

N° 10 | 2020

*Imaginaires de l'environnement en Asie
(Inde, Chine, Taïwan)*

sous la direction de
Philippe Postel

<http://atlantide.univ-nantes.fr>
Université de Nantes

Atlantide

Table des matières

• AVANT-PROPOS – PHILIPPE POSTEL.....	3
• YVAN DANIEL.....	7
<i>Les pastorales parallèles. Sur les rapports entre littérature comparée et écocritique</i>	
• SHIH-LUNG LO.....	27
<i>« Le peuple chinois a atteint le moment le plus dangereux » : l'imaginaire de l'environnement dans les œuvres dramatiques de Tian Han</i>	
• LUISA PRUDENTINO.....	44
<i>Rôles et fonctions de la nature dans le cinéma chinois</i>	
• CLAUDINE LE BLANC	57
<i>L'arbre en fleurs et la catastrophe : imaginaires indiens de l'environnement</i>	
• ELENA LANGLAIS	68
<i>« Animal's People » d'Indra Sinha : de la catastrophe à son dépassement</i>	
• PHILIPPE POSTEL	82
<i>Entre ciel et terre : l'homme et la nature dans les romans de Yan Lianke</i>	
• GWENNAËL GAFFRIC	128
<i>L'ordinaire des catastrophes. Lecture écocritique de l'écrivain taïwanais Wu Mingyi</i>	
• TI-HAN CHANG	141
<i>Éco-terrorisme ou éco-héroïsme ? Analyse littéraire de « The Rice Bomber » de Cho Li basée sur l'autobiographie de Yang Ju-men</i>	

Avant-propos – Philippe Postel

Dans le cadre d'un « pari scientifique », nommé « Écolitt »¹ (2015), relevé, à l'initiative d'Anne-Rachel Hermetet (Université d'Angers), par les équipes de trois centres de recherche des universités d'Angers, du Mans et de Nantes, respectivement le CERIEC (Centre d'Études et de Recherches sur Imaginaire, Écriture, Culture), L'AMo (L'Antique, le Moderne) et le 3 LAM (Langues, Littératures, Linguistique des universités d'Angers et du Mans), nous avons organisé, dans le bel auditorium du Muséum d'Histoire naturelle de Nantes, une journée d'étude consacrée aux « Imaginaires de l'environnement en Asie ». Une des idées qui a guidé ce projet était de chercher à savoir si, en dehors des États-Unis où l'éco-critique s'est constituée en tant que champ de recherche littéraire, il pouvait exister d'autres types de littératures prenant en compte les questions environnementales ou du moins manifestant une préoccupation à propos de la préservation de l'environnement.

La question se pose pour l'Europe mais elle s'impose encore davantage pour l'Asie, le continent qui contribue le plus aujourd'hui à la dégradation de l'environnement, mais qui, dans le même temps, subit les conséquences les plus sévères de la pollution mondiale, quelle qu'en soit la forme (voir Harris et Lang, 2015, p. 3-4). Bien souvent, trop souvent, nous constatons avec effarement que les grandes capitales asiatiques comme New Delhi ou Pékin atteignent des pics de pollution qui paralysent la vie urbaine.

S'il y a une spécificité, ne serait-ce que de degré, caractérisant la situation et l'évolution de l'environnement en Asie, on peut supposer que les expressions artistiques asiatiques mais aussi, en conséquence, les approches critiques les concernant ne doivent pas être conçues uniquement sur le modèle occidental. C'est le consensus que rappelle Simon Estok dans *East Asian Criticisms*, consensus exprimé par les spécialistes des littératures asiatiques au début des années 2000 : « A growing consensus from these meetings has to do less with a rejection of Western environmental theory, ethics, and approaches than with addressing the one-sidedness of information flows, a one-sidedness which predictably and dangerously reiterates colonialist dynamics and structures. » (Estok and Kim, 2013, p. 2).

Ce numéro de la revue *Atlantide* rassemble les articles de chercheurs spécialisés dans les domaines indien et chinois, la Chine étant représentée par le continent d'une part et Taïwan d'autre part. Nous n'avons donc pas de contribution concernant le Japon, pays qui, en particulier depuis la catastrophe de Fukushima (2011), a fait l'objet de nombreuses études universitaires (voir parmi de très nombreux ouvrages, Quentin et Sakai, 2012).

¹ Voir le site de ce programme, hébergé par l'Université d'Angers : <http://ecolitt.univ-angers.fr>

Yvan Daniel (Université de Clermont-Ferrand) mène une réflexion sur le genre de la pastorale dans les périodes anciennes en Chine et en Europe, réflexion qui le conduit, dans une perspective plus théorique, à s'interroger sur le comparatisme associant deux traditions éloignées. L'approche se veut double : il s'agit de relever et d'analyser les transferts entre les deux traditions littéraires (« comparatisme de la médiation »), mais aussi, indépendamment de la logique de la réception factuelle, de proposer des analogies (« comparatisme de rapprochement »), en adoptant tour à tour le modèle de François Julien (« comparatisme de la différence ») et celui de Marcel Détienne (« construire des comparables »).

La période moderne est abordée en premier lieu à travers une étude de cas concernant le dramaturge chinois Tian Han (1898-1968) : nourri par une grande érudition, l'article de Shih-Lung Lo (National Ts'ing Hua University, Taïwan) retrace la carrière de cet auteur qui, par ses pièces, accompagne la naissance de la Chine nouvelle en déployant un imaginaire dont la plupart des motifs, comme celui de l'inondation, sont liés à l'environnement naturel. En complément, Luisa Prudentino (INALCO, Sciences-Po-Collège du Havre) propose une étude portant les liens entre la nature et le cinéma de Chine continentale. Le traitement cinématographique de la nature est tout d'abord replacé dans la tradition des arts figuratifs chinois, puis il est analysé aux différentes époques de son histoire : à une nature idéalisée à l'époque républicaine (années 30 et 40) s'oppose une nature « idéologisée » sous Mao (années 50 jusqu'aux années 70) ; avec les cinéastes de la Cinquième génération (années 80), la nature est souvent le lieu d'un ressourcement individuel ; par la suite, elle entre dans un discours plus directement politique, soit par le détour du symbole, soit de façon plus ouverte et plus directe.

