent pertinentes. Du côté politique, la promulgation de lois de plus en plus précises et transparentes qui règlent la pratique de la censure contribue à augmenter la légitimité de ces organes ainsi qu'à les renforcer, comme le soutient Chin Yik Chan⁷⁸. Le besoin de stabilité semble en effet être à la base de toute action promue par le gouvernement de Xi Jinping depuis son installation, comme les enquêtes les plus récentes de plusieurs chercheurs le confirment⁷⁹. D'un point de vue idéologique, par ailleurs,

⁷⁷ Timothy P. Stratfors, Jason Goldberg, Christopher Adams, Nicholas Francescon et Grace Gao, « More Officials Appointed to Lead Film and Media Authorities in China », *Global Policy Watch*, [en ligne] <https://www.globalpolicywatch.com/2018/07/more-officials-appointed-to-lead-film-and-media-authorities-in-china/>, 31 juillet 2018, consulté le 29 août 2018. Voir aussi l'article de Xinhua sur l'inauguration des trois nouveaux bureaux : « China Unveils Three State Administrations on Film, Press, Television », *Xinhua | English.news.cn*, [en ligne] http://www.xinhuanet.com/english/2018-04/16/c_137115379.htm, 16 avril 2018, consulté le 28 mai 2019.

⁷⁸ Chin Yik Chan, « The Legitimation of Media Regulation in China », *op. cit.*

⁷⁹ Elizabeth C. Economy, « China's Imperial President : Xi Jinping Tightens His Grip », *Foreign Affairs*, novembre-décembre 2014, vol. 93, n° 6, p. 80-91 ; Rogier Creemers, « Le pivot de la cybergouvernance chinoise : Intégrer le contrôle d'Internet dans la Chine de Xi Jinping », *op. cit.* ; Gloria Davies, « The Language of Discipline », *op. cit.*

comme l'affirme Creemers à propos du contrôle accru sur Internet à partir de la prise du pouvoir de Xi Jinping, « les autorités chinoises [...] ont souhaité donner l'image d'un Léviathan bienveillant qui protège les citoyens chinois des escroqueries et des tentatives de chantage en ligne, ainsi que du chaos social provoquée par une éventuelle déstabilisation idéologique. »⁸⁰.

Le souci du gouvernement serait encore, aujourd'hui comme dans l'idéal de la « société harmonieuse » (*hexie shehui* 和谐社会) proposé par Hu Jintao il y a dix ans, d'éviter toute représentation conflictuelle de la société, à la fois du côté de la représentation du pays offerte par les produits culturels, et de l'opinion publique internationale qui est très attentive à toute forme de limitation des droits d'expression en Chine. Cela passe par un double processus d'interdiction et d'encouragement de certaines thématiques (ce que Holquist appelle « censure pressante » : « des lois qui ordonnent aussi bien qu'elles interdisent »)⁸¹, dans un contexte où, bien évidemment, la censure absolue est devenue techniquement impossible, comme Veg le soulignait déjà en 2007⁸². Même si les changements dans le système des organes de contrôle que nous avons mentionnés avaient pour but d'accroître le contrôle sur les contenus publiés sur Internet, Creemers et Chin soulignent que les effets de ces politiques sont ambigus et inévitablement partiels. La liste des sujets « sensibles » susceptibles de ne pas obtenir l'approbation des organes compétents demeure également très vague et, dans son article de 2007, Veg essaie d'en faire une liste à travers différents cas d'ouvrages censurés dans les quelques années précédentes. Au sommet de la liste figure la représentation de l'histoire et d'autres questions ouvertement politiques (l'histoire contemporaine étant encore, aujourd'hui, strictement liée à la légitimation du pouvoir en charge, les deux catégories ont tendance à coïncider) : il s'agit d'un trait que nous avons largement analysé dans les deux parties précédentes, en prenant le Grand Bond en avant comme cas de figure principal. D'autres questions sensibles concernant la politique contemporaine sont les « trois T » : Tian'anmen, Tibet et Taiwan, dont la mention est formellement interdite. Des questions sociales telles que l'épidémie de SARS entre 2002 et 2003 ; et les épidémies de SIDA dans les années 1990 après la vente incontrôlée de sang au Henan (qui sont l'objet du roman *Dingzhuang meng* de Yan Lianke) sont également très délicates, ou la représentation de l'identité ethnique par des auteurs de minorités ethniques, qui

⁸⁰ Rogier Creemers, « Le pivot de la cybergouvernance chinoise : Intégrer le contrôle d'Internet dans la Chine de Xi Jinping », *op. cit.*, p. 9.

⁸¹ « Hortatory censorship », « laws that prescribe as well as forbid » : Michael Holquist, « Corrupt Originals : The Paradox of Censorship », *PMLA*, janvier 1994, vol. 109, n° 1, p. 15.

⁸² « [L]a censure absolue est devenue techniquement impossible, et de nombreuses « interdictions » ne servent en fait qu'à réserver l'accès à certaines œuvres à une élite ou à un « cercle réduit » » : Sebastian Veg, « Harmoniser les dissensions : Exemples récents de censure dans la littérature et le cinéma chinois », *op. cit.*, p. 77.

aujourd'hui irait contre le mythe officiel de l'unité nationale⁸³. Un grand tabou qui n'a pas de références politiques directes reste la présence de scènes sexuellement explicites, dans les romans mais surtout dans le cinéma. Ce qui dominerait, dans tous les cas, serait l'importance de transmettre une image « positive » de la Chine et de son contexte environnemental et social, à l'intérieur comme à l'étranger, ainsi qu'une idéologie « saine » qui puisse servir d'exemple au public (voir le discours de Hu Jintao de 2006 cité ci-haut).

Si l'on exclut l'influence du hasard et la grande dispersion de données parmi les différents bureaux chargés d'effectuer les contrôles, qui sans doute influence aussi de manière importante le fonctionnement des bureaux de contrôle, le message moral qui traverse l'œuvre semblerait, en définitive, l'élément le plus déterminant dans la possibilité d'une œuvre de paraître ou non. Cela émerge en particulier de la comparaison entre le destin du film *Zui ai* 最爱 (2011), du réalisateur Gu Changwei 顾长卫, par rapport à celui du roman *Dingzhuang meng* de Yan Lianke dont le film est tiré, et le film *Blind Shaft*, tourné par Li Yang à partir du roman *Shenmu* 神木 de Liu Qingbang. Dans le premier cas le film, paru cinq ans après la publication et l'interdiction immédiate du roman, a été normalement distribué en Chine continentale ; dans le deuxième, le roman a été régulièrement publié en Chine continentale, alors que le film a eu quelques difficultés et a enfin paru en version DVD avec des changements limités, mais significatifs. Nous soutenons que c'est surtout dans les messages respectifs que les deux produits culturels offrent que nous pouvons retrouver les raisons du sort différent de l'un par rapport à l'autre.

Dans le premier cas, *Shenmu* 神木 est une nouvelle longue de l'écrivain henanais Liu Qingbang, que nous avons déjà mentionné dans la première partie de ce travail à propos de deux œuvres sur la Grande Famine. *Shenmu* traite d'un thème très cher à l'auteur, la vie des mineurs. Les protagonistes sont en effet deux travailleurs migrants qui ont trouvé un stratagème criminel pour gagner leur vie : ils recrutent un travailleur migrant jeune et naïf, le conduisent dans une mine en le présentant comme un membre de leur famille et provoquent sa mort dans un « accident », pour demander ensuite une compensation au propriétaire du puits en échange de leur silence. La nouvelle a un rythme rapide et un ton réaliste empli d'un humour noir et d'une cruauté qui sont bien représentées dans le film, qui mentionne ouvertement la nouvelle dont il est tiré et son auteur, même si le scénario a été écrit par le réalisateur lui-même : l'un des thèmes principaux, commun au film et à la nouvelle, est le rapport entre les conditions de vie misérables de la couche sociale des

⁸³ Voir à ce propos : Vanessa Frangville, « L'unité dans la diversité : l'altérité en Chine, moteur de l'unité nationale », dans *Discours sur l'autre, discours sur soi : Constructions identitaires face à l'altérité*, Université Jean Moulin Lyon 3, HAL, 2007, p. 37-57.

travailleurs migrants et la dégradation de la moralité humaine. Dans son analyse du film de Li Yang, Ho Wing Shan souligne que la parution du film en DVD en République Populaire de Chine a été possible probablement grâce à deux stratégies en apparence contradictoires, qu'elle résume comme une pratique de « (de)sexualisation du commentaire social ». D'un côté, le « polissage » de certaines scènes à caractère trop explicitement sexuel, et en particulier la suppression d'une parodie à fond sexuel de la chanson *Shehui zhuyi hao* (社会主义好 *Le socialisme, c'est bien*) que les protagonistes chantent avec des prostituées ; de l'autre, le changement de l'affiche du film entre le marché international et le marché chinois, la seconde ayant un caractère plus explicitement sexuel, qui aurait pour effet de détourner l'attention du public du message de critique sociale, pour la focaliser sur la présence (marginale au niveau du développement de l'intrigue) de scènes sexuelles (voir **Image 21** et **Image 22**)⁸⁴.

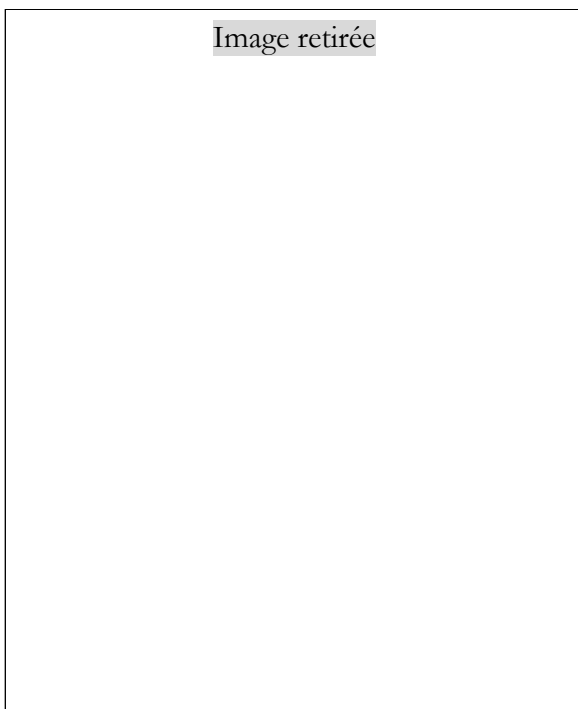


Image 21: L'affiche internationale de *Blind Shaft* (Dr Liang Luo, "Contemporary Chinese Film : Blind Shaft Response," [en ligne], *Contemporary Chinese Film*, November 16, 2013. <<http://chi321.blogspot.com/2013/11/blind-shaft-response.html>>, consulté le 29 mai 2019.)

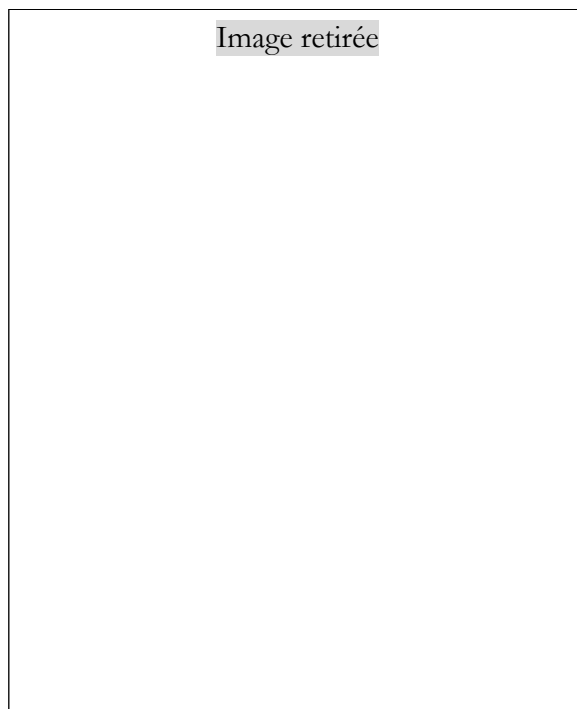


Image 22 : L'affiche chinoise de *Blind Shaft* ("Mang Jing," [en ligne] Hudong Baike, <<http://www.baike.com/wiki/%E3%80%8A%E7%9B%B2%E4%BA%95%E3%80%8B>>, consulté le 29 mai 2019).

L'approche de la sexualité n'est pas, toutefois, la seule chose qui change radicalement de la nouvelle au film. Nous trouvons une différence très importante également dans la conclusion des

⁸⁴ Ho Wing Shan, *Screening Post-1989 China : Critical Analysis of Chinese Film and Television*, New York, Palgrave Macmillan, 2015, p. 49-72,

deux œuvres, qui en change radicalement le message et qui pourrait donc avoir eu un effet dans le différent destin du film en Chine par rapport à la nouvelle, qui a gagné en 2002 le prix Lao She (*Lao She wenxue jiang* 老舍文学奖). Le « bois sacré » *shenmu* 神木 du titre de la nouvelle, qui se réfère au charbon, contraste avec l'apparente absence de morale des protagonistes, mais évoque aussi les doutes de l'un des deux mineurs, et sa peur superstitieuse, lorsqu'il apprend que la dernière victime qu'ils ont choisie est non seulement le fils de la victime précédente, mais aussi son seul enfant mâle ; sa mort entrainerait donc l'extinction de la famille. Dans la conclusion de la nouvelle comme du film, ces doutes provoquent la faillite du plan des deux protagonistes, leur mort dans l'effondrement d'un couloir de la mine et la fuite du jeune garçon. Dans le texte, toutefois, l'un des deux mineurs se sacrifie pour sauver le jeune garçon, qui réussit à s'échapper et raconte toute la vérité au propriétaire, en refusant de recevoir une compensation pour la mort de l'homme qui avait prétendu être son oncle. Dans le film, au contraire, l'accident dans la mine est provoqué par une dispute entre les deux mineurs, et le jeune garçon, qui s'échappe de l'effondrement, accepte le remboursement qui lui est offert, en perpétuant ainsi le crime des deux protagonistes, et en ne laissant aucun espoir à l'égard de l'avenir moral de la Chine et des jeunes générations.

Pour revenir au cas de *Dingzhuang meng*, le film *Zui ai* de Gu Changwei ne contient aucune référence explicite au roman dans le générique du film⁸⁵, et de nombreux changements ont été effectués dans l'intrigue du film par rapport au roman, même si les lignes générales demeurent à peu près les mêmes : même les personnages et le village ont des noms complètement différents. Dès la première scène il est par ailleurs explicitement mentionné que l'intrigue du film est purement fictionnelle. Ensuite, la voix du jeune narrateur donne l'ambiance :

假如我们村叫娘娘庙，在很大很大的山里。不知从哪天起，被村人叫做热病的艾滋病。从外面世界悄无声息地来了。有了这热病，人命就像树叶一样说落就落了。

Je pourrais vous raconter que⁸⁶ notre village s'appelait Temple de la grand-mère, et qu'il se trouvait sur une très grande montagne. Qui sait quel jour commença, ce SIDA que les gens appelaient « la fièvre ». Il arriva du monde extérieur, sans un bruit. Une fois que cette fièvre arriva, les vies commencèrent à tomber les unes après les autres comme les feuilles sur un arbre.

⁸⁵ Le rapport entre le film et le roman est toutefois ouvertement mentionné dans la page de l'encyclopédie Baidu sur le film : « Zui Ai » 最爱 [Titre anglais : Love for life], *Baidu baike*, [en ligne] <https://baike.baidu.com/item/最爱/5800>, consulté le 29 mai 2019.

⁸⁶ Nous rendons ainsi ce *jiaru* 假如 au début de la phrase chinoise, qui pourrait servir à renforcer le message que l'histoire racontée n'est pas réelle, mais aussi à introduire un doute : si jamais un tel village existait, alors cette histoire pourrait éventuellement être vraie.

L'accent mis sur le côté entièrement fictionnel de l'histoire et sur l'origine non précisée de la maladie soulignent l'abandon de la critique sociale qui caractérisait le roman, issu de longues recherches de l'auteur aux côtés d'un médecin spécialiste de l'épidémie de SIDA dans les villages du Henan⁸⁷. L'intrigue se déroule ensuite entre la maladie et la mort des différents villageois et l'histoire d'amour entre l'oncle du narrateur et une femme du village : une relation qui existe dans le roman aussi, mais qui devient le centre de l'intrigue du film, à tel point que c'est sur la mort du jeune couple à cause de la maladie que le film se termine, sur une note d'espoir, par ces mots du jeune narrateur qui a raconté toute l'histoire depuis l'au-delà :

我叔给我娶了个漂亮婶婶叫商琴琴，我也喜欢她。因为有了红本本，他们就可以厮守在一起，温天暖地的好在你们那边，村人们在一起在这边，我和叔婶还是一家，和到了这边的村人们在一起我们也吃饭种地，过日子，闲下来大家说笑听戏，还讲故事。。。

Mon oncle m'a donné une belle tante qui s'appelle Shang Qinqin, que j'aime beaucoup. C'est grâce à ce petit livret rouge [*le livret de mariage*] qu'ils peuvent vivre ensemble, les jours de pluie comme avec le beau temps. Ici, les paysans restent ensemble, et nous vivons en famille, mes oncles et moi. Nous vivons ensemble avec les gens du village de ce côté : on mange et on sème les champs, on passe les jours. Quand on a du temps, on bavarde et on écoute les chanteurs, et on se raconte des histoires...⁸⁸

Comme on le voit, le plus important, c'est qu'au final chacun soit content du destin qui lui est échu, et que l'ordre social soit maintenu : les morts peuvent vivre ensemble à jamais (pourvu, bien entendu, qu'ils soient légalement mariés), et les vivants se souvenir d'eux avec un souvenir tendre et nostalgique, dans le cadre bucolique des campagnes du Henan. Le drame se fond dans la tendresse, et le futur se dévoile rose et tendre comme dans les couleurs de la scène finale du film⁸⁹.

Il semblerait donc qu'il soit du moins partiellement autorisé de s'en prendre à certains phénomènes « sensibles » en soulignant leur absurdité ou bien leurs conséquences dramatiques. Prenons par exemple *Le vendeur de sang* (*Xu Sanguan mai xue ji* 许三观卖血记, 1996) de Yu Hua⁹⁰ : sur le fond des politiques de réforme et d'ouverture de Deng Xiaoping, le protagoniste a comme seule option pour survivre celle de vendre son sang, en risquant presque la mort. Le drame de son

⁸⁷ Mary-Anne Toy, « A Pen for the People », *op. cit.*

⁸⁸ Gu Changwei (顾长卫), *最爱, Zui ai* [Love for Life], 2011, p. 92:00.

⁸⁹ Interrogé à propos du film, Yan Lianke nous a dit que, même si l'histoire est très différente par rapport à son intention et à son roman, il est tout de même content que le film ait pu paraître en Chine, car sa parution a permis, bien que de manière extrêmement légère, de parler de la question du SIDA au Henan : interview avec l'auteur, février 2016.

⁹⁰ Yu Hua, *Le Vendeur de sang*, traduit par Nadine Perront, Arles, Actes Sud, 2006, 288 p.

existence est immense, et la thématique se rapproche partiellement de celle de Yan Lianke dans *Dingzhuang meng*, même si Yu Hua n'arrive pas à toucher les conséquences dramatiques de la vente de sang au niveau de la diffusion du Sida, et se limite à décrire les difficultés que Xu Sanguan rencontre, et l'exploitation qu'il fait de son corps afin d'avoir des meilleures conditions de vie. Yu Hua garde toutefois un ton léger et un regard ironique sur la vie de son personnage et de sa famille, qui parviennent, tant bien que mal, à s'en sortir dans la conclusion du roman, qui est essentiellement un hymne à la vie (il s'agit par ailleurs d'un cas isolé, et non pas de l'histoire d'un village entier, comme chez Yan Lianke). La comparaison avec ce même auteur nous confirme par ailleurs dans l'idée que ce n'est pas l'artifice littéraire de l'absurde, qui rend grotesque l'illustration de l'histoire, qui contribue à rendre indésirables les romans de Yan Lianke par rapport à ceux de ses collègues. C'est plutôt le pessimisme universel traversant l'œuvre de Yan Lianke qui ne peut pas être accepté par le gouvernement, car il engendrerait des questionnements potentiellement destructifs et donc, un risque potentiel pour la stabilité du gouvernement même. Le roman de Yan Lianke transmet une impression de désespoir et de destruction, à tel point que, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, il en arrive, à la fin de *Dingzhuang meng*, à demander « pardon » à ses lecteurs « pour la douleur que la lecture de ce roman [leur] a provoquée »⁹¹.

2.2. Perception de la censure et influence sur l'œuvre littéraire entre autocensure et stratégies éditoriales

Dans ce panorama complexe et changeant, la position de la censure dans la perception des différents acteurs demeure un élément central : les multiples réorganisations institutionnelles du système de contrôle sur les produits culturels dévoilent, à notre sens, l'importance de cet aspect pour le gouvernement, ainsi que son lien très étroit avec les questions de propagande et de maintien du consensus.

Ce qui nous intéressera en particulier dans cette partie seront les effets de cette perception sur l'œuvre littéraire en elle-même et, comme l'affirme Veg, « l'interaction stratégique entre les divers acteurs en présence, et le défi que cette interaction représente pour les artistes, [qui] a encouragé l'émergence d'une nouvelle génération d'écrivains et de réalisateurs dont l'œuvre pose sans cesse de nouveaux défis au système »⁹². Holquist, dans son regard sur la censure à travers les temps et les pays, évoque un processus de négociation similaire, qui n'est jamais monodirectionnel mais

⁹¹ Yan Lianke, *Le rêve du village des Ding*, *op. cit.*, p. 268.

⁹² Sebastian Veg, « Harmoniser les dissensions : Exemples récents de censure dans la littérature et le cinéma chinois », *op. cit.*, p. 77.

demande au contraire un échange réciproque entre censeurs et censurés. Ainsi, le contrôle peut entraîner, en lui-même, une réponse créative de la part des artistes, et nous verrons dans les pages suivantes quels sont les effets de cette pression dans la production littéraire de Yan Lianke. Il faudra toutefois garder à l'esprit qu'on se trouve à l'intérieur d'une dynamique complexe où l'influence de l'autorité et le talent de l'artiste sont simultanément en jeu, et où aucune réponse n'est donnée à priori. La présence d'un contrôle dont l'existence, Holquist nous le rappelle, n'est pas questionnable (« *Censorship is: One can only discriminate among its more or less repressive effects* »)⁹³ n'implique en soi-même ni l'absence d'une production littéraire de qualité ni, à l'inverse, la qualité absolue de toute œuvre sujette à l'interdiction de la censure. Link résume ainsi le contexte :

[...] we must be able to distinguish between a nonliterary intrusion and a literary response. We can rightly say that a political leader's command is extraneous to literature, but it does not follow that the writer's response is also extraneous. Writers comply, resist or, more often, do a mixture of the two, and such responses might be carefully thought out, unconsciously reflexive, or somewhere in between. But all are genuine human responses, at least worth noting and often worth studying. Some, moreover, produce good literature. If works written in opposition to coercion seem wanting as « pure literature », they can nevertheless be very good, [...].⁹⁴

Un élément central de cette dynamique est l'autocensure des auteurs envers leurs propres œuvres. A ce propos, Holquist affirme que le plus haut niveau d'autocensure est la mort par suicide (de même que l'exécution de l'écrivain est la forme la plus radicale de censure). Les cas auxquels nous aurons affaire n'atteignent toutefois pas ce niveau de répression et de contrôle, et même si de tels cas existent sans doute encore à l'intérieur de la République Populaire Chinoise, nous avons l'impression qu'une enquête complètement différente serait nécessaire pour aller les rechercher et les étudier de manière complète⁹⁵. Dans notre analyse nous nous concentrerons donc sur quelques cas d'auteurs qui, comme Yan Lianke, réussissent à écrire et à faire entendre leur voix, et sur leur manière de se confronter au contrôle sur leurs œuvres et à la possibilité limitée de publier.

⁹³ Michael Holquist, « *Corrupt Originals* », *op. cit.*, p. 16.

⁹⁴ Perry Link, *The Uses of Literature*, *op. cit.*, p. 4.

⁹⁵ Il faut signaler toutefois l'importance du facteur économique comme moyen privilégié de limitation de la liberté des intellectuels chinois : dans le passé, l'Association des écrivains constituait la certitude d'un salaire et des services sociaux indispensables. Encore plus souvent, l'arme économique semblerait être utilisée comme moyen de pression sur les maisons d'éditions, qui répondent en limitant drastiquement les risques dans le choix des œuvres à publier : le système de censure agit ainsi de manière indirecte, mais autant, voire plus efficace. La question concernant les écrivains d'ethnie non-Han semblerait être tout à fait différente : Sebastian Veg fournit le cas de l'uyghur Nurmuhemmet Yasin, condamné à dix ans de prison pour la publication de la nouvelle « *Le Pigeon Sauvage* » en 2005. La tibétaine Tsering Woesser, également accusée de « graves erreurs politiques » pour ses essais de voyage au Tibet, aurait été renvoyée de l'Association des écrivains. Voir : « *Harmoniser les dissensions : Exemples récents de censure dans la littérature et le cinéma chinois* », *op. cit.*

Prenons tout d'abord les cas de quelques auteurs qui parlent de l'intérieur de la Chine. Dans un article sur le fonctionnement de la censure en Chine, Yan Lianke mentionne lui-même quatre romanciers dont une œuvre a été d'abord censurée et par la suite republiée : Jia Pingwa avec *Feidu* (1993), Mo Yan avec *Feng ru fei tun* (1997), Li Peifu 李佩甫 avec *Yang de men* (羊的门 *La porte des moutons*, 1998) et Wang Yaowen 王耀文 et son *Guo hua* (国画 *Peinture nationale*, 2000), comme des cas du fonctionnement de ce nouveau système de censure « douce » qui serait en place en Chine aujourd'hui⁹⁶. Ce sont aussi des exemples intéressants de cette interaction stratégique avec le pouvoir, car la réaction des auteurs à l'interdiction de leur texte est très différente selon les cas. Nous avons déjà parlé de l'épisode de la republication de *Feidu* dans la deuxième partie de notre travail ; et Yan Lianke souligne que Li Peifu et Wang Yaowen ont carrément arrêté d'écrire après l'interdiction de leur roman : ils ne sont donc pas un exemple d'interaction stratégique réussie avec le pouvoir, mais pourraient plutôt compter comme un cas d'autocensure poussée à l'extrême comme conséquence d'un acte de censure : c'est le suicide (métaphorique) de l'écrivain.

C'est donc le cas de Mo Yan qui nous intéresse le plus ici, car il nous montre comment un auteur peut continuer d'écrire à l'intérieur du système, en parvenant même à obtenir un très large succès auprès du public national et international, même si ce succès n'est pas dépourvu de controverses. Le prix Nobel de littérature qui lui a été attribué en 2012 a été salué par le gouvernement comme une réussite nationale, comblant enfin des années d'attente qui ont été définies comme l'expression d'un véritable « complexe du prix Nobel », aggravé par l'affront de l'attribution de ce prix au citoyen français Gao Xingjian 高行健 (né en 1940) en 2000⁹⁷. Certains citoyens chinois et une partie de la critique internationale, au contraire, ont contesté cette même attribution sous prétexte que la position de Mo Yan non seulement ne serait pas suffisamment engagée d'un point de vue politique, mais qu'il serait même au service du gouvernement⁹⁸.

Il s'agit toutefois à notre sens d'une question qu'il faut nuancer profondément, car comme nous essayerons de le montrer, la capacité de certains écrivains chinois de parler contre leur système passe aussi par un usage savant des mots, et par la capacité de savoir doser leurs propos selon le contexte : par ce biais, ils laissent passer un message entre les lignes, sans jamais condamner le système ouvertement, mais en ouvrant aussi un espace de débat par leur propre travail.

⁹⁶ Yan Lianke, « An Examination of China's Censorship System », *The Oxford Handbook of Modern Chinese Literatures*, 13 octobre 2016, p. 263-274.

⁹⁷ Voir à ce propos : Julia Lovell, *The Politics of Cultural Capital : China's Quest for a Nobel Prize in Literature*, Honolulu, Univ of Hawaii Pr, 2006, 248 p.

⁹⁸ Perry Link, « Does This Writer Deserve the Prize? », *The New York Review of Books*, [en ligne] <https://www.nybooks.com/articles/2012/12/06/mo-yan-nobel-prize/>, 12 juin 2012, consulté le .

Le discours de réception du Nobel de Mo Yan en décembre 2012 est sans doute, du moins en apparence, assez conciliant avec le pouvoir. Dans l'ouverture, où il trace un portrait de sa mère à travers ses souvenirs d'enfant, il évoque par exemple un épisode centré sur l'idée du pardon : la mère empêche le jeune Mo Yan de la venger, car l'homme qu'il a devant lui et celui qui l'a battu vingt ans auparavant « ne sont pas une même personne » (那个打我的人，与这个老人，并不是一个人。) ⁹⁹. Cette expression évoque l'approche de la littérature au début de l'ère post-maoïste, qui servait à exposer les « cicatrices » du passé, mais en même temps invitait à oublier les erreurs passées du Parti et à regarder vers le futur avec plus d'espoir et d'optimisme, en pardonnant les erreurs du passé. L'auteur en vient ensuite à reconnaître la dette qu'il a vis-à-vis de son pays, en particulier à partir des réformes de Deng Xiaoping : « sans les changements et les progrès gigantesques qu'a connus la Chine ces trente dernières années, sans la politique d'ouverture et de réforme, il n'y aurait pas l'écrivain que je suis. » (如果没有 30 多年来中国社会的巨大发展与进步，如果没有改革开放，也不会有我这样一个作家。). Rappelons que, comme nous l'avons vu dans la première partie de notre recherche, l'éloge des politiques de Deng Xiaoping est aussi commun dans le monde intellectuel chinois contemporain : dans l'historiographie sur la Grand Bond en avant, en particulier, la reconnaissance de l'apport positif des politiques de Réforme et Ouverture était l'un des traits qui a permis à certaines œuvres sur le Grand Bond en avant d'être publiées malgré leur thème politiquement « sensible ».

A la différence de ces historiens qui, tout en condamnant l'épisode du Grand Bond en avant, gardaient une attitude essentiellement positive envers le développement de leur pays, Mo Yan n'est pas du tout étranger à la critique sociale radicale des politiques de son pays, comme cela ressort avec évidence de la lecture de ses romans. Il émerge, avant 1989, avec des textes comme *Le Clan du sorgho rouge Honggaoliang jiazu* 红高粱家族 (1986), *La mélodie de l'ail paradisiaque Tiantang suantai zhi ge* 天堂蒜薹之歌 (1987), dont la publication est brièvement interdite ¹⁰⁰, *Le pays de l'alcool Jinguo* 酒国 (1988). Même dans une phase plus avancée de sa carrière, en 2009, il publie *Grenouilles Wa* 蛙 sur la question de la limitation des naissances et de la discrimination des filles par rapport aux

⁹⁹ Les passages du discours cités sont tirés, respectivement dans leur version chinoise et française, de : Mo Yan (莫言), « Jiang gushi de ren - Nobei'er yanjiang », 讲故事的人 - 诺贝尔演讲 [Ceux qui content des histoires - Conférence Nobel] *NobelPrize.org*, [en ligne] https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/yan-lecture_ki.pdf, traduit par Chantal Chen-Andro, 7 décembre 2012, consulté le 29 mai 2019 ; Mo Yan, « Ceux qui content des histoires - Mo Yan : Conférence Nobel », *NobelPrize.org*, [en ligne] <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2012/yan/25466-mo-yan-conference-nobel/>, traduit par Chantal Chen-Andro, 7 décembre 2012, consulté le 29 mai 2019.

¹⁰⁰ Sur les différentes éditions du roman, voir : Thomas Chen, « The Censorship of Mo Yan's 天堂蒜薹之歌 (The Garlic Ballads) », *op. cit.*

garçons dès la naissance (un thème qui est également central dans *Beaux seins, belles fesses Feng ru fei tun* 丰乳肥臀 et dans d'autres nouvelles de l'auteur, comme « L'enfant abandonné » « Qi ying » 弃婴). Si ces textes sont sans doute les exemples les plus évidents de son approche souvent critique envers les problèmes de son pays, une critique des absurdités de la société existe dans toutes ses œuvres¹⁰¹.

Dans son discours, Mo Yan tient aussi à souligner la supériorité de la littérature sur la question politique : c'est la qualité de la production littéraire qui doit avoir une position dominante par rapport à la critique sociale qui est le thème du roman.

我在写作《天堂蒜薹之歌》这类逼近社会现实的小说时，面对着的最大问题，其实不是我敢不敢对社会上的黑暗现象进行批评，而是这燃烧的激情和愤怒会让政治压倒文学，使这部小说变成一个社会事件的纪实报告。小说家是社会中人，他自然有自己的立场和观点，但小说家在写作时，必须站在人的立场上，把所有的人都当做人来写。只有这样，文学才能发端事件但超越事件，关心政治但大于政治。

Lors de l'écriture de romans comme *La mélodie de l'ail paradisiaque*, qui colle de près à la réalité sociale, la question la plus grave qui s'est posée à moi n'a pas été de savoir si oui ou non j'avais le courage de mener une critique contre les aspects sombres de la société, mais si cette ferveur et cette colère dévorantes que je ressentais n'allaient pas laisser le politique l'emporter sur le littéraire, faire de ce roman la chronique d'un fait de société. L'écrivain fait partie de la société, il prend tout naturellement position et a son propre point de vue, mais lorsqu'il passe à l'acte d'écrire, il doit se placer sur le plan de l'humain, et décrire tous les hommes à partir de ce point de vue. C'est ainsi seulement que la littérature, tout en initiant l'événement, le transcende, qu'elle s'intéresse au politique tout en se plaçant sur un plan supérieur.

Sa position d'écrivain devient ainsi une manière de prendre position, mais en « transcendant » l'événement lui-même, dans un processus de transformation et d'universalisation de l'histoire par

¹⁰¹ Link souligne dans son article que l'« humour noir », ou l'« hilarité stupide » (*daft hilarity*) qui caractérise sa représentation de la Grande Famine du Grand Bond en avant dans *Feng ru fei tun* ou dans *La dure loi du karma Shengsi pilao* 生死疲劳 serait déplacée, et risque d'offenser les personnes ayant souffert de ces épisodes ou leurs descendants. Même si nous avons souligné que, effectivement, la représentation de la famine chez Yan Lianke du même épisode dans *Si shu* semble ouvrir à une dimension tragique plus extrême par rapport à Mo Yan, nous trouvons néanmoins assez convaincante l'interprétation de certains critiques qui parlent de la « déshumanisation » des personnages pratiquée par Mo Yan comme d'une pratique visant à dévoiler le traumatisme historique en le transfigurant dans une représentation littéraire qui essaie de rendre la dimension de l'horreur et de l'indicible. Voir : Jeffrey C. Kinkley, *Visions of Dystopia in China's New Historical Novels*, *op. cit.* ; Zhang Yinde, « La fiction du vivant : L'homme et l'animal chez Mo Yan », *op. cit.*

sa restitution littéraire, dont nous avons un exemple déjà dans la conclusion de son discours : « Pour un écrivain, la meilleure façon de parler c'est l'écriture. Tout ce que j'ai à dire, je l'écris dans mes œuvres. » (对一个作家来说, 最好的说话方式是写作。我该说的话都写进了我的作品里。)。 Dans l'une des trois « histoires » par lesquelles il clôture son intervention, nous pouvons en effet retrouver une subtile, mais très précise, invocation de la nécessité du droit de parole. En racontant un épisode de son enfance, une visite de sa classe à une exposition sur les souffrances passées de la Chine pendant laquelle tous les élèves, sauf un, firent semblant de pleurer, il en tire cette leçon : « [Q]uand tout le monde pleure, il faut tolérer que certains ne pleurent pas. Et c'est encore plus vrai lorsque les pleurs sont ainsi mis en scène ». (当众人都哭时, 应该允许有的人不哭。当哭成为一种表演时, 更应该允许有的人不哭。)

La critique sociale est donc, pour Mo Yan, un trait nécessaire pour l'écrivain, mais qui doit passer par le biais de l'œuvre littéraire en elle-même, et sans laisser l'élément politique l'emporter sur la littérature : c'est au contraire la parole littéraire qui peut subvertir, de manière subtile et imagée, les acquis du politique, dans une tentative de réelle inversion des rapports de pouvoir qui semble assez aboutie dans l'œuvre de Mo Yan.

Un autre auteur qui semble savoir comment doser ses forces dans sa relation avec le pouvoir est Yu Hua. Capable d'aborder aussi des sujets sensibles, il pratique néanmoins une distinction très consciente entre deux styles littéraires différents, celui de la fiction et celui de l'essai, qu'il destine à deux marchés différents (le marché chinois et le marché international) : nous aborderons cette question plus en détail dans la suite de ce chapitre.

La position de Yan Lianke à ce sujet semble toutefois ressembler, paradoxalement, plus à celle d'auteurs ayant quitté la Chine, dans la plupart des cas après 1989, comme forme de protestation ou de protection de leurs positions politiques et de leur liberté de publier. L'exemple sans doute le plus illustre de ces auteurs, dont quelques exemples sont recensés par Oliver Krämer dans un article de 1999¹⁰², est Gao Xingjian, qui a quitté la Chine en 1987, est citoyen français depuis 1997 et a obtenu en 2000 le premier prix Nobel de littérature décerné à un écrivain s'exprimant en langue chinoise.

Dans son discours de réception du Nobel, « Wenxue de liyou » (« 文学的理由 » « La raison d'être de la littérature »), Gao revendique l'indépendance de la littérature et la liberté de l'écrivain :

¹⁰² Oliver Krämer, « No Past to Long for ? A Sociology of Chinese Writers in Exile », Michel Hockx (éd.), *The Literary Field of Twentieth-Century China*, op. cit., p. 161-177. Il est assez surprenant que Krämer ne mentionne pas Gao Xingjian dans son article, mais ce choix est probablement lié à la nationalité de Gao.

文学要维护自身存在的理由而不成为政治的工具，不能不回到个人的声音，也因为文学首先是出自个人的感受，有感而发。

Si la littérature préserve sa raison d'être et ne devient pas un instrument de la politique, on ne peut que revenir à la voix de l'individu, puisque la littérature naît d'abord des sensations de celui-ci, et prend forme à partir de son expression.¹⁰³

En parallèle, affirme-t-il toutefois, l'écrivain n'est qu'un individu comme les autres, qui ne doit pas assumer le rôle de sauveur ou de héros de son pays, ni prétendre parler au nom d'une nation ou d'une culture : tout discours « culturel », affirme-t-il, est uniquement légitime d'un point de vue « touristique »¹⁰⁴. En cela, il refuse drastiquement toute imposition d'une tâche sociale qui pourrait être collée à la figure de l'écrivain.

Même s'il consacre une certaine partie de son discours à des questions purement littéraires (il parle par exemple de son usage des pronoms dans la définition des personnages et de la capacité de la littérature de voir en profondeur dans la nature humaine), il est important d'observer que la revendication de l'indépendance de la littérature par rapport au politique est, en elle-même, une prise de position politique, dont Gao Xiangjian paraît tout à fait conscient. Comme nous l'avons vu plus haut, parler de littérature chinoise en revendiquant l'absence d'un lien avec le politique, signifie déjà se détacher par rapport à la tradition littéraire chinoise, une tradition à laquelle Gao Xingjian affirme toutefois clairement appartenir, en raison de la langue qu'il utilise, ainsi qu'en mentionnant ouvertement les grandes nouvelles chinoises d'époque Ming et Qing, même s'il cite aussi l'œuvre d'écrivains et de philosophes occidentaux et revendique l'universalité de la littérature.

[...]作家的创造性恰恰在这种语言说过了的地方方才开始，在这种语言尚未充分表述之处加以诉说。作为语言艺术的创造者没有必要给自己贴上个现成的一眼可辨的民族标签。

La créativité de l'écrivain commence précisément là où le langage s'est déjà manifesté, et il ajoute sa narration là où le langage ne s'est pas tout à fait exprimé. En tant que créateur d'un art du langage, il n'est pas nécessaire que l'écrivain se colle une étiquette nationale toute faite, reconnaissable au premier coup d'œil.¹⁰⁵

¹⁰³ Le discours en chinois est disponible sur le site du prix Nobel : GAO Xingjian, *Nobel Lecture - Chinese version*, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2000/gao/25522-gao-xingjian-nobel-lecture-2000/>, consulté le 24 avril 2019. Le discours a été traduit en français : Gao Xingjian, *La raison d'être de la littérature suivi de Au plus près du réel*, traduit par Liliane Dutrait, Noël Dutrait et Denis Bourgeois, La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube, 2008, p. 8.

¹⁰⁴ « 强调民族文化的特色如果不是出于旅游业广告的考虑，不免令人生疑。 » (« [M]ettre l'accent sur les caractéristiques d'une culture nationale, à moins que ce ne soit pour une publicité touristique, est inévitablement suspect ») : Gao Xingjian, *La raison d'être de la littérature suivi de Au plus près du réel*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁵ *Ibid.*

Dans ce discours, sa vision de la société est toutefois clairement anti-marxiste et en contradiction ouverte avec la conception maoïste de la littérature (« Il n'est pas du tout certain que l'humanité aille de progrès en progrès. Au cours de l'histoire – ici je ne peux pas ne pas mentionner l'histoire de la civilisation humaine – la civilisation ne progresse pas de façon régulière. », 人类并非一定从进步走向进步。历史, 这里我不得不说到人类的文明史, 文明并非是递进的。¹⁰⁶; « elle [la littérature] n'a aucun devoir envers les masses » 文学对于大众不负有甚么义务¹⁰⁷). Il est donc évident que sa pensée est construite aussi comme forme de résistance à ce système. Cette impression est renforcée par le fait que, en dépit de ces affirmations qui ouvrent son discours, Gao Xingjian introduit ses propos en abordant précisément le thème du rapport entre littérature et pouvoir :

二十世纪的中国文学的劫难之所以一而再, 再而三, 乃至于一度奄奄一息, 正在于政治主宰文学, 而文学革命和革命文学都同样将文学与个人置于死地。以革命的名义对中国传统文化的讨伐导致公然禁书、烧书。作家被杀害、监禁、流放和罚以苦役的, 这百年来无以计数, 中国历史上任何一个帝制朝代都无法与之相比, 弄得中文的文学写作无比艰难, 而创作自由更难谈及。

作家倘若想要赢得思想的自由, 除了沉默便是逃亡。而诉诸言语的作家, 如果长时间无言, 也如同自杀。逃避自杀与封杀, 还要发出自己个人的声音的作家不能不逃亡。

Si la littérature chinoise du XXe siècle s'est trouvée à maintes reprises totalement exsangue, au point de parfois presque disparaître, ce fut précisément parce que la politique dominait la littérature, que révolution littéraire et littérature révolutionnaire plaçaient, l'une comme l'autre, la littérature et l'individu dans une situation désespérée. L'expédition punitive menée contre la culture traditionnelle chinoise a conduit, au nom de la révolution, à l'interdiction publique des livres et à leur destruction par le feu. Depuis cent ans, le nombre des écrivains fusillés, emprisonnés, contraints à l'exil, ou condamnés aux travaux forcés, est incalculable, dans des proportions que l'on ne peut comparer avec aucune des dynasties impériales de toute l'histoire de la Chine ; et, sans même parler de liberté de création, cela a entraîné pour l'écriture littéraire en chinois des difficultés incomparables.

Un écrivain qui désirait avoir la liberté de penser, s'il refusait le silence, ne disposait que de la fuite. Et si les écrivains, qui recourent au langage, se taisent trop longtemps, c'est

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 16.

comme s'ils se suicidaient. L'écrivain qui veut échapper au suicide et à la mise à l'index, et s'exprimer avec sa propre voix, ne peut pas ne pas fuir.¹⁰⁸

Dans la conclusion de son discours, de surcroît, tout en soulignant encore une fois que l'écrivain ne doit pas se reconnaître dans le rôle de sauveur de la nation, il reconnaît une valeur sociale à la littérature, et cela, précisément dans le domaine de l'historiographie, et dans l'optique d'un renouveau de cette discipline dans un sens moins déterminé par les « grandes lois de l'histoire » (历史那巨大的规律), qui sont probablement les idées d'origine marxiste :

文学正是对历史的补充。历史那巨大的规律不由分说施加于人之时，人也得留下自己的声音。人类不只有历史，也还留下了文学，这也是虚枉的人却还保留的一点必要的自信。

[...] la littérature complète bien l'histoire. Lorsque la loi immense de l'histoire s'exerce sur les êtres sans leur offrir de choix, l'homme doit aussi laisser la trace de sa voix. Le genre humain ne possède pas que l'histoire, la littérature lui a aussi été laissée, c'est un peu de nécessaire confiance en lui-même que conserve l'homme malgré son insignifiance.¹⁰⁹

Dans cette équivalence suggérée entre histoire et littérature nous retrouvons l'un des grands thèmes de notre recherche, ainsi que la revendication d'un genre, celui de la littérature de fiction, qui permet de raconter l'histoire de manière alternative : une démarche partiellement subversive dont Yan Lianke, comme nous l'avons vu, semble vouloir se rapprocher dans sa production du début des années 2000, en proposant une histoire populaire issue des campagnes.

Un autre passage du discours de Gao Xingjian est par ailleurs remarquable pour nous, car il pose le problème de l'écriture littéraire de la même manière que Yan Lianke le fera, dix ans après, dans la postface de *Si shu* que nous avons analysée dans la deuxième partie :

我的长篇小说《灵山》正是在我的那些已严守自我审查的作品却还遭到查禁之时著手的，纯然为了排遣内心的寂寞，为自己而写，并不指望有可能发表。Si j'ai entrepris l'écriture de mon roman la Montagne de l'Âme précisément à l'époque où mes œuvres, malgré une autocensure, étaient quand même interdites, c'était purement pour épancher ma solitude intérieure, pour moi-même, sans compter être publié un jour.¹¹⁰

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 9-10.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 29.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

Nous nous rappellerons que nous retrouvons chez Yan Lianke les mêmes éléments (chapitre 7) : le désir d'écrire sans viser à la publication, qui surgit en conséquence de l'expérience frustrante de l'autocensure comme stratégie consciente, profondément douloureuse mais, finalement, inutile.

La présence réelle ou imaginée du pouvoir qui conditionne très lourdement l'écriture littéraire semble donc hanter de manière plus manifeste un auteur exilé comme Gao Xingjian, plutôt que les auteurs chinois ayant trouvé une sorte de compromis avec le pouvoir. Nous en avons un autre exemple dans un article de 2008 de l'écrivain chinois d'outre-mer Ha Jin, qui lui aussi a abandonné la Chine à la suite des événements de juin 1989, et qui est même allé au-delà du franchissement des frontières physiques, car il a depuis décidé d'écrire uniquement en langue anglaise. Link souligne que ce choix pourrait être lié à la tentative de se libérer même des influences inconscientes cachées dans le recours à sa langue maternelle¹¹¹, une hypothèse qui évoque les affirmations de Li Tuo sur l'omniprésence du « style Mao » et sur le système de pensée sous-jacent, dont nous avons fait mention plus haut. L'auteur raconte que, après avoir signé un contrat avec une maison d'édition de Shanghai pour publier une collection de ses œuvres, il aurait été par la suite contraint à tel point dans le choix des nouvelles et des poèmes qu'il pouvait penser publier en Chine qu'il n'aurait finalement pas réussi à traduire un seul poème, au point que la publication du recueil a finalement échoué¹¹². L'ingérence perçue du pouvoir peut aussi mener, comme dans les cas de Li Peifu et de Wang Yaowen en Chine, au mutisme total de l'auteur dans sa propre langue maternelle.

Les questions de l'autocensure et du mutisme de l'auteur sont largement présentes dans les essais de Yan Lianke et même, comme nous le verrons, dans ses nouvelles, de manière plus ou moins directe. Nous pouvons considérer son attention aux processus de censure et d'autocensure comme une partie de cette « réponse littéraire » mentionnée par Link. Dans ce qui suit, nous analyserons la réponse formelle que Yan Lianke adresse à ce système de censure, ainsi que, très brièvement, la manière dont cette réponse est perçue de la part du monde académique. Dans le chapitre suivant, nous irons rechercher, dans la production littéraire de Yan Lianke, l'influence que le système de contrôle, réel ou perçu, a sur sa production littéraire, sur ses choix linguistiques et stylistiques : cela nous permettra de saisir un côté extrêmement intéressant du processus qui mène à la production artistique, et de l'interaction entre l'artiste et son environnement.

¹¹¹ « Ha Jin took the unusual step of departing not only China but the Chinese language ; he writes only in English, in part to be sure that event subconscious influences do not affect his expression. » : Perry Link, « Does This Writer Deserve the Prize ? », *op. cit.*

¹¹² Ha Jin, « The Censor in the Mirror », *op. cit.*

3. Questions éditoriales et d'image chez Yan Lianke

3.1. Publier à l'étranger pour être lu en Chine

Dans la partie précédente, nous avons mentionné les difficultés auxquelles Yan Lianke a dû faire face concernant la publication de son travail : en 1994 la parution de *Xiari luo* l'oblige d'écrire son autocritique ; en 2004, il est obligé de démissionner de l'armée après la parution d'une interview concernant le roman *Shoubuo* ; en 2005 et 2006 deux de ses romans paraissent en Chine mais sont immédiatement interdits (*Wei renmin fuwu* et *Dingzhuang meng*, avec deux déroulements un peu différents) et enfin, en 2011, il n'arrive pas à trouver un éditeur pour *Si shu*, qui paraît finalement à Hong Kong et Taiwan et n'est jamais publié en Chine continentale.

Ces difficultés ne correspondent pas à un ban complet de ses œuvres, car d'autres romans paraissent entre un épisode et l'autre : entre 1994 et 2004 il publie la plus grande partie de ses romans et nouvelles situés dans le monde fictif des monts Balous ; en 2008 il publie *Feng ya song* ; en 2013 *Zhalie zhi* paraît. Yan Lianke ne semble, par ailleurs, avoir subi aucun type de restriction à sa liberté personnelle : il est professeur à l'Université du peuple de Pékin et il est régulièrement invité à l'Université polytechnique de Hong Kong un semestre par an depuis 2016 ; il effectue régulièrement des voyages à l'étranger pour promouvoir ses livres et une liste de ses interventions aux États-Unis avait même été publiée sur le site de l'Université du Peuple¹¹³. Jusqu'à 2009 il a aussi gagné plusieurs prix littéraires en Chine : le roman *Shoubuo* lui-même, qui est à l'origine de son éloignement de l'armée, a remporté, en 2005, le troisième prix Lao She.

La question du contrôle et des limitations effectivement subies par l'auteur dans sa carrière littéraire est donc complexe et il n'est sans doute pas possible, dans l'environnement changeant de la Chine contemporaine, d'en tirer des conclusions valables dans le long terme. Après l'échec de *Si shu*, Yan Lianke a publié son roman suivant, *Rixi*, directement aux éditions Maitian de Taiwan sans essayer de soumettre le roman aux éditeurs de la République populaire de Chine, et il déclare ne pas avoir pu publier ses recueils de leçons sur la littérature mondiale, qui ont finalement paru en 2017 aux éditions Zhonghua shuju (中华书局 Chungghwa Book) de Hong Kong¹¹⁴. La même année il parvient néanmoins à faire paraître, dans la revue *Shoubuo*, le roman *Su qiu gong mian* (速求共眠 *Une tentative rapide pour dormir ensemble*), qui sera par la suite publiée d'abord à Taiwan (2018) et

¹¹³ School of Liberal Arts, Renmin University of China : <http://wenxueyuan.ruc.edu.cn/dwj1/?1668> - consulté le 16 avril 2015, la page n'est plus disponible aujourd'hui (mars 2019).

¹¹⁴ Yan Lianke (阎连科), *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], Hong Kong, Chungghwa Book, 2017, 311 p ; Lianke Yan, *Yan Lianke de wenxue jiangtang - Ersbi shiji chuan*, Hong Kong, Chungghwa Book, 2017, 247 p.

ensuite en RPC (2019)¹¹⁵. Son œuvre « étrangère », qui n'a jamais paru sur le territoire de la République Populaire de Chine, compte donc pour l'instant trois recueils d'essais (*Chenmo yu chuanxi* en 2014 et les deux volumes parus en 2017) et deux romans (*Si shu*, 2010 ; *Rixi*, 2015), auxquels il faut rajouter les deux romans qui ont eu une parution très rapide en Chine continentale, mais ont été immédiatement retirés de la vente et n'ont pas été republiés depuis (*Wei renmin fumu*, 2005 ; *Dingzhuang meng*, 2006).

Yan Lianke affirmait toutefois en 2018 que même dans le futur, il ne comptait pas soumettre ses romans aux éditeurs de la RPC¹¹⁶. Il s'agit en partie d'un choix, qui viserait par ce subterfuge à soustraire son écriture aux contraintes de la censure (voir *infra*) ; les déclarations de l'auteur à ce propos sont toutefois ambiguës et varient selon les moments et la source. D'un côté il revendique son choix comme la manifestation de sa liberté d'expression, et d'un autre il se lamente en soutenant qu'il ne s'agirait pas tant d'une stratégie que d'une véritable impossibilité, liée aux changements survenus dans la politique et dans le contrôle du marché éditorial au cours des dernières années, ainsi qu'à sa mauvaise réputation, qui aujourd'hui bloquerait même la réédition de ses romans précédents en Chine¹¹⁷.

Parmi les informations certaines que nous avons pu saisir, nous pouvons confirmer la tendance d'une relative plus grande liberté des revues spécialisées par rapport au marché des livres, que nous avons vérifiée dans le champ historiographique en ce qui concerne le traitement du Grand Bond en avant. Dans le cas de Yan Lianke, nous avons deux exemples de cette tendance. D'abord, dans le numéro de mai 2013 de la revue *Dangdai zuojia pinglun*, entièrement consacré à notre auteur, nous trouvons deux essais très critiques, écrits par Yan Lianke lui-même : « Meiyou zunyan de shenghuo he zhuangyuang de xiezuo – Zai Taiwan Donghai daxue jiangyan » (« 没有尊严的生活和庄严的

¹¹⁵ Yan Lianke (阎连科), « 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 [Une tentative rapide pour dormir ensemble - Un morceau non fictionnel sur mon rapport avec la vie], *Shoubuo*, juillet 2017, Changpian zhuanghao, 2017 xia zhuan, p. 4-104 ; Yan Lianke, *Su qiu gong mian – Wo yu shenghuo de yi duan fei xugou* [Une tentative rapide pour dormir ensemble - Un morceau non fictionnel sur mon rapport avec la vie], Taipei, Ink wenxue chuban, 2018, 341 p ; Yan Lianke (阎连科), *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 [Une tentative rapide pour dormir ensemble - Un morceau non fictionnel sur mon rapport avec la vie], Nanchang, Baihua zhou wenyi chubanshe, 2019, 276 p.

¹¹⁶ Interview avec l'auteur, janvier 2018. Dans la même interview, Yan Lianke affirmait également que même la réimpression de ses œuvres précédentes est désormais impossible en Chine continentale.

¹¹⁷ Dans la même interview de janvier 2018, Yan Lianke affirme en même temps que c'est à cause de sa mauvaise réputation si ses essais littéraires ne peuvent pas paraître en Chine, mais que de toute manière il ne se sent pas personnellement visé par ces difficultés car elles sont le reflet d'une fermeture généralisée de tout le marché éditorial chinois. Dans un article de Sebastian Veg de 2014, Yan Lianke semble également attribuer partiellement à sa mauvaise réputation la difficulté de publier : Sebastian Veg, « La création d'un espace littéraire pour débattre de l'ère maoïste », *op. cit.*, p. 13.

写作——在台湾东海大学的讲演» « Il n’y a pas de vie honorable ni d’écriture digne – Conférence à l’Université Donghai de Taïwan »), qui paraîtra aussi dans le recueil hongkongais *Chenmo yu chuanxi* de 2014, et qui contribue de manière très forte à son autodéfinition comme intellectuel « censuré » ; et même la postface de la version hongkongaise de *Si shu* (« Xiezu de pantu », dont nous avons parlé dans la partie précédente), qui constitue, comme nous l’avons vu, une revendication de l’authenticité de son roman, dont la publication manquée en Chine continentale serait une preuve¹¹⁸. Le deuxième exemple de cette plus grande ouverture des revues littéraires à certains auteurs ou thèmes, est la parution, dans la revue *Shoubuo*, de du roman imprégné d’« humour noir »¹¹⁹ *Su qiu gong mian* : elle a lieu au printemps 2017, au moment même où, selon les déclarations de Yan Lianke lui-même, un blocage à cause de sa mauvaise réputation l’aurait empêché de faire paraître ses recueils d’essais littéraires dans une maison d’édition de Chine continentale¹²⁰. Le fait que la nouvelle ait paru également dans le marché éditorial de la RPC en 2019 témoigne toutefois aussi que le blocage sur les publications de Yan Lianke n’est pas aussi complet que l’auteur semble parfois le suggérer ou, du moins, démontre une fois de plus que le contrôle sur le marché éditorial chinois est extrêmement changeant.

Ce qui nous intéressera dans cette partie ne sera pas tellement de retracer et parcourir les limitations effectives à la liberté de publication subies par notre auteur, ce qui a été fait de manière assez détaillée par Sebastian Veg par rapport aux trois romans *Dingzhuang meng*, *Wei renmin fuwu* et *Si shu*¹²¹. Nous souhaitons plutôt analyser la manière dont l’idée et les thèmes de la censure et de l’autocensure apparaissent dans son écriture, en devenant un trait assez manifeste de son œuvre, et une constante de ses déclarations publiques en dehors de la Chine, depuis 2006 au moins¹²². C’est,

¹¹⁸ Ces deux articles sont également inclus dans le recueil d’essais de et sur Yan Lianke *Shuo Yan Lianke* du département de littérature de la Renmin Daxue, édité par Lin Yuan en 2014 : Lin Yuan (éd.), *Shuo Yan Lianke, op. cit.* Ce genre de recueils d’essais critiques sur des auteurs, assez répandus en Chine, peuvent toutefois être assimilés aux revues spécialisées, à cause de leur public extrêmement restreint et de leur distribution limitée.

¹¹⁹ Sun Yong (孙颢), « Bei “Heise youmo” de Yan Lianke », 被“黑色幽默”的阎连科 [Yan Lianke victime de son « humour noir »], *Shoubuo changbian zhuanghao 2017 xia zhuhan*, 2017.7, p. 104-105.

¹²⁰ L’impossibilité de publier ces recueils pourrait bien entendu avoir été provoquée par d’autres facteurs aussi. Aux yeux de l’auteur, le blocage d’un texte essentiellement « neutre » au niveau de la critique sociale, mais en forme de livre, témoigne d’une censure sur son personnage d’intellectuel ; la publication de sa nouvelle, assez critique sur la commercialisation de la culture, dans une revue littéraire, au contraire, ne lui donne aucun espoir d’une possible publication de son prochain roman en Chine continentale. A notre avis, ce décalage nous dit beaucoup en même temps sur le processus de « victimisation » mis en place par l’auteur, et sur la perception d’une moindre soumission des revues à un contrôle, que nous avons perçue chez les chercheurs en histoire interviewés pour la première partie.

¹²¹ Sebastian Veg, « Harmoniser les dissensions : Exemples récents de censure dans la littérature et le cinéma chinois », *op. cit.* ; Sebastian Veg, « La création d’un espace littéraire pour débattre de l’ère maoïste », *op. cit.*

¹²² Il faut aussi remarquer que le regard des critiques, des journalistes et du public occidentaux est sans doute biaisé quand il s’agit d’interviewer un auteur chinois, et que les questions concernant la politique chinoise prennent parfois le pas sur l’analyse littéraire, ce qui conditionne sans doute l’orientation des interventions des auteurs. De nombreux

en effet, à la période qui suit la rédaction de *Dingzhuang meng* que remontent ses premières affirmations concernant l'autocensure. Le projet original du livre, affirme-t-il, comprenait la description d'un commerce international de sang de la Chine vers les États-Unis par d'énormes tuyaux souterrains, avec une critique directe adressée aux autorités centrales¹²³. Cette partie a été complètement éliminée dans la rédaction finale pour prévenir une possible interdiction du roman, afin de permettre aux lecteurs chinois de recevoir du moins une partie de son message :

表现在写作上,自«为人民服务»的事件后,在写作«丁壮梦»时,我是经过一个严格的“自我审查”的。今天大家读到的«丁壮梦»,可能是一部尚可及格、说得过去的一本书,但只有我知道,我是怎么自己对自己审查的。只有我知道,如果没有对中国审查制度的文学恐惧、写作警惕和自我审查的约束,«丁壮梦»应该是怎么一部书。¹²⁴

Au niveau de mon écriture, depuis l'affaire de *Wei renmin fumu*, et pendant la rédaction de *Dingzhuang meng*, j'ai expérimenté une sévère « autocensure ». Le roman que vous pouvez lire aujourd'hui est peut-être un livre acceptable, mais moi seul sais comment je me suis censuré. Moi seul sais comment aurait pu être *Dingzhuang meng* sans les conséquences de la terreur littéraire du système de censure chinois, les précautions que j'ai prises et l'autocensure.

La faillite de cette tentative de compromis, ainsi que la situation changeante de la Chine dans les années suivantes¹²⁵, provoquent une exaspération dans la perception que Yan Lianke a de l'ingérence du pouvoir dans son écriture. En 2013, lors d'une conférence à l'université de Berkeley, interrogé à ce propos, il suggère que, pour les écrivains chinois, le seul moyen pour se garantir une « écriture digne » serait d'abandonner complètement la perspective de publier en Chine continentale. Les écrivains n'ayant en effet aucun pouvoir de changer le système éditorial chinois, la seule manière pour eux d'assumer leurs responsabilités en tant qu'intellectuels serait de continuer d'écrire librement en refusant de se conformer aux demandes changeantes d'un système opaque et

critiques s'expriment à ce sujet depuis de très nombreuses années. Voir, dans l'ordre chronologique : Douwe W. Fokkema, « Literary Dissent in Communist China by Merle Goldman », *T'oung Pao*, 1969, vol. 55, 4/5, coll. « Second Series », p. 336-342 ; Liu Kang, « Subjectivity, Marxism and Cultural Theory in China », Liu Kang et Xiaobing Tang (éds.), *Politics, Ideology and Literary Discourse in Modern China : Theoretical Interventions and Cultural Critique*, op. cit., p. 43-44 ; Chen Xiaoming, Liu Kang et Shi Anbin, « The Mysterious Other : Postpolitics in Chinese Film », *boundary*, 1997, vol. 24, n° 3, p. 123-141 ; Bonnie S. McDougall, *Fictional Authors, Imaginary Audiences*, op. cit.. Pour l'analyse de la perception « politisée » d'un certain nombre d'auteurs chinois en Europe, voir aussi Angel Pino et Isabelle Rabut, éd., *La Littérature chinoise hors de ses frontières : Influences et réceptions croisées*, Paris, You Feng, 2013.

¹²³ Johnatan Watts, « Censor sees through writer's guile in tale of China's blood-selling scandal », op. cit.

¹²⁴ Yan Lianke, *Chenmo yu chuanxi*, op. cit., p. 96. P. 94

¹²⁵ Dans une interview de février 2016, Yan Lianke affirmait par exemple qu'il n'aurait jamais osé envoyer à une maison d'édition les mêmes livres qu'il avait envoyés dix ans auparavant.

autoritaire, qui limite les possibilités créatives des écrivains ainsi que leur possibilité de s'exprimer sur des sujets politiques. Cela serait une manière d'exploiter les contradictions du système économique et politique chinois :

我想当然台湾香港是中国出版非常好的补充，中国的情况是中国人永远认为台湾和香港就是中国的一部分，但他们认为它的出版又不是它的一部分。[...] 如果中国作家都可以像余华这样，我的写作不能在大陆出版那我在港台出版，[...]我想中国的文学会有很大的改变。¹²⁶

Bien sûr, je pense que Taiwan et Hong Kong fournissent un excellent complément à la publication en Chine. En Chine la situation est que les Chinois ont toujours considéré ces deux territoires comme une partie de la Chine, mais pas leur édition. [...] Si les écrivains chinois faisaient comme Yu Hua, qui a publié à Hong Kong et Taiwan quand il ne pouvait pas le faire en Chine, [...] je crois que la littérature chinoise en tirerait un grand avantage.

Nous avons vu que cette stratégie a été adoptée aussi par différents chercheurs dans le domaine de l'historiographie : on se rappellera le recueil d'interviews de Niu Ben, ainsi que le cas de la maison d'édition hongkongaise Time International Publishing - *Shidai guoji chuban gongsi* 时代国际出版公司 - qui avait directement établi son siège à Shanghai et a été utilisée par exemple par l'historien Cao Shuji (voir Chapitre 2).

Dans les essais de *Chenmo yu chuanxi* (2014), qui constituent une reprise de conférences prononcées aux États-Unis en 2013, Yan Lianke approfondit cette position : il ne s'agit plus uniquement d'un stratagème qui lui permet de publier en chinois les textes qu'il ne parvient pas à faire paraître en République Populaire de Chine, mais d'une position politique au sens large. Les maisons d'édition taiwanaises deviennent, dans ses propos, des véritables bastions protecteurs d'une culture chinoise qui serait autrement 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。¹²⁷

¹²⁶ UC Berkeley Events, « Living Without Dignity and Writing with Integrity : Chinese author Yan Lianke », *op. cit.*, min. 1:23:20 ss.

¹²⁷ Yan Lianke, *Chenmo yu chuanxi*, *op. cit.*, p. 96.

En particulier, l'effort constant de conservation de la culture et de la littérature chinoise des maisons d'édition de Taiwan est 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 qui, pour toute sorte de raisons, ne peuvent pas être publiés ou subissent des altérations. Le respect que l'industrie éditoriale taiwanaise porte envers l'intégrité des textes de la Chine populaire est semblable à l'amour qu'une mère porte à ses enfants, qui est magnanime et égalitaire, et va au-delà de leur aspect physique, de leur taille ou de leurs difformités.

La comparaison avec le moine et la mère pose par ailleurs Taiwan dans une position de supériorité morale, qui donne à ces affirmations un ton plus radical encore : il ne s'agit pas seulement de théoriser une alternative au problème de la censure, mais également de déclarer une inversion dans l'échelle de supériorité entre son propre pays et la République de Chine.

Deux aspects critiques surgissent toutefois de cette suggestion de l'auteur : le premier dérivant de la réception de cette position de la part de certains intellectuels chinois, le deuxième de la manière dont Yan Lianke lui-même perçoit les conséquences de cette stratégie.

3.2. La réponse du monde académique

Tout d'abord, il est intéressant de remarquer les conséquences que ces propos ont eues dans la perception et la classification de l'auteur parmi les intellectuels chinois : dans un cycle de conférences tenues entre l'automne 2016 et l'automne 2017 en Italie et en France avec pour titre « Le changement identitaire des écrivains chinois depuis les années 1990 » (« 1990 年代以来中国作家身份的改变 »), le professeur Gao Yuanbao 郜元宝 de l'Université Fudan de Shanghai proposait de classer les écrivains chinois contemporains en huit catégories différentes. Une de ces catégories était celle des écrivains caractérisés par le fait d'avoir profité de l'ouverture croissante de la Chine à partir des années 1990 pour vivre en Chine et, en même temps, publier certaines de leurs œuvres à l'étranger¹²⁸. Les trois écrivains mentionnés par Gao sont Zhang Chengzhi 张承志, Yu

¹²⁸ Les autres catégories de ces « nouvelles identités » qui ressortent de la littérature chinoise traditionnelle étaient : les écrivains de Taiwan, Hong Kong et Macao, qui ne sont plus considérés des auteurs d'outre-mer pour des raisons politiques (il est par ailleurs intéressant de remarquer la présence de Taiwan dans cette catégorie) ; les auteurs d'outre-mer s'exprimant en chinois (une catégorie qui comprend par exemple Gao Xingjian) ; les auteurs qui écrivent en chinois sur les minorités ethniques (Wang Meng, encore Zhang Chengzhi, Alai, Ning Hen et autres) ; les écrivains appartenant à des minorités ethniques qui ont commencé à écrire dans la langue de leur nationalité à partir des années 1990 (comme Zheng Shifeng, qui écrit en coréen) ; les auteurs de nationalité chinoise mais qui ne savent pas écrire en putonghua ; les auteurs qui utilisent les dialectes (*fangyan* 方言) dans leurs récits (Jia Pingwa qui utilise le dialecte du Shhanxi, Jin Yucheng qui utilise le dialecte de Shanghai dans fanhua etc) ; les écrivains qui écrivent sur internet.

Hua et Yan Lianke, trois auteurs dont les différentes intentions et biographies trahissent d'un côté la non exclusivité de la solution proposée par Yan Lianke dans le champ littéraire, de l'autre le fait que cette stratégie a été utilisée par différents écrivains pour des raisons différentes.

Zhang Chengzhi, intellectuel et écrivain d'ethnie Hui, né à Pékin en 1949, est mentionné dans cette catégorie car il a publié trois œuvres au Japon, en les rédigeant directement en langue japonaise (qui est sa deuxième langue étrangère après le mongol) : un récit de son expérience en tant que Garde rouge (*Koneihei no jidai*, 红卫兵の時代, *L'époque des Gardes rouges*, Tokyo : Iwanami Shoten, 1992) ; une histoire des Hui en Chine (*Kaikyo kara mita Chugoku : Minzoku, shukyo, kokka*, 回教から見た中国—民族・宗教・国家, *La Chine à travers l'Islam : Nation, religion, état*, Tokyo : Chuokoronsha, 1993) ; et un article pour commémorer le centenaire de la naissance de Mao (« Mo Shuseki gurafiti », traduit en anglais par Gérémi Barmé comme « Chairman Mao Graffiti », 1994). Il faut remarquer que l'écriture en langues différentes appartient à l'identité écartelée de cet écrivain, qui est aussi profondément lié aux steppes de la Mongolie Intérieure et qui a également publié, notamment dans sa jeunesse, des nouvelles et des poèmes en langue mongole¹²⁹. La publication en langue japonaise de son autobiographie comme Garde rouge pourrait être interprétée comme la tentative d'expliquer le passé de violences de ce mouvement, dont il a été l'un des protagonistes. Sa description de son expérience en tant que Garde rouge telle qu'il la fait dans son texte japonais¹³⁰, ne semble toutefois pas se détacher de manière très nette de ce qu'il écrit en langue chinoise, par exemple dans les deux versions de son roman partiellement autobiographique *Jin muchang* (金牧场 *Pâtures dorées*, 1987) et *Jin caodi* (金草地 *Prairies dorées*, 1994). Le thème de l'histoire des Hui en Chine est aussi approfondi dans beaucoup d'essais publiés en langue chinoise (il traite notamment de presque deux siècles d'histoire de la secte musulmane de Jahriyya à partir de sa fondation (1748 – 1920), dans *Xinling shi* 心灵史 *Histoire de l'âme*¹³¹, qu'il considère comme son chef d'œuvre). Fervent défenseur de l'« esprit des Gardes rouges » (*hongweibing jingshen* 红卫兵精神), Zhang Chengzhi continue de défendre son passé de révolutionnaire¹³², en le liant, bien que de manière sans doute

¹²⁹ Zhang Chengzhi publie en 1978 un poème en langue mongole intitulé *Zuo renmin de erzi* (做人民的儿子 *Être un enfant du peuple*, en mongol *Arad-un-huu*), et une nouvelle, « Qishou weishenme gechang muqin ? » (骑手为什么歌唱母亲? Pourquoi les cavaliers chantent leurs mères ?).

¹³⁰ Voir l'analyse de Julia Lovell : « From Beijing to Palestine : Zhang Chengzhi's Journeys from Red Guard Radicalism to Global Islam », *The Journal of Asian Studies*, novembre 2016, vol. 75, n° 04, p. 891-911.

¹³¹ Zhang Chengzhi 张承志, *Xinling shi* 心灵史 (« Histoire de l'âme »), Changsha, Hunan wenyi chubanshe, 1999.

¹³² Il se définit même comme le premier Garde rouge, à savoir celui qui a inventé le nom du mouvement, et le dernier, encore en 1994 : voir respectivement Laifong Leung, *Morning sun*, *op. cit.*, p. 221 ; Zhang Chengzhi, « Chairman Mao Graffiti », dans Geremie Barmé (éd.), *Shades of Mao : the posthumous cult of the great leader*, Armonk, NY, M.E. Sharpe, 1996, p. 271.

simpliste et contradictoire, à sa redécouverte de l'Islam à partir de la fin des années 1980, sous le commun dénominateur d'une position que Lovell définit correctement comme « gauchiste » (*leftist*) à l'extrême. Ainsi s'exprime par exemple Zhang Chengzhi en 2007 : « Le rouge [*le communisme*] et le vert [*l'Islam*] sont, en réalité, en harmonie : tous les deux se chargent de combattre contre la vie intolérable des opprimés. » « 红和绿其实是和谐的，都是为了反抗奴隶的苟活。 »¹³³.

Il est donc tout à fait possible de considérer Zhang Chengzhi comme un intellectuel subversif en Chine, mais il faut bien tenir compte de son orientation, que le situe dans une place alternative par rapport à la majorité des voix subversives en Chine, et le condamne à un isolement absolu par rapport à la plupart des cercles intellectuels, sur une échelle nationale et globale en même temps. Comme le résume Lovell :

A figure like Zhang Chengzhi has few admirers in mainstream Chinese or Western intellectual circles. His is a controversial, minority stance. Officialdom is discomforted by his extolling of Red Guard rebellion; nationalists dislike his defense of Muslim rights and identity; liberals (and many former Red Guards) reject his unapologetic admiration for Mao Zedong. His unrepentant Cultural Revolution Maoism, sympathetic attitude to the 9/11 attacks, and support for the terrorist wings of Muslim and Palestinian organizations, meanwhile, win him few friends in the West. Zhang is Marxist in the Groucho sense of the word—outside any powerful club or system.¹³⁴

Ses choix éditoriaux sont donc probablement aussi à comprendre dans le cadre de cet isolement général, qui est pour l'auteur une source d'orgueil plus encore que de lamentation. Lovell souligne aussi qu'en 2007, Zhang Chengzhi a publié un recueil d'essais à Hong Kong, *Wuse de yiduan* (五色的异端 *Hérésie en cinq couleurs*, Hong Kong : Dafeng chubanshe), où il décrit les passions qui guident son esprit (représentées par les couleurs vert, rouge, jaune [Mongolie-Intérieure], bleu [Xinjiang] et noir, de manière similaire à ce que nous lisions dans le passage mentionné plus haut, tiré toutefois d'un autre recueil), et qui se termine par une définition de sa propre écriture comme une « bombe noire ». Zhang Chengzhi aurait donc fait de la rébellion (造反 *zaofan*) la marque de son action intellectuelle et politique, et il l'exprime de manière constante, en Chine continentale comme à l'étranger, en se contentant de l'espace très limité que la spécificité de ses propos lui garantit.

Yu Hua se situe dans une position virtuellement opposée par rapport à Zhang Chengzhi : auteur extrêmement connu et apprécié en Chine comme à l'étranger, il est l'auteur d'un grand nombre de romans et nouvelles qui ont été traduits dans plusieurs langues. Son œuvre de romancier est intégralement publiée en Chine continentale. Il rentre dans la catégorie proposée par Gao Yuanbao

¹³³ Zhang Chengzhi (张承志), *Longzi de erduo*, 聋子的耳朵, Lanzhou, Henan wenyi chubanshe, 2007, p. 80.

¹³⁴ Julia Lovell, « From Beijing to Palestine », *op. cit.*, p. 907.

en raison de son recueil d'essais *La Chine en dix mots* (*Shige cibui li de Zhongguo* 十个词汇里的中国) qui, rédigés en chinois, seule langue parlée par l'auteur, sont parus tout d'abord en traduction française (par Isabelle Rabut et Angel Pino, Arles Sud, 2010), puis en anglais (*China in Ten Words*, traduit par Allan H. Barr, Penguin Books, 2011) et en chinois, mais uniquement à Taiwan (Maitian chubanshe, 2011)¹³⁵. En partant de dix mots exemplaires, au sens de l'auteur, pour comprendre la Chine contemporaine (« Peuple », « Leader », « Lecture », « Ecriture », « Lu Xun », « Disparités », « Révolution », « Gens de peu », « Faux », « Embrouille »)¹³⁶. Yu Hua raconte les changements qui sont intervenus dans son pays depuis son enfance, selon un mode narratif qui a été défini comme à la fois « direct » et « oblique », un hybride entre mémoires et essai¹³⁷. Il s'agit d'une première pour l'auteur, qui définit ainsi ce travail :

I have always written much as I please in the May 35th mode, and for that I have the fictional form to thank, since fiction is not overtly political and by its nature lends itself to May 35th turns of phrase. Writing in the June 4th mode, as I did in *China in Ten Words*, was a departure from my normal practice.¹³⁸

Yu Hua théorise ainsi l'existence de deux modes d'écriture : le mode « du 35 mai », qui appartient à sa routine d'écrivain, ainsi qu'à l'expérience de tout internaute chinois (l'expression vient de la périphrase utilisée sur le web pour contourner les contrôles en parlant des protestations sur la place Tian'anmen en 1989), et un mode plus direct, à savoir le mode « du 4 juin », qui traite directement les thèmes politiques. Il utilise ce dernier style non seulement dans *La Chine en dix mots*, mais aussi dans les articles qu'il publie assez régulièrement dans la presse internationale, et dont une collection vient d'être publiée pour la première fois en italien en octobre 2018¹³⁹.

¹³⁵ D'autres traductions en d'autres langues, dont l'italien et l'espagnol, ont également paru par la suite. Ce qui est intéressant est que les droits pour les traductions française et anglaise aient été vendus avant la publication de l'œuvre en langue chinoise. Faute de pouvoir immédiatement publier l'œuvre en Chine, l'auteur s'est donc d'abord adressé au public étranger.

¹³⁶ Yu Hua, *La Chine en dix mots*, traduit par Angel Pino et Isabelle Rabut, Arles, Actes Sud, 2010, 331 p.

¹³⁷ Wu Jenna, « China Through Yu Hua's Prism », *op. cit.*, p. 57.

¹³⁸ Yu Hua, « The Spirit of May 35th », *The New York Times*, [en ligne] <https://www.nytimes.com/2011/06/24/opinion/global/24iht-june24-ihtmag-hua-28.html>, 24 juin 2011, consulté le 23 août 2018.

¹³⁹ Yu Hua, *Mao Zedong è arrabbiato : verità e menzogne dal pianeta Cina*, Milano, Feltrinelli, 2018, 185 p. Le succès public de Yu Hua en Italie, inégalé en ce qui concerne la littérature chinoise, a amené le réseau des Instituts Confucius italiens à organiser une très longue tournée pour l'auteur au moment de la parution de ce recueil d'essais (octobre 2018). Les différents rendez-vous organisés avaient toutefois la particularité de ne jamais mentionner ce dernier ouvrage, manifestement critique, mais de se concentrer uniquement sur la production littéraire précédente de Yu Hua, qui a été largement traduite en italien. Voir à ce propos la brochure de la tournée, en italien et en chinois, disponible sur la page de l'Institut Confucius de l'Université de Milan : « Comincia il tour italiano di Yu Hua », *Istituto Confucio*, [en ligne] <https://www.istitutoconfucio.unimi.it/2018/10/comincia-il-tour-italiano-di-yu-hua/>, 19 octobre 2018, consulté le 4 octobre 2019.

Ce mode narratif de l'essai politique, et sa publication à l'étranger, sont présentées par l'auteur simplement comme des expériences supplémentaires, un détour qui n'implique certainement pas un refus du style du « 35 mai ». Suite à la parution de ce pamphlet, Yu Hua publie en effet le roman *Le septième jour* (*Diqi tian* 第七天, 2013) qui est également très critique à l'égard des absurdités de la Chine contemporaine, mais qui approche le sujet par le biais d'une intrigue ouvertement fictionnelle, où le narrateur décédé regarde la société depuis l'au-delà. L'alternance entre les deux styles expressifs de l'essai et de la fiction devient ainsi non pas une alternative morale entre le « vrai » et le « faux », ce qui est spontané et ce qui ne l'est pas, mais plutôt un instrument à utiliser de manière stratégique selon le contexte et la nature du texte¹⁴⁰ : à la différence de Yan Lianke, Yu Hua ne théorise pas la nécessité de publier à l'étranger pour s'exprimer pleinement, car cette possibilité lui est déjà offerte par un usage savant de la fiction. L'usage des deux horizons éditoriaux différents lui permet d'élargir ses possibilités expressives.

Chez Yan Lianke, le ton change, encore une fois, drastiquement : nous ne sommes ni face à un refus hautain de tout compromis idéologique, comme chez Zhang Chengzhi, ni face à une approche pratique et fonctionnelle de l'écriture, visant à trouver le meilleur moyen expressif pour différents styles et messages, comme chez Yu Hua. Les difficiles publications de *Wei renmin junwu*, de *Dingzhuang meng* et de *Si shu* ont été racontées par la voix polémique et souffrante de l'auteur, qui se pose en victime du système éditorial répressif de la Chine. Romans écrits en chinois pour le public chinois, ces trois textes n'ont pas eu l'autorisation de paraître en Chine et, en suivant chacun son propre chemin, ils ont finalement été publiés d'abord en langue chinoise à Taiwan et Hong Kong, et par la suite traduits à l'étranger¹⁴¹. La publication manquée de ces travaux en Chine continentale est vécue comme une mutilation par l'auteur, au point qu'il arrive à ressentir que sa seule possibilité est désormais de refuser complètement le marché chinois pour s'adresser à son public de manière indirecte, en s'appuyant sur d'autres marchés qui partagent la même langue : la preuve en est qu'en 2015 son roman *Rixi* a été proposé directement à une maison d'édition taiwanaise¹⁴². Ce processus de désillusion, que l'auteur décrit dans les détails dans son recueil d'essais *Chenmo yu chuanxi*, apparaît par ailleurs aussi dans les intrigues de ses derniers romans déjà à partir de *Si shu*, comme nous le verrons plus bas.

Le choix de Yan Lianke de publier à l'étranger s'insère donc dans un contexte qui comprend des tendances très différentes, unies par une commune attitude critique envers la Chine, mais qui

¹⁴⁰ A propos de cet usage stratégique, voir : Wu Jenna, « China Through Yu Hua's Prism », *op. cit.*

¹⁴¹ Dans le cas de *Wei renmin junwu*, son interdiction en Chine a attiré l'attention des éditeurs italiens, et a été l'occasion pour introduire Yan Lianke sur le marché italien : interview avec la traductrice Patrizia Liberati, mars 2016.

¹⁴² Interview avec Yan Lianke, mars 2016.

se détachent radicalement les unes des autres, et dont les deux auteurs que nous avons analysés, à partir de la suggestion de Gao Yuanbao, ne sont que des exemples¹⁴³. D'un côté, donc, la stratégie consistant à publier auprès de maisons d'édition taiwanaises ou hongkongaises, loin d'être originale, ne permet pas à Yan Lianke d'émerger comme une voix réellement originale dans le panorama littéraire chinois ; de l'autre, la classification de cette tendance dans une catégorie par la critique littéraire officielle pourrait avoir l'effet d'en minimiser la portée et de « normaliser » ce phénomène, en contribuant à réduire la portée des revendications et des lamentations de Yan Lianke.

Des rencontres que nous avons pu effectuer en Chine en janvier 2018 nous ont permis de mieux saisir certains aspects de la réception de Yan Lianke dans son pays et de sa propre perception de son travail¹⁴⁴. Nous avons pu en dégager l'image d'une personnalité assez bien ancrée dans son contexte. Les difficultés principales semblent surgir de la parution de son roman *Feng ya song* (2008), une critique féroce de l'environnement universitaire, qui, selon ce que suggère Chen Xiaoming 陈晓明 de l'Université de Pékin, semblerait lui avoir aliéné les faveurs de différentes personnalités universitaires.

En général, Yan Lianke semblerait toutefois être reconnu par les personnes que nous avons interviewées comme l'un des principaux écrivains de sa génération. Il a des nombreux contacts dans les universités principales de Chine et même avec de nombreux chercheurs et traducteurs étrangers. Sa critique trop directe du pouvoir est souvent associée, selon certains (Chen Sihe 陈思和 de l'Université Fudan de Shanghai en particulier), à une perte de la valeur artistique de ses œuvres. Chen Sihe identifie en particulier trois phases (Monsieur Chen utilise les mots *shiqi* 时期 et *jieduan* 阶段) dans le travail de Yan Lianke : la meilleure serait la première, où il est encore possible de lire l'influence des origines paysannes de l'auteur. Les œuvres les plus représentatives de cette première phase seraient *Nian yue ri* (1997) et *Riguang liunian* (2004), ainsi que la collection d'essais *Wo yu fubei* (2009). L'un des points forts de son œuvre dans cette phase est sa description inspirée et pénétrante des campagnes chinoises (en particulier du Henan), qui rend compte de la vie des paysans dans un monde parallèle à la société urbaine en pleine croissance économique. Une deuxième phase est représentée, par exemple, par *Wei renmin fuwu* (2005) et *Dingzhuang meng* (2006), et elle inclut aussi une œuvre plus tardive comme *Zhalie zhi* (2013). Dans ces œuvres, l'urgence de

¹⁴³ D'autres cas extrêmes de ce déplacement à l'étranger seraient ces écrivains qui ont émigré à l'étranger et qui utilisent leur position extérieure pour publier en chinois aussi bien qu'en langues étrangères, et qui font souvent de leurs œuvres un manifeste contre certaines politiques chinoises (Ma Jian et Guo Xiaolu, pour ne citer que deux exemples), mais nous n'aborderons pas ce thème ici.

¹⁴⁴ Les observations suivantes dérivent, sauf si autrement précisé, d'interviews effectuées avec les professeurs Chen Sihe, Zhang Xinying, Chen Xiaoming et Liu Jianmei en janvier 2018.

critiquer la société chinoise donnerait un ton polémique à ses romans qui en offusqueraient la réussite artistique. La dernière phase, qui inclut *Si shu* (2011) et le récent *Rixi* (2015) marque une reprise progressive de Yan Lianke d'un très haut niveau d'abstraction et de réélaboration de la réalité, et donc une hausse dans la valeur artistique de son travail. Ces derniers romans possèderaient selon Chen Sihe un mélange réussi entre le besoin d'attaquer la réalité et la capacité d'atteindre un haut niveau artistique. Le jugement de ce chercheur sur l'œuvre de Yan Lianke correspond à celui de différents autres critiques (parmi eux, Zhang Xinying 张新颖 de l'Université Fudan de Shanghai), et se reflète dans ses critiques de l'œuvre de Yan Lianke. Vu le chevauchement temporel entre les œuvres mentionnées par Chen Sihe, nous serions toutefois tentée de parler de « tendances » plus que de périodes dans une perspective temporelle : une recherche d'équilibre entre politique, représentation du réel et art, qui serait une préoccupation constante de Yan Lianke, et qui a donné lieu à des résultats différents d'une œuvre à l'autre, reconnus par l'auteur lui-même.

Quant aux questions liées à la publication, tous les entretiens sembleraient confirmer une fermeture croissante du monde éditorial chinois contemporain, qui toucherait les domaines les plus divers du monde éditorial aujourd'hui. L'obstacle le plus important se situerait au niveau des maisons d'éditions elles-mêmes, car les éditeurs refuseraient de courir des risques en publiant des œuvres qui présentent le moindre risque de rencontrer un blocage de la part du gouvernement. Les raisons de cette prudence extrême, qui durerait depuis 2016 et qui se fait de plus en plus forte depuis l'année dernière, pourraient être liées à des directives du gouvernement, mais aussi simplement à l'attitude de la classe dirigeante du monde culturel qui attacherait plus d'importance à maintenir sa position de pouvoir qu'à assumer son rôle de promotrice de la culture.

Toutes les personnes que nous avons interviewées, même si elles sont pour la plupart réticentes à aborder le sujet, confirment que le monde éditorial est de moins en moins ouvert, même si certains (Zhang Xinying en particulier) n'excluent pas que la situation puisse changer dans le futur. La raison principale de l'interdiction qui a frappé *Si shu* résiderait, selon l'opinion de tous, dans la thématique sensible abordée par Yan Lianke (le Grand Bond en avant et la Grande Famine de 1959-61). Chen Sihe, qui a plutôt tendance à parler d'un « choix » quant à la publication à l'étranger de *Si shu*, souligne aussi que l'interdiction de *Wei renmin junwu* serait liée à la position de Yan Lianke dans l'armée à l'époque de sa publication (même si en effet Yan Lianke venait de quitter l'armée, il est clair qu'à l'époque il était encore identifié comme un écrivain de l'armée).

3.3. L'« exil de l'esprit » : l'insatisfaction de Yan Lianke et ses conséquences littéraires

À un tout autre niveau, la stratégie de ne pas publier à l'intérieur de la République populaire de Chine se révèle insatisfaisante pour Yan Lianke lui-même qui, en dépit de ses déclarations explicites

allant dans le sens contraire (voir chapitre suivant), se sent manifestement investi d'une responsabilité, celle d'écrire pour son pays et pour ses concitoyens, trahissant ainsi une conception profondément traditionnelle de l'écriture et de la fonction de l'intellectuel¹⁴⁵.

La publication dans un autre pays, même si c'est un pays de langue chinoise comme Taiwan ou même simplement un marché parallèle comme Hong Kong, entraîne une restriction de la disponibilité de l'œuvre pour les citoyens chinois qui pourrait théoriquement limiter sa possibilité d'être lue¹⁴⁶, et qui alimente également en Yan Lianke 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。¹⁴⁷

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.

Cet « exil de l'esprit » semble ressortir de manière de plus en plus importante au fur et à mesure que le temps passe. Il devient une présence de plus en plus encombrante non seulement dans ses essais, mais également dans ses travaux de fiction : la figure de l'intellectuel opprimé ou ridiculisé est en effet un motif récurrent dans les œuvres de Yan Lianke à partir de 2008 et encore plus depuis la rédaction de *Si shu*. Elle prend de surcroît des traits de plus en plus autobiographiques, au point que nous pourrions affirmer que son écriture est en train de s'orienter vers une forme de narcissisme et de victimisation qui tend à devenir le thème récurrent de ses derniers romans. Dans le prochain chapitre nous approfondirons cette question, d'abord par une analyse de la manière dont la thématique de l'intellectuel est abordée dans son œuvre littéraire récente (à partir de 2008), et ensuite par une réflexion sur la manière dont Yan Lianke construit son identité d'intellectuel par le biais de ses essais, un genre littéraire qui ne lui appartient pas complètement, mais qu'il essaie de plier à une fonction essentiellement pratique et de construction de son personnage public.

Il faut souligner que la disponibilité décroissante des romans de Yan Lianke en République Populaire de Chine ne semblerait pas pouvoir influencer de manière importante sa réception dans le pays, d'autant plus qu'il se considère lui-même, et qu'il est considéré par les personnes que nous

¹⁴⁵ Dans l'interview qu'il nous a accordée en janvier 2018, Yan Lianke affirmait que c'est une responsabilité précise des intellectuels chinois, comme de tous les écrivains du Tiers-Monde, de raconter l'histoire de leur pays et les grandes questions sociales.

¹⁴⁶ Il faut souligner que la grande disponibilité d'œuvres piratée sur internet, en particulier mais non seulement par le site *Banned book* <<https://www.bannedbook.org/>>, rend cette limitation plutôt théorique.

¹⁴⁷ Yan Lianke, *Chenmo yu chuanxi*, *op. cit.*, p. 149.

avons rencontrées, comme un intellectuel et un écrivain d'élite, dont les œuvres n'ont pas une influence très forte sur le grand public, en raison de la complexité de ses romans au niveau de la langue et de la structure. 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 Chine¹⁴⁸.