Cette étude transversale nous conduit jusqu'au début du XXI^e siècle, c'est-à-dire à la période contemporaine. Celle-ci est la plus fournie parmi les périodes abordées dans le numéro, bénéficiant en effet de deux contributions sur l'Inde et trois contributions sur la Chine et Taïwan. Partant d'une étude du roman de Lokenath Bhattacharya (1927-2001), *La Descente du Gange* (1993), mais aussi des poèmes et des contes d'Attipate Krishnaswami Ramanujan (1929-1993) ainsi que d'autres sources, Claudine Le Blanc (Université de la Sorbonne nouvelle-Paris 3) montre que l'épopée, avec son héritage de récits mythiques, exerce son influence sur la littérature indienne moderne qui s'emploie à représenter les liens entre les hommes et la nature, si bien que ce qui apparaît souvent comme une rupture à cet égard (le débat public évoque l'ère de l'anthropocène) s'inscrit, au moins partiellement, dans une représentation imaginaire où la destruction est la composante même d'un ordre naturel et humain. Élena Langlais montre que c'est aussi, en partie, le recours aux mythes, à la fois indiens et chrétiens, qui permet à Indra Sinha (né en 1950), l'auteur d'*Animal's People* (2007), de réaliser une représentation des conséquences de la catastrophe de Bhopal (1984), qui échappe à la logique victimaire tout comme aux grilles d'analyse occidentales.

Les romans de Yan Lianke (né en 1958), tels qu'ils sont analysés par Philippe Postel (Université de Nantes), semblent aussi tenir un discours critique, satirique, voire subversif,

à l'égard de systèmes politiques qui tendent à bouleverser de façon catastrophique le milieu naturel des populations rurales de la Chine moderne, mais, là encore, le mythe vient complexifier ce discours pour suggérer l'idée d'un ordre supérieur, ordre garanti par le « ciel » (*tiān* 天, mot qui peut aussi désigner la nature en chinois). L'article est suivi de la traduction (inédite) d'une préface à l'un des romans étudiés, *La Fuite du temps*.

Le numéro se termine par deux contributions portant sur deux figures de l'engagement écologique à Taïwan. Gwennaël Gaffric (Université Jean-Moulin-Lyon 3) étudie la façon dont le romancier Wu Ming-yi (né en 1971) explore toutes les conséquences de la transformation du lien entre l'homme et la nature, à l'ère de l'anthropocène : l'histoire de nos sociétés modernes est ainsi revisitée, qu'il s'agisse de la seconde guerre mondiale ou du tsunami survenu en Asie en 2004, ou bien encore de la constitution d'un « septième continent », fait de nos déchets plastiques. Enfin, Ti-han Chang (University of Central Lancashire) évoque, dans son article, la figure de Yang Ju-men (né en 1978), un militant écologique taïwanais qui recourt à des méthodes qui s'apparentent au terrorisme pour promouvoir ses idées. L'étude, portant sur l'action et l'autobiographie du « *rice-bomber* » (*Rice Isn't Bomb*, 2007), ainsi que sur le film de Cho Li, qui en constitue le pendant à l'écran (*The Rice Bomber*, 2014), opère la distinction entre terrorisme et activisme, entre action militante et héroïsme.

Les textes et les films abordés dans ce numéro s'emploient tout d'abord à décrire les méfaits environnementaux, comme la catastrophe de Bhopal en Inde, la contamination des rivières en Chine ou le continent de plastique parvenant sur la côte taïwanaise. De façon plus ou moins explicite, les auteurs entendent de plus dénoncer ceux qui sont à l'origine de ces atteintes à l'environnement, qu'il s'agisse de responsables locaux (dans ce cas peut intervenir le problème de la censure et de l'auto-censure) ou de pays extérieurs, en particulier certains pays occidentaux. Mais, au-delà d'une logique de vindicte à l'échelle régionale ou bien mondiale, c'est un système global que l'on remet en cause, qu'on y voie une tendance à placer l'Asie dans une position subalterne ou, à tout le moins, dans un rôle d'imitatrice d'un modèle occidental, ou que l'on s'inquiète, plus généralement, des conséquences à grande échelle issues de l'ère anthropocène.

Néanmoins, on n'a pas seulement affaire à une littérature militante, cultivant une tonalité « post-coloniale » ou simplement écologique. À l'exception des deux derniers articles (portant sur Wu Ming-yi et sur Yang Ju-men), les autres contributions traitent d'œuvres qui se caractérisent par leur ambiguïté. Une des grandes spécialistes mondiales de l'éco-critique appliquée au domaine asiatique, Karen Laura Thornber a fait de ce terme le fil conducteur de sa réflexion. Elle définit ainsi ce qu'elle entend par le mot qu'elle a choisi pour le titre de son ouvrage le plus important, *Ecoambiguity* : « the complex, contradictory interactions between people and environments » (Thornber, 2012, p. 1). Mais elle entend *ambiguïté* dans le sens où un même phénomène peut apparaître tantôt comme favorisant la préservation de l'environnement tantôt comme, au contraire, portant atteinte à la nature : le terme se comprend du point de vue des diverses analyses que les hommes portent sur leur propre action vis-à-vis de la nature. Nous n'entendons

pas le mot *ambiguïté* dans ce sens : l'ambiguïté, constatons-nous à la lecture des articles qui composent ce numéro, réside dans la position adoptée par les auteurs étudiés qui, loin de reprendre aux Occidentaux leurs modèles de protestation, développent un discours plus complexe : il s'agit le plus souvent de replacer les questions environnementales urgentes et actuelles dans une perspective culturelle de long terme, qui englobe en particulier l'héritage mythologique ou mythique.