La difficulté de publier ses romans n'aurait pas non plus, selon toutes les personnes que nous avons interviewées, une grande influence sur la perception de son personnage, comme c'est au moins partiellement le cas en Occident : il est en général perçu comme un intellectuel dont les œuvres intéressent notamment ses pairs. Sa position élitaire aurait en même temps le résultat de rendre ses critiques sociales moins efficaces. Yan se présente donc aujourd'hui, et non sans souffrances, comme un auteur qui n'écrit que pour lui-même et pour un cercle élitaire d'intellectuels, sans espoir d'influencer ou de sensibiliser la mentalité de son pays. Cela contredit et détruit, au moins partiellement, les choix thématiques et la force critique de ses écrits : sa tentative de décrire les différentes étapes historiques traversées par la Chine dans des romans abordant chacun des questions nationales sensibles, telle que nous l'avons analysée dans le sixième chapitre, reste limitée à un nombre restreint de lecteurs.

Yan Lianke combine donc en lui-même la sensibilité d'un intellectuel engagé qui est très en prise avec les thématiques qui intéressent son pays aujourd'hui (son prochain roman traitera de la question religieuse en Chine, qui est d'une actualité extrême, et il s'interroge sur la possibilité d'écrire sur les événements de Tian'anmen), avec le penchant intimiste d'un auteur retiré dans sa tour d'ivoire, qui revendique le côté strictement personnel de son écriture, et qui ne nourrit même plus l'espoir de voir son œuvre publiée dans son pays. La solution à ce conflit entre sphère publique et sphère personnelle serait, selon les mots de l'auteur, essentiellement culturelle : les écrivains chinois, comme tous les intellectuels du Tiers-Monde, ne verraient pas de distinction entre leur propre destin en tant qu'individus et le destin national de leur pays, toute écriture personnelle serait aussi, inévitablement, nationale.

Cette considération personnelle de l'auteur, que nous trouvons seulement en partie convaincante, ne cache toutefois pas une certaine anxiété et incertitude : profondément attaché à ses racines et à sa vie en Chine, et aussi concerné par ses développements, Yan Lianke nous semble porteur d'une frustration profonde : incapable de quitter son pays, il y vit relégué dans les cercles

¹⁴⁸ A ce propos Yan Lianke lui-même affirme 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 : interview, janvier 2018.

intellectuels, sans possibilité d'exercer une réelle influence sur la scène publique. Le mythe de l'héroïsme d'auteurs tels que Liu Zaifu, obligé de quitter la Chine après juin 1989, reste dans son esprit comme un modèle idéal mais impossible à imiter.

Cette anxiété et les questionnements sur son rôle et sur la réception manquée de ses œuvres par le grand public ont toutefois un débouché littéraire intéressant : ils émergent dans la présence récurrente, dans ses derniers romans (*Si shu*, *Zhalie zhi*, *Rixi* et *Su qiu gong mian*), d'un personnage d'« écrivain » qui porte souvent le nom de « Yan Lianke », et dont le destin est toujours complexe, contradictoire et ambigu. C'est un enfermement en soi-même qui semblerait se faire de plus en plus obsessionnel, et qui émerge de l'analyse de ses derniers romans et de ses essais, que nous menerons dans le prochain chapitre.

Chapitre 9 : Yan Lianke « intellectuel » : auto-perception de l'auteur et construction de son personnage

1. La réflexion sur la fonction de la littérature et sur l'autocensure chez Yan Lianke

Malgré la présence importante de l'histoire de son pays dans son œuvre, Yan Lianke hésite à se définir comme un écrivain « engagé » : d'après les déclarations que nous trouvons dans ses essais à thème politique et dans plusieurs interviews, son travail n'aurait ni le pouvoir ni l'objectif de changer ou d'influencer la société. Non seulement il exprime en effet un fort pessimisme par rapport à la possibilité d'entraîner quelque changement que ce soit par le biais de ses œuvres, qui sont de toute évidence trop élitaires et difficiles pour être bien reçues par un grand nombre de lecteurs, mais il refuse aussi de reconnaître à sa littérature (et à la littérature chinoise contemporaine en général) un rôle déterminant dans l'opinion publique chinoise. Cette idée provoque néanmoins une crise personnelle et identitaire profonde chez notre auteur, qui émerge à la fois dans son œuvre romancière de la dernière décennie (à partir de 2008) et dans sa production d'essais. Dans ce chapitre nous analyserons la représentation que Yan Lianke fait de son identité d'intellectuel et du rôle qu'il attribue aux intellectuels dans la société chinoise contemporaine, pour montrer de quelle manière cette représentation est souffrante et contradictoire : c'est le produit, à notre avis, d'un sentiment de faillite profonde qui hante notre auteur, et auquel il ne semble pas avoir trouvé une réponse à l'heure actuelle.

Ce billet de Weibo composé en 2013 suite à la parution de *Zhalie zhi* (炸裂志 *Les chroniques de Zhalie*) nous donne un premier aperçu de la manière dont Yan Lianke envisage la fonction de sa littérature :

Image retirée

Texte sur l'image:

阎连科

2013-12-21 06:46 来自 Weico.iPhone

因为 <炸裂志> 而 "影响中国" 年度文化人物, 一部小说哪有这样的力量啊。文学在今天只是文化不被现实闷死的深呼吸。影响中国——就个人而言, 谁有影响和改变中国的力量都是可怕的。我们的努力不是为了影响中国, 而是不被中国现实所改变。如果人人都能守住这点滴不被改变的本性之我, 也许中国就被影响了

Image 23 : Le billet weibo concernant *Zhalie zhi*¹

Grâce à Les chroniques de Zhalie cette année je serais l'une des figures culturelles qui « influencent la Chine » : mais comment un roman peut-il avoir ce type de force ? La littérature aujourd'hui n'est que la respiration profonde d'une culture que la réalité n'a pas réussi à étouffer. Influencer la Chine... quant à moi, j'ai peur de ceux qui ont la force d'influencer et de changer la Chine. Nos efforts n'ont pas le but d'influencer la Chine, mais, bien au contraire, qu'elle ne nous change pas. Si nous pouvions tous garder notre « moi » inchangé dans son essence, peut-être que la Chine en serait alors influencée.

Dans ce propos nous pourrions lire deux traits intéressants : d'abord, la reconnaissance d'une position marginale de la littérature dans la société contemporaine (« 一部小说哪有这样的力量啊。 », « comment un roman peut-il avoir ce type de force ? ») ; ensuite, un refus de la conception engagée et militante de l'art dans le sens qui était encouragé par les directives de Mao Zedong à Yan'an, à savoir, le refus de n'importe quelle contrainte idéologique et de toute instance de changement provenant d'en haut et dirigée vers le public des lecteurs (« 谁有影响和改变中国的力量都是可怕的 » « j'ai peur de ceux qui ont la force d'influencer et de changer la Chine »). Il y aurait, dans ce deuxième sens, une composante « résistante » de son œuvre, qu'on devrait toutefois situer à un niveau plus intime et personnel : l'écriture deviendrait ainsi une sorte de bouclier face à l'absurdité de la Chine contemporaine, un instrument pour sauvegarder l'autonomie et la liberté de pensée de l'écrivain, en lui permettant, avant tout, de sauvegarder au moins sa dignité d'être humain. Dans un interview de 2019 avec le sinologue italien Marco Fumian, Yan Lianke défend une position similaire :

Quanto al suo potere, ammesso che la letteratura ne abbia davvero uno, esso consiste nella prerogativa di dare allo scrittore la facoltà di esprimersi con la massima libertà

¹ « Yan Lianke de Weibo », 阎连科的微博 [Page Weibo de Yan Lianke] *Weibo*, [en ligne] https://www.weibo.com/u/2056049087?refer_flag=1005050010_&is_all=1, consulté le 6 décembre 2019.

personale dopo avere sviluppato la più personale comprensione dell'uomo e del mondo.²

Quant à son pouvoir, si l'on admet que la littérature puisse en avoir un, il se trouve dans la prérogative de donner à l'écrivain la possibilité de s'exprimer avec un maximum de liberté personnelle, après qu'il ait développé la plus personnelle compréhension de l'homme et du monde.

La littérature se présenterait donc comme une instance tout à fait personnelle, sa seule possibilité d'influencer la société pourrait être retrouvée, éventuellement, dans l'exemple qu'un tel exercice d'autonomie pourrait réverbérer sur un nombre restreint de lecteurs³.

A la lecture de ces mots, pourtant, et si l'on pense aux drames historiques que l'auteur dévoile dans nombre de ses romans, on ne peut manquer de s'interroger : ses romans n'ont-ils vraiment pas l'ambition d'influencer la vision que ses lecteurs ont de la Chine ? Quel est le rôle que Yan Lianke se taille, en tant qu'écrivain et en tant qu'intellectuel, face à son public ? Et le choix de thèmes aussi politiquement « sensibles » n'est-il pas, d'une certaine manière, déjà une manière de manifester un engagement, de pointer le doigt contre le danger de ces aspects de la vie nationale pour l'identité personnelle ? Il est évident que, pour Yan Lianke, « s'exprimer avec un maximum de liberté personnelle » signifie aussi pouvoir réfléchir sur les grandes lignes de développement d'une nation entière et non pas se renfermer en soi-même : la ligne de démarcation entre ce qui est personnel et ce qui est politique, et public, est subtile.

Yan Lianke lui-même affirme, en effet, qu'en conséquence de la présence transversale du politique à tous les niveaux de la vie quotidienne, les écrivains chinois ne peuvent pas se passer de parler du politique dans leurs romans, à moins de tomber dans une artificialité forcée et d'écrire des œuvres centrées uniquement sur la recherche stylistique et le renouveau formel⁴. En évoquant indirectement les célèbres propos de Fredric Jameson, Yan Lianke considère que les intellectuels chinois, comme tous les intellectuels du Tiers-Monde, ne voient pas de distinction entre leur propre destin en tant qu'individus et le destin national de leur pays, et que toute écriture personnelle serait

² Marco Fumian, « Sulla psicologia sociale del potere : Intervista a Yan Lianke », *Sinosfere*, 4 octobre 2019, n° 5, p. 131.

³ Un exemple ultérieur de cette position se trouve dans le recueil d'essais *Chenmo yu chuanxi*, que nous analyserons ci-après : Yan Lianke y affirme par exemple que « je ne peux pas changer la réalité, mais j'espère que la réalité ne me change pas. Et pourtant, le plus souvent la conséquence est que, quels que soient mes efforts, je n'ai jamais changé la réalité d'un pouce ; alors que la réalité me change sans cesse, elle change mon œuvre littéraire et mon regard sur la littérature. » (我不能改变现实, 但希望现实不要改变我。然而事情的结果往往是, 我无论怎么样努力, 都几乎没有改变过现实; 而现实, 每天每时都在改变着我, 改变着我的文学和文学观。): Yan Lianke, *Chenmo yu chuanxi*, *op. cit.*, p. 81.

⁴ Voir à ce propos l'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 d'un fort autoritarisme et d'une détente relative), *Ibid.*, p. 151-171.

aussi, inévitablement, nationale⁵. L'homme serait ainsi, avant tout, citoyen, selon une conception qui renvoie manifestement de manière très étroite à la conception d'abord confucéenne, et ensuite marxiste et maoïste, de la fonction de la littérature et des intellectuels. Parler de politique serait ainsi pour Yan Lianke la manière privilégiée de représenter la réalité, « sa » réalité : car la réalité de tout chinois est liée de manière indissoluble au politique et au destin de son pays⁶.

Un élément qui, aux yeux de Yan Lianke, joue un rôle central dans cette présence inévitable du politique dans la littérature est le système de contrôle et de censure auquel toute œuvre littéraire produite en République Populaire de Chine est soumise :

在中國，沒有一個作家的寫作可以真正逃離審查制度的過濾，如此，哪個作家可以說他的寫作和政治無關呢？⁷

Aucune œuvre d'un écrivain ne peut, en Chine, éviter le filtrage du système de censure et donc, quel écrivain pourrait dire que son œuvre n'a aucun lien avec la politique ?

Le contrôle et la censure justifient et rendent même nécessaire la présence du politique dans la littérature ; c'est toutefois l'autocensure, à savoir les limitations que l'auteur s'impose lui-même, avant de proposer à tout lecteur externe son écrit, qui occupe une place spécialement significative dans la réflexion de Yan Lianke, et notamment, comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, à partir de la rédaction de *Dingzhuang meng* en 2006. Dans *Faxian xiaoshuo* il la résume ainsi :

我们几代作家在半个多世纪的现实主义创作中，所养成的被审查和自我审查，也早已成为不自觉的血液在作家的脉管中流动与潜伏，当我们提笔写作时，无论你承认与否，那种不自觉的自审意识，其实都在影响着现实主义创作[...]。 Dans les œuvres [réalistes] de diverses générations d'écrivains qui se sont succédé chez nous depuis plus d'un demi-siècle, censure et autocensure ont toujours été tellement cultivées qu'elles courent comme un sang caché [qui coule inaperçu et se cache] dans leurs veines. Quand nous prenons la plume, que nous l'admettions ou non, cette habitude inconsciente de se juger soi-même affecte la manière dont nous allons décrire un caractère et déteint sur notre capacité à explorer les couches profondes du réel vital [notre création littéraire réaliste].⁸

⁵ « All third-world texts are necessarily, I want to argue, allegorical, and in a very specific way : they are to be read as what I will call *national allegories*, even when, or perhaps I should say, particularly when their forms develop out of predominantly western machineries of representation, such as the novel » : Fredric Jameson, « Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism », *Social Text*, 1986, n° 15, p. 65-88. Nous pourrions par ailleurs remarquer, comme Wang Ning le fait, qu'aujourd'hui il est assez déplacé de classer la Chine parmi les pays du Tiers-Monde : Wang Ning, « A Reflection on Postmodernist Fiction in China : Avant-Garde Narrative Experimentation », *Narrative*, 2013, vol. 21, n° 3, p. 298.

⁶ Tous ces propos viennent de notre interview avec l'auteur de janvier 2018.

⁷ Yan Lianke, *Chenmo yu chuanxi*, *op. cit.*, p. 153.

⁸ Yan Lianke, *Faxian xiaoshuo : Wenxue suibi*, *op. cit.*, p. 58 ; traduction française : *A la découverte du roman*, *op. cit.*, p. 59-60.

Il s'agirait donc d'une question désormais tellement ancrée dans la vie de tout intellectuel qu'elle serait devenue partie intégrante non seulement de leur production, mais de leur propre existence. La métaphore biologique est par ailleurs une constante : dans le recueil *Chenmo yu chuanxi*, par exemple, Yan Lianke compare la relation de l'écrivain avec la censure à celle de l'enfant désobéissant à son père, et l'œuvre censurée à un fœtus éliminé dans le cadre du programme de contrôle des naissances⁹ : les images qu'il choisit décrivent un rapport viscéral entre l'auteur et sa propre création.

La centralité des images physiologiques dans la représentation de ces questions a été remarquée aussi par Tsai Chien-hsin, qui parle d'une « écriture de l'auto-immunité »¹⁰ traversant les romans de notre auteur, qui daterait d'une période précédant la « prise de conscience » de 2006 (il mentionne *Jianying ru shui*, *Wei renmin fuwu*, *Shoubuo*, *Riguang liunian*, *Dingzhuang meng*), et qui consisterait dans un usage varié de métaphores corporelles, de maladie et d'épidémies visant à mettre à nu le (dys)fonctionnement du corps politique et les maladies qui l'affligent. Dans *Shoubuo*, *Riguang liunian* et *Dingzhuang meng*, en particulier, les corps souffrants des protagonistes seraient les individualités malades qui infectent le plus large corps social ; alors que *Jianying ru shui* et *Wei renmin fuwu* mettent en place ce même mécanisme au cœur du discours maoïste, et que la re-contextualisation parodique des slogans maoïstes vise à détruire ce langage de l'intérieur. Le chercheur suggère toutefois une lecture essentiellement optimiste du message caché dans l'œuvre de Yan Lianke : il affirme que ces stratagèmes narratifs et linguistiques renvoient aux résultats débilissants (*self-debilitating*) du système de censure lui-même, un système qui, nous l'avons vu, a l'effet paradoxal d'attirer l'attention sur ce qu'il voudrait faire disparaître, et qui pourrait donc être conçu comme un système auto-immune et destiné à la destruction¹¹.

Yan Lianke nous semble au contraire assez pessimiste quant au futur de la Chine. Sans le mentionner ouvertement, il reprend en particulier l'idée de la « philosophie de l'aisance relative » que, en septembre 2000, l'activiste Liu Xiaobo 刘晓波 (1955-2017) définissait ainsi :

[L'idéologie dominante] s'adapte fort bien au discours hégémonique qui place « l'édification de l'économie au centre » : elle met toute sa sagesse au service de la « philosophie de l'aisance relative » pour prouver que le seul moyen de développer l'économie consiste à maintenir la stabilité, et démontre la rationalité des échappatoires du type du « droit à l'absence d'histoire ». En un mot, elle explique comment faire pour que les porcs s'endorment quand ils sont rassasiés, et mangent quand ils se réveillent ;

⁹ Yan Lianke, *Chenmo yu chuanxi*, *op. cit.*, p. 112 et 117.

¹⁰ Tsai Chien-hsin, « In Sickness or in Health », *op. cit.*

¹¹ *Ibid.*, p. 78.

elle les maintient au mieux au stade des besoins primaires, alimentaires et sexuels, sans leur laisser le droit à de plus grandes ambitions.¹²

Sans faire de référence explicite à Liu Xiaobo, Yan Lianke déplore toutefois ce même problème dans l'article « The Year of the Stray Dog » publié dans le *New York Times* en 2012, où il raconte l'année difficile qui a accompagné ses tentatives de publication de *Si shu*. Parmi les difficultés il mentionne les exhortations de sa propre famille qui lui conseille de se consacrer à une écriture moins « sensible » et plus commerciale. C'est justement à partir de l'exemple de sa famille que Yan Lianke réfléchit :

I don't know if their newly acquired wealth makes the Chinese people truly believe that warm clothes and a full stomach are more important than rights and dignity. Or did they always think that a plate of dumplings and a bit of money in their pockets are more useful than rights and dignity ?¹³

Comme toujours chez Yan Lianke, la réflexion sur le pouvoir et celle sur la nature humaine sont très proches. Le peuple n'est pas considéré comme un sujet passif qui est privé de ses droits par les autorités, ou auquel les autorités octroient une dignité ; il est au contraire constitué par un groupe actif de personnes qui acceptent volontairement de se soumettre à certaines conditions, en échange d'un certain nombre de privilèges.

Nous trouvons une conception assez similaire dans un article paru en 2016 dans *The Oxford Handbook of Modern Chinese Literatures*, où il parle du passage d'une censure « dure » à une censure « molle » dans le marché éditorial chinois contemporain¹⁴. Ici, Yan Lianke réfléchit sur les conséquences profondes de cette nouvelle forme de censure, qui est moins violente uniquement en apparence. Si, affirme-t-il, autrefois toute œuvre perçue comme potentiellement dangereuse était interdite par la force, les mailles de la censure semblent désormais avoir été élargies et les critères de sélection des œuvres se focalisent sur les intentions de l'auteur plus que sur les contenus, dans une approche ouvertement flexible et vague¹⁵. Les conséquences de cette nouvelle forme de censure risquent néanmoins d'être encore plus dramatiques, car, en se basant sur des critères d'acceptation sociale et d'harmonie qui se répandent plus facilement de la critique au public, et du public aux auteurs, elle risque de définir un nouveau « standard » pour toute la littérature chinoise :

¹² Xiaobo Liu, *La philosophie du porc et autres essais*, *op. cit.*, p. 158.

¹³ Yan Lianke, « The Year of the Stray Dog », *op. cit.*

¹⁴ Yan Lianke, « An Examination of China's Censorship System », *op. cit.* La présence de cet article dans un ouvrage de référence d'une telle importance pour la sinologie américaine révèle la place que Yan Lianke s'est ménagée sur la scène littéraire internationale en tant qu'auteur « censuré ». Dans cet article, Yan Lianke confirme par ailleurs la tendance de la censure à contrôler plus la « positivité » du message et les intentions de l'auteur que les contenus, en accord avec ce que nous avons souligné dans le chapitre précédent.

¹⁵ *Ibid.*, p. 264-265.

These theorists [*ceux qui soutiennent les directives des départements de propagande*] seek to convince the nation that these sorts of works are the only ones that may be considered truly great, and that authors who write these sorts of work will serve as the backbone of the nation. From this, a new literary standard emerges, which in turn helps cultivate a new aesthetic sensibility. In this way, the regime is able to convince readers, authors, and theorists that if literature departs from this new standard, it will not be considered great ; and even if it is not necessarily considered a bad work, it will still be quickly forgotten.¹⁶

Dans ce sens, la nouvelle société de consommation qu'est devenue la Chine non seulement réussit à contrôler la satisfaction matérielle et spirituelle de ses citoyens, en échangeant leurs droits contre un bien-être qui suffit à la majorité des gens, mais elle parvient aussi à influencer la production littéraire de ses auteurs, en présentant les nouveaux critères de conformité à la censure comme une exigence du marché et non pas comme une limitation à la liberté d'expression : c'est le peuple lui-même, convaincu des nouvelles exigences de son pays, qui parvient à remplir la fonction de censeur ultime.

[W]hen authors write for the sake of a group of readers, they ultimately come to accept the values held by those same readers. For instance, given that many contemporary readers are fond of hyper-nationalistic films, television programs, and novels, authors – if they wish to accommodate these interests in their writings – must necessarily accept the soft censorship role played by the readers.¹⁷

Dans cette situation de désespoir, l'écrivain se retrouve sans un véritable espace de liberté en dehors de soi-même. Yan Lianke semble toutefois s'attacher encore à la littérature, bien que son rôle soit désormais radicalement redimensionné. Ainsi s'exprime-t-il dans l'interview à Marco Fumian que nous avons mentionnée plus haut :

[...] Per quanto mi riguarda, l'antidoto è quello di scrivere, di concedermi la scrittura, che è una forma di libertà e di resistenza. Oggi alla scrittura io chiedo pochissimo, chiedo solo di lasciarmi la penna in mano.¹⁸

En ce qui me concerne, l'antidote c'est écrire, c'est me concéder l'écriture, qui est une forme de liberté et de résistance. Aujourd'hui je demande très peu à l'écriture, je ne demande que de me laisser tenir mon stylo.

L'écriture devient donc l'espace auquel confier toutes ses inquiétudes, y compris celles sur le rôle de l'écriture elle-même. Dans ce qui suit nous verrons comment le contexte ambiant de

¹⁶ *Ibid.*, p. 268.

¹⁷ *Ibid.*, p. 270.

¹⁸ Marco Fumian, « Sulla psicologia sociale del potere », *op. cit.*, p. 131.

contrôle et de censure, réel et perçu, pénètre les romans de l'auteur. Nous soutenons en effet, et c'est central dans notre thèse, que Yan Lianke opère un renouveau stylistique radical dans chaque roman, et il mène une recherche stylistique approfondie, comme conséquence directe de cette relation complexe avec le contexte de contrôle ambiant, et non pas en dépit d'une condition politique défavorable. Le côté politique, la censure et l'autocensure, pénètrent son style, ses choix formels, la structure même de ses romans. Si la censure a tendance parfois à produire de la mauvaise littérature, dans le cas de Yan Lianke nous soutenons qu'elle a produit, en parallèle avec des textes où la protestation politique domine sur la réussite artistique (voir *Wei renmin fuwu*, *Zhalie zhi*, *Feng ya song*), aussi une recherche de stratagèmes littéraires et de nouvelles formes expressives qui nous permettent d'analyser un aspect supplémentaire de la richesse de l'esprit humain et de ses possibilités créatrices.

Yan Lianke semble par ailleurs être extrêmement conscient de ce jeu complexe entre pouvoir et créativité, et des risques qu'il entraîne. Il l'analyse en particulier dans différents essais du recueil *Chenmo yu chuanxi* (voir *infra*), où il affirme, par exemple, que les seules armes que l'on possède pour s'opposer au pouvoir sont la constance et le talent. Il cite en guise d'exemple les deux cas opposés de Li Peifu (李佩甫) et de Jia Pingwa (贾平凹), que nous avons aussi cités plus haut comme exemples de réactions opposées au système de censure (le silence de Li Peifu, contre la renaissance de Jia Pingwa en 2005 avec la parution de *L'Opéra du Shaanxi* 秦腔 *Qinqiang*).

Feidu de Jia Pingwa est par ailleurs un exemple très significatif de présence manifeste de la manière dont l'autocensure peut influencer d'un point de vue créatif l'écriture d'un roman : comme nous l'avons mentionné dans la deuxième partie, dans l'édition parue en 1993 et censurée quelques mois après, l'auteur remplaçait les passages les plus explicites d'un point de vue sexuel par des carrés blancs et la mention du nombre de caractères supprimés. Il faut souligner ici que, comme Thomas Chen le note, le nombre de « caractères supprimés » indiqués dans le texte est complètement fictif : Jia Pingwa lui-même aurait déclaré n'avoir jamais vraiment écrit ces passages érotiques, conscient qu'ils n'auraient pas pu passer les contrôles de la censure¹⁹. Telles les pages qui manquent entre un extrait et l'autre des *Quatre livres* de Yan Lianke, les trous de *Feidu* ne correspondent donc pas à l'altération d'un manuscrit originel, et les traces de l'autocensure, bien que manifestes, constituent essentiellement un artifice littéraire, une décision consciente de l'auteur d'explicitement les contraintes subies ou auto-imposées par les auteurs. Comme l'affirme Thomas Chen, « Jia Pingwa écrit au travers de la censure, qui participe à la construction de son œuvre plus qu'elle

¹⁹ Thomas Chen, « Remplir les blancs : « Publicité » et censure dans *La Capitale déchu* de Jia Pingwa », *op. cit.*

ne la balafre »²⁰, et on dira la même chose de Yan Lianke : son œuvre est un exemple de la puissance créative qui se dévoile face à la pression du pouvoir, des stratégies que le stylo trouve non seulement pour s'infiltrer entre les mailles de la censure, mais également pour les rendre évidentes et manifestes.

Ce processus d'infiltration est en jeu dans l'œuvre de Yan Lianke depuis la fin des années 1990, et de manière plus manifeste depuis son départ de l'armée en 2004. Dans la deuxième partie nous avons souligné le rôle de la variation linguistique et de l'altération temporelle dans ses romans, pour ouvrir des espaces de réflexion pour le lecteur et lui suggérer l'existence d'une histoire silencieuse, d'un passé caché ou simplement la possibilité d'une vision alternative des faits. Il faudra ici souligner qu'à partir de 2008 (année de la publication de *Feng ya song*), et encore plus à partir du début des années 10 de notre siècle, nous assistons aussi dans l'œuvre de Yan Lianke à une réflexion de plus en plus approfondie, à mi-chemin entre ironie et préoccupation réelle, sur la futilité de la littérature et des écrivains dans la société. C'est une tendance qui caractérise de plus en plus son écriture dans les dix dernières années, et qui semblerait dériver directement de sa réflexion de plus en plus douloureuse sur le rôle de l'intellectuel dans la société chinoise, ainsi que, à un niveau plus personnel, sur sa propre position entre adhésion et opposition au système.

Dans l'œuvre de Yan Lianke, nous pouvons lire la tentative de dénoncer et d'explicitier ce processus de contrôle sur deux niveaux, qui seront l'objet des deux parties de ce chapitre. D'un côté, comme nous le verrons dans la dernière partie de ce chapitre, dans ses essais et dans un grand nombre d'interventions publiques, Yan Lianke critique explicitement le système et il se construit une figure d'intellectuel engagé qui n'est pas, toutefois, dépourvue de contradictions ; de l'autre, et ce sera cette question que nous aborderons en premier lieu, depuis 2008 notre auteur introduit des métaréflexions sur la fiction et sur la fonction de la littérature à l'intérieur des intrigues de ses romans. C'est un aspect de plus en plus central dans son œuvre, qui passe souvent par la création d'un personnage d'intellectuel aux traits fortement autobiographiques et qui devient la victime d'une satire percutante. Ce stratagème littéraire, qui est très intéressant du point de vue de l'influence du contexte dans l'œuvre littéraire de notre auteur, sera l'objet de la prochaine partie de notre chapitre. Considérés ensemble, ces deux traits permettent de saisir le processus par lequel Yan Lianke dessine son personnage public d'intellectuel, et les contradictions que ce personnage héberge vis-à-vis des défis de la réalité.

²⁰ *Ibid.*, p. 21.

2. La représentation des intellectuels dans l'œuvre de Yan Lianke entre dénonciation et narcissisme

La présence de la figure de l'intellectuel-lettré dans la fiction n'est pas, bien entendu, un trait unique chez notre auteur²¹, ni ne l'est la présence, métafictionnelle, d'un personnage qui porte le nom de l'auteur lui-même dans le roman : des techniques similaires ont été employées, par exemple, par Ma Yuan 马原 (né en 1953) dans plusieurs de ses nouvelles avant-gardistes des années 1990²², ainsi que, par exemple, par Mo Yan dans son *Jiuguo* (酒国 *Le Pays de l'alcool*, 1993). Dans ce roman, un personnage, Li Yudou, entretient une correspondance avec l'écrivain « Mo Yan » dans l'espoir qu'il puisse l'aider à publier ses nouvelles dénonçant le crime de la consommation de la chair d'enfants. Le « Mo Yan » personnage, ainsi que le « Mo Yan » écrivain et auteur, sont fortement tournés en ridicule dans le roman : le premier car il apparaît comme une personne aveugle à la réalité, trop concentrée sur sa vie aisée d'écrivain dans l'armée et sur sa quête de succès ; le deuxième par la critique très sévère que le « Mo Yan » personnage fait des nouvelles de l'écrivain débutant Li Yudou (« Vous dites que c'est un récit », affirme-t-il dans le cinquième chapitre par rapport à un de ces textes, « mais je trouve que c'est plutôt un tas de tripes qui ressemble aux tripes d'âne de l'auberge Yichi »)²³, même si, bien entendu, tous les textes viennent d'une seule plume, celle du « Mo Yan » auteur. Dans le dernier chapitre du roman, en plus, le personnage « Mo Yan » et l'auteur « Mo Yan » se réunissent, avec le voyage de Mo Yan au pays de l'alcool, où il rencontre les personnages qu'il a mis en scène dans son roman. Dans le dernier chapitre du roman, alors que « Mo Yan » est dans le train pour se rendre à Jiuguo, nous trouvons cette description :

²¹ Sur la représentation des intellectuels dans la littérature de fiction en Chine d'un point de vue historique voir : Yue Daiyun, *Intellectuals in Chinese Fiction*, Berkeley, Institute of East Asian Studies, coll. « China Research Monograph », 1988, 143 p.. Perry Link souligne que, pendant la période immédiatement post-maoïste, il était assez commun pour les écrivains de faire des scientifiques persécutés, plus que des écrivains eux-mêmes, les protagonistes de leurs romans et nouvelles (il mentionne comme exceptions la Trilogie de la faim *Ji'e sanbuqu* 饥饿三部曲 de Wang Ruowang 王若望 et les essais de Yang Jiang, dans les deux cas des textes autobiographiques : Perry Link, *The Uses of Literature*, op. cit., p. 72.

²² Voir par exemple la nouvelle « Xugou », « Fiction », dont nous parlerons en référence à *Su qiu gong mian*, ou ce passage du roman *Gangdisi de youbuo* (冈底斯的诱惑 litt : *La séduction des monts Kailash*) cité par Henry Y. H. Zhao : « Let me reveal the truth : Lu Gao [le personnage qui est aussi le narrateur du roman] is no other than Ma Yuan himself, who tries to wear a more pleasant mask » (dans Henry Y. H. Zhao, « Ma Yuan the Chinese Fabricator », *World Literature Today*, 1995, vol. 69, n° 2, p. 312-316.).

²³ « 你说这是一篇纪实小说，我觉得这是一堆杂碎，像一尺酒店的驴杂碎一样。 » : Mo Yan (莫言), *Jiuguo*, 酒国 [Le pays de l'alcool], Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2008, p. 171 ; traduction française : *Le pays de l'alcool*, traduit par Liliane Dutrait et Noël Dutrait, Paris, Editions du Seuil, 2000, p. 244.

莫言是我顶着遮挡风雨的一具斗笠，是我披着抵御寒风的一张狗皮，是我戴着欺骗良家妇女的一副假面。有时我的确感到这莫言是我的一个大累赘，但我却很难抛弃它，就像寄居蟹难以抛弃甲壳一样。

Mo Yan est un chapeau chinois que je porte pour me protéger des intempéries, il est une peau de chien que je jette sur mes épaules pour lutter contre le froid du vent, il est un masque que j'arbore pour tromper les femmes de bonne famille. Parfois, j'ai vraiment l'impression que ce Mo Yan est pour moi un poids encombrant, mais j'arrive très difficilement à me débarrasser de lui, comme le bernard-l'ermite a beaucoup de difficulté à se défaire de sa coquille.²⁴

Jiuguo propose donc une réflexion sur le rapport entre l'identité de l'auteur en tant qu'être humain et son personnage public en tant qu'écrivain, sur la superposition des rôles et sur le décalage entre réalité et fiction. Ce genre de fenêtres métafictionnelles sont aussi de plus en plus exploitées par Yan Lianke, et de manière extrême dans son dernier roman *Su qiu gong mian*.

Yan Lianke considère en effet *Si shu* comme sa première œuvre entièrement consacrée aux intellectuels²⁵, et à partir de cette œuvre nous pouvons saisir une attention croissante au thème des intellectuels. Il faut remarquer qu'il n'est pas entièrement correct de considérer *Si shu* comme le premier texte centré sur les intellectuels, car un premier exemple de cette attention aux lettrés remonte en réalité à 2008, avec le roman *Feng ya song* (风雅颂 *Airs, hymnes et élégies*), qui a coûté à Yan Lianke la perte des faveurs d'une bonne partie du monde académique chinois²⁶. Le roman a comme protagoniste Yang Ke (杨科), professeur à la Qingyan daxue 清燕大学 : un personnage dont le nom et la profession sont, de toute évidence, autobiographiques (l'université est une parodie de l'Université Tsinghua). À cause d'une suite de mésaventures (sa femme le trahit avec le chef du village, son assistant est obligé de démissionner), Yang Ke finit par diriger un hôpital psychiatrique où il s'occupe des patients en leur lisant les textes du classique de la poésie (*Shijing* 诗经).

Si ce roman, qui a la verve polémique des œuvres les moins réussies de Yan Lianke, n'est pas considéré par son auteur comme la première expression de son nouvel intérêt pour les intellectuels, c'est probablement en raison de l'intérêt artistique mineur du roman, qui dérive d'une exaspération de l'auteur par rapport au monde académique. Ce décalage est toutefois, en lui-même, assez révélateur de la relation ambiguë que Yan Lianke entretient avec la définition de son identité d'intellectuel, de ce qu'est la littérature et de son rapport avec le pouvoir, qui s'explique de manière de plus en plus évidente dans les dix dernières années de son œuvre (2008-2018). C'est notamment

²⁴ Mo Yan, *Jiuguo*, *op. cit.*, p. 311 ; traduction française : *Le pays de l'alcool*, *op. cit.*, p. 451.

²⁵ Interview avec l'auteur, septembre 2018.

²⁶ Interview avec Chen Xiaoming, janvier 2018.

dans *Si shu*, ainsi que dans les trois romans qui ont suivi, *Zhalie zhi*, *Rixi* et *Su qiu gong mian*, que la présence de la figure de l'écrivain se fait de plus en plus importante et que les interrogations sur sa fonction vis-à-vis du pouvoir et de la société se font pressantes.

Nous avons l'impression de lire, dans cette récente tendance métafictionnelle et avant-gardiste de Yan Lianke, qui émerge presque une décennie après la parution d'un courant postmoderniste en Chine contemporaine²⁷, la réponse littéraire à une inquiétude personnelle concernant l'impact de son œuvre sur la société, son identité d'écrivain et sa fonction comme intellectuel dans la société. Ces traits, qui apparaissent ici dans leur forme littéraire et fictionnelle, peuvent également être saisis dans la production d'essais de Yan Lianke, à laquelle nous consacrerons la dernière partie de notre chapitre.

2.1. La représentation des intellectuels et la fonction de la littérature dans *Si shu*

L'édition hongkongaise de *Si shu* s'ouvre avec cette dédicace de l'auteur :

谨以此书献给那被忘却的历史和成千上亿死去与活着的读书人。

A ce pan d'histoire oublié et à ces dizaines de milliers d'intellectuels, les morts et les survivants.²⁸

Le « pan d'histoire oublié » (« 被忘却的历史 ») auquel l'auteur fait référence ne comprend pas seulement les années qui vont de 1958 à 1962 (le Grand Bond en avant et la famine), mais aussi la campagne anti-droitiste de 1957 : le choix de situer le roman dans un camp de rééducation pour intellectuels permet en effet d'évoquer l'absurdité de cette campagne, et la question de la condition des intellectuels. Comme le souligne Link, 1957 est une année cruciale dans l'évolution des rapports entre le pouvoir chinois et ses intellectuels, qui influencera les années à venir bien après la fin de la Révolution Culturelle :

The 1957 events wounded Chinese writers more deeply than many people inside and outside of China realized for many years. After 1978, when writers were encouraged to denounce the Gang of Four and the « ten years of waste [1966-1976], » many insisted on beginning their stories with the Anti-Rightist Campaign of 1957.²⁹

Une question qui pourrait surgir de l'analyse menée dans les parties précédentes est de savoir pourquoi, en écrivant un roman qui traite d'une tragédie ayant frappé massivement les campagnes, et dont l'oubli est partiellement lié à ce biais social, un auteur qui a mis les paysans et leurs

²⁷ Wang Ning, « A Reflection on Postmodernist Fiction in China », *op. cit.*

²⁸ La dédicace est absente dans l'édition taïwanaise que nous avons utilisée pour les autres citations, mais elle est présente dans la traduction française du roman : voir Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*

²⁹ Perry Link, *The Uses of Literature*, *op. cit.*, p. 111.

revendications au centre de son œuvre a choisi de le situer dans un camp de rééducation pour intellectuels.

Interrogé directement sur la question, Yan Lianke se limite à évoquer l'inspiration et l'importance de bien construire le roman avec des personnages qui répondent bien aux exigences de l'intrigue, au-delà de toute réflexion idéologique ou politique³⁰. L'intention de consacrer son œuvre aux intellectuels (*dushuren* 读书人) émerge toutefois comme centrale dans ce roman (voir la dédicace qui se réfère directement à eux), et non simplement comme un élément accessoire. Il nous semble donc intéressant de proposer deux réponses supplémentaires : sa lecture de la période du Grand Bond en avant, et la perception de sa nouvelle position dans la société.

En contradiction partielle avec ce qu'on pourrait imaginer en lisant l'épigraphe, il émerge tout d'abord, de la lecture du roman, une forte composante accusatoire envers les intellectuels qui ne sont pas décrits simplement comme les victimes du pouvoir, mais comptent aussi, aux yeux de l'auteur, parmi les premiers coupables des tragédies qui ont frappé le pays. Ils sont coupables de manière directe et indirecte, par leur collaboration avec le pouvoir ainsi que par leur incapacité morale et leur fragilité humaine : leur culture et leur position privilégiée n'en font dans aucun cas des êtres meilleurs que les autres. Il semblerait que, pour cet épisode historique en particulier, Yan Lianke lui-même ne reconnaisse pas aux paysans un véritable espace d'action : les paysans, protagonistes actifs (et responsables) de nombreux autres moments de l'histoire chinoise, sont représentés uniquement comme des victimes face à la famine. Dans *Shoubuo*, un roman où les habitants de Benaise sont les maîtres de leur destin, le narrateur affirme que « [p]endant ces journées, fin 1960, début 1961, si les Benaisiens souffrirent de la pénurie de céréales, ce sont les hommes qui leur firent plus de mal. »³¹.

Suite à l'analyse que nous avons faite de la représentation des « catastrophes naturelles » chez Yan Lianke, nous ne serons pas surpris par l'usage de l'expression *renbuo* (人祸), « désastre provoqué par l'homme », qui est la même utilisée dans le débat sur la grande catastrophe en opposition à *tianran zaihai* 天然灾害, « catastrophe naturelle ». C'est le monde extérieur qui cause des dommages à Benaise, un « paradis » (*tiantang* 天堂) où, malgré les moissons moins riches et en dépit de leurs handicaps physiques, les gens continuent de vivre et d'avoir à manger comme d'habitude. Par la métaphore de cette « loi supérieure » qui dit que « les gens-complets sont les maîtres des handicapés » Yan Lianke représentait l'inégalité entre centre et périphérie, entre ville et

³⁰ Entretien avec Yan Lianke, janvier 2018.

³¹ « 从庚子年末到辛丑年初的那段日子里，受活是遇了粮灾，更患了人祸。 » : Yan Lianke, *Shoubuo*, *op. cit.*, p. 161 ; traduction française : *Bons baisers de Lénine*, *op. cit.*, p. 356.

campagne, ainsi que le phénomène des approvisionnements disproportionnés et de la préférence accordée aux villes par rapport aux campagnes, qui est bien représentée par l'historiographie. Ainsi, les « gens-complets » du monde extérieur se sentent autorisés à piller le village et à emporter toutes les réserves, en laissant les Benaisiens mourir de faim, sous prétexte qu'il serait « injuste » (*bu gongping* 不公平) que « des manchots, des unijambistes, des aveugles et des boiteux survivent tandis que nous, les gens-complets, nous mourons comme des mouches »³². Dans *Si shu*, Yan Lianke déplace son regard des effets de la famine à ses causes : et pour ce faire il s'adresse aux « gens complets », à savoir, à ceux qui avaient le pouvoir d'influencer les politiques de la Chine de l'époque : les autorités d'abord mais aussi la classe intellectuelle qui, prisonnière du pouvoir, perd son rôle non seulement d'un point de vue pratique, mais aussi moral.

De surcroît, il est sans doute raisonnable d'affirmer qu'en 2010 Yan Lianke se sent désormais appartenir plus à cette classe sociale qu'à celle des paysans pauvres³³, et un nouveau questionnement sur ses responsabilités, s'ouvre. Dans ce sens, *Si shu* est en effet un tournant : si l'on considère la production de Yan Lianke avant et après ce roman, nous avons l'impression qu'une nouvelle phase de sa production s'inaugure depuis 2011, où l'auteur réfléchit de manière de plus en plus approfondie et explicite sur le rôle des intellectuels et de l'écriture dans l'histoire. Avec le début des années 2010, Yan Lianke commence en effet à se présenter non seulement comme un écrivain du peuple, mais aussi comme un véritable intellectuel capable de dialoguer avec les civilisations et les littératures du monde entier, et la publication de *Faxian xiaoshuo* en 2010 en est un exemple manifeste³⁴.

Comme nous allons le voir, la représentation des intellectuels sous la plume de Yan Lianke est toutefois critique, ce qui trahit un rapport complexe de l'auteur avec sa propre identité d'écrivain. Elle l'était dans *Feng ya song*, où le professeur Yang Ke est un incapable qui collectionne un échec après l'autre. Dans *Si shu*, la déclaration de faillite et de culpabilité des intellectuels acquiert une portée plus vaste, car elle inverse les lamentations et les victimisations récurrentes dans une grande partie de la littérature de la mémoire chinoise à partir des années 80.

³² « 这老天不公平，我们圆全人一个一个活饿死，你们缺胳膊少腿的瞎子和瘸子，竟全村儿没有一个挨饿的 », Yan Lianke, *Shoubuo*, *op. cit.*, p. 164 ; traduction française : *Bons baisers de Lénine*, *op. cit.*, p. 361.

³³ Dans l'article de 2012 que nous mentionnions plus haut, Yan Lianke raconte par exemple la distance qu'il ressent par rapport à sa famille dans leurs visions de la vie respectives : « I just wanted to cry. Was it for my mother, my brother, my relatives and the strangers who forget about their dignity as long as they have enough to eat ? Or for people like me who worship rights and dignity but live the life of a stray dog ? I don't know. I just wanted to cry out loud. ». Yan Lianke, « The Year of the Stray Dog », *op. cit.*

³⁴ Nous suggérons par ailleurs, et nous analyserons plus dans les détails cet aspect, que la rédaction d'essais par Yan Lianke pourrait être liée à sa nouvelle revendication identitaire.

Il est vrai que, au début de la narration, les intellectuels de la Zone 99 semblent vouloir opposer une sorte de résistance à la folie des politiques agricoles et industrielles du Grand Bond en avant, mais leur opposition ne tient pas longtemps. En effet, ils sont rapidement pris entre leur désir égoïste de conquérir la liberté en gagnant des petites fleurs rouges en échange de leur servilité, et la peur des menaces d'autodestruction de l'Enfant, qui demande à être exécuté ou martyrisé s'ils n'acceptent pas de déclarer le faux. Comme nous l'avons vu, les protagonistes du roman n'ont pas de noms propres, et sont appelés uniquement par le nom de leurs professions (l'Érudit, l'Écrivain, Religieux, Musicien etc.), ce qui leur donne une valeur symbolique très marquée, et permet à toute la narration d'acquiescer un ton allégorique. Le fait de mettre en avant, en apparence, uniquement l'aspect « professionnel », social et public de ses personnages, finit ainsi par focaliser l'attention sur les responsabilités personnelles et morales de chacun vis-à-vis de la société, et constitue en même temps une parodie de ces personnages bidimensionnels que Yan Lianke attribue, dans ses essais, à un type de réalisme plus superficiel³⁵, liés en particulier à la production littéraire de la Révolution Culturelle.