Bibliographie

- Estók Simon C., Kim Won-chung (eds) (2013), *East Asian Ecocriticisms. A Critical Reader*, New York, Palgrave Macmillan, « Literatures, Cultures, and the Environment ».
- Harris Paul G., Lang Graeme (eds) (2015), *Routledge Handbook of Environment and Society in Asia*, New York, Routledge.
- Quentin Corinne, Sakai Cécile (dir.) (2012), *L'Archipel des séismes. Écrits du Japon après le 11 mars 2011*, Éditions Philippe Picquier, Arles.
- Thornber Karen Laura (2012), *Ecoambiguity. Environmental crisis and East Asian Literatures*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

LES PASTORALES PARALLÈLES.
SUR LES RAPPORTS ENTRE LITTÉRATURE COMPARÉE ET ÉCOCRITIQUE

Yvan Daniel

Centre de recherches sur les littératures et la sociopolitique (CELIS)
Université de Clermont-Auvergne



Résumé : Le registre pastoral est étudié dans les traditions européenne et chinoise selon deux approches comparatistes complémentaires : le *comparatisme de la médiation* ou de *contact*, qui s'attache à décrire et analyser les phénomènes de réception des textes (traductions et transferts), puis le *comparatisme de rapprochement*, qui s'affranchit des rapports factuels pour envisager soit un « comparatisme de la différence » (Jullien), soit la démarche consistant à « construire des comparables » (Détienne) en partant d'un travail de contextualisation. Au terme de ce parcours, l'article décrit les caractéristiques de ce que pourrait être un imaginaire transculturel de la « pastorale ».

Mots-clés : pastorale, *tián yuán shī*, Livre des Odes, Classique des poèmes, *Shī jīng*.

Abstract: The pastoral mode is studied in the European and Chinese traditions according to two complementary comparative approaches: the comparatism of mediation or contact, which focuses on describing and analysing the phenomena of reception of texts (translations and transfers), then the comparatism of analogy, which frees itself from factual relationships to envisage either a "comparatism of difference" (Jullien), or the approach consisting in "constructing comparables" (Detienne), starting from a work of contextualisation. At the end of this process, the article describes the characteristics of what could be a transcultural imaginary of the "pastoral".

Keywords: pastoral, *tián yuán shī*, Book of Odes, Classic of Poetry, *Shī jīng*.

Plusieurs raisons expliquent le sujet de cette contribution : la première — la plus sérieuse — est qu'elle coïncide avec le commencement de l'année de la Chèvre (ou du Mouton, 羊 *yáng*)¹, et que cette incitation chinoise à la *pastorale* nous sera certainement favorable. La deuxième — la plus amusante — est que ce qu'on a coutume d'appeler trop commodément « genre » pastoral en Occident apparaît comme une catégorie poétique (et plus généralement littéraire, car ce « genre » s'est facilement disséminé dans la narration ou le drame) attestée dans un long *continuum* historique, qui constitue un réservoir fondateur d'images, de procédés rhétoriques propres à l'expression du monde naturel et des rapports homme-environnement, et, du coup, se révèle comme une étape incontournable dans les travaux de l'écocritique et de l'écopoétique : la « pastorale classique », la « pastorale romantique », la « pastorale américaine » ou la « post-pastorale » occupent bien des pages des ouvrages théoriques devenus déjà les « classiques » de l'écocritique étatsunienne et britannique². Dans la visée éthique et écologique qui caractérise cette approche critique, la pastorale est l'objet de nombreux soupçons : elle constituerait un exercice artificiel visant à élaborer une représentation idéalisée du monde naturel, si nécessaire jusqu'à l'in vraisemblable que les conventions rendent insensible. Les modèles fondateurs du genre en Occident, Théocrite et Virgile, à la cour de Ptolémée II et d'Auguste, restent d'ailleurs d'abord des poètes impériaux et *urbains*. C'est en revenant sur « L'Ancienne rhétorique », que Roland Barthes (1970) a évoqué le texte pastoral, sans référent, simplement devenu — dès l'Antiquité — l'« indice culturel » d'une nature réduite à n'être qu'ornement du décor. Mais, pour l'écocritique, l'utopie poétique de la bucolique devient beaucoup plus gravement aujourd'hui le refuge du déni de la vulnérabilité de la nature, et souvent en même temps plus basement l'arrière-plan de toutes les églogues flagorneuses dédiées aux princes ou aux reines de bergerie. Toutefois, ces soupçons, répandus, se trouvent fortement nuancés par la thèse opposée, selon laquelle la catégorie pastorale doit être considérée en bien meilleure part, jusqu'à être définie comme « la poésie elle-même », c'est-à-dire *la seule poésie possible*, celle qui se tisse dans le rapport de l'homme à la nature — ce que Jonathan Bate (2000) a appelé « *The Song of Earth* », le « chant de la Terre » en 2000 dans un essai brillant. Il est frappant de constater que les positionnements de l'écocritique sur la « pastorale » réinvestissent dans ce débat les questionnements et les tensions les plus anciens propres à cette catégorie poétique — et rhétorique : on lui reprocha paradoxalement son manque de naturel, ses procédés artificiels, conventionnels et ornementaux, et dans le même temps, *a contrario*, on loua son naturel, sa spontanéité, son style « humble » et les charmes de sa « naïveté » — c'est-à-dire sa dimension *originelle*, dans une propension *naturelle* à la poésie (comme dans la démonstration de Jonathan Bate).

La tradition chinoise de la « pastorale » n'est pas citée dans les travaux connus de l'écocritique anglo-saxonne auxquels on vient de faire référence pour contextualiser ce propos. Les « pastorales parallèles » que nous souhaitons envisager maintenant sont en

¹ Une première version de cette communication a été présentée en 2015.

² Voir par exemple Fromm, 1996 ; Gifford, 1999 ; Garrard, 2004/2010.

effet européennes et chinoises, et le titre proposé ici doit d'emblée être nuancé. Le mot « pastorale » (de *pastor*, « berger »), d'abord, ne convient guère à l'expression chinoise habituellement donnée pour équivalente : 田园诗 *tiān yuán shī*, mot à mot « champ/jardin/poésie », littéralement « poésie des champs et des jardins », ou « des champs et des potagers ». Cette formule ne contient pas d'allusion au pastoralisme, de sorte que les termes « pastorale », tout comme « bucolique » (sur le grec *βουκολικός*, « bouvier ») — souvent utilisés aussi pour traduire *tiān yuán shī* —, paraissent *stricto sensu* inappropriés. D'un point de vue plus général, d'ailleurs, la sociologie et l'histoire ont souvent opposé pour la période « antique » une civilisation majoritairement agraire en Chine et majoritairement pastorale en Europe et dans le bassin méditerranéen : c'est dire à quel point l'utilisation d'un terme commun aux différentes cultures n'est qu'une commodité, sans être tout à fait un raccourci. Le « parallélisme » est aussi, dans ce titre, problématique, puisque les deux traditions se rencontrèrent finalement au XIX^e siècle. En dépit de toutes ces difficultés et de toutes ces différences, on constatera qu'il existe dans chacune des cultures concernées ici une tradition riche et continue qui relie dans les deux cas très étroitement écriture poétique, environnement et activités naturelles.

On propose donc de réfléchir au croisement de la littérature comparée et de l'écocritique, et, pour envisager la mise en place d'une approche commune, d'examiner d'abord les méthodologies possibles, aussi bien que les *corpus* qu'elles peuvent concerner. Le sujet de la « pastorale » permettra ainsi de présenter et d'envisager des orientations et des démarches méthodologiques différentes, mais sans doute finalement complémentaires. La première approche passe par un *comparatisme de la médiation*, attentif à l'histoire des échanges, des traductions, des transferts et de la réception de la poésie consacrée à la nature, ou mettant en valeur en quelque manière la présence ou le rapport au monde naturel, dans les deux aires culturelles concernées. Elle se limite, pour l'occasion, aux textes assimilés à la « pastorale » en Occident et à la poésie « des champs et des jardins » en Chine, ainsi qu'à l'étude des phénomènes de réception et de leurs conséquences dans les cultures française et européennes. La deuxième approche se définit comme un *comparatisme de rapprochement*, qui permet de confronter plus ou moins librement des œuvres dues à des auteurs qui s'ignorèrent absolument, parce qu'issus d'aires linguistiques et culturelles sans contact au moment de leurs activités. Cette deuxième approche peut elle-même adopter des méthodologies différentes, que nous envisagerons, et qui rendent spécialement complexe la constitution des *corpus*. Une troisième approche ne regarderait enfin que les œuvres composées après la prise de conscience de la crise écologique, c'est-à-dire à partir des dernières décennies du XX^e siècle, et dans un contexte culturel globalisé. Elle ne pourra pas être traitée ici. À partir de l'étude des médiations et des échanges, et en tenant compte des propositions du comparatisme de rapprochement, on proposera plutôt dans un dernier point de cerner de la façon la plus synthétique possible les spécificités d'un imaginaire pastoral transculturel et transhistorique, caractéristique de cultures antiques et anciennes constamment revisitées et dont l'empreinte reste tenace au XXI^e siècle.

PAR LE COMPARATISME DE LA MÉDIATION

L'histoire des médiations littéraires impose au chercheur la chronologie de l'histoire des contacts, des traductions, des circulations des textes et des idées, et guide donc fermement le choix des *corpus* à examiner, et même dans une certaine mesure l'ordre dans lequel cet examen doit se présenter. Dans le cas qui nous intéresse, on doit donc d'abord remarquer que les premières grandes anthologies de poésie classique chinoise traduites paraissent en France dans les années 1860. Les poésies des Tang (618-907), majoritaires dans les traductions d'Hervey de Saint-Denys et de Judith Gautier, sont immédiatement assimilées ou au moins rapprochées, d'emblée par les traducteurs eux-mêmes, puis par leurs premiers lecteurs, à la catégorie de la pastorale. Dans sa présentation, Hervey de Saint-Denys évoque les poètes de la « vie champêtre », et, à propos de Li Bai (李白), Du Fu (杜甫) et Meng Haoran (孟浩然), il écrit : « Les arbres, la verdure, “les ruisseaux qui se glissent dans l'ombre caressant les fleurs de la rive” ; “les constellations silencieuses qui étendent sur leurs têtes un dais étoilé”, voilà ce qui les inspire. » (Hervey de Saint-Denys, 1862/2007, p. 48). Judith Gautier, dans le *Livre de Jade*, compare les mêmes aux poètes de l'Antiquité occidentale en évoquant le mythe d'Orphée. L'un des premiers lecteurs de ce *Livre de Jade*, Paul Verlaine, est plus explicite encore, lorsqu'il explique avoir découvert avec ces poésies « un Théocrite riverain du Fleuve jaune » (*L'Étendard*, 1867). Ces rapprochements s'expliquent à la lecture des textes, nous y reviendrons ; ils répondent aussi à un réflexe culturel du lecteur occidental, la culture chinoise ayant été fortement associée au jardin et à la nature au moins depuis le XVIII^e siècle, en particulier du fait de certains témoignages des missionnaires jésuites dans les *Lettres édifiantes*³. En France, l'imaginaire d'une Chine « pastorale » est donc bien antérieure aux traductions poétiques des années 1860, elle prit d'abord sans doute forme dans l'imaginaire visuel, par exemple à travers les esquisses de François Boucher (1703-1770) qui met en scène des jardins et des « pêcheries » prétendument « chinois », dans des décors à la fois champêtres et « exotiques » où l'on retrouve tous les codes d'une pastorale orientalisée.