Au-delà de la valeur parodique de leurs noms, néanmoins, les protagonistes du roman représentent des figures profondément humaines et antihéroïques, peu aptes à mettre en acte ce « sauvetage » de la patrie que leur rôle leur reconnaît traditionnellement en Chine, et que même dans le roman les autorités leur attribuent dans plusieurs passages (nous avons mentionné par exemples les excuses en pleurs de l'autorité en visite au camp : « L'État a besoin de vous ! »). Tous les personnages ont en effet tendance à trahir leur profession, ou les traits qui devraient la caractériser : le Chercheur utilise ses connaissances pour lancer la folle production d'acier par le sable noir ; le Religieux finit par pisser sur l'image de la Vierge Marie en échange d'une poignée de haricots, et il abjure sa religion sur son lit de mort ; la Docteure admet sans émotions avoir cuisiné de la viande humaine, en renversant ainsi son rôle de sauveuse de vies humaines ; et surtout l'Écrivain met son stylo, et ensuite même son sang, au service de l'autorité qui l'opprime. Le seul personnage qui essaie de garder une intégrité jusqu'au bout de la narration est l'Érudit, dont la figure s'oppose à celle de l'Écrivain dans la relation avec l'Enfant : les trois personnages constituent ainsi un triangle où le rôle dominant passe, alternativement, de l'un à l'autre.

L'Écrivain et l'Érudit : deux figures complémentaires d'intellectuel

Si shu est donc aussi un roman qui réfléchit sur l'écriture, sur le rôle des intellectuels dans la société et sur leurs responsabilités. Le lecteur ne connaît pas l'auteur du manuscrit « L'enfant du

³⁵ Voir Yan Lianke, *Faxian xiaoshuo : Wenxue suibi*, op. cit., et les commentaires ci-après.

ciel », qui semblerait dériver, comme il convient à un texte sacré, d'une entité supérieure insaisissable. Les trois autres manuscrits viennent de la plume de l'Écrivain (« Des Criminels » et « Le vieux lit ») et de l'Érudit (« Le Nouveau mythe de Sisyphe »). Ces deux personnages représentent deux figures d'intellectuels emblématiques et complémentaires dans leur attitude envers la société et le pouvoir : le premier la corruption de l'esprit et l'adhésion, bien que problématique, au système totalitaire, en échange d'avantages personnels ; le deuxième la tentative, toujours incertaine, de garder son intégrité morale et son rôle de guide du pouvoir face aux erreurs des gouvernants.

Les exemples de leur différente attitude vis-à-vis du pouvoir sont nombreux : quand l'Enfant demande aux prisonniers de déclarer qu'il est possible de produire quinze mille livres de blé par mu, l'Écrivain se plie à cette demande insensée en échange de fleurs rouges, dans l'espoir de gagner sa liberté ; l'Érudit, avec Musique et Religieux, reste muet. L'Érudit demande à l'Enfant la permission de donner ses propres fleurs à Musique, pour qu'elle soit libérée avant lui ; l'Écrivain dénonce les amoureux sur son carnet pour avoir des fleurs en échange. L'Écrivain passe « le moment le plus heureux de [son] existence » quand il se trouve seul dans le champ expérimental, avec la possibilité de se consacrer à son écriture : enfermé dans son égoïsme, il veut écrire son « œuvre majeure », uniquement pour sa propre gloire. La conscience de la situation dramatique du pays et de la responsabilité des intellectuels, au contraire, n'abandonne jamais l'Érudit : « Le nouveau mythe de Sisyphe » qu'il écrit, bien qu'incompréhensible, vise à guider les autorités. Quand l'Écrivain cultive les épis avec son sang, c'est l'Érudit qui les vole pour les cacher, afin d'éviter que la société entière soit épuisée dans la course à une production agricole plus élevée. Quand la pratique se répand dans la Zone 99, l'Écrivain et l'Érudit sont les seuls à ne pas verser leur sang, mais pour deux raisons diamétralement opposées : l'Écrivain est exempté de la pratique car il en a trop perdu dans l'expérience qu'il a menée avec les premiers épis, alors que l'Érudit s'y oppose pour une raison morale :

孩子说：“你不服从吗？”

他摇头。

孩子说：“你为啥不给玉米滴血呢？”[...]“你真想在这一辈子？”

他苦笑：“上帝睁眼看着我们哪。”

L'Enfant disait : « Tu n'obéis pas ? »

Il secouait la tête.

L'Enfant disait : « Pourquoi ne donnes-tu pas de sang au maïs ? » [...] « Tu veux vraiment passer ta vie ici ? » [...]

Il ricanait : « Yahvé [Dieu]³⁶ nous regarde et Il ouvre de grands yeux. »³⁷

Ou encore, l'Écrivain n'hésite pas à accuser l'Érudit de trahison sans avoir aucune preuve de sa culpabilité (« L'Érudit est certes l'être le plus cultivé de la zone 99 mais personne non plus n'est aussi subtil. Son âme est insondable, un puits dont on ne verrait jamais le fond [...] »)³⁸, tandis que l'Érudit se distingue, tout au long du roman, pour sa tentative de garder intacte la conscience de tous les intellectuels. C'est l'Érudit qui, pendant les journées les plus sombres de la famine, essaie de maintenir vivant l'espoir de toute la zone 99 :

“咬着牙，一定要活着，上边不会让我们活活饿死的——读书人全都饿死了，那这个国家也该饿死了。”

[...]“国家还需要读书人！”

就都信了他的话，[...]

« Tiens bon. Nous allons en réchapper [Il faut absolument survivre], les autorités ne peuvent pas nous laisser mourir [de faim]. Le jour où il n'y aura plus d'intellectuels, ce pays sera fichu... »

[...] « Le pays a besoin de ses intellectuels ! »

Ils le croyaient [...].³⁹

Le rapport de l'Érudit avec l'autorité est extrêmement conflictuel : non seulement il refuse de se prosterner devant l'Enfant (chapitre 9) ou de participer aux campagnes de superproduction imposées par l'autorité, mais quand l'Enfant s'aperçoit que l'Érudit boycotte son système d'attribution de prix en échange de travail, c'est au petit chef d'*implorer* le prisonnier de se soumettre aux séances de critique, pour que ses camarades se convainquent qu'il faut collaborer :

“你要听我的。我是向你的。你要听我的，头戴高帽让人们，我决定，慷慨奖你小红花。[...] 众人看你都惊怕了，收沙炼铁就都手脚不停，日夜不息了。”

« Tu dois m'écouter, c'est pour ton bien. Il faut que tu m'obéisses, que tu acceptes de te faire critiquer et de porter le chapeau, car en vérité tu en seras généreusement récompensé. [...]

³⁶ La traduction de *shangdi* 上帝 en « Yahvé » ne nous paraît pas justifiée, dans la mesure où il existe un mot pour traduire le nom hébraïque de Dieu (*yavei* 雅威), mais Yan Lianke ne l'utilise pas dans le roman. Ce choix correspond sans doute à la tendance de la traductrice à souligner certains traits du texte, en le rapprochant encore plus de la langue de la Bible.

³⁷ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 264 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 270-271.

³⁸ « 第九十九区的人，谁的学问都没有他的大，谁的城府也没有他的深。他的心深入一口望不到底的井 » : Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 158 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 146.

³⁹ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 278-279 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 287-289.

Quand les masses te verront, elles seront choquées, [~~elles seront effrayées,~~] alors elles se mettront en quatre pour collecter le sable et fabriquer l'acier, ni la nuit ni le jour elles ne prendront de repos. »⁴⁰

Les deux personnages, l'Écrivain et l'Érudit, finissent donc par se mettre au service de l'autorité : l'Écrivain en tant que son informateur officiel, et l'Érudit en tant que « bouc émissaire » d'une humiliation publique ayant pour objectif d'encourager la productivité des gens. Leurs réactions sont néanmoins bien différentes : l'Écrivain essaie de se purifier en piégeant l'Érudit, en lui donnant sa propre chair à manger. L'Érudit, quant à lui, réagit à sa faiblesse en se giflant lui-même :

人都走了后，有人坐在粮车门前发呆怔。是学者。[...] 学者怅然坐地上，发呆怔，竟朝自己脸上打耳光。他也跟着去装沙包了。他也在上边面前鼓掌了。他也高呼秋季玉米一定能亩产五万斤能让玉米长出比棒锤还粗和人腿一样的玉米穗。

打了自己一耳光。学者又骂道：“他妈的，你也配叫读书人！”

然后间，他就惘然望着粮车望着天，轻声自语说：“国要遭难了。国家早晚要有大灭了。”

Tandis que les gens s'en allaient, un homme restait assis devant le grenier à blé, l'air hébété. C'était l'Érudit. [...] [I] s'était assis par terre, ahuri, et enfin il s'était donné une gifle. Lui aussi, comme les autres, il avait rempli les sacs de sable. Lui aussi, comme les autres, il avait applaudi les autorités. Lui aussi, comme les autres, il avait crié bien fort que oui, pour le maïs d'automne la productivité serait de quinze mille livres par mu, oui, ils allaient récolter des épis plus gros que des gourdins, épais comme la jambe.

Il se donna une gifle. Puis il jura : « Et merde ! Ça, on peut dire que tu es un intellectuel ! »

Ensuite, il regarda, dérouter, le grenier à blé, il regarda le ciel et à voix basse, pour lui-même, il ajouta : « Le pays va connaître le malheur. Tôt ou tard il va y avoir un grand désastre. »⁴¹

La pratique de l'autopunition évoque le personnage de Ah-Q créé par Lu Xun. Aucune trace ici, pourtant, de la satisfaction de ce personnage qui, par les gifles qu'il se donne, croit préserver son intégrité : il s'agit plutôt, à notre avis, de la recherche frustrée d'un châtement qui se conclut par le martyre de la conclusion. La Chine du Grand Bond s'est fait du mal à elle-même, comme l'attitude autodestructrice de différents personnages le montre : l'Érudit qui se gifle lui-même, l'Écrivain qui utilise son sang pour faire pousser les plantes et qui utilise sa propre chair en offrande, l'instinct du

⁴⁰ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 152 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 139-140.

⁴¹ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 262 ; Yan Lianke, *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 268-269.

martyre chez l'Enfant. Les autres personnages se trahissent et se font également du mal entre eux : leurs rapports semblent être constitués uniquement par espionnage, trahisons réciproques et cannibalisme. Ainsi, aucun personnage ne se sauve vraiment dans le roman : ni les intellectuels, ceux qui meurent comme ceux qui survivent, ni les autorités, dont les politiques folles provoquent la famine et qui sont incapables de protéger non seulement le peuple, mais aussi la couche privilégiée, et soi-disant « indispensable », des lettrés.

La vaine recherche d'une terre promise ferme le récit et ouvre à l'absurdité du mythe de Sisyphe, dans le manque d'espoir le plus total : l'Érudit reste en arrière pour recueillir la dépouille de l'Enfant, et l'Écrivain guide les intellectuels vers une terre qu'on devine pauvre et sans espoir, aucun des deux ne semble avoir été à la hauteur de son rôle. Les intellectuels, indépendamment de leur intégrité morale, ont tout perdu, et le mythe du « Sisyphe oriental » suggère que la nation s'est perdue avec eux.

La centralisation du pouvoir et le rapport des intellectuels à l'autorité

La réflexion de Yan Lianke sur les rapports entre culture et politique est transversale à son œuvre et se fait de plus en plus importante au fur et à mesure que ses expériences avec le système de contrôle du gouvernement augmentent : d'abord avec la publication de *Xiariluo*, puis avec *Shoubuo*, *Wei renmin fuvu* et *Dingzhuang meng*. En 2009, désormais loin de l'armée, Yan Lianke reprend cette thématique en situant le roman dans un champ où les autorités emprisonnent et contrôlent les intellectuels de manière tellement incompréhensible que la seule justification possible semble être l'existence d'une sorte de pouvoir incontestable (représenté par la référence à la Religion).

Le personnage central à cet égard est le directeur du camp, l'Enfant, descendant de l'autorité, comme Jésus Christ de Dieu (dans le Chapitre 7, nous avons vu sa description « divine » dans l'incipit du roman). La caractérisation de ce personnage est toutefois complexe, et elle évolue au long de la narration. Il est partagé entre la foi dans le Parti, dont il serait l'« enfant » soumis, ce qui ressort aussi de l'attitude paternaliste des autorités à son égard, et le désir de gloire personnelle, qui culmine dans le martyre-suicide par crucifixion de la conclusion. Il assume un rôle narratif ambigu, à la fois celui de « jeune fasciste » (少年法西斯)⁴² tyrannique et au service du pouvoir, et de sauveur (décevant) de l'humanité par le biais de son propre sacrifice. Sa représentation correspond bien à ce rapport ambigu, de contrôle et de soumission, de respect et de peur, qui caractérise la relation entre culture et pouvoir dans les systèmes totalitaires.

⁴² CAI Jianxin, « Quru de jiusu », dans Yan Lianke, *Si shu*, op. cit., p. 14.

L'ingénuité et l'ignorance de l'Enfant sont soulignées dans différents passages du texte : par exemple, dans le chapitre 3 il est hypnotisé par les prix décernés à ceux qui déclarent des chiffres de production absurdes ; dans le chapitre 10 nous apprenons qu'il n'a jamais utilisé un WC et il est étonné par la propreté et le confort de l'hôtel. Ses espoirs d'obtenir une reconnaissance sont systématiquement déçus. En dépit de sa position de pouvoir, au fur et à mesure que le récit progresse, il perd son autorité même devant les prisonniers sur lesquels il devrait exercer son pouvoir : au lieu de se positionner en haut en tant que chef du camp, l'Enfant se montre plutôt soumis aux intellectuels en raison de sa naïveté et de son besoin de satisfaire les requêtes du parti.

Le rapport des lettrés à cette figure est ainsi ambigu : au départ ils le regardent « comme ils auraient fixé un dieu » (« 盯着孩子像盯着一个神 »)⁴³, et ils se soumettent à sa volonté, même si c'est uniquement dans l'espoir d'obtenir des avantages et la liberté. Son prestige diminue toutefois au fur et à mesure que les intellectuels s'aperçoivent de son ingénuité, et ils violent systématiquement chacun des « dix commandements » imposés au départ. Déjà vers la moitié du roman l'Enfant a définitivement perdu non seulement son statut divin, mais même son autorité sur les prisonniers, en rentrant définitivement dans la condition enfantine que son nom évoque :

他毕竟是孩子，刚刚才去过地区的人，见过的世面远不如听他讲话的罪人经的世事多。

L'un dans l'autre il n'était que l'Enfant, quelqu'un qui venait juste de découvrir la préfecture et connaissait moins le monde que n'importe lequel des criminels présents [pour l'écouter].⁴⁴

A la progression dans l'intrigue correspond par ailleurs une maturation physique et psychologique de ce personnage : sur son visage glabre apparaissent barbe et moustaches, et vers la fin, juste avant de se crucifier, il se présente enfin devant les intellectuels comme un homme fait :

那脸上，显出疲劳、倦怠和兴奋，呈那瘦黄与黝黑，闪着结实的、大家熟悉的、却是成年人的光。孩子长高了。忽然长大了。下巴那唇上，有了黑渣渣的胡。 [...]

“你们都可以回家了。”

孩子的话，粗糙结实，完全是成年男人壮嗓门。

La fatigue, la lassitude et l'excitation se lisaient sur son visage maigre et cirieux, ce visage que tous ils connaissaient et qui était pourtant le visage à l'expression déterminée d'un

⁴³ *Ibid.*, p. 44-45 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁴ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 168 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 156.

adulte. L'Enfant avait grandi. Soudainement grandi. Sur le menton au-dessus de sa lèvre ils virent quelques poils d'une barbe noire. [...]

« Vous pouvez rentrer chez vous. »

Il avait parlé d'une voix ferme et rude, une voix vigoureuse d'adulte.⁴⁵

L'Enfant se sert par ailleurs de différents intellectuels du camp pour sa maturation. Les prisonniers se succèdent à ses côtés, avec des fonctions et une influence qui varient selon le personnage : au départ, il s'adresse à l'Écrivain qu'il utilise comme son instrument de contrôle (« ses prunelles ») et de connaissance, en lui dévoilant toute son ignorance (dans le premier chapitre, par exemple, il lui demande la fonction des différents objets appartenant aux différents prisonniers, comme une image de la Vierge Marie du Religieux ou la portée de Musique)⁴⁶. Un autre personnage crucial dans la maturation de l'Enfant est le Religieux. Au départ, l'Enfant est attiré par l'image de la Vierge Marie, « une Occidentale » (« 洋的女人 ») que le Religieux regarde comme « un voyou, un débauché » (流氓)⁴⁷ ; au fur et à mesure que le récit progresse, l'Enfant consacre une attention croissante aux histoires du Religieux, avec un mélange et une superposition entre son idéologie au service du parti et la foi religieuse, et dans le syncrétisme profane qui caractérise la scène finale de la crucifixion (voir septième chapitre).

Nous ne pouvons pas, toutefois, parler d'une véritable conversion de la part de l'Enfant, mais plutôt de l'emprunt d'un système de symboles, que Yan Lianke plie à sa parodie de la révolution et du martyr. Preuve en est que ce n'est pas le Religieux qui reste aux pieds de l'Enfant pour le descendre de la croix, mais bien l'Érudit. C'est lui qui maintient tout au long de la narration la conscience de son rôle de guide moral du pouvoir et de la nation, au point qu'il sacrifie sa vie pour sauvegarder le cadavre de l'autorité repentie. C'est aussi l'Érudit qui, parmi la dégradation morale des intellectuels qui mangent les cadavres de leurs camarades, prend l'initiative de s'adresser d'abord au directeur de la zone 98, et ensuite d'envoyer l'Enfant à la capitale avec les épis et son manuscrit, le dernier voyage d'où viendra la libération des prisonniers.

Nous voyons ici que la portée critique du roman ne se détache pas, en substance, de l'idéal confucéen de l'intellectuel qui vise à ramener l'ordre dans un pays détruit par ses gouvernants indignes : l'autorité ne sait pas protéger ses intellectuels. Les intellectuels, quant à eux, ne savent pas non plus guider l'autorité. Seul le chaos peut dériver de ce manque de contrôle.

Le seul, pâle, espoir futur surgit, peut-être, de la bonne volonté individuelle. A ce propos le personnage de l'Enfant montre, dans la conclusion, un aspect partiellement positif. Le premier

⁴⁵ Yan Lianke, *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 390-391.

⁴⁶ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 40-41 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 20-21.

⁴⁷ Yan Lianke, *Si shu*, *op. cit.*, p. 36 ; traduction française : *Les quatre livres*, *op. cit.*, p. 17.

chapitre se conclut, comme nous l'avons mentionné, sur un autodafé de livres « interdits », chinois et étrangers indifféremment, que les intellectuels sont obligés de lui rendre :

孩子随手举起几本书，有《呐喊》，《浮士德》，和《巴黎圣母院》，点火烧起来。拿了一本《精神现象学》，点火烧起来。拿了《神曲》和《聊斋》，点火烧起来。孩子烧了很多书，要烧巴尔扎克的小说时，回扔进了书堆里。要烧托尔斯泰的小说时，回扔进了书堆里。又回扔了一本《罪与罚》，对那两个年轻道：“剩下的，都搬到我的屋里去，冬天烧火正可做火引。”

L'Enfant en prit quelques-uns au hasard, un *Cris* de Lu Xun, un *Faust*, un *Notre-Dame de Paris*, et il y mit le feu. Il prit la *Phénoménologie de l'esprit* et il y mit le feu. Il prit *La Divine Comédie*, il prit *Les Contes étranges du studio Liao* et il y mit le feu. L'Enfant brûla un grand nombre de livres, mais ayant pris un roman de Balzac, il le rejeta dans le tas. Au moment de brûler un Tolstoï, il le rejeta aussi dans le tas. Il rejeta *Crime et Châtiment* et dit aux deux jeunes gens : « Le reste, portez-le chez moi. Cela me servira de combustible en hiver, quand je ferai du feu. »⁴⁸

Ce n'est qu'à la fin du roman que l'hésitation à brûler certains romans du passage précédent s'explique, et que le rôle de l'Enfant se renverse, du moins partiellement : quand ils quittent le camp, les intellectuels trouvent leurs livres bien conservés et en parfait état dans la chambre de l'Enfant, et découvrent qu'il n'a brûlé que les romans qu'il avait en plusieurs exemplaires :

屋子里落满灰。可那书架上，齐整齐整，纤尘不染，有刚刚擦过的模痕儿，还有清晰的一股灰白色的潮纸味。

La pièce était poussiéreuse mais sur les rayonnages tout était parfaitement rangé, il ne s'y trouvait pas le moindre grain de saleté et à certaines traces ils eurent l'impression que le ménage avait été fait peu avant. Il y avait même une odeur grise de papier humide.⁴⁹

Avec sa mort grotesque, l'Enfant se rapproche donc du rôle salvifique qu'il essaie de jouer, depuis le début du roman : son sacrifice non seulement libère les intellectuels, mais il leur redonne aussi leur savoir. Il a enfin son martyr glorieux, même s'il se l'est infligé lui-même, et il assume même le rôle, paradoxal, de protecteur de la culture. En cela, il pourrait représenter la figure de l'officiel du parti au niveau local qui, tout comme le protagoniste du roman de Li Tongzhong (voir Chapitres 3 et 7), se sacrifie pour rester fidèle aux idéaux du Parti et sauvegarder le « peuple » (ici, les intellectuels) dont il est responsable. Mais le personnage demeure ambigu, et cette interprétation contraste avec le rôle et la caractérisation essentiellement négatifs qui le caractérisent dès de début (en premier lieu, le fait qu'il est le responsable d'un camp de rééducation, et non pas un simple

⁴⁸ Yan Lianke, *Si shu*, op. cit., p. 45-46 ; traduction française : *Les quatre livres*, op. cit., p. 26.

⁴⁹ Yan Lianke, *Si shu*, op. cit., p. 370 ; traduction française : *Les quatre livres*, op. cit., p. 397.

administrateur local). Il demeure donc difficile de donner une interprétation définitive à ce personnage, et cette caractérisation contradictoire, qui a sans doute le but de mettre en relief la nature complexe de l'époque, est néanmoins aussi l'un des points faibles du roman.

La repentance d'un seul, toutefois, ne suffit pas à sauver une nation entière, et la mission messianique de l'Enfant n'a qu'un succès partiel : comme nous l'avons souligné, les intellectuels libérés s'aventurent dans une terre stérile qui ne leur fait aucune promesse.

La méchanceté des dieux est tellement vaste, et tellement absurde, que seuls les propos de l'Érudit, qui clôturent le roman, peuvent essayer d'en rendre compte, et seulement par des métaphores et des allégories incompréhensibles : un acte de foi et d'abandon dans l'absurde est l'unique espoir de survie.

L'allégorie exacerbée de *Si shu* propose ainsi déjà une condamnation de la classe des intellectuels en entier. La faillite de la publication de ce roman et sa réception limitée semblent avoir provoqué un approfondissement de la déception de Yan Lianke, qui débouche sur une représentation de plus en plus autobiographique et parodiée de l'intellectuel dans ses œuvres suivantes, avec des tons assez différents : le déploiement de la verve polémique dans *Zhalie zhi*, le désespoir dans *Rixi*, et le paroxysme du narcissisme et de la métafiction dans *Qu qiu gong mian*.

2.2. La bonne littérature est la littérature censurée : La conclusion de *Zhalie zhi*

Zhalie zhi est en même temps un roman sur le développement économique sans freins de la Chine contemporaine et un roman sur la rédaction de l'histoire. Dès son titre, la centralité de la forme littéraire des « chroniques locales » (*difang zhi* 地方志) est évoquée et le texte, du moins au début du récit, suit une structure pré-ordonnée pour raconter le développement du village de Zhalie : de « village naturel » (*ziran cun* 自然村) depuis sa fondation sous la dynastie des Song jusqu'à la République de Chine à « village social » (*shehui cun* 社会村) à partir de la fondation de la République Populaire de Chine.

L'emprunt de la forme littéraire des annales au début du roman (rapidement abandonnée en faveur du développement de l'intrigue, l'histoire du développement frénétique de la ville sous le contrôle de la famille Kong, à partir de la moitié du deuxième chapitre), sert à Yan Lianke pour introduire la figure de l'auteur des *Chroniques*, ainsi que des questions de réception fictionnelle de ce texte. Le « rédacteur en chef » s'identifie explicitement avec Yan Lianke lui-même : il porte le même nom, il rédige le manuscrit pendant une résidence à Hong Kong, et est originaire de la même préfecture de Songyi. Il est une présence silencieuse tout au long du roman, qui prend la parole uniquement dans le préambule et dans la conclusion du roman, où sa voix se mélange à celle de ses personnages.

C'est, comme dans le cas des intellectuels de *Si shu*, une figure pour le moins ambiguë : il avoue avoir rédigé les *Chroniques* en échange d'une somme importante d'argent, dont, se justifie-t-il, il avait besoin « à la manière dont l'homme doté d'un surplus d'hormones mâles a besoin de femmes »⁵⁰ : la marchandisation de tous les aspects de la société, thème central dans le roman, est ainsi mise aussi à la base de la rédaction (fictionnelle) du manuscrit. Dans le monde du roman, qui reflète la société chinoise contemporaine, tout a un prix : même l'intellectuel, auteur fictif et réel du texte que l'on s'apprête à lire, se présente comme un marchand vulgaire attaché uniquement à l'argent. Les autorités, quant à elles, lui garantissent une rémunération somptueuse, et lui reconnaissent une bonne marge d'indépendance (« je n'utiliserais que des faits ou matériaux en lesquels j'aurais fois [...], j'écrirais l'histoire à ma manière [...] »)⁵¹. Les autorités finissent néanmoins par refuser le résultat final de la rédaction. Nous pouvons lire dans cette dynamique une représentation polémique de la scène éditoriale contemporaine chinoise : les intellectuels qui n'hésitent pas à vendre leur travail, et les autorités qui dépensent sans mesure et sans contrôle pour diffuser la culture comme instrument de propagande politique et de *soft power* (« en faire un livre unique et inégalable, un monument à l'histoire et à l'expansion de Zhalie, [...] un geste à la gloire de son peuple, ses hommes éminents et ses héros. »)⁵², sauf en refuser et interdire les fruits quand ils contrastent avec l'attendu.

Le rapport de l'œuvre, et de son auteur, à l'autorité, se définit par le contraste entre la qualité de l'œuvre, son acceptabilité et sa diffusion, trois éléments qui, nous suggère le texte, marchent difficilement d'un même pas. D'abord il y a le paradoxe de la censure, qui a pour effet de rendre l'œuvre censurée plus populaire encore :

2012 年 9 月，《炸裂志》交炸裂市政府和各阶层人员阅读审定，引起一片哗然，声讨和咒骂连连不断，使之成为炸裂私传私阅的一本市志奇书；

Septembre 2012 : remise à fin d'examen et de ratification au gouvernement municipal et à ses employés de tous niveaux, la version déclenche un tollé, un concert sans fin de condamnations et d'insultes grâce auquel elle acquiert le statut d'œuvre remarquable et se met à circuler sous le manteau dans la ville.⁵³

⁵⁰ « 就像有太多男性荷尔蒙的人需要女人样 » : Yan Lianke, *Zhalie zhi*, *op. cit.*, p. 3 ; traduction française : *Les Chroniques de Zhalie*, *op. cit.*, p. 17.

⁵¹ « 我只采用我相信的材料和事实[...]我要用我个人的方式去写志史 » : Yan Lianke, *Zhalie zhi*, *op. cit.*, p. 3 ; traduction française : *Les Chroniques de Zhalie*, *op. cit.*, p. 18.

⁵² « 使其成为一部旷世奇书，为那儿的英雄、人杰、人民歌功颂德 » : Yan Lianke, *Zhalie zhi*, *op. cit.*, p. 6 ; traduction française : *Les Chroniques de Zhalie*, *op. cit.*, p. 21.

⁵³ Yan Lianke, *Zhalie zhi*, *op. cit.*, p. 6 ; traduction française : *Les Chroniques de Zhalie*, *op. cit.*, p. 22.

En deuxième lieu, et en relation avec la question du succès, il y a celle de la qualité de l'œuvre littéraire. Le roman se termine avec une provocation très nette dans ce sens : alors que le maire de Zhalie dit à l'historien « Yan Lianke » qu'en aucun cas son travail, qui dévoile la corruption à la base de l'essor de la ville, ne pourra être publié, l'auteur lui répond avec orgueil :

在那明亮的日光中，望着市长紫青色的脸，我对他笑笑说：“谢谢你，孔市长，你是这本书热第一个读者，你的话让我知道我写了一本还不错的书。”然后我就从市长的办公室力退浆出来了。

Contemplant la face empourprée du maire dans cette clarté, j'ai souri : « Merci, monsieur. Vous avez été mon premier lecteur. Grâce à vous je sais désormais que le livre n'est pas trop mauvais. » Puis je me suis retiré.⁵⁴

Cette conclusion semblerait suggérer qu'une œuvre qui déplaît à l'autorité possède, automatiquement, une valeur littéraire intrinsèque : un propos manifestement paradoxal et provocateur que, dans les mêmes années, Yan Lianke lui-même a démenti à plusieurs reprises dans le recueil d'essais *Chenmo yu chuanxi*. Dans *Zhalie zhi*, cette affirmation est en même temps la preuve du degré d'exaspération de l'auteur vis-à-vis du contrôle sur l'édition, et un élément essentiel dans la caractérisation parodique du personnage de l'historien « Yan Lianke ».

Bien que ce roman soit paru sans problèmes en Chine continentale, Yan Lianke est de plus en plus déçu quant à la possibilité de publier dans son pays, et il décide de proposer son roman suivant directement à Taiwan, sans même essayer de passer par les éditeurs chinois.

2.3. L'inutilité de l'écrivain dans *Rixi*

Le choix de publier *Rixi* (日熄 *Le Soleil s'éteint*, 2015), directement en dehors de la Chine continentale, correspond à la mise en pratique de ce choix stratégique théorisé dans les dernières années, que nous avons mentionné plus haut : sûr de l'impossibilité de voir l'œuvre paraître chez n'importe quel éditeur en République Populaire de Chine, Yan Lianke affirme s'être adressé directement à la Maitian chubanshe de Taiwan⁵⁵. Comme nous l'avons vu, toutefois, ce choix n'est pas dépourvu de contradictions et de doutes de la part de l'auteur lui-même, qui se reflètent de manière puissante dans la narration.

Le sentiment de trahison et d'inutilité qui transparaisait dans cette évocation d'un « exil de l'esprit » que nous mentionnions plus haut apparaît dans ce roman dans la représentation d'un personnage qui porte le nom de « Yan Lianke », et qui est un écrivain célèbre. À côté de l'identification autobiographique de l'auteur avec ce personnage, il y a une intention parodique

⁵⁴ Yan Lianke, *Zhalie zhi*, *op. cit.*, p. 376 ; traduction française : *Les Chroniques de Zhalie*, *op. cit.*, p. 514-515.

⁵⁵ Interview avec l'auteur, février 2016.

manifeste : les titres des romans de ce « Yan Lianke » fictif, par exemple, correspondent aux titres des œuvres du Yan Lianke réel, mais ils sont mentionnés avec des erreurs systématiques reflétant l'inévitable et ironique déformation que toute réception entraîne, et notamment la naïveté du jeune narrateur Li Niannian. Nous avons par exemple *Linnian riguang* 流年日光 à la place de *Riguang liunian* 日光流年, *Huo shou* 活受 à la place de *Shouhuo* 受活, *Si shu* 死书 à la place de *Si shu* 四书 et même des mélanges entre plusieurs titres tels que *Huo shou zhi liu shui ru nian* 活受之流水如年, qui combine *Shouhuo* 受活 et *Riguang liunian* 日光流年.

Li Niannian, 14 ans, narrateur et protagoniste du roman, est un voisin et un admirateur fervent du vieux écrivain Yan Lianke, si bien que, dans le texte, il cite plusieurs passages de ses romans, parfois sous forme abrégée⁵⁶, parfois sous forme de paraphrase⁵⁷. Parfois, il cite des passages que nous ne trouvons pas dans ses romans, mais qui sont clairement inspirés de ses positions comme dans ce passage, qui nous rappelle un propos que nous avons cités dans la deuxième partie (voir Chapitre 6) :

中国之所以叫中国,那是中国人自古以为中国是世界的中心才叫中国的。中原之叫中原,是因为中原人以为他们是中国的中心才叫中原的。这话不是我说的,是阎伯在他的书上说的呢,我们乡是中原的中心。我们村是召南之中心。这么说,我们村就是中国的中心了。就是世界的中心了。⁵⁸

La Chine s'appelle « le pays du milieu » car depuis l'antiquité les Chinois considèrent qu'elle se trouve au centre du monde. Et si la plaine centrale s'appelle ainsi, c'est que ses habitants se considéraient comme le centre de la Chine ». Ce n'est pas moi qui dis ça, c'est monsieur Yan qui l'a écrit dans son livre : « Notre campagne est au centre de la plaine centrale. Notre village est au centre de Zhaonan. Ainsi, notre village est au cœur de la Chine. C'est le centre du monde. »

Nous assistons donc à une caractérisation parodique de cet écrivain de renom, dont on apprend toutefois aussi qu'il est désormais incapable d'écrire un seul mot : il a « épuisé son talent » (*jianglangcaijin* 江郎才尽)⁵⁹. Comme Carlos Rojas le dit, on écrit de lui, mais il ne sait plus écrire⁶⁰. C'est en effet l'enfant Li Niannian qui s'adresse aux dieux pour les implorer de sauver le village

⁵⁶ Un passage abrégé de *Shouhuo* se trouve par exemple à pp. 63-64 : Yan Lianke, *Rixi*, *op. cit.*, p. 63-64.

⁵⁷ C'est le cas d'un passage inspiré de *Jiaying ru shui* mais qui n'a pas de correspondance exacte dans le roman *Ibid.*, p. 29.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁰ Carlos Rojas, « « Rixi » : Lu Xun yu Qiaoyisi », 《日息》 : 鲁迅与乔伊斯 [*Le soleil s'éteint* : Lu Xun et Joyce], dans *Ibid.*, p. 7.

alors que, dans la nuit qui est l'objet du récit, plus de cinq cent habitants du village meurent en s'entretenant, victimes de cauchemars à fond historique.

Le silence de l'écrivain, au départ uniquement un peu ridicule, prend une signification plus profonde et dramatique face à cet événement massivement traumatique : l'intellectuel est incapable de s'exprimer et de faire entendre sa voix dans une situation de besoin. La littérature est inutile, l'écrivain lui-même n'a plus aucune confiance en elle (« 他对他的写作绝望了 »)⁶¹.

Son échec à remplir le rôle de porte-parole des paysans face aux épisodes traumatiques qui touchent le village conduit le personnage Yan Lianke à une profonde crise personnelle qui le pousse, pendant le déroulement de l'intrigue, à essayer de brûler ses romans à plusieurs reprises, des tentatives qui rencontrent toutefois l'opposition du grand père de Li Niannian. Après la mort du vieil homme, Yan Lianke parvient enfin à « sacrifier » tous ses romans devant l'autel du grand père lui-même, et il part ensuite dans un exil auto-imposé, vers une destination inconnue qui pourrait, la conclusion nous le suggère sans le confirmer, être un monastère bouddhique :

--我要写不出你爹让我写的那本书，写不出冬天里边有火炉，夏天里边有电风扇的书，以后我就不再回这镇上了。

[...]他就从这个世界消失了。⁶²

« Si je ne pourrai pas écrire le livre que ton grand-père voulait, un livre qui puisse être un radiateur en hiver et un ventilateur pendant l'été, je ne reviendrai plus au village. »

[...] Il disparut de ce monde.

Dans ce départ définitif du roman qu'il n'a pas su écrire, nous pouvons lire la réalisation fictionnelle de ce sentiment d'« exil de l'esprit » dont Yan Lianke parle, quand il traite de l'impossibilité de publier dans son pays : face à l'impossible réception de ses œuvres, il ne reste à l'auteur que de se taire, et d'abandonner ce monde.

2.4. La métafiction de *Su qiu gong mian*

En juillet 2017, comme nous l'avons mentionné plus haut, Yan Lianke fait paraître un roman dans la revue littéraire *Shouhuo*. Cet événement, que Yan Lianke expliquait au début de 2018 comme étant la démonstration de la plus grande ouverture des revues par rapport au monde éditorial des romans, probablement en raison de leur public plus limité, révèle en effet aussi l'existence d'un espace de liberté plus large qu'il le déclare pour la publication de ses œuvres. Preuve en est que ce roman, qui paraît en mars 2018 sur le marché taïwanais auprès de la maison d'édition INK, a été

⁶¹ *Ibid.*, p. 17.

⁶² *Ibid.*, p. 321.

également publié en République Populaire de Chine par la Baihuazhou wenti chubanshe (百花洲文艺出版社) en janvier 2019⁶³.

Le roman, dont le titre complet est *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*) présente toutes les caractéristiques des romans récents de Yan Lianke : la présence de différents styles et genres textuels dans la même œuvre ; le passage à la dimension urbaine dans l'intrigue ; la réflexion sur le rôle de l'intellectuel qui passe principalement par la présence d'un personnage qui porte le nom de « Yan Lianke » et qui est ridiculisé tout au long de la narration.

Un trait intéressant, et en quelque sorte nouveau dans la narration de Yan Lianke, est au contraire la présence de la dénomination « fei xugou », « non-fiction » qui vient caractériser le roman dès son titre : le texte se présente effectivement comme une sorte de compte-rendu de la rédaction du scénario du film homonyme, qui a par la suite été dirigé par Lü Yue 吕乐 et a débuté en juin 2018 au Festival international du film de Shanghai⁶⁴.

Les personnages du roman sont tout d'abord Yan Lianke lui-même, comme nous l'avons dit, mais aussi le réalisateur Gu Changwei 顾长卫 et la jeune écrivaine Jiang Fangzhou 蒋方舟, qui sont censés participer à la création du film, ainsi que les protagonistes de l'histoire qui est adaptée en scénario : le travailleur migrant Li Zhuang, sa famille et les villageois qui le connaissent, et la jeune diplômée originaire de Hangzhou Li Jing. Les personnages du roman sont des personnes existantes qui ont une relation avec l'auteur dans la vie réelle : Gu Changwei est, entre autres, le réalisateur du film *Zui ai* (2011) qui a été tiré du roman de Yan Lianke *Dingzhuang meng*, et que nous avons mentionné dans le chapitre précédent.

Le texte démarre par une illumination de « Yan Lianke » qui, juste avant son cinquantième anniversaire, se réveille au milieu de la nuit avec une idée : il veut transformer une nouvelle rédigée il y a des années, et tirée d'un fait divers qui a eu lieu à Gaotian, dans sa ville d'origine, en scénario d'un film dont il sera réalisateur, scénariste et acteur protagoniste en même temps. Le but de cette opération est de gagner de l'argent et une réputation à laquelle le milieu littéraire ne lui permet pas d'accéder, un rêve qu'il présente sous la forme d'une sorte de délire d'omnipotence :

⁶³ Première publication : *Shoubuo* Changpian zhuanghao, n. 2017/juillet 2017, p. 4–104. ; édition taïwanaise : Taipei, Ink wenxue chuban, 2018 ; édition de la PRC : Nanchang, Baihua zhou wenyi chubanshe, 2019.

⁶⁴ Voir le programme du festival 2018 : « Pai pian biao », *Shanghai guoji dianying jie*, 2018, <www.siff.com/app/schedule/schedule2018.xlsx>, consulté le 22 mai 2019.

[...]那个叫阎连科的人，已经不再是那个工作在人民大学的小说家。他是导演、疯子、商人、巫师和谎言制造者，是艺术的仇敌和名利设计师，是这个社会的毒瘤和灵魂假药的制造商，还有所谓的教授、农民、理想主义者和野心家、最诚实的奸诈者和所谓社会良知的代言人……一切的一切都是我。⁶⁵

Ce Yan Lianke n'était déjà plus ce romancier employé à l'Université du Peuple. Il était réalisateur, fou, commerçant, sorcier et affabulateur, ennemi de l'art et architecte de son renom, fabricant de faux médicaments pour soigner les tumeurs malignes et l'âme de cette société, soi-disant professeur, paysan, idéaliste et carriériste, le plus honnête des traîtres et le représentant de l'ainsi-dite conscience sociale... j'étais tout cela, tout.

Afin de réaliser son projet, Yan Lianke invite pour un repas les personnes dont il envisage de demander la collaboration (parmi eux, Jiang Fangzhou et Gu Changwei, que Yan appelle avec l'idée de s'en débarrasser une fois trouvés les fonds pour le projet), et leur propose la lecture de sa nouvelle. La narration est alors interrompue par l'insertion du texte intégral de la nouvelle, qui traite de Li Zhuang, qui à dix-sept ans est accusé d'avoir violé la jeune Miao Juanzi, de quatorze ans. Les invités s'accordent toutefois pour rédiger le scénario sur un autre fait divers plus contemporain, ayant pour protagoniste ce même Li Zhuang, qui a désormais la cinquantaine, est employé comme travailleur migrant dans un chantier à l'Université de Pékin et entretient une relation ambiguë avec Li Jing, une jeune diplômée avec une carrière brillante devant elle. Afin de rédiger le scénario, Yan Lianke rencontre les protagonistes de l'affaire, en rapportant les voix des différentes personnes dans le quatrième et cinquième chapitre de l'œuvre, qui se présentent comme une suite d'enregistrements et de documents variés sur l'épisode. Il se lance ensuite dans la rédaction, et dans le sixième chapitre, l'ensemble du scénario est reproduit. Dans le septième et dernier chapitre, enfin, les différents personnages qui auraient dû aider Yan Lianke à réaliser son film se soustraient avec différentes excuses et le roman se termine sur la faillite du projet cinématographique. La scène finale consiste dans la rencontre entre tous les personnages (collaborateurs de Yan Lianke et personnages du scénario) autour de la table du restaurant japonais de l'hôtel Shangri-la de Pékin, ce qui suggère une sorte de rencontre entre les deux niveaux de la narration : l'intrigue narrative et l'intrigue méta-narrative.

Le sous-titre du roman, ainsi que la présence de la figure de l'auteur dans un texte qui se présente comme un épisode autobiographique, évoque la nouvelle avant-gardiste « Xugou » (« 虚构 » « Fiction ») de Ma Yuan. La présence très marquée de l'élément réel dans la narration de Yan Lianke ne correspond pas, en effet, à une impression de réalisme, un peu comme, chez Ma Yuan,

⁶⁵ Yan Lianke, « Su qiu gong mian - SH », *op. cit.*, p. 9.

l'attention portée sur la composante « fictionnelle » de la nouvelle semble contredire le contenu à l'apparence réaliste et autobiographique de l'intrigue⁶⁶. Chez Ma Yuan, par ailleurs, même le narrateur-auteur est en quelque sorte fictif, alors qu'ici c'est bien l'auteur réel qui se met en scène, dans un exercice d'écriture métafictionnelle. Le mythoréalisme de Yan Lianke s'explique donc, ici, non pas par la présence d'éléments absurdes, impossibles ou surréels en eux-mêmes, mais bien par une surexposition de la réalité, qui devient grotesque et pesante : nous sommes devant une métanarration qui, par son hyper-réalisme, nous oblige à faire face à l'absurdité du monde réel⁶⁷.

L'authenticité que le titre du roman de Yan Lianke promet est compensée par l'usage d'un ton exagéré dans la narration, extrêmement satirique en particulier vis-à-vis de son personnage, et par l'entrelacs constant d'extraits de différents genres textuels : la narration principale, la nouvelle que « Yan Lianke » suggère d'adapter en scénario, les entretiens avec les protagonistes de l'histoire, enfin le scénario du film. En particulier le quatrième chapitre, qui contient les transcriptions des entretiens avec les personnages du scénario, montre les différents points de vue sur l'épisode à raconter. Le plus souvent, ils sont en contradiction l'un avec l'autre, en provoquant un effet de fragmentation du réel qui puise manifestement dans la narration avant-gardiste. Le roman propose ainsi une cacophonie de voix au milieu desquelles il est impossible de saisir la « vérité ».

Le thème principal du texte est en effet celui du rapport entre roman et réalité, entre personne et personnages, entre différents points de vue sur la « réalité ». L'élément économique domine dans la plupart des cas. C'est tout d'abord ce qui pousse Yan Lianke à démarrer son projet, mais aussi le seul trait que les villageois perçoivent du travail de l'écrivain : Yan Lianke mange en écrivant sur leurs vies, et il a trahi ses origines, en exposant publiquement les affaires du village, uniquement pour l'argent. Voici un extrait de ce que Li Zhuang affirme dans une interview :

⁶⁶ Dans le paragraphe introductif de « Xugou » le narrateur-auteur se présente et il raconte se trouver dans un hôpital car il a probablement attrapé la lèpre, et toute la nouvelle suivante raconte l'expérience d'un jeune narrateur dans un village de lépreux au Tibet. La nouvelle est traduite en italien dans la revue bilingue *Caratteri*, avec le texte originel chinois dont nous prenons notre citation : Ma Yuan (马原), « Finzione - Xugou », *Finzione - 虚构* [Finzione - Fiction], *Caratteri - Hanzì, Dangdai wenxue*, traduit par Silvia Pozzi, 2016, Yi-Han shuang yu ban, p. 78-133.

⁶⁷ Cette obsession de l'enregistrement « objectif » des faits est très évidente aussi dans le dernier chapitre du texte, où deux paragraphes sont constitués uniquement par la mention « cichu shenglüe » « 此处省略 », « ici ont été supprimés », suivi par une approximation du nombre des caractères soi-disant éliminés par l'auteur, et par des mentions similaires dans les autres parties du chapitre, où le narrateur demande la permission de supprimer des passages dans la discussion entre les personnages (Yan Lianke, « Su qiu gong mian - SH », *op. cit.*, p. 99 et 101). Cette solution stylistique, qui évoque immédiatement à l'esprit le roman *Feidu* de Jia Pingwa (roman que par ailleurs Yan Lianke connaît et mentionne souvent dans ses essais), pourrait aussi correspondre à une pratique ultérieure d'autocensure manifeste, d'autant plus que, à la différence de ce qui se passe dans la réalité, où le film *Su qiu gong mian* a été tourné (par un autre réalisateur), le roman se termine par la faillite du projet cinématographique de l'auteur.