Quels sens donner à cette impression, à cette intuition de pastorale révélée par ces témoignages, au moment de la découverte des textes ? Si elle semble élogieuse sous la plume de Judith Gautier, le ton d'Hervey de Saint-Denys est beaucoup plus mesuré, et l'un et l'autre évitent d'ailleurs d'employer explicitement le terme de « pastorale ». Cette catégorie se trouve au milieu du XIX^e siècle soumise à des opinions et à des pratiques d'écriture littéraire ambiguës⁴ : elle est jugée démodée au moins depuis la fin du XVIII^e siècle, et même souvent donnée pour morte après André Chénier et la Révolution française, si ce n'est encore plus tôt, lorsqu'elle se perd dans le roman à la fin du XVII^e siècle. Pourtant, les références et les codes de la pastorale ne disparaissent pas au XIX^e siècle, ils peuvent être flétris et repoussés au nom de l'anti-réalisme et de l'anti-naturalisme chez Charles Baudelaire, contempteur du culte des « légumes sanctifiés » qui se déclare « incapable de

³ Voir Vissière (éd.), 1979.

⁴ Voir notamment Gerhardt, 1950 et plus récemment Lavocat, 1998.

[s]’attendrir sur les végétaux » (*Correspondance*, Lettre à Fernand Desnoyers (1855), 1977, I, p. 248), mais aussi bien montrer une vigueur renouvelée dans le goût du jour, chez Victor Hugo, Gérard de Nerval, Paul Verlaine ou Stéphane Mallarmé⁵. Reste que, comme le fait remarquer Pierre Brunel (2005), Arthur Rimbaud déclare de nouveau en 1886 la « Fin de l’idylle », dans le dernier vers de « Michel et Christine », poème des *Illuminations*, après avoir constaté que les bergers « meurent à peu près par le monde » dans « Bannières de mai », la première des « Fêtes de la Patience » (1872). Mais déjà, dans la première des *Idylles* de Théocrite (315-250), Thyrsis déplorait dans un chant funèbre les souffrances et la mort de Daphnis, le berger de Sicile... (Théocrite, 2002, I)

Les poèmes chinois traduits sont donc présentés et découverts en France dans le moment d’une « crise » de la pastorale, à moins que ces tensions ne soient par elles-mêmes constitutives de cette catégorie poétique, comme nous proposerons de l’envisager par la suite. L’étiquette « pastorale » n’est donc pas toujours à prendre en bonne part au XIX^e siècle déjà, mais elle repose sur des rapprochements qui apparaissent dès la présentation des *Poésies de l’époque des Thang* d’Hervey de Saint-Denys (1862). D’abord, dans l’ordre des chronologies et des temporalités, les datations de l’histoire littéraire de la Chine troublent celles de l’histoire littéraire occidentale, de sorte que toutes les productions chinoises que nous allons citer sont très fréquemment qualifiées d’« antiques » au XIX^e siècle (et encore parfois au XX^e), qu’elles soient tirées du *Shī jīng* (诗经, ou *Classique des poèmes*, XI^e-V^e s. av. J.-C.), des poètes des Tang (618-907) et même parfois des Song (960-1279). C’est donc semble-t-il spontanément qu’on a fréquemment placé en regard des auteurs chinois les auteurs de l’antiquité occidentale et donc le monde poétique et mythologique gréco-romain. Les thématiques et les espaces « champêtres », l’utilisation poétique de la faune et de la flore, et plus généralement des référents naturels et des indices de la vie « rustique », la tension ressentie entre les obligations de la vie publique et les libertés du retirement à la campagne, la tendance à la tonalité élégiaque (expression de la plainte sentimentale, de la nostalgie de l’exilé, des regrets, du deuil...), les personnages mis en scène dans de brèves « bulles poétiques » — jeunes gens et jeunes filles, d’abord, mais aussi chanteur, chanteuse, poète ou poétesse... — devaient sans doute infailliblement conduire à choisir la tradition pastorale parmi tous les genres de l’antiquité occidentale envisageables en regard par les premiers traducteurs.

Les traductions poétiques se développent et évoluent pendant la fin du XIX^e siècle : le *Shī jīng* avait d’abord été traduit par Guillaume Pauthier (1801-1873) en 1872, puis par le jésuite Séraphin Couvreur (1835-1919) en 1896. Dans le texte intitulé « Notions tirées du *Cheu king* » qui sert de présentation à sa traduction commentée, Séraphin Couvreur porte peu d’intérêt à la dimension poétique et littéraire du recueil, lui préférant d’abord les informations sur l’histoire dynastique et les modes de vie — c’est-à-dire ce qu’il appelle les « mœurs » : le gouvernement, les « travaux des femmes » ou les institutions de la famille, les rites du mariage ou du deuil. Surtout, il privilégie les interprétations didactiques et moralisatrices — sans négliger souvent leurs sens politiques —, en donnant parfois au ré-

⁵ Voir Brunel, 2005 et Boneu, 2014.

sumé de la « morale » de Confucius des accents chrétiens, comme cela a souvent été remarqué. Le commentateur n'envisage que deux espaces sociaux : la cour – de l'empereur ou du prince –, et « la campagne », qui fait l'objet de nombreux commentaires. La vie campagnarde des héros du *Shī jīng* est en effet montrée dans une simplicité devenue signe d'humilité et de vertu pour le jésuite traducteur : « tunique », « soulier de chanvre », « chapeau de paille en été, et manteau de jonc contre la pluie » (Couvreur (tr.), 1896/1967, p. xii-xiii), le traducteur présente ainsi le « laboureur », le pêcheur et le chasseur, dans des maisons de terre – *mais jamais le berger*. Il évoque l'agriculture, l'art du labourage, de la moisson, les soins au potager et aux arbres fruitiers, mais jamais d'activités pastorales. Pourtant, les mises en scène de jeunes filles ou de princes dans un cadre naturel, les symboliques florales ou liées aux arbres (abondamment expliquées en notes), l'omniprésence des animaux, les nombreux parallélismes de l'humain au végétal, mais aussi les chants de déploration ou de regret, forment de nouveau pour le lecteur occidental une atmosphère familière. Dans cette traduction du *Shī jīng*, comme dans de nombreux autres textes poétiques appartenant au *corpus* envisagé, on doit bien sûr s'interroger sur les effets de la traduction sur la réception : le traducteur occidental, face à l'omniprésence des thématiques naturelles, n'est-il pas spontanément enclin à utiliser le lexique et les souvenirs de la poésie pastorale de sa culture d'origine ? Dans un poème, traduire *pǔ* (朴, « simple ») par « rustique », pour ne citer qu'un seul exemple, suffit à donner au texte d'arrivée une coloration pastorale pour le lecteur occidental.

En 1909, dans la présentation qu'il donne de sa traduction de la première partie du *Shī jīng*, le « *Classique de la Poésie* », Louis Laloy (1874-1944) utilise encore les formules habituellement consacrées à la pastorale occidentale pour décrire les poèmes sélectionnés selon la tradition par Confucius :

Des comparaisons rustiques, ou des paysages évoqués en manière de décor, disent une vie toute proche de la nature. Les sentiments sont doux, intimes et profonds. C'est une tendresse souriante, un dévouement secret, un amour reconnaissant, une tristesse sans révolte, une joie recueillie, une réserve, une délicatesse et une pudeur qui sont d'instinct, sans nulle philosophie. (Laloy, 1909)

Paul Claudel avait d'abord découvert en Chine la traduction de Séraphin Couvreur, dès l'année de sa parution, puis en avait utilisé le souvenir dans certaines évocations campagnardes des premier et troisième actes du *Repos du Septième jour* (1896), et dans d'autres poèmes inspirés par la Chine rurale découverte et parcourue pendant la période de son séjour (de 1896 à 1909). Bien plus tard, en 1937, c'est à l'imaginaire pastoral que revient lui aussi le poète français pour présenter les échanges littéraires entre « La Poésie française et l'Extrême-Orient » – c'est le titre d'une conférence (*Œuvres en prose, Contacts et circonstances*, 1965, p. 1036). Dans ce texte, nous retrouvons la « Chine [François] Boucher », d'abord vue comme celle « de la soie et de la laque, et de la porcelaine », et c'est sur ces

anciennes images, tenaces, que s'inscrivent la découverte et la lecture des poètes de la dynastie Tang présentés au public français en ces termes :

[Les poètes chinois des Tang] font battre le cœur de ces amateurs qui, après bien des siècles révolus, se sentent nés pour être des citoyens du même clair de lune et pour raccrocher leurs propres rêves à cette onde née d'une rame exotique et lointaine, et à ce chevalet brisé d'un luth dont la corde retenue est toute prête à fournir une vibration parente. (p. 1039)

C'est que Paul Claudel avait tenté en Chine une étonnante synthèse poétique dans le recueil de *Connaissance de l'Est* (1900-1901), en illustrant cette « vibration parente ». Dans cette collection de proses poétiques fondée sur une expérience personnelle de la campagne chinoise parcourue par le voyageur — principalement en Chine du Sud, dans le Fujian, mais pas seulement —, on retrouve aussi les souvenirs du *Shī jīng* et d'autres classiques traduits par le même Séraphin Couvreur, comme le *Zhōng Yōng* (中庸), *L'Invariable Milieu*, mais aussi le *Laozi* (老子) et le *Zhuangzi* (莊子), découverts grâce à James Legge dans la fameuse collection *Sacred Books of the East*, les poètes des Tang ou certains poètes plus anciens, en particulier Tao Yuanming (陶淵明, 365-427), généralement cité parmi les fondateurs de la *tiān yuán shī*, « poésie des champs et des potagers »⁶. À ces allusions poétiques chinoises, le plus souvent implicites, se mêlent simultanément de nombreuses références aux sources de la pastorale occidentale : par allusion au monde mythologique de l'Arcadie, dans les intertextes théocritéens et virgiliens, et aussi bien à l'Eden génésiaque et au Pays de Canaan de l'*Ancien Testament*. Dans la perspective franco-chinoise de ce qu'on a appelé ici les « pastorales parallèles », *Connaissance de l'Est* fait figure d'œuvre-clef, dans un croisement éclairant un moment important de l'histoire des échanges littéraires et poétiques que nous envisageons. Paul Claudel poursuit ces expériences de synthèse poétique et pastorale dans les années 1930 et 1940 en adaptant des *Petits poèmes d'après le Chinois*⁷. Entre-temps, Marcel Granet avait donné une nouvelle traduction commentée de certains chants du *Shī jīng* dans *Fêtes et Chansons de la Chine ancienne* (1919), où les poèmes chinois sont de nouveau présentés dans les mêmes termes que ceux déjà rencontrés : il y est question, selon l'éminent traducteur, de « mœurs rustiques », de « thématiques champêtres » et d'« amours de village » (1919).