告诉我，你写那文章它叫啥名儿？在哪能找到、买到？我让你侄儿看一看，给我念一遍。告诉我，你写那文章挣了多少钱？告诉我，到底能挣多少钱？你就不念咱们这同村同土的老情谊，要把世界上所有的屎盆子都扣在家乡人的头上去。都扣在我的头上去。都扣在你嫂子娟子的头上去，让她死了还背着坏名声。让你侄儿李社活一辈子还那么年轻就开始背这坏名声。⁶⁸

Dis-moi, il s'appelle comment ce texte que tu as écrit [*sur l'épisode du vio*] ? Où c'est qu'on peut le trouver, l'acheter ? Je le donne à ton neveu, pour qu'il me le lise. Dis-moi, tu as gagné combien d'argent pour l'écrire ? Dis-le-moi, combien ? Tu as oublié notre vieille amitié de compatriotes et préfères que toute la merde du monde se déverse sur nos têtes de villageois. Tout le monde, sur ma tête. Sur la tête de ta belle-sœur Juanzi, qui devra porter cette mauvaise réputation jusqu'à sa mort. Et sur ton neveu Li She, qui est encore tellement jeune, et doit déjà se charger de cette réputation horrible.

C'est donc la pratique de l'écriture, mais plus en particulier l'œuvre de Yan Lianke lui-même, qui est méprisée. Un autre villageois interviewé la définit par exemple comme un enregistrement légalisé de mensonges (« 造谣在嘴上就是犯罪了，造谣在书上就成学问啦！ »⁶⁹ « Diffuser une rumeur par le bouche-à-oreille est un crime, mais si on le fait par un livre, cela devient de la littérature ! ») ; la jeune diplômée Li Jing, quant à elle, fait semblant de ne jamais avoir entendu parler de Yan Lianke et se lance dans une invective contre la littérature contemporaine dans son ensemble (« 当代文学都是垃圾 »⁷⁰ « La littérature contemporaine n'est que des ordures »).

Nous apprenons toutefois ensuite, par un message que Jiang Fangzhou envoie à Yan Lianke, qu'elle est en réalité passionnée par la littérature chinoise contemporaine, mais qu'elle déteste en particulier notre écrivain :

我们谁都没想到，当代中国作家的小说，她几乎全读过。莫言、余华、苏童、格非、王安忆、刘震云、韩少功、李锐、麦家、李洱、贾平凹、毕飞宇、阿来、迟子建、林白、张炜等，甚至连更早的王蒙老师和再晚的“七〇后”“八〇后”的作家和网络作家们，说出来她都了如指掌，如数家珍。是一个地地道道的学理科却深爱文科的人。[...]她说在中国作家中，有三个作家她最为不喜欢，看见名字就想扔了他们的书。在这三个作家中，其中一个，她说到了你.....[...]

“阎连科的小说太装神弄鬼、莫名其妙了。”⁷¹

⁶⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 50.

⁷¹ *Ibid.*, p. 94.

Qui aurait pu l'imaginer, elle a lu presque tous les romans des écrivains chinois contemporains. Mo Yan, Yu Hua, Su Tong, Ge Fei, Wang Anyi, Liu Zhenyun, Han Shaogong, Mai Jia, Li Er, Jia Pingwa, Bi Feiyu, Alai, Chi Zijian, Lin Bai, Zhang Wei, et même les écrivains précédents comme monsieur Wang Meng, ou les plus récents, qui appartiennent aux générations d'après les années soixante-dix et quatre-vingt, ainsi que les écrivains du web, elle les connaît à la perfection, sur le bout de ses doigts. Tout en étant une scientifique, elle aime profondément les sciences humaines. [...] Elle dit que parmi les écrivains chinois, il y en a trois qu'elle déteste particulièrement, il lui suffit de voir leur nom pour rejeter le roman. Parmi ces trois écrivains, elle a mentionné ton nom... [...]

« Les romans de Yan Lianke sont prétentieux et obscurs. »

Le phantasme de l'oubli, de la réception manquée de ses textes, de l'insuccès, en particulier vis-à-vis de ses collègues plus populaires que lui, est en effet l'autre thématique centrale dans ce roman, ainsi que dans la réflexion de notre auteur. Cette anxiété, qui est manifeste dans ce passage, est selon toute probabilité à la base de cette obsession de soi-même qui le pousse à s'auto-représenter dans toutes ses œuvres les plus récentes.

Ainsi, le sentiment de surpuissance qui hante Yan Lianke au départ de la narration révèle rapidement une insécurité paralysante, et la perception de l'insuffisance et de l'inutilité de son œuvre littéraire, ainsi que de sa personne. Nous en avons un exemple dans le passage suivant, qui montre aussi la dimension métalittéraire de ce roman, où à maintes reprises l'œuvre elle-même et son processus de rédaction sont mentionnés⁷² :

直到今天之事后，我在写作这本《速求共眠——我与生活的一段非虚构》的小书时，也还为我那时的热情感到滑稽、可笑和心动。我甚至都不太能相信，我这个如此慵懒、无趣的人，为什么会为一时之激动，付出那么长时间的兴奋和激情。⁷³

Même après les événements d'aujourd'hui, je trouve amusante, ridicule et un peu pathétique la passion avec laquelle j'ai rédigé le petit volume de « Su qiu gong mian ». J'ai presque du mal à croire qu'un homme paresseux et insipide comme moi, puisse avoir dépensé son enthousiasme et son énergie pendant aussi longtemps, seulement pour l'excitation d'un moment.

⁷² Les lecteurs (*qin'ai de duzhemen* 亲爱的读者们) aussi sont souvent directement interpellés dans le roman, par exemple pour les inviter à poursuivre la lecture ou, dans la conclusion, à prendre congé.

⁷³ Yan Lianke, « Su qiu gong mian - SH », *op. cit.*, p. 61-62.

Une démonstration ultérieure de cette exposition de sa peur d'une réception manquée se trouve vers la conclusion du roman, quand Yan Lianke cherche ses livres dans la librairie Wansheng shuyuan de Pékin :

从咖啡馆里走出来，信步到书店文学书架那儿看了看，发现原来摆着我的书的书架上，全都改摆了别的当代作家的书，如王安忆、莫言、刘震云、苏童和格非等。我出来问店员：“阎连科的书都卖光了吗？”一个新来的店员小伙很诚实地告诉我：“阎连科的小说从来没人看，两个月才卖出去一两本，我们前几天把他所有的小说都下架退回了出版社。”⁷⁴

Sorti du café, je me promenais parmi les rayons de littérature contemporaine de la librairie, et je m'aperçois que l'étagère où autrefois se trouvaient mes livres, hébergeait maintenant d'autres auteurs contemporains comme Wang Anyi, Mo Yan, Liu Zhenyun, Su Tong et Ge Fei. J'allai demander au libraire : « Les livres de Yan Lianke, vous les avez tous vendus ? » Le jeune libraire, un nouvel arrivé, me répondit franchement : « Personne ne les lit jamais, les romans de Yan Lianke, nous en vendions un ou deux en deux mois. Il y a quelque jour, nous les avons retirés du rayon et renvoyés à la maison d'édition. »

L'obsession de la présence (et de la préséance) de ses collègues, dont les noms reviennent ici et dans le passage cité plus haut, révèlent la jalousie du narrateur-auteur, son sentiment de frustration et d'infériorité vis-à-vis du monde littéraire chinois contemporain. Tout le contraire de ce que montrait Ma Yuan dans l'ouverture de son « Xugou » :

我就是那个叫马原的汉人，我写小说。 [...]

我的潜台词大概是想说我是个好作家，大概还想说用汉字写作的好作家只有我一个。这么一来我好像自信得过了头。自负？谁知道！

这么自信的人好像应该说些表现自信方面的话，好像应该对自己的小说充满同样信心。比如绝对不必像我这样画蛇添足硬要在现在强迫我的读者听我自报写过些什么东西。

我现在就要告诉你我写了些什么了，原因是我深信你没有（或者极少）读过这些东西。别为我感到悲哀（更别替我不好意思），顺便告诉你，我心安理得泰然自若着呢。⁷⁵

Je suis un chinois Han, je m'appelle Ma Yuan, j'écris des romans. [...]

⁷⁴ *Ibid.*, p. 100-101.

⁷⁵ Ma Yuan, « Finzione - Xugou », *op. cit.*, p. 110.

Ce que je veux entendre par cela, plus ou moins, c'est que je suis un bon écrivain, et peut-être le seul bon écrivain qui écrit en chinois. Il semblerait que je sois un peu trop sûr de moi-même. Arrogant ? Qui sait !

Il paraît que les personnes qui sont tellement sûres d'elles-mêmes doivent le montrer par leurs mots, et elles doivent aussi montrer le même niveau de confiance et de satisfaction à l'égard de leurs œuvres. Et que, par exemple, il ne faut absolument pas faire ce que je vais faire, se perdre dans des détails inutiles en obligeant les lecteurs à écouter une proclamation de ce qu'ils ont écrit.

Si maintenant je vais détailler mes œuvres, c'est parce que je suis profondément convaincu que vous ne les avez pas lues (ou très peu). Ne soyez pas attristés pour moi (et moins encore embarrassés), je vous dis tranquillement que je suis à l'aise avec ça, complètement en paix avec moi-même.

Nous pouvons saisir donc, chez Yan Lianke, une sorte de complexe d'infériorité qui pourrait aussi dériver, partiellement, de ses origines paysannes (qui sont rappelées à maintes reprises dans ce texte, par le biais des figures des villageois de Gaotian), et qui le pousse à essayer de se construire une image d'intellectuel, et non seulement d'écrivain, qui est vécue toutefois de manière contradictoire. L'exhibition de ce complexe révèle, de surcroît, une certaine ambiguïté, car elle lui permet la création d'un personnage d'écrivain incompris (par le public, et/ou censuré par l'autorité), qui pourrait séduire à l'étranger. Nous en avons eu un aperçu dans l'analyse de ses derniers romans ; mais cette construction passe aussi, et de manière importante, par la rédaction d'essais.

C'est à ce genre, qui n'est pas central dans l'œuvre de Yan Lianke, que nous consacrerons la dernière partie de notre analyse, car leur lecture contribue de manière importante à notre compréhension de Yan Lianke auteur comme personnage public.

3. La construction d'une identité intellectuelle par le biais des essais

Le choix de passer de la fiction à l'essai avec la maturité a été fait par plusieurs grands noms de la littérature chinoise du 20^e siècle : comme le note Martin Woesler dans son *The Modern Chinese Literary Essay*, nous le retrouvons en effet chez des auteurs du niveau de Lu Xun, Ba Jin et Wang Meng⁷⁶. Comme Woesler l'explique dans son recueil de *sammen* chinois contemporains⁷⁷, de surcroît, ce genre littéraire serait en pleine croissance en Chine depuis la fin de la Révolution Culturelle, et cela serait motivé au moins en partie par un besoin accru de réalité et d'expression personnelle,

⁷⁶ Martin Woesler (éd.), *The modern Chinese literary essay : defining the Chinese self in the 20th century : conference proceedings*, Berlin, European University Press, 2010, p. 17.

⁷⁷ Martin Woesler et Leo Ou-Fan Lee, *The Chinese Essay of the 20th Century*, Bochum, Bochum University Press, coll. « China science », n° 2, 2000.

ainsi que par un besoin de clarté et de prise de position dans la multiplication des conflits sociaux et des polémiques de la Chine d'après les réformes. D'un côté, donc, « [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 »⁷⁸. D'un autre, dit Liu Ximin, le *sanwen* « [...] proved most capable of lending expression to chaos, fracture and trivia of the postmodern world »⁷⁹ : le recours à la prose non fictionnelle correspondrait donc à un besoin d'expression personnelle (l'expression du Moi qui avait aussi caractérisé la renaissance du *sanwen* moderne, sur les cendres de la littérature traditionnelle, après le mouvement du 4 mai 1919)⁸⁰, et de contrôle sur un monde perçu comme changeant, pour lequel l'illusion de la fiction n'est plus suffisante.

Leo Ou-Fan Lee retrouve les origines de cette inclination aussi dans la recherche d'un réalisme qui, inspiré de la littérature occidentale mais influencé par la tradition chinoise confucéenne, se situerait entre le désir d'« écrire la réalité », (« 写实主义 ») à savoir, simplement la décrire ; et une réévaluation du réel comme entité ontologique (« 现实主义 »)⁸¹. Cette réflexion pourrait, chez certains auteurs, comme par exemple chez l'écrivain contemporain Zhang Chengzhi, être à base d'une prise de position parfois même radicale en faveur de la « réalité » des faits, ce qui implique aussi un refus de la narration et, même, un jugement moral négatif par rapport à la fiction⁸².

Pour d'autres auteurs, le choix d'utiliser la prose non fictionnelle, et donc de changer de style par rapport à ses écrits fictionnels, va de pair avec la variation dans les contenus : nous avons vu, dans le chapitre précédent, le cas de Yu Hua, qui, pour adresser des sujets politiques, s'adresse à un public étranger dans la forme de l'essai, et, pour critiquer son pays de l'intérieur, utilise au contraire la forme de la fiction⁸³.

⁷⁸ *Ibid.*, p. xxv.

⁷⁹ Liu Ximin, « Deciphering the Populist Gadfly », dans Martin Woesler (éd.), *The modern Chinese literary essay, op. cit.*, p. 227.

⁸⁰ Isabelle Rabut, « Le sanwen : essai de définition d'un genre littéraire », *Revue de littérature comparée*, 1991, vol. 258, p. 153-163.

⁸¹ Leo Ou-Fan Lee, « Reflections on Change and Continuity in Modern Chinese Fiction », dans Corinne H. Dale (éd.), *Chinese aesthetics and literature, op. cit.*, p. 155.

⁸² 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 dans une forme plus proche de l'essai. Nous avons analysé cette question dans notre mémoire de master : Alessandra Pezza, *L'image de la Mongolie intérieure dans l'œuvre de Zhang Chengzhi : Poèmes, nouvelles, essais* (inédit).

⁸³ Yu Hua a également publié en Chine même plusieurs recueils d'essais, qui ne touchent pas à des questions politiques. Voir, par exemple, ses essais sur la littérature que Isabelle Rabut analyse dans son article « Une lecture empathique : Yu Hua et les littératures étrangères », dans Angel Pino et Isabelle Rabut (éds.), *La littérature chinoise hors de ses frontières: influences et réceptions croisées*, Paris, You Feng, 2013, p. 281-299.

A la différence de ce qui se passe pour ces auteurs, chez Yan Lianke la production d'essais n'est ni un choix définitif, ni une composante parallèle de son écriture : le choix de ne pas utiliser la fiction n'est pas motivé par le besoin d'une représentation plus directe du monde ou par la tentative d'adhérer de manière plus fidèle à la réalité des faits. Comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, en effet, Yan Lianke a assumé une position très claire en défense de la littérature de fiction. Dans ses écrits comme dans ses interventions publiques, il dénonce à maintes reprises la faillite du réalisme littéraire traditionnel dans sa tentative de représenter le monde, et affirme la nécessité de trouver de nouvelles formes de représentation du réel par la fiction, une nécessité qu'il essaie de théoriser dans *Faxian xiaoshuo* quand il invente le terme *shenshi zhu yi* (神现实主义) pour définir son écriture et celle d'autres auteurs chinois contemporains. Ce style littéraire a la caractéristique, comme nous l'avons détaillé dans la deuxième partie, d'utiliser le « mythe » (*shen* 神), et donc une représentation non réaliste du monde, pour aller percer plus en profondeur la réalité (*shi* 实). C'est une célébration du rôle créateur de l'écrivain, qui s'accompagne toutefois de la revendication de la valeur pratique de ses œuvres : la fiction a pour but ultime de mieux nous faire comprendre le monde où nous vivons, avec par ailleurs, dans les œuvres de notre auteur, un fort penchant vers la protestation politique.

Chez Yan Lianke, la production d'essais constitue essentiellement une étape dans sa maturation d'écrivain, qui lui sert pour se dessiner une identité intellectuelle précise, et théoriser des aspects qui apparaissent, ensuite, dans son écriture. 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 identitaire. La fiction est et reste, pour Yan Lianke, le moyen d'expression par excellence.

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, est ressenti de façon aiguë par Yan Lianke : né, comme nous l'avons dit, dans un bourg dans les campagnes du Henan, 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 sont restés dans leur pays natal et vivent encore aujourd'hui d'emplois modestes. Seul le choix d'intégrer l'armée a permis à Yan Lianke de quitter son village, de poursuivre ses études et de se faire un nom en tant qu'écrivain. Son statut d'intellectuel reste toutefois à démontrer, et les essais sembleraient avoir, dans sa production, précisément cette fonction : en développant la notion de mythoréalisme dans *Faxian Xiaoshuo*, par exemple, il veut apparaître comme l'inventeur d'une écriture, ce qui lui donne un statut plus élevé.

Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, par ailleurs, cette réflexion identitaire occupe une place de plus en plus importante dans son œuvre narrative récente, avec la centralité de la figure de l'intellectuel qui prend des traits de plus en plus autobiographiques et métafictionnels. Comme

nous l'avons vu, le ton se fait de plus en plus ironique et destructeur à l'égard du statut privilégié de l'intellectuel, et imprégné de doute quant à sa possibilité d'influencer le monde et de garder une intégrité morale.

À travers ses textes non fictionnels, qui relèvent de catégories différentes (nous avons des *sanwen*, des *biji*, des *jiangzuo* tirés d'interventions et de cours universitaires)⁸⁴, Yan Lianke représente le rapport conflictuel, d'amour et de répulsion, qu'il entretient avec sa campagne natale, et il se dessine une identité d'érudit subversif et cosmopolite mais toujours en question.

Ses écrits non fictionnels, dont nous prendrons en considération trois recueils en particulier, se concentrent sur trois dimensions différentes, dans un parcours de définition identitaire qui est à la fois thématique, comme nous le verrons, et chronologique. Le choix de se concentrer sur trois collections d'essais est motivé par des critères de pertinence de ces textes, et par les différentes facettes que ces trois recueils dévoilent sur l'identité de l'auteur : (ancien) paysan, érudit, subversif. Nous prendrons en effet d'abord en considération des textes qui reviennent à ses racines paysannes : l'œuvre principale à cet égard est sans doute *Wo yu fubei* 我与父辈 (*La génération de mon père et moi*), que Yan Lianke a rédigé en 2008 et qui a partiellement été traduit en français avec le titre *Songeant à mon père* (2010)⁸⁵.

Yan Lianke a aussi publié des essais concernant la littérature chinoise et mondiale. L'ouvrage le plus représentatif de cette tendance, qui est aussi essentiel au niveau de la compréhension de l'œuvre littéraire de notre auteur, est *Faxian xiaoshuo* (发现小说 *A la découverte du roman*), de 2011, dont nous avons déjà parlé dans la deuxième partie, mais que nous reprendrons ici pour en souligner d'autres aspects. 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. Une édition ultérieure de l'ouvrage, légèrement modifiée par rapport à la première version, a été traduite en français avec le titre *A la découverte du roman* (2017). En 2017, Yan Lianke a également publié deux recueils de ses cours sur l'histoire de la littérature mondiale des 19^e et 20^e siècles, où il mentionne des textes et des auteurs du monde entier qui ont

⁸⁴ Pour les différences entre les différentes catégories d'écrits non fictionnels, voir : Isabelle Rabut, « Le sanwen : essai de définition d'un genre littéraire », *op. cit.*

⁸⁵ 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], qui aborde aussi la question des origines paysannes de l'auteur. Les « trois fleuves » du titre se réfèrent, comme Yan Lianke l'explique dans l'essai homonyme, à l'écoulement des trois « fleuves » temporels métaphoriques qui règlent la vie d'un écrivain : le temps de la vie (生命的自然时间), le temps à l'intérieur de ses romans (作品中的虚设时间) et le temps d'existence (le destin) de ses romans (作品的生命). Yan Lianke, *Yi ge ren de san tiao he*, *op. cit.*, p. 199.

été importants pour sa formation (de Guy de Maupassant à Franz Kafka, de Ernest Hemingway à Juan Rulfo et Jorge Luis Borges, de Mark Twain à Nicolas Gogol et Anton Tchekhov).

La troisième dimension que nous prendrons en considération est celle de la protestation sur fond politique. En 2014 Yan Lianke a publié, auprès de la maison d'édition taiwanaise INK 印刻文学, un recueil d'essais tirés d'interventions faites dans des universités américaines, japonaises et de Hong Kong entre 2013 et 2014, avec le 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 (*Silence et essoufflement : Mon expérience avec la Chine et la littérature*). Après la réflexion sur le rapport conflictuel avec ses origines et la tentative de se situer dans le panorama des intellectuels chinois contemporains, Yan Lianke y propose une troisième facette de son identité : celle de l'intellectuel subversif et, de quelque manière, engagé, qui essaie de changer la situation politique de son pays par son écriture et par sa dénonciation. C'est une position qu'il adopte de plus en plus souvent dans ses interventions publiques à l'étranger, où, comme nous l'avons remarqué, il est souvent interrogé sur la situation politique de son pays et parle volontiers de son œuvre « censurée ».

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 de voir comment ses conclusions se reflètent dans ses romans.

3.1. *Wo yu fubei* : se libérer d'influences lourdes ou 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 Yan Lianke. 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 ces trois dernières parties, nous pouvons effectivement 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 des actions de son père ainsi des détails de leur ancienne maison en terre :

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。父亲就这样一镢一镢地刨着，一个时辰、一个时辰在他的镢下流去和消失。

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.⁸⁶

[...]那三间瓦房的四面都是土墙，然而在临靠路边的一面山墙上，却表砌了从山坡田野一日一日挑回来的黄色的礅石，其余三面墙壁，都泥了一层由麦糠掺和的黄泥。春天来时，那三面墙上长有许多瘦弱的麦芽[...].

Les murs de notre bâtisse de trois pièces étaient en terre, mais alors que sur le pignon de celui longeant la rue nous avons disposé des pierres jaunes prélevées jour après jour dans les champs sur la pente de la montagne, les trois autres étaient enduits de crépi de son de blé. Au printemps, des nombreuses pousses en sortaient [...].⁸⁷

Les paysages de son enfance sont la source d'inspiration pour les Monts Balou, le lieu fictionnel central dans l'écriture de Yan Lianke, comparable par son omniprésence dans ses romans au Gaomi de Mo Yan ou au Hunan occidental pour Shen Congwen. Yan Lianke décrit cet espace dans ses différentes nouvelles et romans avec des tons parfois idylliques et utopiques (comme c'est le cas dans *Shoubuo*), mais le montre toujours menacé, de manières différentes, par la présence d'un ailleurs urbain qui menace la tranquillité de l'espace rural : dans *Riguang Liunian*, par exemple, les habitants du Village des trois noms sont condamnés à une mort précoce par la présence de quelque chose de malsain dans l'environnement, que les villageois essaient, en vain, d'éliminer. Même si l'origine de ce malaise n'est pas clairement indiquée, les eaux polluées qui arrivent de la ville quand les habitants du village parviennent enfin à construire le barrage qui était censé les sauver sont une évocation puissante des dommages que la ville exerce sur la campagne.

Nous avons vu dans la deuxième partie comment Yan Lianke aimait souligner la « centralité » de sa campagne par rapport à la Chine et au monde entier. Dans *Wo yu fubei*, cette prise de position se fait plus radicale, et la dénonciation des conséquences de la soumission de la campagne à la ville plus explicite. Ainsi, par exemple, il condamne la politique de la révolution, coupable d'avoir oublié les campagnes chinoises et d'avoir concentré toutes les attentions 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

⁸⁶ Yan Lianke, *Wo yu fubei*, *op. cit.*, p. 59 ; traduction française : *Songeant à mon père*, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁷ Yan Lianke, *Wo yu fubei*, *op. cit.*, p. 67. Nous proposons ici notre traduction du passage, car la solution proposée par Brigitte Guilbaud nous paraît trop résumée par rapport au texte original : « Les murs de notre bâtisse en U étaient en terre et [...] celui longeant la rue avait une couverture de pierres tandis que les trois autres étaient enduits de crépi ; au printemps, des pousses de blé en sortaient. » (Yan Lianke, *Songeant à mon père*, *op. cit.*, p. 41).

辽阔地缘。“大跃进”和“三年自然灾害”，最深刻的教训，就是革命出产激情，并不生产粮食。“三年自然灾害”时饿死那么多人，这就证明，无论如何革命，乡村还要种地。⁸⁸

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, même avant 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. La leçon la plus profonde que le « Grand Bond en avant » et les « Trois ans de catastrophes naturelles » nous ont apprise est que la révolution produit de la ferveur, pas de la nourriture. Tous les morts dans la famine des « Trois ans de catastrophes naturelles » nous démontrent que, révolution ou non, il faut toujours cultiver la terre.

La position soutenue par Yan Lianke dans ce passage (l'exploitation des campagnes pendant le Grand Bond en avant, pour avantager les centres urbains) correspond, comme nous l'avons vu plus haut, à une vérité historiquement attestée. Ailleurs, la défense de la campagne de Yan Lianke se traduit au contraire par une représentation de certains épisodes historiques qui se veut alternative par rapport à la vision du monde répandue dans les cercles intellectuels. Un exemple en est la représentation de l'expérience des *zhiqing*, les jeunes instruits en rééducation dans les campagnes, dont les récits ont dominé une partie de la littérature chinoise des premières années 1980, le plus souvent avec des tons dramatiques et une condamnation radicale de cette expérience⁸⁹. Yan Lianke est, lui aussi, très critique vis-à-vis de ce mouvement, mais il l'aborde du point de vue des paysans : ces jeunes étudiants sont représentés comme des vacanciers⁹⁰ qui mangent à leur faim les succulents repas que les habitants du village affamés leur préparent pour un prix ridicule, détruisent et consomment sans rien apporter de positif à la vie de la communauté et ne se soucient jamais des réelles conditions de vie des gens autour d'eux :

⁸⁸ Yan Lianke, *Wo yu fubei*, *op. cit.*, p. 26. Nous traduisons nous-mêmes les passages qui n'ont pas de traduction française, comme dans ce cas. Quand une traduction est disponible, nous mentionnons les références en note.

⁸⁹ 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 comme l'illumination qui lui a permis de trouver son chemin dans la vie adulte). Voir à ce propos : Yang Guobin, « China's Zhiqing Generation : Nostalgia, Identity, and Cultural Resistance in the 1990s », *Modern China*, 7 janvier 2003, vol. 29, n° 3, p. 267-296.

⁹⁰ « Je me souviens de leur vie 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 » : Yan Lianke, *Wo yu fubei*, *op. cit.*, p. 33.

说句实在，上世纪八十年代之初，中国文坛轰然兴起的“知青文学”，把下乡视为下狱。把一切苦难，多都直接、简单地归为某块土地和那土地上的一些愚昧。这就让我常想，知青下乡，确实是一代人和一个民族的灾难。可在知青下乡之前，包括其向，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？说心里话，和农民永远无法从本根上理解城市、无法理解知青下乡是一代人和一个民族的灾难一样，知青们和曾经是知青的作家们、诗人们、教授们，其实也都根本无法真正理解他们曾经在那土地上生活了几年或更长一些时间的那块土地和在那土地上活过来的千百年的人们。依实而言，在我家乡那块偏僻的土壤上，没有大批的知青如黑龙江的建设兵团那样，人头攒动地走来串往，但却断断续续，每个村庄，都有着知青们客人般的到达。他们和旅人一样，在那少则数月，多则数年后，也就陆续走了。

[...]在我的记忆里对知青们没有爱恨，也没有什么美好与羞丑，更没有激情和所谓的无奈。只是觉得，那是那个年代的一桩事情，就像季节中的一场风雨，来就来了去就去了。⁹¹

Dans la « littérature des jeunes instruits » qui a fait tant de bruit au début des années 80, l'envoi à la campagne était vu comme un emprisonnement. Elle faisait remonter toutes les souffrances à ce morceau de terre et aux ignorants qui l'habitaient. Cela me fait penser que le mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne a été une véritable tragédie pour une génération et pour un peuple entier. Mais la 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 ? Je crois sincèrement que, comme les paysans ne peuvent absolument pas comprendre la ville, ni la tragédie d'un peuple et d'une génération qu'a été l'envoi des jeunes instruits à la campagne, de la même manière ces écrivains, ces poètes et ces professeurs qui ont été des jeunes instruits, et qui ont passé quelques années, voire un temps plus long, à la campagne, n'ont pas su vraiment comprendre cette terre, ni les personnes qui l'habitent depuis des milliers d'années. Il est vrai que dans mon village perdu il n'y eut jamais de tas de jeunes instruits comme dans les brigades de construction du Heilongjiang, où les personnes s'amassaient : toutefois, de temps en temps, dans chaque village arrivaient des jeunes instruits à héberger. Ils venaient en touriste, et après quelques mois, ou un certain nombre d'années, ils repartaient. [...]

⁹¹ *Ibid.*, p. 30-31.

Dans mon souvenir, il n'y avait ni d'amour ni de haine envers ces jeunes instruits, rien de merveilleux ni d'épouvantable, ni, encore moins, de l'enthousiasme ou, pour ainsi dire, du désespoir. Nous pensions simplement que c'était un autre des faits de cette époque, comme la météo qui change d'une saison à l'autre, nous prenions ce qui arrivait.

C'est donc de manière très consciente que Yan Lianke essaie de marquer sa différence par rapport à une génération d'intellectuels, en proposant une perspective alternative. De ses pages émerge en effet l'image d'un mépris et d'une incompréhension réciproque entre les deux espaces, qui se base sur un déséquilibre des pouvoirs, durement condamné par Yan Lianke. Un exemple très clair et frappant de cette prise de position est l'épisode d'un jeune paysan qui est fusillé pour avoir essayé de violer une jeune *zhiqing*. L'exécution est vécue par les paysans avec un sentiment de « respectueuse distance » (*jing er yuan zhi 敬而远之*), car tout le monde au village se rappelle un autre incident : un *zhiqing* qui, après avoir violé une jeune paysanne qui s'était par la suite noyée dans un fleuve par désespoir, avait pu rentrer chez lui sans subir aucune répercussion. Yan Lianke en conclut que, même si l'on dit que la vie humaine n'a pas de prix, ce dicton ne s'applique qu'à certaines personnes⁹². Sa condamnation de cette expérience est parfois plus radicale encore que dans la représentation de nombreux ex-*zhiqing*, et devient la clé d'une affirmation de sa distance par rapport à la majorité des personnes :

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。⁹³

Jusqu'à aujourd'hui je n'ai jamais parlé des jeunes instruits de la même façon que la plupart des personnes, qui ressentent qu'ils auraient porté la civilisation dans le village ; que leur arrivée dans le village aurait finalement poussé les paysans à 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 dépasse de loin ce que les gens croyaient, c'était loin d'être uniquement un désir ou une envie des paysans envers la ville, il y avait surtout le mépris envers les paysans et le village que les jeunes instruits avaient hérité du ventre maternel.

Yan Lianke tient donc à se proposer comme un véritable porte-parole du peuple. Comme nous l'avons vu, ce trait est à la base de nombre de ses romans d'avant 2008, où les paysans sont non

⁹² 人命关天，对那男的知情，却并未怎样有个说法。 : *Ibid.*, p. 32.

⁹³ *Ibid.*, p. 35.

seulement les protagonistes des intrigues, mais acquièrent aussi un véritable droit de parole par les choix linguistiques de l'auteur, qui leur emprunte la langue, le vocabulaire ainsi que le rythme de la narration.

Nous avons déjà souligné la fierté de Yan Lianke dans la revendication de ses racines ; dans *Wo yu fubei*, il articule une fois de plus, et sur un ton plus intime que d'habitude, l'influence centrale que ces campagnes ont sur son écriture et sur son inspiration littéraire :

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的库房。⁹⁴

Ma famille, qui comprenait aussi deux sœurs aînées et un grand frère, bien qu'infiniment pauvre, a aussi été touchée par un immense bonheur. Le modèle de dur travail et de patience que mon père a établi pour ses enfants, et ma mère, avec sa frugalité, ses connaissances et son travail qui ne connaissait pas de repos, nous firent goûter, dès la plus tendre enfance, les aspérités de la vie, ainsi que sa matérialité et sa beauté. Cette richesse m'accompagne depuis toute ma vie ; elle est aussi un répertoire inexhaustible de sentiments pour mon écriture.

Ce ton affectueux se mélange toutefois de manière contradictoire avec la manière dont il décrit, dans la première partie de son essai, ses premières découvertes de l'école d'abord et de l'écriture après et, par la suite, sa formation en tant qu'homme de lettres, en dévoilant un rapport conflictuel avec son identité d'intellectuel. Tout ce parcours est en effet décrit comme une tentative pour s'échapper de la campagne, et en opposition radicale avec ses origines. Ses premiers bons résultats à l'école, après quelques années d'études médiocres, seraient par exemple liés à la compétition avec une camarade originaire de la ville (essai « Xiaoxue » « 小学 » « Ecole primaire »), dont la simple présence à son côté aurait éveillé en lui un sentiment de compétition provenant de plus grandes questions relevant de l'opposition entre ville et campagne :

她学习很好，每周测验考试，都是九十几分，这不仅证明着她和我学习上的差距，也还证明着一种久远的存在，即与史而存的城乡差别；证明着她在课桌上画的那条中轴铅线，不仅合法，而且合理，不仅合理，而且深意蕴涵。我不知道我是否是为了她开始了用功学习，还是为了一个乡下男孩的自尊和

⁹⁴ *Ibid.*, p. 18.

城乡之间留给乡村的那点儿可怜的尊严，而在学习上开始了一种暗自、暗自的努力。⁹⁵

Elle était une bonne élève, aux contrôles continus de chaque semaine elle obtenait toujours plus que quatre-vingt-dix points. Cela ne montrait pas seulement la différence entre nos capacités d'étude, mais également l'abysse historique qui existait entre ville et campagne ; c'était la démonstration que la ligne qu'elle avait dessinée sur notre table [*pour séparer son espace de celui de Yan Lianke*] était non seulement légitime, mais aussi appropriée. De surcroît, elle avait des racines profondes. Je commençai à m'appliquer dans les études, je ne saurais pas dire si c'était à cause d'elle, ou à cause d'un sentiment d'orgueil de jeune paysan, et pour cette pauvre fierté que la distance entre ville et campagne nous laissait. Ce qui est certain est que je commençai à étudier sérieusement, en grand secret.

Le succès dans les études est représenté dès le départ comme en nette opposition avec la vie des campagnes. Il s'agit par ailleurs d'un privilège qui se fonde, pour Yan Lianke, sur le sacrifice de quelqu'un d'autre. A cause des moyens limités de sa famille, en effet, un seul membre de la famille pouvait jouir de la possibilité de poursuivre ses études après le collège. Sa sœur aînée, dont les résultats étaient meilleurs que ceux de Lianke, finit par sacrifier son avenir et lui permet de poursuivre ses études, ce qui marquera le début de sa formation en tant qu'intellectuel. Dans l'essai « Hong lou meng » (« 红楼梦 » « Le Rêve du Pavillon rouge »), où il raconte cet épisode, Yan Lianke révèle ainsi que tout son succès se fonde sur un acte d'altruisme de la part de sa sœur ou, comme il le décrit, sur un acte d'égoïsme de sa propre part, à savoir son incapacité de mettre de côté ses ambitions et le désir d'une vie aisée pour laisser ce privilège à sa sœur. Même l'idée de rédiger son premier roman, affirme-t-il, se fonde sur le désir égoïste de chercher une vie plus commode en dehors du village : c'est la lecture du roman *Fenjiexian* (分界线 *La Ligne de démarcation*, 1975) de Zhang Kangkang 张抗抗, et notamment le résumé dans la quatrième de couverture où 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'en aller de son village :

这一提要的内容，当时让我猛地一惊：原来，与出这样一部书来，就可以让一个人逃离土地，可以让一个人到城里去的。也就那个时候，一九七五年前后，我萌动了写作的念头，播下了写一部长篇小说，到城里出版并调进城里的一种狂妄而野念的种子。

⁹⁵ *Ibid.*, p. 11.

也就开始了偷偷的写作。⁹⁶

Ce résumé me frappa avec une idée : écrire ce genre de livre me permettrait de quitter cette terre, d'aller en ville. Ce fut ainsi que, en 1975 environ, l'idée d'écrire commença à germer, par le biais d'une graine sauvage et arrogante qui me poussait à écrire un roman pour le publier dans une ville et m'y installer.

Ce fut ainsi que, secrètement, je commençai à écrire.

Il peut être intéressant de remarquer le paradoxe subtil caché dans cet épisode : au-delà de l'histoire personnelle de Zhang Kangkang, qui est originaire d'une famille d'intellectuels de Hangzhou et qui donc aurait, selon toute probabilité, pu rentrer en ville dans tous les cas après la fin de la Révolution Culturelle, son roman de 1975 est empli, comme Richard King le fait très bien ressortir dans son analyse, justement de cette « tension entre le désir de partir (*zou*) ou de rester (*liu*) » dans la campagne où les protagonistes se trouvent (et où l'auteur elle-même se trouvait à l'époque de la rédaction du roman). Dans le texte, ce conflit est résolu avec le seul choix acceptable à l'époque : le protagoniste, Geng Changjiong, décide de s'installer à la campagne, là où il a été envoyé en rééducation⁹⁷. Zhang Kangkang, au contraire, a démarré sa carrière grâce à la publication du roman, et a donc effectivement pu quitter le grand désert septentrional du Heilongjiang où elle avait été envoyée. De la même manière, l'éloignement des campagnes qui sera la première étape de la carrière de Yan Lianke commence, indirectement, dans la deuxième moitié des années 1970, avec son engagement dans l'armée qui l'amène d'abord à abandonner sa famille, ensuite à étudier et à écrire pour les journaux de l'armée, et enfin, à se consacrer entièrement à l'écriture à partir de 2004.

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. La même chose vaut pour son statut d'intellectuel, qui est perçu comme une sorte de trahison envers ces origines. Ce recueil d'essais en est la démonstration partielle, avec sa réflexion qui se partage entre les souvenirs de son enfance et la représentation de sa carrière d'écrivain comme le résultat d'un besoin de quitter son village natal.

Écrire est par ailleurs une échappatoire à plusieurs niveaux pour Yan Lianke : c'est non seulement une manière de se soustraire à ses origines, mais aussi au temps qui passe, inexorable, comme il l'explique dans l'essai « Yi ge ren de san tiao he » :

⁹⁶ « Xiezuò » (写作 « L'écriture »), *Ibid.*, p. 36.

⁹⁷ Richard King, *Milestones on a Golden Road: Writing for Chinese Socialism, 1945-80*, *op. cit.*, p. 136-158. Le passage que nous avons cité en traduction se trouve à la page 139 : « The tension between the desire to leave (*zou*) or stay (*liu*) could be admitted, but only one choice was acceptable, that being the decision to stay ».

这就是一个作家关于时间与死亡三条河流。生命的自然时间派生出作品的存世时间；作品中的虚设时间获得生命后反作用于作品的生命；而作品的生命，最后才可能让一个作家在年迈之后，面对夕阳，站立高处，喃喃自语道：“生命于我，剩下的时间就是笑着等待死亡的到来。”⁹⁸

Voici les trois dimensions du rapport d'un écrivain avec la mort et le temps. De l'écoulement naturel du temps de la vie dérive la création de l'œuvre ; le temps fictif de l'œuvre, après avoir pris vie, influence la vie de l'œuvre ; seule cette dernière enfin, permet à l'écrivain âgé de faire face au couchant du soleil, de tenir droit et se dire :

« Ma vie ? Je passerai le temps qui me reste en attendant la mort avec un sourire. »

C'est par l'écriture, par ailleurs, que l'auteur essaie de se redéfinir, en posant d'abord son regard sur les campagnes qu'il a abandonnées, et ensuite, en se centrant de plus en plus sur sa nouvelle identité d'écrivain et d'intellectuel. A ce propos, les essais qui traitent plus explicitement de littérature sont un tournant central.

3.2. Les essais sur la littérature : la recherche d'une identité intellectuelle globale

Avec l'essai *A la découverte du roman* (*Faxian xiaoshuo*, 发现小说), publié en 2011, trois ans après *Wo yu fubei*, Yan Lianke essaie de trouver une place à son œuvre dans la littérature globale en se mesurant avec les chefs d'œuvre de la littérature chinoise et mondiale, en particulier, mais pas seulement, du XIXe et du XXe siècle. Cette définition identitaire en tant que critique littéraire continue par ailleurs avec la publication, en 2017, de deux recueils basés sur ses cours de littérature moderne chinoise et occidentale à l'Université du Peuple (*Yan Lianke de wenxue jiangtang* 阎连科的文学讲堂 [Cours de littérature de Yan Lianke], *shiji shiji juan* 十九世纪卷 [19^e siècle] et *ershi shiji juan* 二十世纪卷 [20^e siècle]).

Faxian xiaoshuo arrive, comme nous l'avons souligné, dans un moment de maturation artistique assez achevée de l'auteur, et précisément dans la même année où il publie *Si shu*. Il s'agit d'un long essai en six parties que nous avons déjà analysé dans la deuxième partie, en raison de son importance dans la compréhension de la recherche stylistique opérée par Yan Lianke. Comme nous l'avons souligné, les deux questions centrales qui émergent de cet essai sont l'importance attachée à la littérature de fiction, qui ressort de l'analyse du rapport de la littérature au réalisme et à la réalité, et l'analyse des rapports de causalité existant entre les éléments de l'intrigue, qui reflètent eux-

⁹⁸ Yan Lianke, « Yi ge ren de san tiao he » *Yi ge ren de san tiao he*, *op. cit.*, p. 199. La citation finale, que Yan Lianke mentionne à plusieurs reprises dans l'essai, est du poète japonais Tanikawa Shuntarō (谷川 俊太郎, né en 1931).

mêmes une certaine perception du réel. Les deux aspects sont, bien évidemment, liés : afin d'établir si, et comment, la littérature doit représenter le réel, il faut tout d'abord définir ce que le réel est et quelles règles le contrôlent. Nous avons également souligné que cette analyse a, comme but politique principal, la critique du réalisme socialiste, en particulier dans sa version chinoise.

Il est toutefois important de mentionner ce recueil encore une fois pour souligner un autre élément central, qui nous intéresse tout particulièrement ici : à savoir la volonté de Yan Lianke d'insérer son travail dans un panorama global. *Faxian xiaoshuo*, en effet, montre de manière assez claire comment Yan Lianke utilise l'essai dans la construction de son identité intellectuelle : il vise d'un côté à s'attribuer le statut d'érudit aux côtés de son rôle d'écrivain, et de l'autre à souligner son approche « globale » de la littérature.

Le « mythoréalisme » (*shenshi zhuyi* 神现实主义), qu'il définit comme la forme la plus accomplie et la plus profonde du réalisme, et qui se base sur la redécouverte et la mise en valeur du principe de la « logique interne » (*nei guoyin* 内因果) dans la représentation du réel, est décrit non pas comme un trait propre 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. Nous avons souligné par exemple l'importance de la Bible, que Yan Lianke considère comme « issue du mythoréalisme » (« 源于神现实主义的 », voir Chapitre 7), mais la même place prioritaire est reconnue aux poèmes épiques d'Homère, *l'Iliade* et *l'Odyssée*⁹⁹. À l'époque contemporaine, Yan Lianke retrouve ainsi 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* de Zhang Chengzhi, du *Dictionnaire de Maqiao*, ou d'*Au Pays du cerf blanc*, de *La Fable de septembre*, du *Vieux Bateau*, de *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

⁹⁹ Yan Lianke, *Faxian xiaoshuo* (*xingai gao*), *op. cit.* et, en traduction française, *A la découverte du roman*, *op. cit.*, p. 178-179.

de la corbeille du réalisme et qu'il nous faut comprendre comme le chemin et les effets qui mènent à ce nouveau « réel ». ¹⁰⁰

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 réédition qui a été à la base de la traduction française, qu'il rajoute une liste de ses œuvres :

当然，这也包括着从《日光流年》、《年月日》和《耙耧天歌》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 sens.¹⁰¹

Ce rajout ultérieur nous montre que le but premier de l'essai n'est pas, à l'origine, d'expliquer sa propre poétique, mais plutôt de tracer 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 que comme l'écrivain qui nomme ses sources.

Dans cette analyse littéraire, un autre trait est très présent : il s'agit de l'élément politique. A ce propos, il convient de souligner que le mot même *shenshi zhiyi* 神现实主义 pourrait mener à une incompréhension quant à son lien effectif avec le réel, et donc quant à sa portée critique envers la réalité. Comme Yan Lianke lui-même le souligne, c'est le lien avec le réel qui motive l'écriture, et ce lien demeure le but auquel toute forme d'écriture vise :

关于神现实主义的当代写作,这儿必须要强调的不是作家在写作中如何地“神”——神奇、神秘、神经而是要透过“神的桥梁”,到达“实”的彼岸——那种存在彼岸的“新的现实”和“新的真实”,是今天奉行的现实主义无法抵达和揭示的真实与现实。

Ce qu'il faut souligner dans l'écriture des écrivains mythoréalistes contemporains, ce n'est pas le degré de « magie » qu'on trouve dans leur écriture - qu'on le voie magique, merveilleux ou fantastique - mais le fait qu'en franchissant ce « pont magique », on accède à la rive de la « réalité » : un nouveau réel, une nouvelle réalité, soit l'authentique

¹⁰⁰ Yan Lianke, *Faxian xiaoshuo* : *Wenxue suibi*, op. cit., p. 208 ; traduction française : Yan Lianke, *A la découverte du roman*, op. cit., p. 186.

¹⁰¹ Yan Lianke, *Faxian xiaoshuo* : *Wenxue suibi*, op. cit., p. 208 ; traduction française : Yan Lianke, *A la découverte du roman*, op. cit., p. 186.

réel, la véritable réalité que le réalisme pratiqué aujourd'hui restera toujours incapable d'atteindre et de montrer.¹⁰²

Le refus d'une représentation superficielle du réel est donc essentiellement l'instrument, selon Yan Lianke, pour en représenter l'essence ; le recours à l'absurde devient un moyen pour dénoncer le réel. L'absurde, le fantastique, le mythique ne sont pas des manières de s'échapper du réel, mais plutôt une manière de le représenter de manière plus efficace encore. Dans ce sens, certains critiquent la traduction franco-anglaise du terme qui, en mettant l'accent sur le terme « mythe » pourrait éventuellement réduire la portée subversive de ce genre de littérature et son lien avec la réalité¹⁰³.