L'étude des médiations et des constantes de la réception montre ainsi à l'œuvre des procédures de familiarisation : traductions, adaptations, commentaires, explications, réécritures et créations, qui peuvent sans doute parfois aussi apparaître comme des assimilations réductrices ou simplificatrices, par ignorance des différences de fond. La poésie chinoise traduite et alors découverte, dans les textes qu'elle a pu ensuite inspirer aux traducteurs ou aux poètes, n'aurait dès lors fourni aux auteurs et aux lecteurs français qu'un prétexte à une « pastorale exotique » de plus, après celles tropicales, américaines ou tahitiennes de Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814), François-René de Cha-

⁶ Voir aussi Yvan Daniel, « Retour à Fou-tchéou », in Brunel et Daniel (éd.), 2013, p. 49-68.

⁷ Voir aussi Daniel, 2011, ch. 4 et 5.

teaubriand (1768-1848) ou Pierre Loti (1850-1924). En mauvaise posture, puisque « pastorale » et « exotique », cette poésie aiguise ainsi concurremment les soupçons de l'écocritique et de la critique postcoloniale.

À moins que cette poésie de la nature, identifiée comme « pastorale », ait participé au mouvement, d'abord discret mais profond, de ce qu'on a appelé, selon la formule d'Edgar Quinet (1803-1875) interprétée par Raymond Schwab (1884-1956), la « Renaissance orientale » : après la découverte de la poésie chinoise, le témoignage de la présence de la nature dans la poésie et les arts sera encore considérablement renforcée par la vague du japonisme des années 1870. On sait quelle importance auront par exemple ces influences sur la naissance de l'Art Nouveau et de son esthétique végétale et naturelle au tournant des XIX^e et XX^e siècles.

Cet aperçu permet de voir comment se met progressivement en place à partir du XIX^e siècle, par le truchement de la traduction puis de l'échange littéraire et poétique, un imaginaire transculturel de la « pastorale » : l'introduction des poèmes chinois de la nature appelle dans la culture francophone d'arrivée le souvenir des poèmes bucoliques de l'Antiquité, de la Renaissance ou même d'époques plus tardives. Cet imaginaire poétique sera encore fécond au XX^e siècle, dans l'œuvre de Paul Claudel qu'on a citée, et plus tard par exemple chez Raymond Queneau (1903-1976) ou encore Philippe Sollers (né en 1936). Mais ce serait un nouveau départ, qu'on ne pourra pas envisager ici.

PAR LE COMPARATISME DE RAPPROCHEMENT

La deuxième approche est sans doute nécessaire pour compléter la précédente, et pour l'éclairer, mais elle se présente au milieu de nombreux écueils méthodologiques. Sans tenir compte de l'histoire des contacts, des transferts et des traductions, son parti pris est d'examiner librement des œuvres élaborées sans contact dans des aires linguistiques et culturelles tout à fait distinctes, dans l'espace comme dans le temps. Cette démarche plutôt familière à la philosophie a souvent soulevé des critiques scientifiques lorsqu'elle regarde les sciences humaines et sociales comme les études littéraires et comparées.

On distingue dans ce cadre deux grandes orientations possibles relevant de ce que j'ai appelé comparatisme de rapprochement, mais dans tous les cas cette démarche se distingue par la liberté qu'elle laisse au critique de choisir parmi les *corpus* concernés les rapprochements qu'il choisit d'opérer. La première orientation a été théorisée et illustrée en philosophie par François Jullien (1986, p. 80), dans la notion de « comparatisme de la différence », la deuxième a été présentée en histoire par Marcel Détienne (2000/2009, *passim*.) comme permettant de « comparer l'incomparable ».

Avant d'examiner ces deux directions pour le cas qui nous intéresse, il nous faut enfin citer les principaux auteurs et quelques exemples d'œuvres susceptibles de faire partie des *corpus* des « pastorales parallèles ». Même si l'on s'en tient aux préférences de l'écocritique, qui favorise généralement des œuvres canoniques et de grandes figures autoriales, parce

qu'elles ont été largement diffusées et sont dès lors assez connues pour avoir exercé une influence marquée sur les représentations collectives de la nature, cette démarche suppose une grande liberté dans les choix à opérer. Comme la pastorale occidentale, la *tiān yuán shī* ou « poésie des champs et des potagers » se présente dans un long *continuum*, portée par la tradition et l'usage des citations et des allusions : quels textes une écocritique comparée choisirait-elle de mettre en regard ?

Pour envisager les *corpus*, on se limitera ici à une dizaine d'exemples de part et d'autre, bien sûr sans aucune prétention d'exhaustivité. Du côté occidental et plus spécialement français, les exemples retenus sont ceux qui ont habituellement fait l'objet des travaux de l'écocritique consacrés à la pastorale européenne. La marche est ouverte par les auteurs grecs et latins, les *Idylles* de Théocrite (III^e siècle av. J.-C.) et les *Bucoliques* de Virgile (I^{er} siècle) constituant un cadre fondateur pour la période antique et une référence constante dans l'antiquité et à partir de la Renaissance. On cite généralement en effet ensuite le renouveau de la pastorale à la Renaissance, d'abord en Italie et en France, spécialement dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, en pensant d'abord très tôt à Pétrarque (1304-1374), puis à Jacopo Sannazaro (1455-1530), Joachim Du Bellay (1522-1560) ou Pierre de Ronsard (1524-1585), par exemple⁸. C'est la pastorale pré-romantique, de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) ou du zurichois Salomon Gessner (1730-1788), qui est souvent utilisée pour le XVIII^e siècle, elle précède bien sûr la pastorale romantique, de John Keats (1795-1821) en Grande-Bretagne, de Victor Hugo (1802-1885) ou de Gérard de Nerval (1808-1855) en France, par exemple. Je propose une autre étape, sans doute incontournable et rarement évoquée par l'écocritique, la période médiévale et la tradition de la « reverdie » des « chants de mai », si bien étudiées par Gaston Paris puis aussi brillamment par Michel Zink, et très tôt associée à l'idée d'une « pastorale » médiévale d'origine populaire. Ainsi, même limité à quelques points de repère principaux, comme ici, on constate l'éventail très diversifié des contextes historiques, sociaux et politiques offerts à la sagacité (et à la liberté) du chercheur, et renforcé par les singularités propres à certaines personnalités d'auteur. Il en est de même du côté chinois.