La question de la subversion et de la critique sociale représente en effet une composante importante de la production littéraire de Yan Lianke, qui se retrouve aussi dans ses essais. C'est ce dernier filon que nous prendrons en considération dans la partie suivante.

3.3. *Chenmo yu chuanxi* : la revendication d'une identité subversive

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 même l'explique dans la préface, intitulée « Rang wo shuohua » (让我说话 « Laissez-moi parler »), il s'agit ici d'une réélaboration des interventions qu'il a effectuées dans des universités de différents pays du monde entre mars et avril 2013 (États-Unis, Canada, Angleterre, Japon, Hong Kong et Macao), qui ont par la suite été reprises, réécrites et réaménagées dans onze essais. Dans sa courte introduction au recueil, Yan en explique également l'esprit et l'intention : il

¹⁰² Yan Lianke, *Faxian xiaoshuo* : *Wenxue suibi*, op. cit., p. 194. Ici, nous avons modifié de manière importante la traduction proposée par Sylvie Gentil, en particulier dans la première partie. Nous reportons ici la traduction publiée (nous soulignons les phrases que nous avons changées) : « Il importe de souligner avec énergie que dans cette nouvelle forme de narration, ce n'est pas l'écrivain qui introduit le « mythos » - qu'on le voie magique, merveilleux ou fantastique - selon son bon plaisir dans le texte mais que le « mythos » est le pont à franchir pour accéder à la rive de la réalité : un nouveau réel, une nouvelle réalité, soit l'authentique réel, la véritable réalité de la Chine et des Chinois actuels que le réalisme tel qu'il est d'ordinaire pratiqué restera toujours incapable d'atteindre et de montrer. » Yan Lianke, *A la découverte du roman*, op. cit., p. 174-175.

¹⁰³ Je remercie en particulier Taciana Fisac, traductrice espagnole de *Si shu*, pour cette observation et l'intéressant échange que nous avons pu avoir à ce sujet. Elle suggère comme traduction en espagnol « réalisme divin » (« realismo divino ») ou « réalisme de l'esprit » (« realismo del espíritu »), deux termes qui soulignent le fort lien avec la réalité, et qui soulignent le fort lien de Yan Lianke à la tradition littéraire classique chinoise, où « les dieux et les esprits vivaient ensemble avec les êtres humains ». Voir « Para leer *Los cuatro libros* », *Los cuatro libros*, traduit par Taciana Fisac, Galaxia Gutenberg, 2016, 368 p. En italien, Marco Fumian, traducteur de certaines nouvelles de Yan Lianke, suggère le terme « pararéalisme » (« pararealismo ») : Yan Lianke, *Il podestà Liu e altri racconti*, traduit par Marco Fumian, Roma, Asiasphere, 2017, 188 p.

dit qu'en particulier l'expérience 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. A travers la révision et l'édition de ces essais, il souhaite donc revivre ce plaisir, tout en présentant au lecteur de langue chinoise ses réflexions sur la situation des intellectuels, des écrivains et de la littérature en Chine aujourd'hui, notamment, mais pas exclusivement, en relation avec le pouvoir et avec la politique.

A 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 à la fois du vocabulaire et de la structure des phrases qui renvoie à l'origine orale de ces textes.

A 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 (*hengliu ... de bedao* 横流...的河道)¹⁰⁴, qui contraste de manière intéressante avec le « barrage » mentionné 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 :

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。¹⁰⁵

La dictature est le ciel brumeux de la littérature ; la tolérance au contraire est la vue de la lumière qui filtre de ce ciel. Ainsi, la littérature se développe, fleurit, danse, chante et respire sous ce ciel parfois couvert et pluvieux, parfois serein et venteux.

Comme nous l'avons vu, la métaphore météorologique est un *topos* récurrent dans l'analyse du discours politique chinois¹⁰⁶, ce qui souligne l'ambiguïté et l'arbitraire du processus de contrôle, qui se base, dans le cas de la censure sur l'édition, en très grande partie sur la « perception » (*ganjue* 感

¹⁰⁴ « Rang wo shuohua » (让我说话 Laissez-moi parler), Yan Lianke, *Chenmo yu chuanxi*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁰⁵ « 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), *Ibid.*, p. 155.

¹⁰⁶ Sur l'usage des métaphores météorologiques pour décrire le degré de tolérance du pouvoir chinois face aux contestations voir aussi Perry Link, *The Uses of Literature*, *op. cit.*

觉) de l'œuvre par la personne chargée d'effectuer le contrôle et non pas sur des critères standardisés¹⁰⁷.

Les métaphores liées au monde des animaux sont aussi nombreuses. Dans l'introduction, il se compare lui-même à un oiseau, qui ne savait (ou bien n'osait) pas chanter, mais qui l'a appris grâce à son expérience américaine. La comparaison avec l'oiseau nous suggère deux implications : d'abord l'idée de liberté que l'animal lui-même évoque (l'image de l'aigle, en particulier, est citée plus avant dans le recueil en comparaison avec les moutons, pour indiquer l'indépendance et la liberté de certains intellectuels par rapport à la majorité de la population) ainsi que le besoin de « voler » au loin pour se sentir vraiment libre. La comparaison avec l'oiseau, toutefois, est aussi l'indice d'une certaine attitude qui caractérise l'ensemble du recueil : ses réflexions auraient un caractère sincère et spontané, mais aussi chaotique et un peu naïf, tel le chant improvisé d'un oiseau qui vient de découvrir sa propre voix.

Yan Lianke souligne dans plusieurs passages les nombreux changements traversés par la Chine d'aujourd'hui par rapport à la Chine de Mao Zedong. Il reconnaît que les risques pour les intellectuels aujourd'hui sont relativement moins graves par rapport à l'emprisonnement, aux tortures et même à la mort que beaucoup d'écrivains ont subis pendant les années de la Révolution Culturelle¹⁰⁸. Il cite néanmoins les exils forcés endurés par de nombreuses personnes après les protestations de la place Tiananmen en 1989. C'est ici, aussi, qu'il parle de l'« exil intérieur » subi par les intellectuels qui ont décidé de ne pas quitter leur patrie (voir Chapitre 8).

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 *Naban* (呐喊 *Cris*, 1923)¹⁰⁹. 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, en reprenant l'idée de la « philosophie de l'aisance relative », 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 :

¹⁰⁷ « Zai Zhongguo xiezu de teshuxing » (在中国写作的特殊性 « Les particularités d'écrire en Chine »), Yan Lianke, *Chenmo yu chuanxi*, *op. cit.*, p. 113.

¹⁰⁸ Le thème de la censure « douce » est par ailleurs, comme nous l'avons vu, au centre de son article de 2016 pour *The Oxford Handbook of Modern Chinese Literatures* : Yan Lianke, « An Examination of China's Censorship System », *op. cit.*

¹⁰⁹ « 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 Xun, *Cris*, traduit par Sebastian Veg, Editions Rue d'Ulm, 2010, 303 p.

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？¹¹⁰

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 ?

Dans le même article, Yan Lianke représente aussi la Chine comme une fenêtre ouverte à moitié, et à moitié fermée : le côté de l'économie est grand-ouvert, alors que le côté politique reste fermé. Cela crée une situation ambiguë où l'économie, comparée à un aigle aussi bien qu'à un tigre, ne peut survivre et prospérer que dans une condition de liberté, qui n'est toutefois octroyée que partiellement par le gouvernement.

Yan ne nourrit aucun espoir que cette ouverture partielle puisse déboucher sur une plus grande liberté dans les autres domaines : bien au contraire, il pointe le danger de ce régime de semi-liberté qui remplit la panse du peuple et lui donne une impression de bien-être relatif, en déviant l'attention des problèmes réels, et très nombreux, qui sont loin d'être résolus. Comme nous l'avons vu, cette préoccupation, qui se trouve aussi chez d'autres théoriciens chinois¹¹¹, est exprimée dans d'autres articles de Yan Lianke que nous avons mentionnés plus haut. Cet adoucissement a mené, selon l'auteur, à une normalisation de certaines pratiques aux yeux des gens, qui est d'autant plus préoccupante. Ainsi s'exprime-t-il en 2018, dans une interview avec le sinologue italien Marco Fumian :

[L]a cosa più tremenda, come dico sempre, non è tanto il proliferare del potere e della violenza, quanto piuttosto il fatto che le persone vi si siano assuefatte e li accettino come cosa normale, il fatto che potere e violenza abbiano attecchito sotto forma di cultura nel terreno sociale e nel pensiero della gente.¹¹²

Je dis toujours que le pire n'est pas la prolifération du pouvoir et de la violence, mais le fait que les personnes se soient habituées et les acceptent comme quelque chose de normal, le fait que pouvoir et violence se soient enracinés sous la forme de culture dans le terrain social et dans la pensée des gens.

¹¹⁰ « 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 Lianke, *Chenmo yu chuanxi*, *op. cit.*, 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 Lianke, « Opinion | On China's State-Sponsored Amnesia », *op. cit.*

¹¹¹ Voir, outre Liu Xiaobo que nous avons mentionné plus haut, aussi He Qinglian, *The Fog of Censorship : Media Control in China*, traduit par Paul Frank, 2ème., New York, Hong Kong and Brussels, HRIC - Human Rights in China, 2008, 248 p.

¹¹² Marco Fumian, « Sulla psicologia sociale del potere », *op. cit.*, p. 129.

La solution que Yan Lianke suggère pour sortir de cette condition d'ambiguïté est celle de publier sur les marchés étrangers, mais sinophones, de Hong Kong et Taïwan, que nous avons déjà soulignée et qui est détaillée dans le deuxième essai du recueil, intitulé « Meiyou zunyan de shenghuo yu zhuangyan de xiezu » (没有尊严的生活与庄严的写作 « Une vie sans dignité et une écriture honnête »), tiré de son intervention à Berkeley du 21 mars 2013, dont une vidéo est disponible en ligne¹¹³. Yan y affirme, en particulier, que la seule condition pour que la magnificence et la dignité de la littérature en Chine aujourd'hui soient restaurées est que les intellectuels renoncent à être publiés (du moins 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 doutes qui accompagnent cette prise de position, dont nous avons vu les reflets au niveau de la production littéraire de notre auteur, sont décrits dans le septième essai du recueil, « Kongju yu beipan jiang yu wo zhongsheng tongxing » (恐惧与背叛将与我终生同行 « La peur et la trahison m'accompagneront toute ma vie »). Yan Lianke s'arrête sur son expérience dans l'armée et sur les conséquences qu'elle a eues sur sa vision du monde et du pouvoir : sa fascination initiale pour le pouvoir à son entrée dans les rangs, et les conséquences psychologiques liées à la perte de son statut après ses démissions forcées en 2005. L'expérience du sentiment ambigu de fascination et de terreur face au pouvoir modifie également sa conception de l'écriture : au moment d'abandonner l'armée, la littérature devient non seulement sa profession, mais aussi son nouvel instrument de pouvoir, face à la frustration de la vie de tous les jours :

[...] 我就是觉得现实生活没意义，像是集中营，有那种无法摆脱的焦虑和不安、恐惧与无奈。可一想死亡，就又觉得恐惧、无奈就是生活的本身，焦虑不安就是你活着的过程必然时，你就无话可说了，默认一切了。对命运的沈默，成了你命运的本身；对现实的无奈，成了你生命的本身。于是，写作就成了你生命唯一的意义和存在。¹¹⁴

[...] Je crois que la vie réelle n'a aucun sens : on y retrouve l'angoisse, le malaise, la peur et l'impuissance d'un camp de concentration, et dans aucun cas on ne peut s'en débarrasser. Et pourtant dès qu'on pense à la mort, à nouveau on a l'impression que la peur et l'impuissance sont l'essence de la vie, que l'angoisse et le malaise sont inévitables au cours de ta vie, qu'aucun mot ne peut être prononcé, on ne peut que le reconnaître en silence. Le silence face au destin devient l'essence même du destin ; l'impuissance

¹¹³ UC Berkeley Events, « Living Without Dignity and Writing with Integrity : Chinese author Yan Lianke », *op. cit.*

¹¹⁴ Yan Lianke, *Chenmo yu chuanxi*, *op. cit.*, p. 146.

face à la réalité devient l'essence de la vie. Ainsi, l'écriture devient le seul sens et la seule existence de la vie.

Définir son rôle public et définir sa propre identité sont deux aspects étroitement liés chez notre auteur. Dans « Yi zhong xiezuo de fengxian » (一种写作作为风险 « Les dangers d'un type d'écriture »), Yan s'arrête sur la question des risques auxquels la littérature et les écrivains s'exposent avec leur travail, et il souligne que le danger de l'interdiction littéraire 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. L'omniprésence du politique à tous les niveaux, un processus qui a changé de forme mais qui n'a pas changé de substance au fil des trente dernières années, pourrait à son sens transformer le rapport naturel de la littérature à la réalité. Le contrôle politique qui traverse toutes les sphères de la vie publique risque donc de toucher à l'essence de la littérature, à savoir au processus créatif lui-même.

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. C'est une exigence qu'il soulignait déjà en 2008, alors que, lors d'une conférence à l'université de Cambridge, il signalait l'importance de combler un vide dans le récit sur l'histoire nationale chinoise :

自 20 世纪 90 年代后，中国的写作已经渐趋成熟，产生了许多优秀的作家和作品，但是面对我们苦难的民族历史，我们确实没有充满作家个人伤痛的深刻思考和更为疼痛的个人化的写作，没有写出过于这些困难相匹配的作品来。这是我们中国作家的局限，也是中国作家和当代中国文学面对民族苦难的历史的伤痛和内疚。¹¹⁵

Depuis les années 90 du 20^{ème} siècle, l'écriture chinoise est suffisamment mûre, elle a vu naître de nombreux auteurs et œuvres d'excellence. Et pourtant, face à notre douloureuse histoire nationale, nous n'avons vraiment pas de réflexions profondes remplies de la souffrance individuelle des écrivains et encore moins d'écrits personnels sur les souffrances ; ni avons-nous des œuvres qui correspondent à ces difficultés. C'est notre limite en tant qu'écrivains chinois, et c'est aussi la souffrance et le remords des écrivains chinois et de la littérature chinoise contemporaine face à notre histoire nationale douloureuse.

Quatre ans après, en accord avec sa progressive désillusion quant à la possibilité des intellectuels de jouer un rôle actif dans la société, le ton se fait plus sombre. Yan souligne la responsabilité des intellectuels de ne pas endosser le rôle d'enfants obéissants du pouvoir (*tinghua de haizi* « 听话的孩

¹¹⁵ YAN Lianke, « Minzu kunan yu wenxue de kongbai » (民族苦难与文学的空白 « Les difficultés de la nation et le vide de la littérature »), dans *Yipaihuayan : Yan Lianke haiwai yanjiangji*, op. cit., p. 32.

子 »)¹¹⁶, 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 muets¹¹⁷. Le besoin de l'intellectuel de faire face aux dangers qu'implique la confrontation avec cette réalité demeure, mais prend une nuance existentielle ; le besoin d'intégrité et d'engagement devient un choix moral qui concerne l'intellectuel en tant que personne, plutôt que responsable de la nation, car ce dernier rôle lui est refusé. Nous avons en effet la sensation, en lisant la manière dont ces essais progressent, qu'ils sont plus l'expression d'une souffrance que d'un plan politique précis : l'affirmation de ce lien existentiel entre politique et identité morale se traduit en effet, vers la conclusion du texte, par la tentative paradoxale de mettre de la distance entre littérature et politique, afin de préserver l'intégrité de la première des interférences de la seconde. Plus centrés sur le politique au départ, les essais deviennent ainsi de plus en plus littéraires et centrés sur Yan Lianke lui-même au fur et à mesure que l'on avance dans la lecture, dans une sorte de repliement sur soi-même qui correspond assez bien à ce que nous avons observé dans la tendance de plus en plus narcissique de son œuvre de fiction de 2011 à aujourd'hui.

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, ainsi que sur la manière dont la présence des opinions de l'auteur (qu'il appelle le « wo yiwei » « 我以为 ») influence la réussite du roman. Il conclut l'essai, et le recueil, par une citation qu'il définit comme bouddhique, qui nous semble probablement inspirée du roman *Anhun* (安魂 La paix des esprits, 2012) de Zhou Daxin (周大新, né en 1952)¹¹⁸. Il s'agit d'une

¹¹⁶ YAN Lianke, « Guojia shiji yu wenxue jiyi » (国家失记与文学记忆 « L'amnésie d'État et la mémoire de la littérature »), *Chenmo yu chuanxi*, *op. cit.*, p. 18.

¹¹⁷ « 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 prendre la parole, ce n'est pas une action, ainsi, à ne pas parler on risque de devenir vraiment muets dans le long terme ») : *Ibid.*, p. 15.

¹¹⁸ Yan Lianke mentionne les premiers vers et le roman de Zhou Daxin 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 ami respecté 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/Regagne 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 », *op. cit.*

invitation à se replier sur soi-même et à repenser ses origines qui évoque de près la conclusion de *Rixi* et l'abandon de la vie civile par le personnage de l'« écrivain » Yan Lianke :

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。¹¹⁹

Abandonne tout ce que tu as engrangé

Regagne 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, tout est ici.

Par le biais des essais nous pouvons donc suivre un parcours intellectuel qui, comme nous l'avons vu, se reflète aussi dans l'œuvre de fiction de Yan Lianke. C'est d'abord une réflexion sur ses origines, que nous lisons dans les essais de *Wo yu fubei*, qui revendique l'importance de ses racines rurales et de son choix de se consacrer à la littérature en relation avec ses origines, et qui se réverbère dans sa production de fiction à fond rurale, antérieure à 2008. A partir du moment où il quitte l'armée en 2005 pour se consacrer à son travail d'écrivain à temps plein, comme *Faxian xiaoshuo* le montre, nous assistons à un processus de recentrement de son monde littéraire sur la classe des intellectuels et d'éloignement progressif des thématiques rurales du départ, en faveur d'une littérature plus fortement urbanisée comme nous le retrouvons par exemple dans *Zhalie zhi* ou dans *Su qiu gong mian*¹²⁰. Cela s'accompagne pour lui de la nécessité de se construire une image d'intellectuel à l'échelle nationale et internationale, qui correspond, sur le plan des essais, à une attention croissante portée aux dissertations théoriques sur la littérature nationale, ainsi qu'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.

¹¹⁹ Yan Lianke, *Chenmo yu chuanxi*, *op. cit.*, p. 235.

¹²⁰ Il faut remarquer que l'abandon de la scène rurale n'est pas définitif, nous la retrouvons par exemple dans *Rixi*. 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.

Yan Lianke semble essayer de se couler dans plusieurs rôles, parfois contradictoires : paysan mais aussi intellectuel, subversif mais étroitement lié à son pays et aux privilèges de sa vie en Chine, activiste désireux de laisser une trace dans la société par son œuvre mais aussi artiste replié sur une littérature complexe et élitaire qui ne s'adresse qu'à un cercle restreint d'intellectuels¹²¹ ; en veillant à rester en même temps toujours un peu en dehors de chacune de ces étiquettes. Cette position éternellement ambiguë semble l'avoir conduit vers une crise intellectuelle profonde, du moins du point de vue de la construction de son personnage public, et partiellement de sa création littéraire aussi, qui ressort de manière très évidente dans la présence presque obsessionnelle de la figure de l'intellectuel « Yan Lianke » dans ses derniers romans. Comme l'observe pertinemment Chen Maiping :

One may argue that “I” in a literary work should not be directly regarded as the writer’s “self” in reality. Many modern writers also deny that the “I” in their works is their “self”.

But, sometimes, at least, it is identical with the writer’s self in his mind.¹²²

Dans le cas de Yan Lianke, l'image de soi-même, semble à l'heure actuelle, avoir pris une position prééminente dans sa création, et y contribue de manière puissante. Il faut, à l'heure actuelle, s'arrêter sur cette constatation, avec la conscience qu'il s'agit d'un parcours encore ouvert et susceptible de subir des changements importants ; le temps nous permettra de savoir s'il y aura un prochain tournant dans le chemin littéraire de notre auteur.

¹²¹ Parmi les chercheurs qui s'occupent de littérature que nous avons pu rencontrer, ce sont encore les premières œuvres centrées sur les campagnes (en particulier *Nian yue ri* 年月日 *Les jours les mois les années*, 1997) qui semblent être appréciées le plus. Seuls certains chercheurs (Chen Xiaoming et Liu Zaifu) semblent apprécier vraiment la tournure post-moderne des dernières œuvres de Yan Lianke.

¹²² Chen Maiping, « Associative and Dissociative : The Self in Chinese Classical and Modern Chinese Literature », dans Lisbeth Littrup (éd.), *Identity In Asian Literature*, Routledge, 2013, p. 35-36.

Conclusion

L'analyse du cas de *Si shu* face au processus de construction de la mémoire collective sur la famine du Grand Bond en avant en Chine, et, aussi, face à l'ensemble de l'œuvre littéraire de Yan Lianke, nous a permis de développer un raisonnement qui a, à son centre, la question de la fonction de la littérature et des intellectuels, dans la société chinoise contemporaine.

Nos recherches dans le domaine de l'historiographie, soutenues par les résultats de nos enquêtes sur le terrain de mars 2016, nous permettent d'affirmer que les événements du Grand Bond en avant et de la Grande Famine se situent aujourd'hui dans une « zone grise », dont l'évocation n'est ni complètement interdite ni, toutefois, encouragée. Dans ce panorama, *Si shu* présente des traits originaux. Avec un nombre très réduit d'autres œuvres artistiques (nous avons mentionné en particulier la collection de gravures sur la famine de l'artiste et cinéaste Hu Jie), le roman propose une représentation de la période du Grand Bond en avant, de la famine engendrée par les réformes économiques et même des épisodes de cannibalisme qui se seraient vérifiés à l'époque, sous une forme totalement fictionnelle, en cohérence avec les traits qui caractérisent l'écriture de Yan Lianke (qui définit son style comme relevant du « mythoréalisme » et refuse ouvertement aussi bien l'héritage du « réalisme révolutionnaire » de l'époque maoïste que le réalisme qui s'est développé en Europe à la fin du 19^e siècle), sans offrir aucun espoir de compréhension ou de résolution du traumatisme historique. A la différence d'autres œuvres littéraires sur les épisodes du Grand Bond en avant et de la famine, *Si shu* ne propose en effet aucune forme de pacification ni une forme de compréhension des erreurs passées en raison d'une appréciation du *statu quo* actuel.

Comme il ressort de la première partie de notre analyse, l'historiographie sur le sujet démontre que, dans le panorama chinois actuel, cette période, bien que sans doute « sensible » (*mingan* 敏感), n'est ni oubliée ni interdite. Il est sans doute vrai que la recherche occidentale, et notamment nord-américaine, a été, à ce sujet, beaucoup plus directe que son équivalent chinois. La sensibilité du thème à l'intérieur de la République populaire de Chine ressort avec évidence, encore aujourd'hui, dans le débat sur les chiffres des morts¹ qui a eu lieu entre 2013 et 2014 ; et aussi si l'on considère que *Mubei*², l'ouvrage le plus complet publié par un chercheur chinois sur cet épisode, ne date que de 2008 et qu'il été publié uniquement à Taiwan et à Hong Kong. Comme nous l'avons montré, il existe toutefois aussi des travaux solides et documentés de chercheurs chinois dans des universités de la République populaire qui, tout en limitant l'étendue de leurs recherches ou en montrant de manière très claire leur adhésion à une vision essentiellement optimiste du développement de la

¹ A ce sujet, v. p. ex : Anthony Garnaut, « The Mass Line on a Massive Famine », *op. cit.*

² Yang Jisheng, *Tombstone*, *op. cit.*

Chine à partir de 1949, confirment tout à fait l'ampleur de la tragédie, ainsi que les absurdités que Yan Lianke raconte, avec le filtre de l'allégorie, dans son roman. Il suffit de penser à l'épisode de la « pluie de fleurs rouges » du troisième chapitre de *Si shu*, qui propose une représentation imagée, mais tout à fait efficace, de l'exagération ayant caractérisé les prévisions de production agricole des unités de travail, et de l'irrationalité qui présidait à l'invention et à la promotion de ces chiffres. Ce qui change, de la vérité historique au roman, est quelque chose de plus subtil que les informations qui sont données : par le biais de l'art, l'auteur transforme une contingence historique en une représentation de la nature humaine. Son usage de l'allégorie, de personnages en apparence archétypiques mais profondément faillibles, d'une alternance dans les styles et dans les points de vue, permet à l'auteur d'explorer les replis obscurs de l'esprit humain et de la réalité chinoise : c'est dans cette recherche que se trouve le sens profond de ce style auquel il donne le nom de « mythoréalisme » (*shenshi zhu yi* 神现实主义). L'impression finale qui ressort de la lecture et de l'analyse en profondeur de *Si shu* est toutefois que l'auteur pousse un peu trop loin l'allégorie dans son roman, sans qu'il y ait une véritable cohérence de fond dans le système de symboles qu'il construit, ce qui donne un goût partiellement artificiel à l'ensemble du texte.

L'analyse comparée de ce roman, et d'autres œuvres de Yan Lianke, avec la scène culturelle chinoise contemporaine, nous permet par ailleurs d'affirmer que ce n'est pas le choix du thème abordé, ni d'une période historique plus sensible qu'une autre, qui situe la frontière entre ce qui est autorisé et ce qui ne l'est pas, ou entre approbation des autorités et refus. Il semblerait qu'il s'agisse là d'une limite bien plus vague, et qui aurait, c'est notre hypothèse, beaucoup à voir avec le filtre appliqué à l'histoire racontée par l'auteur. La comparaison que nous avons effectuée entre les romans de Yan Lianke et les œuvres d'auteurs autant, sinon plus, connus en Chine comme Mo Yan ou Yu Hua, qui n'ont subi l'influence de la censure que de manière très limitée, vient soutenir notre idée ; en nous confirmant par ailleurs dans la conviction que ce n'est pas l'artifice littéraire de l'absurde en lui-même, lequel rend grotesque la représentation de l'histoire, qui rend particulièrement indésirables les romans de Yan Lianke par rapport à ceux de ses collègues. Si nous devons identifier un trait qui distingue notre auteur des autres, ce serait plutôt sur son ton que nous nous attarderions : Yan Lianke nous transmet une impression de désespoir universel, de destruction, et de conciliation impossible avec le pouvoir. Le pessimisme universel de ses romans ne peut pas être accepté par le censeur, car il engendre des questionnements potentiellement destructeurs face au gouvernement et donc, un risque potentiel pour la stabilité du pays.

Nos recherches nous permettent par ailleurs de confirmer que, comme plusieurs chercheurs l'ont affirmé avant nous³, en Chine la littérature de fiction, genre « faible » par excellence, peut, encore aujourd'hui, parvenir à proposer une vision qui dépasse les limites imposées, avec un but qui peut être à la fois de véritable rupture (voir, par exemple, la littérature des hooligans de Wang Shuo) ou, plus traditionnellement, de réaffirmation du rôle de l'intellectuel comme guide du pays (comme dans la littérature de la période qui a suivi immédiatement la mort de Mao Zedong, laquelle remplissait une fonction de réélaboration de la mémoire collective concernant le traumatisme de la Révolution culturelle). Chez Yan Lianke, toutefois, ce positionnement demeure ambigu : comme cela ressort de ses œuvres les plus récentes et de nos entretiens avec différents critiques littéraires chinois, que nous avons conduits en janvier 2018, Yan Lianke se situe dans une position de contestation de l'environnement intellectuel dont il est lui-même partie intégrante, sans jamais se placer véritablement en dehors. Il semble au contraire osciller entre désir d'inclusion et refus, terrifié par le fantôme de l'oubli public dans lequel lui-même et ses œuvres pourraient tomber. C'est une crainte qui ne semble pas dériver vraiment d'une « persécution » contre lui de la part des autorités ou des éditeurs chinois, en dépit de certaines déclarations de notre auteur allant dans ce sens dans les années passées. Ce n'est pas la disponibilité décroissante des romans de Yan Lianke en Chine continentale, en effet, qui semblerait influencer de manière importante sa réception dans le pays, d'autant plus qu'il se considère lui-même, et qu'il est considéré par les personnes que nous avons rencontrées, comme un écrivain difficile, capable de parler uniquement aux élites intellectuelles. Cet aspect se relie de manière très étroite à la question de la disponibilité de ses œuvres : les intellectuels n'ont aucune difficulté à acheter ses romans sur les marchés de Hong Kong et de Taiwan, alors que chez les lecteurs ordinaires ses œuvres n'auraient sans doute pas joui d'un succès important, même si elles avaient été publiées en Chine. Si ses œuvres n'ont pas une influence très forte sur le grand public, c'est donc surtout en raison de la complexité de ses romans au niveau de la langue et de la structure. Dans un entretien qu'il nous a accordé en janvier 2018, par ailleurs, Yan Lianke lui-même semblait conscient de ce problème, car il attribuait à ses romans son incapacité de parler à un vaste public, et non pas à un blocage dont il serait victime. Cette incapacité, et l'impossibilité conséquente d'exercer une influence sur la société chinoise, provoquent un sentiment de frustration profonde chez notre auteur, et un renfermement croissant en lui-même et dans la couche des intellectuels à laquelle il se sent désormais appartenir.

³ Voir par exemple : WANG David Der-wei, « Red Legacies in Fiction », Li Jie et Zhang Enhua (éds.), *Red Legacies in China : Cultural Afterlives of the Cultural Revolution*, op. cit., p. 184-213.

Ces traits apparaissent évidents si l'on considère l'évolution de son œuvre littéraire : après une première phase où les paysans du Henan étaient les protagonistes absolus de ses romans, à partir de *Feng ya song* en 2008 et, encore plus, de *Si shu* en 2011, c'est aux intellectuels qu'il consacre son attention. Son regard est toujours critique, le plus souvent sarcastique, et il a comme cible principale Yan Lianke lui-même. À l'exception de *Si shu*, où le discours demeure un peu plus vague, il se représente en effet comme un personnage dans tous ces romans, avec des traits récurrents. « Yan Lianke » (ou « Yang Ke », comme le protagoniste de *Feng ya song* s'appelle) est un écrivain médiocre dont les œuvres soit ne sont pas comprises, soit sont refusées par les autorités, soit encore comptent parmi les plus mauvaises du panorama chinois contemporain ; dans tous les cas, elles sont inutiles, incapables d'exercer quelque influence positive que ce soit sur la société, et méprisées par tout le monde.

Dans cette démarche méta-littéraire, qui donne à son style « mythoréaliste » des traits décidément post-modernes et avant-gardistes, nous avons un aperçu de l'inquiétude qui, à l'heure actuelle, hante notre auteur. Cela s'accompagne d'une désillusion quant au futur de la société chinoise, qu'il exprime tant dans ses interventions à l'étranger (avec la complicité d'une approche biaisée de la critique occidentale, dont nous fournirons une brève introduction ci-dessous), que dans son recueil d'essais *Chenmo yu chuanxi* (2014). Pour représenter le peuple chinois, Yan Lianke y utilise souvent l'image du chien qui, tant que ses besoins primaires sont satisfaits et qu'il a le ventre plein, se tait et accepte la situation courante telle qu'elle est, sans protester ; alors que, pour lui-même, il dessine le rôle du « chien errant » (*stray dog*), qui n'a pas de maître, et qui vit aux marges de la société : ainsi se définit-il dans un article paru dans le *New York Times* en 2012⁴. Cette dernière image contraste néanmoins avec la position prestigieuse occupée par l'auteur dans les cercles intellectuels chinois et avec les nombreux prix qui lui ont été décernés au fil des années. Cette contradiction s'explique dans le contraste entre le sentiment d'« exil de l'esprit » (*linghun liufang* 灵魂流放)⁵ décrit par Yan Lianke et son attachement à la société chinoise contemporaine. Elle semble déboucher sur un repliement narcissique sur soi-même, et sur un refus de tout engagement, que toutefois seule l'évolution future de son œuvre pourra nous confirmer.

Un élément manque dans l'analyse de cette dynamique complexe entre intellectuel et société : il s'agit de l'influence du regard du public, dont l'existence et l'indifférence semblent conditionner l'œuvre récente de Yan Lianke. Il s'agit d'une thématique assez complexe, dont nous souhaitons

⁴ Yan Lianke, « The Year of the Stray Dog », *op. cit.*

⁵ Yan Lianke, *Chenmo yu chuanxi*, *op. cit.*, p. 149.

fournir ici uniquement des points de repère théoriques, qui pourraient servir de première introduction à une possible poursuite de nos recherches.

Dans l'analyse des questions de réception d'un auteur comme Yan Lianke, nous ne pourrions pas nous passer de commencer par un approfondissement des questions de censure et de contrôle sur l'édition. Comme l'affirme Holquist, en effet, le public est lourdement conditionné par l'existence de ce phénomène :

One of the ironies that define censorship as a paradox is that it predictably creates sophisticated audiences. The reader of a text known to be censored cannot be naive, if only because the act of interdiction renders a text parabolic.⁶

Le système de contrôle, ou bien de censure, fonctionne donc comme une fenêtre déformante à travers laquelle les acteurs (auteurs, lecteurs, éditeurs, censeurs) se regardent l'un l'autre, et qui conditionne non seulement l'œuvre littéraire et son destin éditorial, mais aussi le regard des critiques et du public sur un auteur donné et sur son œuvre.

A propos de la réception des œuvres littéraires chinoises en Chine, Liu Kang parle d'une « incapacité embarrassante » de la critique littéraire, sous l'influence du réalisme socialiste soviétique, d'« envisager les textes littéraires comme de la littérature, plutôt que comme des documents politiques et idéologiques »⁷. Un état de la recherche intéressant sur la perception de la littérature chinoise par le public chinois et par le public étranger a été fait par Bonnie McDougall en 2003 dans son *Fictional Authors, Imaginary Audience*⁸. McDougall parle d'une « double naïveté » dans la manière de considérer la littérature chinoise : de la part du PCC, qui comme nous l'avons vu a considéré la littérature prioritairement comme l'une des armes pour la lutte révolutionnaire durant une bonne partie de son histoire, et de la part des critiques occidentaux, en particulier américains et anglais. Elle observe en effet que si la littérature chinoise n'a pas connu un très large succès auprès du public en Occident, ce n'est pas seulement à cause du manque de qualité de cette littérature, mais aussi parce que l'apparente simplicité des textes écrits dans la Chine socialiste a mené beaucoup de chercheurs à ne pas les considérer, ni à les lire, comme des œuvres artistiques. Beaucoup de sociologues ont considéré ces romans et ces nouvelles comme des matériaux d'étude pour analyser les conditions sociales et culturelles du pays, et les ont lus sans se soucier d'utiliser des instruments d'analyse textuelle, ou bien sans les considérer comme les fictions qu'ils sont. Perry Link, de sa part, note que la recherche qui se concentre sur la littérature chinoise en privilégiant

⁶ Michael Holquist, « Corrupt Originals », *op. cit.*, p. 14.

⁷ « [I]ts embarrassing inability to engage literary texts as literature, rather than as political and ideological documents » : KANG Liu, « Subjectivity, Marxism and Cultural Theory in China », Liu Kang et Xiaobing Tang (éds.), *Politics, Ideology and Literary Discourse in Modern China : Theoretical Interventions and Cultural Critique*, *op. cit.*, p. 43-44.

⁸ Bonnie S. McDougall, *Fictional Authors, Imaginary Audiences*, *op. cit.*

l'analyse artistique, à savoir la recherche qui vise à valoriser la qualité des œuvres en elles-mêmes, ne constitue qu'une partie restreinte dans le monde académique, et qu'elle doit faire face au manque d'accord sur un canon littéraire pour les dernières décennies en Chine, ainsi que d'une définition partagée de ce que c'est la « bonne » littérature⁹. Douwe Fokkema souligne aussi l'importance de traiter la littérature comme de la littérature et non pas comme de l'idéologie, en particulier dans ses comptes rendus critiques qui analysent d'autres ouvrages sur le rapport entre intellectuels et pouvoir en Chine¹⁰. Sebastian Veg enfin, en tirant des conclusions similaires, parle de la tendance, de la part de la recherche occidentale, à nier l'autonomie de la littérature du Tiers-Monde, en la considérant dans l'ensemble comme une allégorie nationale, et en présumant ainsi une « surdétermination du littéraire par le politique »¹¹ : une tendance qui, nous l'avons vu, continue d'influencer la perception que Yan Lianke lui-même a de sa mission en tant qu'écrivain.

En raisonnant sur un nombre de films tirés d'œuvres littéraires et sur leur réception à l'étranger, Chen Xiaoming, Liu Kang et Anbin Shi affirment similairement que « le politique [...] a été un facteur déterminant dans la reconstruction de l'image de la "Chine" en Occident »¹², et proposent de nombreux exemples de la manière dont l'accent mis sur l'élément politique a favorisé la réception de certains films en Occident ; son absence, au contraire, a empêché celle d'autres œuvres. Ils en arrivent même à affirmer que, en ce qui concerne le succès mondial des films chinois de la sixième génération de réalisateurs, c'est la politique qui est au service de l'art, et non plus, comme Mao Zedong le dictait, l'inverse¹³.

Nous avons l'impression, en lisant les quatrièmes de couverture des romans de Yan Lianke en français, en anglais et en italien, que cette même conclusion peut s'appliquer sans trop de difficultés directement à la promotion et à la réception de la littérature chinoise en Occident : les aspects sociologiques et politiques sont souvent prioritaires par rapport aux aspects littéraires. En dehors de la Chine, par ailleurs, Yan Lianke est interrogé plus souvent sur ses traits « dissidents » que sur son œuvre en elle-même. Sur ce point, une différence profonde existe par rapport à la représentation de notre auteur dans son pays¹⁴. En Chine, en effet, si l'on regarde les articles de critique sur Yan Lianke, nous saisissons généralement une attention plus marquée portée à ses

⁹ Perry Link, *The Uses of Literature*, *op. cit.*

¹⁰ Voir p. ex. : Douwe W. Fokkema, « Literary Dissent in Communist China by Merle Goldman », *op. cit.*

¹¹ Sebastian Veg, *Fictions du pouvoir chinois : Littérature, modernisme et démocratie au début du XXe siècle*, *op. cit.*, p. 27.

¹² « Politics [...] has been the determining factor in the reconstruction of the image of « China » in the West » : Chen Xiaoming, Liu Kang et Shi Anbin, « The Mysterious Other : Postpolitics in Chinese Film », *op. cit.*, p. 136.

¹³ « Today, politics serves art » : *Ibid.*, p. 19.

¹⁴ Cela ne concerne pas que Yan Lianke : pour une analyse d'un certain nombre d'auteurs chinois en Europe, voir Angel Pino et Isabelle Rabut (éds.), *La littérature chinoise hors de ses frontières*, *op. cit.*

premières œuvres aux traits « ruraux », bien que leur auteur lui-même ait déclaré ne pas les considérer parmi ses œuvres les plus représentatives. L'indifférence face aux romans qui abordent des thèmes politiquement plus « sensibles » s'explique sans doute partiellement par la difficulté, pour les chercheurs, de se focaliser sur des œuvres qui ne sont pas publiées en Chine continentale ; mais aussi par le fait qu'ils apprécient moins ces œuvres, souvent caractérisées par un ton plus polémique, et qui ne comptent pas toujours parmi les plus réussies de l'auteur. Souvent, ces mêmes œuvres jouissent au contraire d'une résonance importante à l'étranger. Le cas le plus significatif est sans doute celui de *Wei renmin funu* : depuis son interdiction en 2005, ce roman a été traduit en anglais, en français, en italien, en allemand, en espagnol, en coréen et en japonais ; en 2018 une adaptation en bande dessinée par Alex W. Inker a même paru en langue française¹⁵, et tout cela, en dépit du fait que l'auteur lui-même ait déclaré avoir écrit ce roman uniquement comme une protestation à la suite de sa démission forcée de l'armée.

Ce jeu de miroirs a conditionné, sans aucun doute, notre regard sur Yan Lianke. L'intérêt d'une analyse de l'influence réciproque qui se crée entre ces trois éléments, auteur, pouvoir et public, est qu'elle aiderait à remettre la littérature au centre, à la soustraire au jeu politique et à ne pas la traiter comme un reflet de la réalité mais comme une réalité à part entière, qui mérite une attention indépendante.

Au cours de nos recherches, nous nous sommes heurtée à deux difficultés principales. La première, qui était envisagée dès le début, a été la complexité du thème de la censure en Chine qui, si elle attire l'attention des journalistes du monde entier, en particulier en ce qui concerne la censure sur Internet, n'a pas été l'objet de recherches rigoureuses dans le domaine universitaire. Par conséquent, nous avons dû nous contenter d'essayer de dessiner un cadre le plus complet possible des sources disponibles aujourd'hui sur ce thème, sans pouvoir vraiment fournir des éléments nouveaux : par exemple, nous n'avons pas réussi à contacter des maisons d'édition chinoises, ce qui aurait été nécessaire afin de mieux comprendre quelles dynamiques conduisent à séparer les œuvres qui peuvent paraître sur le marché éditorial de celles qui ne peuvent pas paraître. De surcroît, non seulement les informations que nous avons pu récupérer sur la question sont parfois insuffisantes et changeantes, mais, s'agissant d'un domaine où des multiples intérêts s'entrelacent, il a été souvent nécessaire de décider si, et dans quelle mesure, il était possible de faire confiance à nos sources.

La deuxième difficulté importante que nous avons rencontrée est liée au fait de travailler sur un auteur vivant, qui par sa présence conditionne notre perception sur son œuvre : nous avons en

¹⁵ Alex W. Inker, *Servir le peuple*, Paris, Editions Sarbacane, 2018, 202 p.

effet entretenu des contacts avec Yan Lianke tout au long de nos recherches. Ces échanges ont été précieux afin de saisir certains aspects de l'œuvre de l'auteur, ainsi que pour avoir un aperçu des conditions réelles de sa vie en Chine aujourd'hui. Nous avons néanmoins dû veiller avec beaucoup d'attention à séparer notre rapport humain avec l'auteur de nos recherches ; et à nous détacher de l'image de soi-même que l'auteur fournit, pour proposer au contraire une vision qui soit le plus possible raisonnée et, si nécessaire, critique de son œuvre et de son rapport avec la société.

Le manque principal de cette recherche est constitué sans doute par l'attention insuffisante qui a été consacrée à la question de la réception de l'œuvre de Yan Lianke, en particulier auprès du grand public : il s'agit d'un travail qui dévoilerait sans doute des résultats extrêmement intéressants. Nous craignons toutefois que pour effectuer une recherche sérieuse dans ce domaine, des outils dans le champ de l'enquête sociologique ne soient nécessaires, que nous ne possédons pas à l'heure actuelle, et dont l'apprentissage aurait dépassé les limites de notre recherche. Étant donné l'intérêt du thème, dont nous avons fourni des bases théoriques dans le paragraphe précédent, nous souhaiterions poursuivre cette analyse dans des recherches ultérieures.

La variété de disciplines auxquelles nous avons dû nous référer pour étudier notre sujet conduira inévitablement les différents spécialistes à nous reprocher des manques à différents niveaux. La priorité a été donnée à l'analyse littéraire. Même pour les autres domaines que nous avons touchés dans notre analyse, nous nous sommes basée en premier lieu sur une analyse textuelle des sources que nous avons prises en considération. Ainsi, nous avons considéré la production historiographique du point de vue des différents « récits nationaux », selon les mots de Anderson¹⁶, tels qu'ils émergent des mots des auteurs qui ont voulu la raconter, chacun avec son style et ses implications (Chapitre 1) ; de même pour les discours des chefs d'État chinois du dernier demi-siècle concernant les fonctions de la littérature (Chapitre 8).

Dans l'analyse de *Si shu*, en considération du fait que le roman traite d'un nombre de thématiques extrêmement vaste (parfois, nous l'avons dit, même trop vaste), des points de repère qui auraient pu être intéressants ont été sacrifiés. Dans la comparaison de ce roman avec d'autres œuvres littéraires chinoises contemporaines, nous avons par exemple donné moins d'importance à celles qui appartiennent à la littérature « des grand murs » (*daqiang wenxue* 大墙文学), qui se focalisent sur la représentation de l'expérience d'emprisonnement et de rééducation dans les *laogai*, et dont les auteurs les plus significatifs sont Cong Weixi 从维熙 et Zhang Xianliang 张贤亮¹⁷. Ce choix est justifié par le désir de ne pas souligner, dans le roman, les aspects relatifs de l'emprisonnement des

¹⁶ Benedict Anderson, « Narrating the Nation », *op. cit.*

¹⁷ Sur cette littérature voir : Philip F Williams et Yenna Wu, *The Great Wall of Confinement : The Chinese Prison Camp through Contemporary Fiction and Reportage.*, *op. cit.*

intellectuels et de leurs souffrances. La représentation des peines des intellectuels, qui caractérise sans doute *Si shu*, nous paraît en effet l'un des traits les moins originaux de l'œuvre, et nous avons préféré analyser la présence des intellectuels dans *Si shu* par rapport au reste de l'œuvre littéraire de Yan Lianke, plutôt que dans la littérature chinoise contemporaine, car c'est dans ce domaine qu'elle présente des traits d'innovation importants. La manière dont les politiques du Grand Bond en avant et les causes de la famine sont représentées constitue au contraire un élément assez novateur sur la scène littéraire chinoise, et nous avons donc préféré analyser ces traits en les comparant aux rares autres œuvres représentant le Grand Bond en avant.

Un certain espace a été réservé, néanmoins, à la manière dont Yan Lianke représente le phénomène du cannibalisme dans le roman : dans la reprise de ce thème, qui est devenu désormais presque un cliché dans la littérature chinoise contemporaine, nous saisissons la tentative de Yan Lianke de donner une complexité, parfois exagérée, à son roman ; souligner cette démarche nous paraissait par conséquent important.

Si la recherche sur un auteur peut rarement se considérer comme accomplie dans l'espace d'un seul ouvrage, enfin, cela demeure d'autant plus vrai pour un auteur qui est encore aujourd'hui vivant et prolifique : il s'agit d'une limite intrinsèque de cette recherche, qui nous permet de proposer uniquement des conclusions temporaires, susceptibles d'être démenties par une évolution ultérieure dans l'écriture de notre auteur. Nous savons par exemple que Yan Lianke est actuellement en train de rédiger son prochain roman, qui placera au centre la question religieuse en Chine : à partir de cette œuvre et de celles qui suivront, un nouveau regard sur l'ensemble de l'œuvre de notre auteur pourra sans doute surgir. Avec nos conclusions d'aujourd'hui, nous pouvons donc uniquement esquisser le début d'un parcours, qu'il sera nécessaire de compléter et de corriger ultérieurement.

Annexe: Liste des interviews

Note: cette liste ne comprend pas deux interviews menées avec deux personnes qui nous ont demandé de garder l'anonymat.

Nom	Profession	Lieu	Date
Cao Shuji 曹树基	Professeur d'histoire	Shanghai	12 et 16 mars 2016
Chen Sihe 陈思和	Professeur de littérature	Shanghai	8 janvier 2018
Chen Xiaoming 陈晓明	Professeur de littérature	Pékin	10 janvier 2018
Hu Jie 胡杰	Documentariste et artiste	Nanjing	9 mars 2016
Li Liangyu 李良玉	Professeur émérite d'histoire	Nanjing	10 mars 2016
Liu Jianmei 刘建梅, Liu Zaifu 刘再复	Professeurs de littérature	Hong Kong	12 janvier 2018
Pan Yongxiu 潘永修	Ecrivain	Beijing	18 mars 2016
Yan Lianke 阎连科	Ecrivain	Hong Kong	28 février 2016
		Beijing	4 janvier 2018
		Milan	4 et 5 septembre 2018
Zhang Xinying 张新颖	Professeur de littérature	Shanghai	9 janvier 2018

Bibliographie raisonnée

1. Oeuvres de Yan Lianke consultées

- Chenmo yu chuanxi: Wo suo jingli de Zhongguo he wenxue*, 沉默與喘息：我所經歷的中國和文學 [Silence et essoufflement : Mon expérience avec la Chine et la littérature], Taipei, INK Chubanshe, 2014.
- Dingzhuang meng*, 丁庄夢 [Le Rêve du village des Ding], Taipei, Maitian chubanshe, 2006.
- Faxian xiaoshuo (xiugai gao)*, 发现小说(修改稿) [A la découverte du roman (version révisée)], Edition fournie par l'auteur.
- Faxian xiaoshuo: Wenxue suibi*, 发现小说：文学随笔 [A la Découverte du roman : Essais sur la littérature], Tianjin, Nankai daxue chubanshe, 2011, 217 p.
- Feng ya song*, 风雅颂 [Airs, hymnes et élégies], Zhengzhou, Henan wenyi chubanshe, 2016, 354 p.
- Geming langman zhuoyi*, 革命浪漫主义 [Le Romantisme de la révolution], Shenyang, Chunfeng wenyi chubanshe, 2006, 268 p.
- Jianying ru shui*, 堅硬如水 [Dur comme l'eau], Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2009.
- Ri guang liu nian*, 日光流年 [La Fuite du temps], Taipei, Linking books, 2010, 479 p.
- Rixi*, 日熄 [Le Soleil s'éteint], Taipei, Maitian chubanshe, 2015, 322 p.
- « Shenshi zhuyi de Zhongguo yu wenxue », 神实主义的中国与文学 [Chine, littérature et mythoréalisme], *Mu Dan*, 2005.01.
- Shoubuo*, 受活 [Profiter de la vie], Shenyang, Chunfeng wenyi chubanshe, 2006, 299 p.
- Si shu*, 四书 [Les Quatre livres], Hong Kong, Mingbao chubanshe youxian gongsi, 2010, 389 p.
- Si shu*, 四书 [Les Quatre livres], Taipei, Maitian chubanshe, 2011, 380 p.
- « 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 [Une Tentative rapide pour dormir ensemble - Un morceau non fictionnel sur mon rapport avec la vie], *Shoubuo*, juillet 2017, Changpian zhuanghao, 2017 xia zhuan, p. 4-104.
- 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 [Une Tentative rapide pour dormir ensemble - Un morceau non fictionnel sur mon rapport avec la vie], Taipei, Ink wenxue chuban, 2018, 341 p.
- 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 [Une Tentative rapide pour dormir ensemble - Un morceau non fictionnel sur mon rapport avec la vie], Nanchang, Baihua zhou wenyi chubanshe, 2019, 276 p.
- Taoyuan chun xing*, 桃园春醒 [Réveil printanier dans le pêcher], Hangzhou, Zhejiang wenyi chubanshe, coll. « Yan Lianke zhongpian xiaoshuo biannian », 2011, vol.4, 285 p.
- « Wei renmin fuwu », 为人民服务 [Servir le peuple], *Huacheng*, 2005, vol. 152, p. 4-35.
- Wo yu fubei*, 我与父辈 [La Génération de mon père et moi], Pékin, Renmin wenxue chubanshe, 2016, 239 p.
- Xiari luo*, 夏日落 [Couchage du soleil en été], Shenyang, Chunfeng wenyi chubanshe, 2002, 190 p.
- « Yan Lianke de Weibo », 阎连科的微博 [Page Weibo de Yan Lianke] *Weibo*, [en ligne] https://www.weibo.com/u/2056049087?refer_flag=1005050010_&is_all=1, consulté le 6 décembre 2019.
- Yan Lianke de wenxue jiangtang - Ersbi shiji chuan* 阎连科的文学讲堂：二十世纪卷 [Cours de littérature de Yan Lianke : Le vingtième siècle], Hong Kong, Chunghwa Book, 2017, 247 p.

- 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], Hong Kong, Chunghwa Book, 2017, 311 p.
- Yan Lianke wenlun*, 阎连科文论 [Dissertations littéraires de Yan Lianke], Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2012, 314 p.
- Yi ge ren de san tiao he*, 一个人的三条河 [Les Trois parcours d'un homme], Pékin, Zhongguo Renmin daxue chubanshe, 2012, 199 p.
- Yipaihuyan: Yan Lianke haiwai yanjiangji*, 一派胡言：阎连科海外演讲集 [Que des bêtises : Collection de discours à l'étranger de Yan Lianke], Pékin, Zhongxin chubanshe, 2012, 169 p.
- Zhalie zhi*, 炸裂志 [Les Chroniques de Zhalie], Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2013, 377 p.

2. Traductions d'oeuvres de Yan Lianke

- A la Découverte du roman*, traduit par Sylvie Gentil, Arles, Philippe Picquier, 2017, 194 p.
- « An Examination of China's Censorship System », *The Oxford Handbook of Modern Chinese Literatures*, 13 octobre 2016, p. 263-274.
- Bons baisers de Lénine*, traduit par Sylvie Gentil, Arles, P. Picquier, 2009.
- « Chine, littérature et mythoréalisme », dans *Les chroniques de Zhalie*, traduit par Sylvie Gentil, 2015, p. 5-13.
- Il Podestà Liu e altri racconti*, traduit par Marco Fumian, Roma, Asiasphere, 2017, 188 p.
- La Fuite du temps*, traduit par Brigitte Guilbaud, Arles, P. Picquier, 2014.
- Le Rêve du village des Ding*, traduit par Claude Payen, Arles, P. Picquier, 2007.
- Les Chroniques de Zhalie*, traduit par Sylvie Gentil, Arles, Philippe Picquier, 2015, 516 p.
- Les quatre livres*, traduit par Sylvie Gentil, Arles, Philippe Picquier, 2012, 410 p.
- Los cuatro libros*, traduit par Taciana Fisac, Galaxia Gutenberg, 2016, 368 p.
- « Opinion | On China's State-Sponsored Amnesia », *The New York Times*, [en ligne] <https://www.nytimes.com/2013/04/02/opinion/on-chinas-state-sponsored-amnesia.html>, 4 janvier 2013, consulté le 13 juin 2017.
- Servir le peuple*, traduit par Claude Payen, Arles, P. Picquier, 2006.
- Servir le peuple*, bande dessinée par Alex W. Inker, Paris, Editions Sarbacane, 2018, 202 p.
- Songeant à mon père*, traduit par Brigitte Guilbaud, Arles, Philippe Picquier, 2017, 125 p.
- The Four Books*, Vintage Digital, 2015, 354 p.
- « The Year of the Stray Dog », *The New York Times*, [en ligne] <http://www.nytimes.com/2012/04/21/opinion/the-year-of-the-stray-dog.html>, traduit par Jane Weizhen Pan et Martin Merz, 20 avril 2012, consulté le 31 mai 2014.
- Un Chant céleste*, traduit par Sylvie Gentil, Arles, Philippe Picquier, 2017, 90 p.

3. Références sur Yan Lianke

- « Book review: *The Day the Sun Died*, by Yan Lianke - The Scotsman », [en ligne] <https://www.scotsman.com/lifestyle-2-15039/culture/edinburgh-festivals/book-review-the-day-the-sun-died-by-yan-lianke-1-4780236>, consulté le 24 juin 2019.

- Bu Lili (布莉莉) et Guo Quanzhao (郭全照), « Cang qiao yu tianren zhi zhong », 藏巧于天然之中 [Cacher l'habileté dans la spontanéité], *Ersbiyi shiji shuangyuekan - CUHK*, février 2013, n° 135, p. 145-150.
- Chen Fuzhi (陈富志), « Shilun Yu xi fanyan zai Yan Lianke xiaoshuo zhong de yunyong », 试论豫西方言在阎连科小说中的运用 [Sur l'usage des dialectes du Henan occidental dans les romans de Yan Lianke], *Xueshu jiaoliu*, 2014, n° 2, p. 167-171.
- Chen Thomas, « Ridiculing the Golden Age : Subversive Undertones in Yan Lianke's *Happy* », *Chinese Literature Today*, Winter 2011. Vol. 1, Iss. 2, p. 66-72.
- Chen Xiaoming (陈晓明), « “Zhenjing” yu lishi chuangshang de qiangdu : Yan Lianke xiaoshuo xushi fangfa tantao », “震惊”与历史创伤的强度：阎连科小说叙事方法探讨 [Le « choc » et l'intensité du traumatisme historique : Sur le style narratif dans les romans de Yan Lianke], *Dangdai zuojia pinglun*, 2013, vol. 5, p. 22-31.
- Chen Yingqun (陈英群), *Yan Lianke xiaoshuo chuangzuo lun*, 阎连科小说创作论 [Sur la créativité dans les romans de Yan Lianke], Zhengzhou, Zhengzhou daxue chubanshe, 2009, 270 p.
- Fumian Marco, « Sulla psicologia sociale del potere : Intervista a Yan Lianke », *Sinosfere*, 4 octobre 2019, n° 5, p. 125-131.
- « Incontro con lo scrittore cinese Yan Lianke », *Fondazione Milano*, [en ligne] <https://fondazionemilano.eu/news/incontro-con-lo-scrittore-cinese-yan-lianke>, 30 août 2018, consulté le 24 juin 2019.
- Liang Hong (梁鸿) et Yan Lianke (阎连科), *Wupo de hong kuai zi : 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], Guilin, Lijiang chubanshe, 2014, 268 p.
- Liang Hong (梁鸿), « Yan Lianke : “Balou shanmai” de yinyu yu xiangzheng », 阎连科：“耙耧山脉”的隐喻与象征 [Yan Lianke : Métaphores et symboles dans « Balou shanmai »], dans *Waisheng biji : Ersbi shiji Henan wenxue*, Pékin, CITIC Press Group, 2016, p. 217-254.
- Lin Jianfa (林建法) (éd.), *Yan Lianke wenxue yanjiu*, 阎连科文学研究 [Recherches sur l'oeuvre de Yan Lianke], Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2013, 2 vol., 634 p.
- Lin Yuan (林源) (éd.), *Shuo Yan Lianke*, 说阎连科 [Sur Yan Lianke], Shenyang, Liaoning Renmin Chubanshe, 2014, 2 vol., 392 p.
- Liu Jianmei, « To Join the Commune or Withdraw from it? A Reading of Yan Lianke's *Shoubuo* », *Modern Chinese Literature and Culture*, automne 2007, vol. 19, n° 2, p. 1-33.
- Liu Zaifu (刘再复), « Zhongguo chu le yi bu qi xiaoshuo : Du Yan Lianke de changpian xiaoshuo “Shouhuo” », 中国出了一部奇小说：读阎连科的长篇小说《受活》 [Un roman bizarre a paru en Chine : Une lecture de *Shoubuo* de Yan Lianke], *Mingbao yuekan*, septembre 2004, p. 103-105.
- Pozzi Silvia, « Il romanzo con “caratteristiche cinesi” : un'analisi comparata di *Shoubuo* di Yan Lianke e *Xiongdì di Yu Hua* », dans Magda Abbiati et Federico Greselin (éds.), *Il liuto e i libri : Studi in onore di Mario Sabattini*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2014, p. 739-752.
- Rojas Carlos, « Speaking from the Margins : Yan Lianke », dans *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*, New York, Columbia University Press, 2016, p. 431-435.

- Shi Xiaofeng (石晓枫), *Kuanghuan zhi sheng yu lengku de yan : Wenming xiaoshuo zhong de shenti shuxie*, 狂欢之声与冷酷之眼：文命小说中的身体书写 [Son carnivalesque et regard froid : le corps dans les romans de la Révolution culturelle], Taipei, Liren Shuju, 2012.
- Sun Yong (孙颙), « Bei “heise youmo” de Yan Lianke », 被“黑色幽默”的阎连科 [Yan Lianke victime de son « humour noir »], *Shouhuo changpian zhuangbao 2017 xia zhuo*, 2017.7, p. 104-105.
- Toy Mary-Anne, « A Pen for the People », *The Age*, [en ligne] <http://www.theage.com.au/news/in-depth/a-pen-for-the-people/2007/07/27/1185339246966.html?page=fullpage#contentSwap2>, 28 juillet 2007, consulté le 4 juin 2019.
- Tsai Chien-hsin, « In Sickness or in Health : Yan Lianke and the Writing of Autoimmunity », *Modern Chinese Literature and Culture*, printemps 2011, vol. 23, n° 1, p. 77-104.
- , « The Museum of Innocence : The Great Leap Forward and Famine, Yan Lianke, and *Four Books* », *MCLC Resource Center*, [en ligne] <http://mclc.osu.edu/rc/pubs/tsai2.htm>, 2011, consulté le 9 octobre 2018.
- UC Berkeley Events, « Living Without Dignity and Writing with Integrity: Chinese author Yan Lianke », *Youtube*, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=t6o0Agdmtp4>, 19 avril 2013, consulté le 19 juillet 2019.
- Veg Sebastian, « 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 », *Perspectives chinoises*, traduit par Céline Letempler, 12 octobre 2014, 2014/4, p. 7-16.
- , « Yan Lianke, *Le Rêve du Village des Ding* », *Perspectives chinoises*, 2009, n° 1, p. 124-128.
- Wang Jinghui, « Religious Elements in Mo Yan’s and Yan Lianke’s Works », dans Angelica Duran et Huang Yuhua (éds.), *Mo Yan in Context: Nobel Laureate and Global Storyteller*, West Lafayette, Purdue University Press, 2014, p. 139-152.
- Watts Johnatan, « Censor sees through writer’s guile in tale of China’s blood-selling scandal », *zoniaeuropa*, [en ligne] http://zoniaeuropa.com/culture/c20060327_1.htm, 10 septembre 2006, consulté le 8 janvier 2019.
- « Yan Lianke », 阎连科 *Zhongguo zuojia wang*, [en ligne] <http://www.chinawriter.com.cn/zxhy/member/5815.shtml>, consulté le 26 juillet 2019.
- « Yan Lianke - Serve the People », *Digital Archive for Chinese Studies, Leiden Division*, [en ligne] <http://leiden.dachs-archive.org/topical/wrmfw.html>, 2004, consulté le 21 juillet 2018.
- Zhang Xueting (张学昕) et Yan Lianke (阎连科), *Wo de xianshi, wo de zhuyi : Yan Lianke wenxue duibhua 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], Pékin, Zhongguo Renmin daxue chubanshe, 2011, 271 p.
- Zhang Yi, « Being alive is not just an instinct (translation from Nanfang Zhoumo) », [en ligne] http://zoniaeuropa.com/culture/c20060327_1.htm, 23 mars 2006, consulté le 27 août 2019.

4. Références sur le Grand Bond en avant : historiographie, littérature, cinéma, arts

- « Archived Documents for “Numbers and the Great Famine” », *The China Story*, [en ligne] https://www.thechinastory.org/wp-content/uploads/2012/08/Arc_GreatFamine.pdf, août 2018, consulté le 2 février 2017.

- Ashton Basil, Hill Kenneth, Piazza Alan et Zeitz Robin, « Famine in China, 1958-61 », *Population and Development Review*, décembre 1984, vol. 10, n° 4, p. 613.
- Becker Jasper, Béja Jean-Philippe et Pencreac'h Michel, *La grande famine de Mao*, Paris, Éd. Dagorno, 1998.
- Becker Jasper, *Hungry Ghosts : Mao's Secret Famine*, Reprint edition., Princeton, NJ, Holt Paperbacks, 1998, 416 p.
- Bergère Marie-Claire, *La République populaire de Chine de 1949 à nos jours*, 2. éd. ref., Paris, Colin, coll. « U histoire », 1989, 330 p.
- Bernstein Thomas P., « Stalinism, Famine, and Chinese Peasants : Grain Procurements during the Great Leap Forward », *Theory and Society*, 1984, vol. 13, n° 3, p. 339-377.
- Can Xue (残雪), *Dialogues en paradis*, traduit par Françoise Naour, Paris, Gallimard, 1992, 173 p.
- , *Meili nanfang zhi xiari*, 美丽南方的夏日 [Jours d'été dans le sud somptueux], Kunming, Chine, Yunnan renmin, 2000, 269 p.
- Cao Shuji (曹树基) et Qi Sun (孙琦), « 1958—1962 nian Guanxi shi xian renkou shuju de “jiagong” », 1959~ 1961 年广西十县人口数据的“加工” [Précisions sur les données démographiques dans dix contées du Guanxi entre 1959 et 1961], *Zhongguo renkou kexue*, 2007, vol. 1, p. 75-86.
- Cao Shuji (曹树基), « 1958—1962 nian Sichuan renkou siwang yanjiu », 1958—1962 年四川人口死亡研究 [Recherche sur la mort de la population du Sichuan entre 1958 et 1962], *Zhongguo renkou kexue*, 2004, vol. 1, p. 57-67.
- , « 1959-1961 nian Zhongguo de renkou siwang jiqi chengyin », 1959-1961 年中国的人口死亡及其成因 [La mortalité de la population chinoise entre 1959 et 1961 et ses causes], *Zhongguo renkou kexue*, 2005, vol. 1, p. 14-28.
- , *Da jihuang*, 大饥荒 [La Grande Famine], Hong Kong, Shidai gouji chuban youxian gongsi, 2005.
- Chen Dabin (陈大斌), *Ji'e yinfa de biange*, 饥饿引发的变革 [Les changements apportés par la famine], Pékin, Zhonggong dangshi chubanshe, 1998.
- « China Time », *The China Story - Numbers and the Great Famine*, [en ligne] <https://www.thechinastory.org/dossier/china-time/>, 10 août 2012, consulté le 2 février 2017.
- « Chinese author Yang Jisheng wins Louis M. Lyons Award for Conscience and Integrity in Journalism », [en ligne] <http://nieman.harvard.edu/news/2015/12/chinese-author-yang-jisheng-wins-louis-m-lyons-award-for-conscience-and-integrity-in-journalism/>, consulté le 2 mars 2018.
- Coale Ansley J., « Population Trends, Population Policy, and Population Studies in China », *Population and Development Review*, 1 mars 1981, vol. 7, n° 1, p. 85-97.
- Dikötter Frank, *Mao Zedong de da jihuang : 1958-1962 nian de Zhongguo haojie shi*, 毛泽东的大饥荒：1958-1962 年的中国浩劫史 [La Grande Famine de Mao Zedong : Histoire d'une catastrophe chinoise, 1958-1962], Hong Kong, Xin shijie chubanshe, 2011.
- , *Mao's Great Famine : The History of China's Most Devastating Catastrophe, 1958-62*, London, Bloomsbury, 2010.

- Ding Shu (丁抒), *Renhuo « Da yuejin » yu da jihuang*, 人祸：“大跃进”与大饥荒 [Une calamité provoqué par l'homme : le « Grand Bond en avant » et la Grande famine], Hong Kong, Jiushi niandai zazheshi, 1996.
- , *Yangmou : Fan youpai yundong shimo*, 阳谋：反右派运动史末 [Titre anglais : Open conspiracy : The Complete Story of Chinese Communist Party's Anti-Rightist Campaign], Hong Kong, Jiushi niandai zazheshi, 2006.
- Dong Fu (东夫), *Maimiao qingcai buahuang : Da jihuang chuanxi jishi*, 麦苗青菜花黄：大饥荒川西纪事 [Blé, légumes et fleurs : Chroniques de la Grande Famine dans le Sichuan occidental], Hong Kong, Tianyuan Shuwu, coll. « Da yuejin ku rizi lishi yanjiu », n° 4, 2008.
- Fan Wenlan (范文澜), Chen Yuan (陈垣), Hou Wailu (侯外庐), Lü Zhenyu (振羽 吕) et Liu Danian (刘大年), « Yanjiu lishi yingdang hou jin bo gu », 研究历史应当厚今薄古 [Dans l'étude de l'histoire il faut « attacher plus d'importance au présent qu'au passé »], *Lishi yanjiu*, 1985, vol. 5, p. 1-14.
- Feuchtwang Stephan, *After the Event : The Transmission of Grievous Loss in Germany, China and Taiwan*, New York, Berghahn Books, 2011, 240 p.
- Gao Wangling (高王凌), *Renmin gongshe shiqi Zhongguo nongmin « fangxinwei » diaocha*, 人民公社时期中国农民“反行为”调查 [Enquête sur les actes de résistance paysanne en Chine pendant les communes populaires], Pékin, Zhonggong Dangshi Chubanshe, 2006.
- Garnaut Anthony, « The Mass Line on a Massive Famine », *The China Story*, [en ligne] <http://www.thechinastory.org/2014/10/the-mass-line-on-a-massive-famine/>, 8 octobre 2014, consulté le 28 mai 2015.
- He Fengming (和凤鸣), *Jingli : Wo de 1957 nian*, 经历：我的 1957 年 [Mon expérience de 1957], Lanzhou, Dunhuang wenyi chubanshe, 2001, 550 p.
- Hong Ying (虹影), *Ji'e de nüer*, 饥饿的女儿 [Une Fille de la faim], Chengdu, Sichuan wenyi chubanshe, 2000, 317 p.
- , *Une Fille de la faim*, traduit par Nathalie Louisgrand, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- Hu Jie (胡杰), [film] *Gelagu zhi shu*, 格拉古之书 [Titre anglais : The Book of Gulag], 2013.
- , [film] *Guoying dongfeng nongchang*, 国营东风农场 [Titre anglais : East Wind State Farm], 2009.
- , « Memory Loss », *Index on Censorship*, traduit par David Bandurski, 2008, vol. 37, n° 68, p. 69-73.
- , [film] *Xinghuo*, 星火 [Titre anglais : Spark], 2013.
- , [film] *Xinyang can'an*, 信阳惨案 [La tragédie de Xinyang], 2014.
- , [film] *Xunzhaolin Zhao de linghun*, 寻找林昭的灵魂 [Titre anglais : Searching for Lin Zhao's Soul], 2004.
- Hui Zhao et Jun Liu, « Réseaux sociaux et mémoire collective en Chine », *Perspectives chinoises*, 2015, vol. 1, p. 43-51.
- Jia Yanmin (贾艳敏) et Zhu Jin (朱进), « Guonei xuezhe “Da yuejin” wenti yanjiu shuping », 国内学者“大饥荒”问题研究述评 [Compte-rendu sur les recherches concernant le Grand Bond en avant par des chercheurs chinois], *Jiangsu daxue xuebao (Shehui kexue ban)*, 2015, vol. 17, n° 02, p. 14-24.

- Jia Yanmin (贾艳敏), *Da yuejin shiqi xiangcun zhengzhi de dianxing: Henan Chayashan weixing renmin gongshe yanjiu*, 大跃进时期乡村政治的典型: 河南嵯岬山卫星人民公社研究 [Un cas de politique rurale à l'époque du Grand Bond en avant: Etude sur la commune populaire satellite de Chayashan au Henan], Pékin, Zhishi chanquan chubanshe, 2006.
- Johnson Ian, « Finding the Facts About Mao's Victims », *NYRblog*, [en ligne] <http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2010/dec/20/finding-facts-about-maos-victims/>, 20 décembre 2010, consulté le 28 mai 2015.
- King Richard, (éd.), *Heroes of China's Great Leap Forward: Two Stories*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2010, 133 p.
- Landsberger Stefan R., « Develop industrial and agricultural production, realize the simultaneous development of industry and agriculture », *Chinese posters*, [en ligne] <http://chinese posters.net/posters/d25-136.php>, consulté le 9 février 2016.
- Landsberger Stefan R., Min Anchee et Duo Duo, *Chinese propaganda posters (Ed. anglaise, française et allemande)*, Koln, Taschen, 2015.
- Li Gongming (李公明) (éd.), *Mingke: Hu Jie banhua zhan*, 铭刻: 胡杰版画展 [Gravures: Exhibition d'impressions de Hu Jie], Guangzhou, Zhongguo lingnan youhua yanjiuyuan, 2015, 107 p.
- Li Shuyou (李树友), « Nongcun shenghuo de qimei huamian », 农村生活的凄美画面 [Un portrait poignant de la vie dans les campagnes] *Zhongguo zuojia wang*, [en ligne] <http://www.chinawriter.com.cn/bk/2004-12-28/19248.html>, 2004.12.28, consulté le 9 décembre 2017.
- Lin Justin Yifu et Yang Dennis Tao, « On the Causes of China's Agricultural Crisis and the Great Leap Famine », *China Economic Review*, 1998, vol. 9, n° 2, coll. « China's Great Famine », p. 125-140.
- Liu Qingbang (刘庆邦), « Ba biganzi lao lao zhua zai shou li », 把笔杆子牢牢抓在手里 [Avec le stylo serré dans la main], *Zhongguo yishu bao*, p. 8.
- , *Pingyuan shang de gediao*, 平原上的歌谣 [Ballade sur la plaine], Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2004, 334 p.
- Liu Yangshuo (刘洋硕), « Yi ge nongmin de "Liangshi guan" jinianbei », 一个农民的“粮食关”纪念碑 [Un mémoriel paysan des « difficultés liées à la nourriture »] *Nanfang zhoumo*, [en ligne] <http://www.infzm.com/content/75973>, consulté le 5 octobre 2018.
- Liu Yuan (刘愿), « "Da yuejin" yundong yu Zhongguo 1958-1961 nian jihuang », “大跃进”运动与中国 1958—1961 年饥荒 [Le mouvement du Grand Bond en avant et la famine chinoise de 1959-1961], *Jingji xue*, 2010, vol. 9, n° 3, p. 1119–1142.
- Liu Zhenyun (刘震云), *Wo jiao Liu Yuejin*, 我叫刘跃进 [Je m'appelle Liu Yuejin], Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2007, 222 p.
- Lu Yao (路遥), « Zai kunnan de rizi li », 在困难的日子里 [Dans les jours difficiles] [en ligne] <http://www.bwsk.com/xd/1/luyao/zknd/index.html>, consulté le 22 mai 2018.
- , « Zhe shu danruo de zheguang », 这束淡弱的折光 [Un pâle reflet] [en ligne] <http://www.millionbook.com/xd/1/luyao/lysw/019.htm>, consulté le 9 décembre 2017.
- Luo Pinghan (罗平汉), *1958-1962 nian de Zhongguo zhishi jie*, 1958-1962 年的中国知识界 [Le monde intellectuel chinois entre 1958 et 1962], Pékin, Zhonggong zhongyangdang xiao chubanshe, 2008, 2 p.

- , *Nongcun renmin gongshe shi*, 农村人民公社史 [Histoire des communes populaires agricoles], Di 1 ban., Fuzhou, Fujian renmin chubanshe, 2003.
- , *Tiantang shiyan: renmin gongshehua yundong shimo*, 天堂实验: 人民公社化运动始末 [L'expérience du paradis: Le mouvement de collectivisation du peuple de son début à sa conclusion], Pékin, Zhonggong zhongyangdang jiao chubanshe, 2006.
- , *Tudi gaige yundong shi*, 土地改革运动史 [Histoire du mouvement de la réforme de la terre], Di 1 ban., Fuzhou, Fujian renmin chubanshe, 2005, 412 p.
- , « *Wenge* » *qianye de Zhongguo*, «文革»前夜的中国 [La Chine à la veille de la « Révolution Culturelle »], Pékin, Renmin chubanshe, 2007, 320 p.
- « Mao Zedong kan “Da yuejin”: Yi ge zhitou wenti jiu ge zhitou chengjiu », 毛泽东看“大跃进”: 一个指头问题九个指头成就 [Le regard de Mao Zedong sur le Grand Bond en avant: Un doigt de problèmes contre neuf de réussites] *Renmin wang*, [en ligne] <http://history.people.com.cn/GB/205396/17762143.html>, 27 avril 2012, consulté le 12 juin 2015.
- Mo Yan (莫言), *Feng ru fei tun*, 丰乳肥臀 [Beaux seins, belles fesses], Pékin, Dangdai shijie chubanshe, 2004, 604 p.
- , *Beaux seins, belles fesses*, Paris, Seuil, 2004, 895 p.
- , *Hui changge de qiang*, 会唱歌的墙 [Le mur qui savait chanter], Pékin, Zuoqia chubanshe, 2005.
- Niu Ben (牛犇), *Da jihuang koushu shilu*, 大饥荒口述实录 [Enregistrements de narrations orales sur la Grande Famine], Hong Kong, Tiandi tushu youxian gongsi, coll. « Da li shi xian chang », 2011, 260 p.
- Pan Yongxiu (潘永修) et Zheng Yuzhuo (郑玉琢) (éds.), *Sannian kunnan jishi*, 三年困难纪事 [Chroniques des « Trois ans de difficultés »], Pékin, Zhongguo gongren chubanshe, 2009, 315 p.
- Pernin Judith, « Performances, films documentaires et transmission de la mémoire de la famine du Grand Bond en avant dans le Folk Memory Project », *Perspectives chinoises*, 2014, vol. 4, p. 17-27.
- , « The Folk Memory Project – Filmography (2010-2014) », *CEFC*, [en ligne] <http://www.cefc.com.hk/fr/la-recherche/projets-collectifs/nouvelles-approches-de-lere-maoiste-1949-1976-histoire-quotidienne-et-memoire-non-officielle/the-folk-memory-project-filmography-2010-2014/>, consulté le 3 mars 2016.
- Ren Dalin (任大霖), *Tamen zai chuangzao qiji*, 他们在创造奇迹 [Ils créent des miracles], Shanghai, Shaonian ertong chubanshe, 1958.
- , *They are creating miracles*, Peking, Foreign languages press, 1960, 56 p.
- Shuai Hao (帅好), « Jingdian jugou: “Cong zhongzi, liangcang dao gongliang” - Li Xiangming pipin zhi san », Une installation classique: « Des greniers et semences aux impôts en grains » - Critique de Li Xiangming, partie trois [经典巨构: “从种子、粮仓到公粮” — 李向明批评之三] [en ligne] <https://read01.com/k07nGk.html>, consulté le 15 juillet 2019.
- , « Lun Hu Jie de jihuang banhua », 论胡杰的饥荒版画 [Les gravures sur la famine de Hu Jie], *document privé*.

- Song Yongyi (éd.), *Database of Chinese Great Leap Forward and Great Famine 1958–1962*, Hong Kong, Fairbank Center for Chinese Studies at Harvard University ; Universities Service Centre at the Chinese University of Hong Kong, 2013.
- Song Yongyi (宋永毅) et Shu Ding (丁抒) (éds.), *Da yuejin, da jihuang : Lishi he bijiao shiye xia de shishi he sibian*, 大躍進-大飢荒：歷史和比較視野下的史實和思辨 [Le Grand Bond en avant, la Grande Famine : Verité et analyse dans une perspective historique et comparative], Hong Kong, Tianyuan Shuwu, 2009, 1026 p.
- Sun Jingxian (孙经先), « “Esi san qian wan” bu shi shishi », “饿死三千万”不是事实 [« Trente millions de morts de faim » ne sont pas une réalité] *Zhongguo shehui kexue zazhi she*, [en ligne] http://sscp.cssn.cn/xkpd/xszx/201308/t20130823_1115255.html, 2013, consulté le 28 mai 2015.
- « Sur quelques questions de l'histoire du P.C.C. : Résolution sur quelques question de l'histoire de notre parti depuis la fondation de la République populaire », *Beijing Information*, p. 10-43.
- Thaxton Ralph A., *Catastrophe and Contention in Rural China : Mao's Great Leap Forward Famine and the Origins of Righteous Resistance in Da Fo Village*, 2008.
- Walker Kenneth R. et Ash Robert F., *Agricultural development in China, 1949 - 1989: the collected papers of Kenneth R. Walker ; (1931 - 1989)*, Oxford, Oxford Univ. Press, 1998, 367 p.
- Walker Kenneth Richard, *Food grain procurement and consumption in China*, Cambridge [Cambridgeshire] New York, Cambridge University Press, coll. « Contemporary China Institute publications », 1984, 329 p.
- Weigelin-Schwiedrzik Susanne, « Re-Imagining the Chinese Peasant : The Historiography on the Great Leap Forward », dans Felix Wemheuer et Kimberley Ens Manning (éds.), *Eating Bitterness : New Perspectives on China's Great Leap Forward and Famine*, Vancouver, UBC Press, coll. « Contemporary Chinese studies », 2011, p. 38-50.
- , « Trauma and Memory : The Case of the Great Famine in the People's Republic of China (1959-1961) », *Historiography East and West*, 2003, vol. 1, n° 1, p. 39-63.
- Wemheuer Felix et Manning Kimberley Ens, *Eating Bitterness : New Perspectives on China's Great Leap Forward and Famine*, Vancouver, UBC Press, coll. « Contemporary Chinese studies », 2011.
- Wu Wenguang, « Opening the door of memory with a camera lens : The Folk Memory Project and documentary production », *China Perspectives*, 2014, vol. 4, p. 37-44.
- Wu Yiqin (吴义勤), « “Lao Zhongguo er-nü” de shengcun zhexue : Ping Liu Qingbang changpian xinzuo “Pingyuan shang de gediao” », “老中国儿女”的生存哲学 ——评刘庆邦长篇新作《平原上的歌谣》 [La philosophie de vie des « Enfants de la vieille Chine » : Sur le nouveau roman de Liu Qingbang « Pingyuan shang de gediao »] <http://www.china.com.cn>, [en ligne] <http://www.china.com.cn/chinese/RS/704059.htm>, 14 novembre 2004, consulté le 5 septembre 2017.
- Xianggang diantai (Rthk) (香港电台), « 1960 Da yuejin : Yanmo de lishi », 1960 大跃进：淹没的历史 [Le Grand Bond en avant de 1960 : L'histoire submergée] *youtube*, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=4fvKsh1ImDk>, 2012, consulté le 8 janvier 2019.
- Xie Chuntao (谢春涛), « “Da yuejin” yundong yanjiu shuping », “大跃进”运动研究述评 [Compte-rendu de la recherche sur le mouvement du « Grand Bond en avant »], *Dangdai Zhongguo shi yanjiu*, 1995, vol. 2, p. 25-34.

- Xie Yihui (谢贻卉), **[film]** *Dabao xiao lao jiao* 大堡小勞教 [Titre anglais : Juvenile Laborers Confined in Dabao], 2013.
- Xu Qingquan (徐庆全), « Ni jide “Fanren Li Tongzhong de gushi” de ma? », 你记得《犯人李铜钟的故事》的吗? [Tu te souviens de « L’histoire du criminel Li Tongzhong »?] *Minjian lishi - Xianggan zhongwen daxue Zhongguo yanjiu funu zhongxin zhuban*, **[en ligne]** <http://mjlsh.usc.cuhk.edu.hk/Book.aspx?cid=4&tid=3179>, consulté le 21 septembre 2017.
- Xu Youyu, « Une stèle pour les 36 millions de victimes de la Grande famine », *Perspectives Chinoises*, traduit par Jérôme Bonnin, janvier–mars 2009, vol. 1, p. 107-111.
- Yang Jisheng (杨继绳), *Mubei: Zhongguo liushi niandai da jihuang jishi*, 墓碑：中国六十年代大饥荒纪实 [Stèles : Chronique de la Grande Famine dans la Chine des années 1960], Hong Kong, Tiandi tushu youxian gongsi, 2009, 2 voll.
- , *Siècles : la grande famine en Chine, 1958-1961*, traduit par Louis Vincenolles, Sylvie Gentil et Chantal Chen-Andro, Paris, Seuil, 2012, 852 p.
- , *Tombstone : the great Chinese famine, 1958-1962*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2012.
- Yang Xianhui (杨显惠), *Dingxi gu’eryuan jishi*, 定西孤兒院紀事 [Chroniques de l’orphelinat de Dingxi], Guangzhou, Huacheng chubanshe, 2011, 412 p.
- , *Jiabianguo jishi*, 夹边沟记事 [Chroniques de Jiabianguo], Guangzhou, Huacheng chubanshe, 2012, 529 p.
- , *Le chant des martyrs : Dans les camps de la mort de la Chine de Mao*, traduit par Patricia Barbe-Girault, Paris, Balland, 2010, 408 p.
- Yau Gillian, *The great famine 1959*, Hong Kong connection - RTHK, 2012.
- Yi Wa (伊娃), *Xunzhaoda jihuang xingcunzhe*, 寻找大饥荒幸存者 [A la recherche des survivants de la Grande Famine], New York, Mingying chubanshe, 2013, 607 p.
- , *Xunzhaoda taohuang funü wawa*, 寻找逃荒妇女娃娃 [A la recherche des femmes et des filles échappées à la famine], Mingying chubanshe, 2014, 901 p.
- Yu Xiguang (余习广), *Da yuejin ku rizi : Shangshuji*, 大躍進, 苦日子上書集 [Les jours difficiles du Grand Bond en avant: Recueil de pétitions], Hong Kong, Shidai chaoliu chubanshe, 2005.
- , « Yu Xiguang de boke », 余习广的博客 [Le blog de Yu Xiguang] *sina.com*, **[en ligne]** <http://blog.sina.com.cn/yuxiguang>, consulté le 22 septembre 2016.
- , « [Zhuanzai] Wei wanmin liming, rang lishi zuozheng : “Da yuejin ku rizi shangshu ji” xuyan », [转载]为万民立命, 让历史作证: 《大跃进.苦日子上书集》序言(下) [[Repost] Faire témoigner l’histoire pour le peuple entier : Préface à « Da yuejin ku rizi »] *Weibo*, **[en ligne]** http://blog.sina.com.cn/s/blog_716042500102x3xl.html, 2005, consulté le 23 mai 2018.
- Zhang Letian (张乐天), *Gaobie lixiang : Renmin gongshe zhudu yanjiu*, 告别理想：人民公社制度研究 [Adieu à l’idéal : Recherche sur le système des communes populaires], Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 2012, 431 p.
- Zhang Yigong (张一弓), *Fanren Li Tongzhong de gushi - Yuan qu de yizhan*, 犯人李铜钟的故事 - 远去的驿站 [L’histoire du criminel Li Tongzhong - Une station de poste lointane], Pékin, Huaxia chubanshe, 2016.
- , « The Story of the Criminal Li Tongzhong : Excerpts », *Renditions : A Chinese-English Translation Magazine. Special Issue : Leaping to Disaster : Village Literature and the Great Leap Forward*, traduit par Richard King, 2007, vol. 68, p. 80-111.

- Zhiliang (智量), *Ji'e de shancun*, 饥饿的山村 [Faim dans un village de montagne], Shanghai, Huadong shifan daxue chubanshe, 2013.
- Zhou Xun, *Forgotten Voices of Mao's Great Famine, 1958-1962: An Oral History*, New Haven, Yale University Press, 2013.
- , *The Great Famine in China, 1958-1962: A Documentary History*, New Heaven - Connecticut, Yale University Press, 2012, 224 p.
- Zhuang Jiayun, « Remembering and Reenacting Hunger : Caochangdi Workstation's Minjian Memory Project », *TDR : The Drama Review*, printemps 2014, vol. 58, n° 1, p. 118-140

5. Autres références consultées

- A Cheng, *Les Trois Rois*, traduit par Noël Dutrait, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 19 mai 1998, 243 p.
- Adorno Theodor, *Prismes : Critique de la culture et société*, traduit par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2010, 360 p.
- Aijmer Göran, « Political Ritual : Aspects of the Mao Cult During the Cultural “Revolution” », *China Information*, juillet 1996, vol. 11, n° 2-3, p. 215-231.
- Anderson Benedict, « Narrating the Nation », *Times Literary Supplement*, p. 659.
- Anderson Marston, *The Limits of Realism : Chinese Fiction in the Revolutionary Period*, Berkeley, University of California Press, 1990, 225 p.
- Arsène Séverine, « L'opinion publique en ligne et la mise en ordre du régime chinois », *Participations*, 2017, vol. 17, n° 1, p. 35.
- Assmann Aleida, *Ricordare : Forme e mutamenti della memoria culturale*, traduit par Simona Paparelli, Bologna, Il Mulino, 2002, 461 p.
- Assmann Jan, « Egypte ancienne : La mémoire monumentale », dans Philippe Gignoux (éd.), *La commémoration, Colloque du Centenaire*, Louvain-Paris, Bibliothèque des Hautes Études, coll. « Sciences religieuses », 1988, vol. XCI/, p. 47-56.
- , *La mémoire culturelle : Ecriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, traduit par Diane Meur, Paris, AUBIER, 5 gennaio 2010, 372 p.
- Ba Jin (巴金), *Suixianglu xuanji*, 随想录选集 [Au fil de la plume : Ecrits choisis], Pékin, Sanlian shudian, 2003, 442 p.
- , *Pour un musée de la « Révolution culturelle » (Au fil de la plume)*, traduit par Angel Pino, Paris, Bleu de Chine, 1996, 151 p.
- Baensch Robert E., *The Publishing Industry in China*, New Brunswick London, Transaction Publishers, 2003.
- Bandurski David, « How Xi Jinping Views the News », *China Media Project: A Project of the Journalism and Media Studies Centre at the University of Hong Kong*, [en ligne] <http://cmp.hku.hk/2016/03/03/39672/>, 3 mars 2016, consulté le 13 septembre 2016.
- Barlow Tani, « Zhishifenzi [Chinese Intellectuals] and Power », *Dialectical Anthropology*, 1991, vol. 16, 3/4, China after Mao, p. 209-232.
- Barmé Geremie R., *Shades of Mao : The Posthumous Cult of the Great Leader*, Armonk, N.Y., M. E. Sharpe, 1996.
- , « Shengshi Zhongguo : China's New Prosperous Age », *China Heritage Quarterly*, [en ligne] <http://www.chinaheritagequarterly.org/editorial.php?issue=026>, 2011, n. 26, consulté le 19 décembre 2018.

- Barral Céline, « La littérature chinoise d'après 1978 face à l'histoire : entre l'impératif de "rehabilitation" et l'impossible "objectivité" », *Fabula / Les colloques*, 28 septembre 2013, Littérature et histoire en débats.
- Béja Jean-Philippe, « Chine : la vie difficile des censeurs », *Esprit*, 2007, n° 7, p. 67-74.
- , « Mémoire interdite, histoire non écrite », *Perspectives chinoises*, 2007, n° 4, p. 92-103.
- Béja Jean-Philippe et Cabestan Jean-Pierre, *The Responses of Intellectuals to the Challenges of the Twenty-First Century in China*, New York, M. E. Sharpe, 2003.
- Benjamin Walter, *Illuminations : Essays and Reflections*, traduit par Harry Zohn, New York, Schocken Books, 1973.
- Benjamin Walter et Monnoyer Jean-Maurice, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, 386 p.
- Berry Michael, *A History of Pain : Trauma in Modern Chinese Literature and Film*, Columbia University Press, 2008.
- Bertens Hans et Fokkema Douwe W., *International Postmodernism : Theory and Literary Practice*, Amsterdam ; Philadelphia, John Benjamins Pub Co, 1997, 581 p.
- Bisetto Barbara, « Romanzo ed educazione alla storia : Scritti sul romanzo storico nel quinquennio 1902-1906 », dans Magda Abbiati et Federico Greselin (éds.), *Il liuto e i libri : Studi in onore di Mario Sabattini*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2014, p. 67-78.
- Bonnin Michel, *Génération perdue : le mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980*, Paris, Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, coll. « Civilisations et sociétés », n° 121, 2004, 491 p.
- , « L'histoire de la Révolution culturelle et la mémoire de la « génération perdue » sont-elles condamnées à l'oubli ? », *Perspectives chinoises*, 2007, vol. 101, n° 4, p. 54-66.
- Braester Yomi, « The Post-Maoist Politics of Memory », dans Zhang Yingjin (éd.), *A Companion to Modern Chinese Literature*, Chichester, Wiley Blackwell, 2016, p. 434-451.
- Brown Joshua, « Review : Of Mice and Memory », *The Oral History Review*, printemps 1988, vol. 16, n° 1, p. 91-109.
- Cai Rong, *The Subject in Crisis in Contemporary Chinese Literature*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2004, 282 p.
- Camus Albert, *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde. Nouvelle édition augmentée d'une étude sur Franz Kafka*, Paris, Gallimard, 1942, 189 p.
- Cao Shuji (曹樹基), « Les Normes scientifiques : Un Grand Débat dans le monde universitaire chinois », *Revue bibliographique de sinologie*, traduit par Michel Cartier, 2002, p. 65-84.
- Cao Xueqin, *Le rêve dans le pavillon rouge*, traduit par Franz Kuhn, Paris, G. Le Prat, 1982, 342 p.
- Cao Zuoya, *Out of the crucible : literary works about the rusticated youth*, Lanham, Md., Etats-Unis d'Amérique, 2003, 239 p.
- Caruth Cathy (éd.), *Trauma : Explorations in memory*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1995, 288 p.
- , « Unclaimed experiences : Trauma and the Possibility of History », *Yale French Studies*, 1991, n° 79, p. 181-192.
- Chan Koonchung (陈冠中), « Shengshi : Zhongguo 2013 », 盛世—中国 2013 [Les années fastes : La Chine en 2013] *Banned Books*, [en ligne] <https://www.bannedbook.org/forum2/topic2053.html>, consulté le 22 mai 2018.
- , *Les années fastes*, traduit par Denis Bénéjam, Paris, Bernard Grasset, 2012.

- Chen Duxiu (陈独秀), « Wenxue geming lun », 文学革命论 [La révolution littéraire] *Chinese Social Sciences Network*, [en ligne] http://www.cssn.cn/zt/zt_xkzt/zt_lsxt/xinwenhuayundong/x2/x2_6/xw3/201504/t2_0150423_1599984.shtml, 1917, consulté le 23 avril 2019.
- Chen Maiping, « Associative and Dissociative : The Self in Chinese Classical and Modern Chinese Literature », dans Lisbeth Littrup (éd.), *Identity In Asian Literature*, Routledge, 2013, p. 14-46.
- Chen Sihe (陈思和), « Zhongguo dangdai wenxueshi », 中国当代文学史 [Histoire de la littérature contemporaine chinoise] *baifang shuku*, [en ligne] <http://www.millionbook.com/lssl/c/chensihe/zgdd/index.html>, consulté le 25 juillet 2019.
- Chen Thomas, « Remplir les blancs : “Publicité” et censure dans *La Capitale déchu* de Jia Pingwa », *Perspectives chinoises*, 2015, vol. 1, p. 15-23.
- , « The Censorship of Mo Yan’s 天堂蒜薹之歌 (The Garlic Ballads) », dans Angelica Duran et Yuhua Huang (éds.), *Mo Yan in Context : Nobel Laureate and Global Storyteller*, West Lafayette, Purdue University Press, 2014, p. 37-50.
- Chen Wenye, « Blending Past and Present : Wang Xiaobo’s The Bronze Age », dans Artur K. Wardega (éd.), *Belief, History and the Individual in Modern Chinese Literary Culture*, traduit par Cecilia Talkington, Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 42-57.
- Chen Xiaoming, Liu Kang et Shi Anbin, « The Mysterious Other : Postpolitics in Chinese Film », *boundary*, 1997, vol. 24, n° 3, p. 123-141.
- Chen Yiyi, « A Brief Survey of the History of Chinese Translations of the Hebrew Bible », *SBL*, [en ligne] https://www.sbl-site.org/assets/pdfs/Chen_Survey.pdf, 2005, consulté le 23 avril 2019.
- Cheng Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, 650 p.
- Chevrier Yves, « Post-scriptum : La servante-maîtresse : condition de la référence à l’histoire dans l’espace intellectuel chinois », *Extrême orient Extrême occident*, 1987, vol. 9, n° 9, p. 119-144.
- Chi Pang-Yuan et Wang David Der-Wei (éds.), *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century: A Critical Survey*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2000, 332 p.
- Chin Yik Chan, « The Legitimation of Media Regulation in China », *Chinese Political Science Review*, 6 janvier 2018, vol. 3, n° 2, p. 172-194.
- « China Unveils Three State Administrations on Film, Press, Television », *Xinhua | English.news.cn*, [en ligne] http://www.xinhuanet.com/english/2018-04/16/c_137115379.htm, 16 avril 2018, consulté le 28 mai 2019.
- Chong Key Ray, *Cannibalism in China*, Wakefield, N.H., Longwood Academic, 1990, 200 p.
- Choy Howard, *Remapping the Past: Fictions of History in Deng’s China, 1979-1997*, Leiden, Boston, Brill, 2008.
- « Comincia il tour italiano di Yu Hua », *Istituto Confucio*, [en ligne] <https://www.istitutoconfucio.unimi.it/2018/10/comincia-il-tour-italiano-di-yu-hua/>, 19 octobre 2018, consulté le 4 octobre 2019.
- Creemers Rogier, « Le pivot de la cybergouvernance chinoise : Intégrer le contrôle d’Internet dans la Chine de Xi Jinping », *Perspectives Chinoises*, traduit par Camille Richou, 2015, vol. 4, n° 133, p. 5-14.
- Dale Corinne H. (éd.), *Chinese aesthetics and literature : a reader*, Albany, Etats-Unis d’Amérique, State University of New York Press, 2004, xxi+247 p.

- Davies Gloria, « The Language of Discipline », dans Jane Golley, Linda Jaivin et Luigi Tomba (éds.), *China Story Yearbook 2016 - Control*, ANU Press, 2017, p. 112-131.
- De Certeau Michel, *L'écriture de l'histoire*, 2e éd., Paris, Gallimard, 1975, 527 p.
- De Giorgi Laura et Samarani Guido, *La Cina e la storia : dal tardo impero ad oggi*, Roma, Carocci, 2005.
- Deng Xiaoping (邓小平), « Zai Wuchang, Shenzhen, Zhuhai, Shanghai deng di de tanhua yaodian (1992 nian 1 yue 18 ri - 2 yue 21 ri) », 在武昌、深圳、珠海、上海等地的谈话要点 (1992年1月18日—2月21日) [Points essentiels des discours de Wuchang, Shenzhen, Zhuhai, Shanghai (18 janvier- 21 février 1992)] **[en ligne]** <http://www.marx.whu.edu.cn/d/file/jxtzzy/01/01/2013-01-28/3e409eb29d2cd05fd31071fe028d604d.pdf>, consulté le 19 avril 2019.
- , « Zai Zhongguo wenxue yishu gongzuozhe di si ci daibiao dahui shang de zhuci (yijiuqijiu nian shi yue sanshi ri) », 在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝词 (一九七九年十月三十日) [Discours augural prononcé lors de la quatrième assemblée des travailleurs dans l'art et la littérature chinois (30 octobre 1979)] *Deng Xiaoping jinian wang*, **[en ligne]** <http://cpc.people.com.cn/GB/69112/69113/69684/69695/4949697.html>, 24 octobre 2016, consulté le 19 avril 2019.
- Denton Kirk A. (éd.), *Modern Chinese Literary Thought : Writings on Literature, 1893-1945*, Stanford, Calif, Stanford University Press, 1996, 554 p.
- Des Rotours Robert, « Encore quelques notes sur l'anthropophagie en Chine », *T'oung Pao*, 1968, vol. 54, 1/3, p. 1-49.
- , « Quelques notes sur l'anthropophagie en Chine », *T'oung Pao*, 1963, vol. 50, 4/5, p. 386-427.
- Dirlik Arif et Zhang Xudong, *Postmodernism & China*, Durham, NC, Duke Univ Pr, 2000, 452 p.
- Doan Cam-Thi, *Ecrire le Vietnam contemporain : Guerre, corps, littérature*, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2010, 2010 p.
- Dong Ding, « Publier la revue Old Photos en Chine », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2007, vol. 94, n° 2, p. 25.
- Duke Michael S., *Blooming and Contending : Chinese Literature in the Post-Mao Era*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, 304 p.
- Dutrait Noël, *La Littérature chinoise contemporaine : tradition et modernité*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1989.
- Duzan Brigitte, « Jia Pingwa 贾平凹 », *Chinese Short Stories - La nouvelle dans la littérature chinoise contemporaine*, **[en ligne]** http://www.chinese-shortstories.com/Auteurs_de_a_z/Jia_Pingwa.htm, 16 février 2019, consulté le 29 juillet 2019.
- Economy Elizabeth C., « China's Imperial President: Xi Jinping Tightens His Grip », *Foreign Affairs*, novembre-décembre 2014, vol. 93, n° 6, p. 80-91.
- Edwards Dan, « Street Level Visions : China's Digital Documentary Movement », *Senses of Cinema*, **[en ligne]** <http://sensesofcinema.com/2012/miff2012/street-level-visions-chinas-digital-documentary-movement/>, 0 juillet 2012, consulté le 5 mars 2018.
- Evasdottir Erika E. S., *Obedient autonomy: Chinese intellectuals and the achievement of orderly life*, Vancouver, UBC Press, coll. « Contemporary Chinese studies », 2004.
- Fabietti Ugo et Matera Vincenzo, *Memorie e identità : Simboli e strategie del ricordo*, Milano, Meltemi, 1999, 211 p.

- Fang Lizhi, « The Chinese Amnesia », *The New York Reviews of Books*, [en ligne] <https://www.nybooks.com/articles/1990/09/27/the-chinese-amnesia/>, traduit par Perry Link, 27 septembre 1990, consulté le 19 septembre 2018.
- Farquhar Mary et Berry Chris, « Speaking Bitterness : History, Media and Nation in Twentieth Century China », *Historiography East and West*, 1 janvier 2004, vol. 2, n° 1, p. 116-143.
- Felman Shoshana et Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Abingdon, Taylor & Francis, 1992, 294 p.
- Feng Jicai, *L'Empire de l'absurde ou Dix ans de la vie de gens ordinaires*, Paris, Bleu de Chine, 2001, 152 p.
- Fokkema Douwe W., « Chinese Postmodernist Fiction », *Modern Language Quarterly*, 3 janvier 2008, vol. 69, n° 1, p. 141-165.
- , « Literary Dissent in Communist China by Merle Goldman », *T'oung Pao*, 1969, vol. 55, 4/5, coll. « Second Series », p. 336-342.
- , *Literary Doctrine in China and Soviet Influence : 1956–1960*, Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 1965–2017, 316 p.
- , *Perfect Worlds : Utopian Fiction in China*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011, 448 p.
- , « The Forms and Values of Contemporary Chinese Literature », *New Literary History*, printemps 1973, vol. 4, n° 3, Ideology and Literature, p. 591-603.
- Frangville Vanessa, « L'unité dans la diversité : l'altérité en Chine, moteur de l'unité nationale », dans *Discours sur l'autre, discours sur soi : Constructions identitaires face à l'altérité*, Université Jean Moulin Lyon 3, HAL, 2007, p. 37-57.
- Friedländer Saul (éd.), *Probing the Limits of Representation : Nazism and the "Final Solution"*, Harvard, Harvard University Press, 1992, 416 p.
- Froissart Chloé, « Xu Youyu ou comment écrire l'histoire de la Révolution culturelle pour orienter l'avenir de la Chine », *Perspectives chinoises*, 2002, vol. 71, n° 1, p. 15-23.
- Gao Xingjian, « Nobel Lecture - Chinese version », *NobelPrize.org*, [en ligne] <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2000/gao/25522-gao-xingjian-nobel-lecture-2000/>, décembre 2000, consulté le 24 avril 2019.
- , *La raison d'être de la littérature suivi de Au plus près du réel*, traduit par Liliane Dutrait, Noël Dutrait et Denis Bourgeois, La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube, 2008.
- Garcia Patrick, « Quelques réflexions sur la place du traumatisme collectif dans l'avènement d'une mémoire-Monde », *Journal français de psychiatrie*, janvier 2010, n° 36, p. 37-39.
- Geertz Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973, 470 p.
- Genette Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points essais », 2000, 573 p.
- Ginzburg Carlo, *Il giudice e lo storico : considerazioni in margine al processo Sofri*, Torino, Einaudi, coll. « Gli struzzi », n° 408, 1991, 170 p.
- Goldblatt Howard, « Forbidden Food : "The Saturnicon" of Mo Yan », *World Literature Today*, été 2000, vol. 74, n° 3, p. 477-485.
- Goldman Merle, *China's Intellectuals : Advice and Dissent*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1981.
- Graziosi Andrea, « Les famines soviétiques de 1931-1933 et le Holodomor ukrainien. Une nouvelle interprétation est-elle possible et quelles en seraient les conséquences ? », *Cahiers du monde*

russe. *Russie - Empire russe - Union soviétique et États indépendants*, 7 janvier 2005, vol. 46, 46/3, p. 453-472.

Graziosi Andrea, Hajda Lubomyr A. et Hryn Halyna (éds.), *After the Holodomor : the enduring impact of the Great Famine on Ukraine*, Cambridge, Mass, Harvard Univ. Press, coll. « Harvard papers in Ukrainian studies », 2013, 283 p.

Greselin Federico, *Album di famiglia : Il sentimentalismo nella cultura popolare della Cina d'oggi*, Venezia, Cafoscarina, 2002, 236 p.

Gu Changwei (顾长卫), [film] *Zui ai*, 最爱 [Titre anglais : Love for Life], 2011.

Ha Jin, « The Censor in the Mirror : It's Not Only What the Chinese Propaganda Department Does to Artists, But What It Makes Artists Do To Their Own Work », *The American Scholar*, 2008, vol. 77, n° 4, p. 26-32.

Halbwachs Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, 204 p.

Han Shaogong (韩少功), « Les “racines” de la littérature », *Missives*, traduit par Annie Curien, 2003, Sinitudes, p. 12-19.

———, « Wenxue de gen », 文学的根 [Les racines de la littérature], dans *Han Shaogong zuopin jingxuan*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2006, p. 367-372.

He Fang (何方), « Dangshi biji : Cong Zunyi huiyi dao Yan'an zhengfeng », 党史笔记——从遵义会议到延安整风 [Notes sur l'histoire du Parti : De la conférence de Zunyi au mouvement de rectification de Yan'an] bannedbook.org, [en ligne] <https://www.bannedbook.org/forum2/topic1501.html>, 22 juillet 2012, consulté le 20 septembre 2016.

He Qinglian, *The Fog of Censorship : Media Control in China*, traduit par Paul Frank, 2ème., New York, Hong Kong and Brussels, HRIC - Human Rights in China, 2008, 248 p.

Heering Xénia de, « Trouver les mots justes : Échos d'un témoignage écrit sur les années 1950 en Amdo (Tibet) », *Cahiers de littérature orale*, 1 janvier 2014, n° 75-76.

Hemingway Ernest, *Death in the Afternoon*, E-Book., New York, P. F. Collier & Son Corporation, 1932–2015, 193 p.

Hirsch Marianne, « Family Pictures : Maus, Mourning, and Post-Memory », *Discourse*, 1992, vol. 15, n° 2, p. 3-29.

———, *The Generation of Postmemory : Writing and Visual Culture after the Holocaust.*, New York, Columbia University Press, 2012.

Ho Wing Shan, *Screening Post-1989 China : Critical Analysis of Chinese Film and Television*, New York, Palgrave Macmillan, 2015, 166 p.

Hockx Michel, « The Literary Field and the Field of Power : The Case of Modern China », *Paragraph*, mars 2012, vol. 35, n° 1, p. 49-65.

——— (éd.), *The Literary Field of Twentieth-Century China*, Richmond, Surrey, Curzon, coll. « Chinese worlds », 1999, 288 p.

Holquist Michael, « Corrupt Originals : The Paradox of Censorship », *PMLA*, janvier 1994, vol. 109, n° 1, p. 14-25.

Hsia Chih-tsing, *A History of Modern Chinese Fiction : Third Edition*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1999, 780 p.

Hu Jie (胡杰), [film] *Wo sui siqu*, 我虽死去 [Titre anglais : Though I am gone], 2004.

Hu Jintao (胡锦涛), « Hu Jintao zai Zhongguo di ba ci wenhua dahui di qi ci zuo dahui shang de jianghua (2006 nian 11 yue 10 ri) », 胡锦涛在中国第八次文代会第七次作代会上的讲话

- 话 (2006 年 11 月 10 日) [Discours de Hu Jintao lors de la huitième conférence sur la culture et du septième congrès des écrivains (10 novembre 2016)] *Zhonghua renmin gongheguo zhongyang renmin zhengfu*, [en ligne] http://www.gov.cn/ldhd/2006-11/10/content_439332.htm, 11 octobre 2006, consulté le 20 avril 2019.
- Huang Yiju, *Tapestry of Light: Aesthetic Afterlives of the Cultural Revolution*, Leiden, Boston, Brill, coll. « Asian Studies E-Books Online », 2014.
- Hutcheon Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988, 268 p.
- , « Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History », dans Patrick O'Donnell et Robert Con Davis (éds.), *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, 1989, p. 3-32.
- , « Literature Meets History: Counter-Discursive “Comix” », *Anglia*, 1999, vol. 117, n° 1, p. 4-14.
- Jameson Fredric, « Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism », *Social Text*, 1986, n° 15, p. 65-88.
- Jiang Zemin (江泽民), « Jiang Zemin zai di liu ci wen dai hui, di wu ci zuo dai hui shang de jianghua (yijiujiliu nian shier yue shiliu ri) », 江泽民在第六次文代会、第五次作代会上的讲话 (一九九六年十二月十六日) [Discours de Jiang Zemin à la sixième Assemblées sur la littérature et cinquième Congrès des Écrivains (16 décembre 1996)] [en ligne] http://www.cflac.org.cn/wdh/cflac_wdh-6th_Article-01.html, consulté le 19 avril 2019.
- , « Jiang Zemin zai quanguo wen daihui zuo daihui shang de jianghua (quanwen) », 江泽民在全国文代会作代会上的讲话(全文) [Discours intégral de Jiang Zemin à l'assemblée nationale de la littérature et au congrès des écrivains] [en ligne] <http://news.sina.com.cn/c/2001-12-18/423158.html>, consulté le 19 avril 2019.
- Jin Siyan, *L'écriture subjective dans la littérature chinoise contemporaine: Devenir je*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2006, 414 p.
- Johnson Matthew D., Wagner Keith B., Yu Tianqi et Vulpiani Luke (éds.), *China's iGeneration: Cinema and Moving Image Culture for the Twenty-First Century*, London, New York, Bloomsbury, 2014, 349 p.
- Jullien François, « L'œuvre et l'univers: Imitation ou déploiement (limites à une conception mimétique de la création littéraire dans la tradition chinoise) », *Extrême orient Extrême occident*, 1983, vol. 3, n° 3, p. 37-88.
- Kang Liu et Tang Xiaobing (éds.), *Politics, Ideology and Literary Discourse in Modern China: Theoretical Interventions and Cultural Critique*, Durham and London, Duke University Press, 1993, 316 p.
- Kaplan E. Ann et Wang Ban (éds.), *Trauma and Cinema: Cross-cultural Explorations*, Pbk. ed., Hong Kong, Hong Kong University Press, 2008, 288 p.
- King Richard, *Milestones on a Golden Road: Writing for Chinese Socialism, 1945-80*, Vancouver, UBC Press, 2011, 281 p.
- Kinkley Jeffrey C., *Visions of Dystopia in China's New Historical Novels*, New York, Columbia University Press, 2015, 285 p.
- Kuang Xinnian (旷新年), « Cong jibian dao dunshi: Langman zhuyi zai dangdai Zhongguo », 从畸变到遁逝——浪漫主义在当代中国 [De l'aberration au déclin: Le romantisme dans la Chine contemporaine] *Zhongguo shehui kexue wang*, [en ligne]

http://cssn.cn/wx/wx_ddwx/201503/t20150330_1567550.shtml, 30 mars 2015, consulté le 28 mai 2019.

- LaCapra Dominick, *History and Memory After Auschwitz*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1998, 214 p.
- , *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1996, 230 p.
- , *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, coll. « Parallax », 2001, 226 p.
- Landsberger Stefan R., « Mao as the Kitchen God : Religious Aspects of the Mao Cult During the Cultural Revolution », *China Information*, juillet 1996, vol. 11, n° 2-3, p. 196-214.
- , « The sunlight of Mao Zedong Thought illuminates the road of the Great Proletarian Cultural Revolution », *chinese posters*, [en ligne] <https://chinese posters.net/posters/e13-644.php>, 16 décembre 2016, consulté le 17 février 2019.
- Laub Dori, « Truth and Testimony : The Process and the Struggle », *American Imago*, printemps 1991, vol. 48, n° 1, p. 75-91.
- Lee Ching Kwan et Yang Guobin, *Re-Envisioning the Chinese Revolution : The Politics and Poetics of Collective Memories in Reform China*, Washington, D.C. Stanford, Calif, Woodrow Wilson Center Press Stanford University Press, 2007.
- Leese Daniel, *Mao Cult: Rhetoric and Ritual in China's Cultural Revolution*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2013, 324 p.
- Leung Laifong, *Morning Sun : Interviews with Chinese Writers of the Lost Generation*, Armonk, N.Y., M.E. Sharpe, 1994.
- Levi King Dylan, « Entering Qin : a few days with Jia Pingwa in Shaanxi », *Paper Republic*, [en ligne] <https://paper-republic.org/dylanking/entering-qin-a-few-days-with-jia-pingwa-in-shaanxi/>, 19 avril 2019, consulté le 29 juillet 2019.
- Levi Primo, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1991, 181 p.
- Leys Ruth, *Trauma : A Genealogy*, Nachdr., Chicago, University of Chicago Press, 2003, 318 p.
- Li Jie et Zhang Enhua (éds.), *Red Legacies in China : Cultural Afterlives of the Cultural Revolution*, Cambridge, (Mass.), USA, Harvard University Press, 2016, 409 p.
- Li Kunwu et Ôtié Philippe, *Une vie chinoise vol 3 : Le temps de l'argent*, Paris, Kana, 2010, 272 p.
- Li Kwok-sing, *A Glossary of Political Terms of the People's Republic of China*, traduit par Mary Lok, Hong Kong, The Chinese University Press, 1995, 680 p.
- Li Tuo, « Resisting Writing », dans Liu Kang et Tang Xiaobing (éds.), *Politics, Ideology and Literary Discourse in Modern China : Theoretical Interventions and Cultural Critique*, Durham and London, Duke University Press, 1993.
- Li Yang (李杨), [film] *Mang Jing*, 盲井 [Titre anglais : Blind Shaft], 2003.
- Li Zehou et Schwarcz Vera, « Six Generations of Modern Chinese Intellectuals », *Chinese Studies in History*, 1983, vol. 17, n° 2, p. 42-56.
- Liang Qichao, « Lun xiaoshuo yu qunzhi de guanxi », 论小说与群治之关系 [La relation entre la gouvernance des masses et la fiction] *Ebao Monthly*, [en ligne] http://www.ebaomonthly.com/window/reading/leang_01.htm, 14 novembre 1902, consulté le 23 avril 2019.
- , « Zhongguo weiyi zhi wenxue bao “Xin xiaoshuo” », 中国唯一之文学报《新小说》 [« Xin Xiaoshuo », le seul journal littéraire chinois], *Xinmin congbao*, 18 août 1902, n° 14.

- Link Perry, *An Anatomy of Chinese : Rythm, Metaphor, Politics*, Harvard, Harvard University Press, 2013, 376 p.
- , « Does This Writer Deserve the Prize ? », *The New York Review of Books*, [en ligne] <https://www.nybooks.com/articles/2012/12/06/mo-yan-nobel-prize/>, 12 juin 2012, consulté le 27 août 2019.
- , « Politics and the Chinese Language », *ChinaFile*, [en ligne] <http://www.chinafile.com/politics-and-chinese-language>, 24 décembre 2012, consulté le 28 mai 2015.
- , *Roses and Thorns : The Second Blooming of the Hundred Flowers in Chinese Fiction, 1979-80*, Berkeley, University of California Press, 1984, 356 p.
- , *The Uses of Literature : Life in the Socialist Chinese Literary System*, Princeton, Princeton University Press, 2000, 387 p.
- Liu Jianmei, *Revolution Plus Love : Literary History, Women's Bodies, and Thematic Repetition in Twentieth-Century Chinese Fiction*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2003, 288 p.
- Liu Kang, *Aesthetics and Marxism : Chinese Aesthetic Marsists and Their Western Contemporaries*, Durham and London, Duke University Press, 2000, 230 p.
- Liu Qingbang (刘庆邦), *Le puits*, traduit par Marianne Lepolard, Paris, Bleu de Chine, 2003, 152 p.
- Liu Xiaobo, *La philosophie du porc et autres essais*, traduit par Jean-Philippe Béja, Paris, Gallimard, coll. « Collection Bleu de Chine », 2011, 518 p.
- Liu Zaifu (刘再复), « Lun wenxue de zhutixing », 论文学的主体性 [La subjectivité de la littérature], *Wenxue lunwen*, 1985, n° 6, p. 11-26.
- Liu Zhenyun (刘震云), *Se souvenir de 1942*, Paris, Gallimard, 2013, 120 p.
- , *Wengu yi jiu si er*, 温故一九四二 [Se souvenir de 1942], Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2012, 202 p.
- Lo Hungkai (罗洪启), « Chan Koonchung : Shengshi : Zhongguo, 2013 nian », 陈冠中：“盛世：中国，2013年” [Les années fastes de Chan Koonchung], *Ersbiyi shiji pinglun - CUHK*, 2010.06, n° 119, p. 147-151.
- Loi Michelle, *Nous sommes nées femmes : anthologie de romancières chinoises actuelles*, Paris, Indigo Côté femmes, coll. « Prémices », 1994.
- Lovell Julia, « Finding a Place : Mainland Chinese Fiction in the 2000s », *The Journal of Asian Studies*, 2012, vol. 71, n° 1, p. 7-32.
- , « From Beijing to Palestine : Zhang Chengzhi's Journeys from Red Guard Radicalism to Global Islam », *The Journal of Asian Studies*, novembre 2016, vol. 75, n° 04, p. 891-911.
- , *The Politics of Cultural Capital : China's Quest for a Nobel Prize in Literature*, Honolulu, Univ of Hawaii Pr, 2006, 248 p.
- Lü Tonglin, *Misogyny, Cultural Nihilism and Oppositional Politics : Contemporary Chinese Experimental Fiction*, Stanford University Press, 1995, 235 p.
- Lu Xun, *Cris*, traduit par Sebastian Veg, Editions Rue d'Ulm, 2010, 303 p.
- Ma Yuan (马原), « Finzione - Xugou », Finzione - 虚构 [Finzione - Fiction], *Caratteri - Hanzhi, Dangdai wenxue*, traduit par Silvia Pozzi, 2016, Yi-Han shuang yu ban, p. 78-133.
- Macau Ricci Institute (éd.), *History and memory: present reflections on the past to build our future : international symposium organised by the Macau Ricci Institute, Macau, December 1st -3rd, 2005*, 1. ed., Macao, Macau Ricci Institute, coll. « Macau Ricci Institute studies », n° 5, 2008, 550 p.

- Mao Zedong (毛泽东), *Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yanan*, Pékin, Shangwu yin shuguan, 1972, 115 p.
- , *Mao Zedong zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua*, 毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话 [Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yanan], Pékin, Shangwu yin shuguan, 1972, 116 p.
- Martin Helmut et Chen Simon, « Latecomers, Conformity and Protest : Chinese Literature 1998 », *China Review*, 1999, p. 231-257.
- Martin Helmut, « “Cultural China” : Irritation and Expectations at the End of an Era », *China Review*, 1997, p. 277-325.
- McDougall Bonnie S., *Fictional Authors, Imaginary Audiences : Modern Chinese Literature in the Twentieth Century*, Hong Kong, Chinese Univ Pr, 2003, 292 p.
- , « Literary Decorum or Carnivalistic Grotesque : Literature in the People's Republic of China after 50 Years », *The China Quarterly*, 1999, n° 159, p. 723-732.
- , *Mao Zedong's « Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art » : A Translation of the 1943 Text with Commentary*, Michigan, Center for Chinese Studies - The University of Michigan, coll. « Michigan Papers in Chinese Studies », n° 39, 1980, 112 p.
- Mo Yan (莫言), *Honggaoliang jiazu*, 红高粱家族 [Le clan du sorgho rouge], Pékin, Dangdai shijie chubanshe, 2004, 311 p.
- , *Le clan du sorgho rouge*, traduit par Sylvie Gentil, Paris, Éd. du Seuil, 2014, 442 p.
- , « Jiang gushi de ren - Nobei'er yanjiang », 讲故事的人 - 诺贝尔演讲 [Ceux qui content des histoires - Conférence Nobel] *NobelPrize.org*, [en ligne] https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/yan-lecture_ki.pdf, traduit par Chantal Chen-Andro, 7 décembre 2012, consulté le 29 mai 2019.
- , « Ceux qui content des histoires - Mo Yan : Conférence Nobel », *NobelPrize.org*, [en ligne] <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2012/yan/25466-mo-yan-conference-nobel/>, traduit par Chantal Chen-Andro, 7 décembre 2012, consulté le 29 mai 2019.
- , *Jiuguo*, 酒国 [Le pays de l'alcool], Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2008, 344 p.
- , *Le pays de l'alcool*, traduit par Liliane Dutrait et Noël Dutrait, Paris, Editions du Seuil, 2000, 475 p.
- Pan Yongxiu (潘永修) et Zheng Yuzhuo (郑玉琢), *Shinian qingshu lei*, 十年情书泪 [Larmes sur dix ans de lettres d'amour], Pékin, Zhongguo wenlian chubanshe, 1994.
- Panh Rithy, *L'image manquante*, Sound Mirror, 2013.
- Pernin Judith, *Pratiques indépendantes du documentaire en Chine : Histoire, esthétique et discours visuels (1990-2010)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, 290 p.
- Phillips Tom, « Chinese journalist banned from flying to US to accept a prize for his work », *the Guardian*, [en ligne] <http://www.theguardian.com/world/2016/feb/15/chinese-journalist-banned-from-flying-to-us-to-accept-a-prize-for-his-work>, 14 février 2016, consulté le 2 mars 2018.
- Pino Angel et Rabut Isabelle (éds.), *La littérature chinoise hors de ses frontières : influences et réceptions croisées*, Paris, You Feng, 2013, 299 p.
- Prudentino Luisa, « La memoria collettiva e individuale nei film contemporanei cinesi : Una, nessuna, centomila? », dans *Atti del XV convegno AISC 2015*, p. 266-276.
- Qu Yuan, *Li sao*, traduit par Shi Yun, Seyssel, Éd. Comp'act, coll. « Collection Morari », 1990, 49 p.

- Rabut Isabelle, « Le *sanwen* : essai de définition d'un genre littéraire », *Revue de littérature comparée*, 1991, vol. 258, p. 153-163.
- Ricoeur Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2003, 689 p.
- Riva Natalia Francesca, *From Soft Power to "wenhua ruan shili": Theory and Practice in the Chinese Discourse on Soft Power*, Università degli Studi di Cagliari, 2014–2015, 292 p.
- Rojas Carlos, « Cannibalism and the Chinese Body Politic : Hermeneutics and Violence in Cross-Cultural Perception », *Postmodern Culture*, mai 2002, vol. 12, n° 3, p. en ligne : <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.502/12.3rojas.txt>.
- Roy Claude, Baiyun et Béja Jean-Philippe (éds.), *La remontée vers le jour : Nouvelles de Chine (1978-1988)*, Aix-en-Provence, France, Alinéa, 1988, 270 p.
- Rusen Jorn, « Some Theoretical Approaches to Intercultural Comparative Historiography », *History and Theory*, décembre 1996, vol. 35, n° 4, p. 5.
- Rydholm Lena, « Chinese Theories and Concepts of Fiction and the Issue of Transcultural Theories and Concepts of Fiction », dans *True Lies Worldwide : Fictionality in Global Contexts*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2014, p. 3-30.
- Salisbury Harrison Evans, *The Long March : The Untold Story*, New York, McGraw-Hill, 1987, 419 p.
- Samarani Guido, *La Cina del Novecento : dalla fine dell'Impero a oggi*, Torino, Einaudi, 2008.
- Santangelo Paolo, « Quando la letteratura ci insegna la storia », dans Magda Abbiati et Federico Greselin (éds.), *Il liuto e i libri : Studi in onore di Mario Sabattini*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2014, p. 791-806.
- Schneider Axel, « Between Dao and History : Two Chinese Historians in Search of a Modern Identity for China », *History and Theory*, 1996, vol. 35, n° 4, p. 54-73.
- Shambaugh David L., *American Studies of Contemporary China*, Armonk, N.Y., M. E. Sharpe, 1993, 369 p.
- « Shengjing (Fanti zhongwen) », 圣经 (繁体中文) [La Bible (chinois traditionnel)] *Vatican.va*, [en ligne] <http://www.vatican.va/chinese/bibbia.htm>, consulté le 13 mars 2019.
- Stratfors Timothy P., Goldberg Jason, Adams Christopher, Francescon Nicholas et Gao Grace, « More Officials Appointed to Lead Film and Media Authorities in China », *Global Policy Watch*, [en ligne] <https://www.globalpolicywatch.com/2018/07/more-officials-appointed-to-lead-film-and-media-authorities-in-china/>, 31 juillet 2018, consulté le 29 août 2018.
- Stuckey Andrew G., *Old Stories Retold : Narrative and Vanishing Pasts in Modern China*, Lexington Books, 2010, 213 p.
- Tang Xiaobing, « The Function of New Theory: What Does It Mean to Talk about Postmodernism in China? », dans Liu Kang et Tang Xiaobing (éds.), *Politics, Ideology and Literary Discourse in Modern China : Theoretical Interventions and Cultural Critique*, Durham and London, Duke University Press, 1993.
- Thierry Pairault, « Chen Yun 1949-1956. Retouches à un portrait. », *Etudes Chinoises*, 1987, vol. 6, n° 1, p. 59-93.
- Tylkowski Irina, « La conception du "dialogue" de Mikhail Bakhtine et ses sources sociologiques (l'exemple des *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski* [1929]) », *Cahiers de praxématique*, 2011, vol. 57, p. 51-68.
- Unger Johnatan (éd.), *Using the Past to Serve the Present: Historiography and Politics in Contemporary China*, New York, M. E. Sharpe, 1993, 304 p.

- Van Alphen Ernst, *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Stanford, Calif, Stanford University Press, 1997, 233 p.
- Veg Sebastian, « Du documentaire à la fiction : Réalité et contingence dans les films de Wang Bing et Jia Zhangke », *Perspectives chinoises*, mars 2007, p. 141-149.
- , « Editorial », *Perspectives Chinoises*, 2012, n° 2, p. 2-3.
- , « Fiction utopique et examen critique : La Révolution culturelle dans *L'Âge d'or* de Wang Xiaobo », *Perspectives Chinoises*, 2007, n° 4, p. 78-91.
- , *Fictions du pouvoir chinois : Littérature, modernisme et démocratie au début du XXe siècle*, Paris, Editions EHESS, 2009, 381 p.
- , « Harmoniser les dissensions : Exemples récents de censure dans la littérature et le cinéma chinois », *Perspectives Chinoises*, 2007, n° 3, p. 70-77.
- , « Testimony, History and Ethics : From the Memory of Jiabiangou Prison Camp to a Reappraisal of the Anti-Rightist Movement in Present-Day China », *The China Quarterly*, juin 2014, vol. 218, p. 514-539.
- , « Le subversif “plaisir de penser” », *Perspectives Chinoises*, 2008, n° 1, p. 113-118.
- Wang Ban (éd.), *The Sublime Figure of History: Aesthetics and Politics in Twentieth-century China*, Stanford, Calif, Stanford University Press, 1997.
- , « The Sublime Subject of History and Desublimation in Contemporary Chinese Fiction », *Comparative Literature*, 1995, vol. 47, n° 4, p. 330-353.
- , *Words and Their Stories : Essays on the Language of the Chinese Revolution*, Leiden, Boston, Brill, 2011, vol.4, 342 p.
- Wang David Der-Wei, *The Monster That Is History: History, Violence, and Fictional Writing in Twentieth-Century China*, Berkeley, University of California Press, 2004, 420 p.
- Wang Jiezhì (汪介之), « “Shehuizhuyi xianshizhuyi” zai Zhongguo de lilun xincheng », “社会主义现实主义”在中国的理論行程 [Le parcours théorique du « réalisme socialiste » en Chine“] *Zhongguo shehui kexue wang*, [en ligne] http://www.cssn.cn/wx/wx_wyx/201310/t20131026_596341.shtml, 30 janvier 2013, consulté le 17 juillet 2019.
- Wang Ning, « A Reflection on Postmodernist Fiction in China : Avant-Garde Narrative Experimentation », *Narrative*, 2013, vol. 21, n° 3, p. 296-308.
- Wang Xiaobo, *L'âge d'or*, traduit par Jacques Seurre, Versailles, Editions du Sorgho, 2001.
- , *Le Monde futur*, traduit par Mei Mercier, Arles, Actes Sud, 2013.
- Weigelin-Schwiedrzik Susanne, « On Shi and Lun : Toward a Typology of Historiography in the PRC », *History and Theory*, décembre 1996, vol. 35, n° 4, p. 74.
- Weissman Gary, *Fantasies of Witnessing : Postwar Efforts to Experience the Holocaust*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 2004, 288 p.
- White Hayden, « Historical Emplotment and the Problem of Truth », dans Saul Friedlander (éd.), *Probing the Limits of Representation : Nazism and the “Final Solution”*, Harvard, Harvard University Press, 1992.
- , *The Content of the Form : Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore ; London, Johns Hopkins university press, 1987, 264 p.
- Williams Philip F et Wu Yenna, *The Great Wall of Confinement: The Chinese Prison Camp through Contemporary Fiction and Reportage.*, Berkeley, University of California Press, 2004, 248 p.

- Woesler Martin (éd.), *The Modern Chinese Literary Essay: Defining the Chinese Self in the 20th Century: Conference Proceedings*, Berlin, European University Press, 2010.
- Woesler Martin et Lee Leo Ou-Fan, *The Chinese Essay of the 20th Century*, Bochum, Bochum University Press, coll. « China science », n° 2, 2000.
- Wu Jenna, « China Through Yu Hua's Prism », *American Journal of Chinese Studies*, avril 2012, vol. 19, n° 1, p. 55-62.
- « Xi Jinping : Jianchi zhengque fangxiang chuangxin fangfa shouduan, tigao xinwen yulun chuanbo li yindaoli », 习近平:坚持正确方向创新方法手段 提高新闻舆论传播力引导力-新华网 [Xi Jinping : Insister dans la direction correcte, innover les méthodes, augmenter la force de diffusion des médias sur l'opinion publique] *Xinhua net*, [en ligne] http://www.xinhuanet.com/politics/2016-02/19/c_1118102868.htm, 19 février 2016, consulté le 21 mai 2018.
- « Xi Jinping : Yishu bu neng zai shichang jingji dachao zhong mishi fangxiang - bu neng dang shichang de nuli », 习近平:文艺不能在市场经济大潮中迷失方向 不能当市场的奴隶 [Xi Jinping : L'art ne peut pas se perdre dans la grande vague de l'économie de marché - ne peut pas devenir l'esclave du marché] *Xinhua net*, [en ligne] http://www.xinhuanet.com/politics/2014-10/15/c_1112838538.htm, 15 octobre 2014, consulté le 20 avril 2019
- Xin Guangwei, *Publishing in China : An Essential Guide*, 2nd éd., Singapore, Thomson Learning, 2010, 405 p.
- Xu Xing (徐星), [film] *Zuixing zhaibao* 罪行摘要 [Titre anglais : Summary of Crimes], 2014.
- Yale University Library, « Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies », *Yale University Library*, [en ligne] <https://web.library.yale.edu/testimonies>, consulté le 8 janvier 2018.
- Yang Daqing et Mochizuki Mike (éds.), *Memory, Identity, and Commemorations of World War II : Anniversary Politics in Asia Pacific*, Lexington Books, 2018, 220 p.
- Yang Guobin, « China's *Zhiqing* Generation : Nostalgia, Identity, and Cultural Resistance in the 1990s », *Modern China*, 7 janvier 2003, vol. 29, n° 3, p. 267-296.
- Young James E., *At Memory's Edge : After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven, Yale University Press, 2002, 256 p.
- , « The Holocaust as Vicarious Past: Art Spiegelman's "Maus" and the Afterimages of History », *Critical Inquiry*, 1998, vol. 24, n° 3, p. 666-699.
- Yu Hua (余华), *1986*, traduit par Jacqueline Guyvallet, Arles, Actes Sud, coll. « Lettres chinoises », 2006, 88 p.
- , *Huozhe*, 活着 [Vivre], Haikou, Hainan chubanshe, 1998, 195 p.
- , *Vivre !*, traduit par Ping Yang, Paris, France Loisirs, 1994, 222 p.
- , *La Chine en dix mots*, traduit par Angel Pino et Isabelle Rabut, Arles, Actes Sud, 2010, 331 p.
- , *Le Vendeur de sang*, traduit par Nadine Perront, Arles, Actes Sud, 2006, 288 p.
- , *Mao Zedong è arrabbiato : verità e menzogne dal pianeta Cina*, traduit par Silvia Pozzi, Milano, Feltrinelli, 2018, 185 p.
- , *Sur la route à dix-huit ans*, traduit par Jacqueline Guyvallet, Angel Pino et Isabelle Rabut, Arles, Actes Sud, coll. « Lettres chinoises », 2009, 183 p.

- , « The Spirit of May 35th », *The New York Times*, [en ligne] <https://www.nytimes.com/2011/06/24/opinion/global/24iht-june24-ihmag-hua-28.html>, 24 juin 2011, consulté le 23 août 2018.
- Yue Daiyun, *Intellectuals in Chinese Fiction*, Berkeley, Institute of East Asian Studies, coll. « China Research Monograph », 1988, 143 p.
- Yue Gang, *The Mouth that Begg : Hunger, Cannibalism, and the Politics of Eating in Modern China*, Durham, NC, Etats-Unis d'Amérique, Duke University Press, 1999, 447 p.
- Zhang Chengzhi (张承志), « Chairman Mao Graffiti », dans Geremie Barmé (éd.), *Shades of Mao : The Posthumous Cult of the Great Leader*, Armonk, NY, M.E. Sharpe, 1996, p. 269-275.
- , *Longzi de erduo*, 聋子的耳朵 [Les oreilles des sourds], Lanzhou, Henan wenyi chubanshe, 2007.
- Zhang Kangkang (张抗抗), « Jiti jiyi », 集体记忆 [La mémoire collective], *Shoubuo*, 2001, n° 1, p. 91-112.
- , *L'impitoyable : Suivi de « Tempêtes de sable »*, traduit par Françoise Naour, Paris, Bleu de Chine, 1997.
- , *Living with Their Past: Post-Urban Youth Fiction*, Hong Kong, Research Centre for Translation, the Chinese University of Hong Kong, coll. « Renditions paperbacks », 2003.
- Zhang Letian (张乐天), « La Crise De La Recherche Fondamentale : Recherche academique, logique du marché et intervention étatique », dans Jean-Louis Rocca (éd.), *La Société chinoise vue par ses sociologues*, Paris, Presses De La Fondation Nationale Des Sciences Politiques., 2008.
- Zhang Yinde, « La fiction du vivant : L'homme et l'animal chez Mo Yan », *Perspectives chinoises*, 2010, vol. 3, n° 112, p. 134-141.
- Zhang Yingjin (éd.), *A Companion to Modern Chinese Literature*, Chichester, Wiley Blackwell, 2016, 592 p.
- Zhang Yiwu et Ming Chao Gui, « Recent Changes in Contemporary Chinese Literary Trends », *World Literature Today*, 2007, vol. 81, n° 4-Inside China, p. 15-17.
- Zhao Henry Y. H., « Ma Yuan the Chinese Fabricator », *World Literature Today*, 1995, vol. 69, n° 2, p. 312-316.
- Zheng Yi (郑义), *Hongse jinianbei*, 红色纪念碑 [Le mémoriel rouge], Taipei, Huashi wenhua gongsi, 1993.
- , *Stèles rouges : Du totalitarisme au cannibalisme*, Paris, Bleu de Chine, 1999, 287 p.
- « Zhonggong shixuejia He Fang cishi - Guanfang chengren qi ganyu zhimian lishi », 中共史学家何方辞世 - 官方承认其敢于直面历史 [Meurt l'historien du PCC He Fang - Les autorités reconnaissent son courage devant l'histoire] *boxun*, [en ligne] <https://www.boxun.com/news/gb/china/2017/10/201710100637.shtml>, 10 octobre 2017, consulté le 23 janvier 2018.

Alessandra PEZZA

Une réécriture du Grand Bond en avant en Chine contemporaine : Subversion et conciliation dans le *Si Shu* de Yan Lianke

Résumé

Yan Lianke compte parmi les auteurs les plus connus de la littérature chinoise contemporaine, en Chine comme à l'étranger. Célèbre en Occident pour ses œuvres interdites en République Populaire de Chine, il demeure en même temps bien ancré dans les cercles intellectuels chinois. Notre thèse a pour objectif d'analyser comment notre auteur essaie de dessiner son identité entre les deux pôles de la subversion vis-à-vis du pouvoir et de la conciliation. Nous prenons en particulier en considération la manière dont, dans son roman *Si shu* (2011), il essaie de réécrire les épisodes du Grand Bond en avant et de la Grande Famine qui a suivi (1959-1961) ; pour ce faire, nous le mettons en relation avec l'historiographie, la littérature et les films disponibles en langue chinoise sur le sujet. Nous soutenons par ailleurs que ce roman occupe une place importante dans l'évolution de l'œuvre et de la définition identitaire de Yan Lianke, car il marque le point de passage de son engagement à un graduel repliement sur soi-même qui semble être en cours aujourd'hui.

Mots-clés : Yan Lianke, Chine, Littérature, Histoire, Grand Bond en avant, Subversion, Conciliation, Censure, Avant-garde, XXIe siècle

Résumé en anglais

Rewriting the Great Leap Forward in Contemporary China : Subversion and Conciliation in Yan Lianke's *Si Shu*

Yan Lianke is among the most well-known authors in contemporary Chinese literature. Celebrated in the West for his works banned in the People's Republic of China, he is at the same time a renowned figure in Chinese intellectual circles. The purpose at the hearth of this thesis is to analyse how the author defines his own identity between the two poles of subversion to power and conciliation. We will consider in particular the way in which, in his novel *Si shu* (2011), Yan Lianke attempts to re-write the episodes of the Great Leap Forward and the Great Famine that was caused by it (1959-1961). In order to do so, we compare it to historiographic works, literature and films available in Chinese on the topic. We argue moreover that this novel has an important place in the evolution of Yan Lianke's work and identity, because it marks the passing point from his engagement towards society to a gradual withdrawal into himself.

Keywords : Yan Lianke, China, Literature, History, Great Leap Forward, Subversion, Conciliation, Censorship, Avant-garde, 21st Century