On propose d'abord de retenir les poèmes du *Shī jīng*, parmi lesquels les plus anciens, tirés de la première partie, *Guó fēng* (国风), c'est-à-dire les « Chants populaires » (Couvreur (tr.), 1896/1967, p. 1-172) ou « chansons » (Granet) composés de cent soixante pièces du VIII^e-VII^e siècles av. J.-C. Après Tao Yuanming (365-427), premier exemple retenu aux origines de la catégorie de la « poésie des champs et des potagers », on suggère d'intégrer au *corpus* les poètes des Tang chez lesquels on trouve des souvenirs de cette tradition, Meng Haoran (689-740), Li Bai (701-762), Wang Wei (王维, 701-761), mais aussi certains textes de Du Fu (712-770) et plus encore, un peu plus tard, de Bai Juyi (白居易, 772-846). Dans ces productions, on prendra garde de distinguer les textes à dominante « pastorale » des poèmes de paysage (*shānshuǐ shī* 山水诗) ou des poèmes d'excursion, sur le mode du récit de voyage littéraire (*yóujì wénxué* 游记文学), même si les lignes de partage sont là souvent confuses. On peut ainsi penser à de nombreux poèmes de Tao

⁸ Voir la belle anthologie de Françoise Joukovsky, 1994.

Yuanming, y compris bien sûr au fameux *Récit de la Source des fleurs de pêcheurs* (*Táohuā yuánjì* 桃花源记), et à ses textes consacrés au retraitement, en particulier *Retour aux jardins et aux champs* (*Guī yuántián jū* 归园田居) (Tao yuanming, 1990, respectivement p. 245-247 et p. 129-131). De Wang Wei, qui a donné une nouvelle version du *Récit de la Source des fleurs de pêcheurs*, on peut par exemple citer la série des poèmes réunis sous le titre *Tián yuán lè* (田园乐) et consacrés à « *La Joie champêtre* »⁹, ou « pastorale ». Dans la quatrième pièce, par exemple, on découvre cette scène à la fois champêtre et villageoise, qui met en valeur la simplicité d'un jeune garçon qui pourrait être « berger » ou « bouvier » :

萋萋春草秋绿
落落长松夏寒
牛羊自归村巷
童稚不识衣冠

Drue et dense l'herbe parfumée même en automne verdoie.
Les grands pins, si hauts, même en été frissonnent.
Boeufs et moutons s'en reviennent par les ruelles du village.
L'enfant au cœur simple ne reconnaît pas la tenue du mandarin.
(Wang Wei, 1990, p. 112-113)

L'œuvre de Bai Juyi est sans doute aussi importante dans notre perspective, on peut notamment retenir le fameux poème *Pípa xíng* (琵琶行), la « *Chanson du pipa* ». D'autres poètes plus tardifs peuvent aussi être convoqués, Lu You (陆游, 1125-1209) et Fan Chengda (范成大, 1126-1193) par exemple pour la dynastie Song (960-1279). On ne remontera pas ici plus avant, mais on citera un dernier texte, pour la période ancienne, dont on reparlera bientôt, un *yuèfǔ* (乐府, sur le modèle des chants populaires) anonyme composé sous la dynastie Han (202-220), *Mò shàng sāng* (陌上桑), « Les Mûriers sur le sentier ».

L'approche caractéristique du comparatisme de rapprochement peut donc se déterminer face à ces *corpus* plus ou moins librement, en fonction de la méthodologie mise en œuvre. Une approche en toute liberté, sans attention particulière aux contextes sociaux et historiques des textes considérés, caractérise le « comparatisme de la différence » dont François Jullien a donné un exemple en philosophie, en fondant une théorie de l'« écart », ou du « détour » par la culture chinoise qui doit permettre en retour de cerner « l'impensé » de l'Occident. Dans l'ouvrage récent qu'il a consacré au paysage et aux rapports de l'individu au monde naturel, *Vivre de paysage, ou L'impensé de la Raison*, le philosophe convoque aussi bien les poètes chinois du paysage, au premier rang desquels Xie Lingyun (谢灵运, 385-433) et Wang Wei, que des philosophes et des écrivains ou des artistes occidentaux de différentes périodes (Platon, Emmanuel Kant, mais aussi Jean-Jacques Rousseau, Charles Baudelaire et Stendhal, Léonard de Vinci et Cézanne). Dans

⁹ Traduction de Wei-penn Chang et Lucien Drivod, dans Wang Wei, 1990, p. 96-98.

cette analyse de François Jullien, le « paysage » chinois, « à vivre », est nettement distingué de tout ce qui pourrait apparaître au lecteur comme un « décor, quelque chose de gentiment bucolique » (2014, p. 84). Précédé d'un adverbe en l'occurrence plutôt dépréciatif, la notion de « bucolique » semble alors immédiatement associée à une représentation ornementale et superficielle du rapport à la nature, et elle n'est envisagée qu'à la façon d'un contre-modèle. Pourtant le *Traité de la peinture* de Guo Xi (郭熙, 1020-1090) cité au début de *Vivre de paysage* correspond assez bien à certaines caractéristiques de la « pastorale » que nous examinons :

Collines et cultures : nourrir sa nature foncière
 – c'est ce qu'il souhaite habiter toujours ;
 Sources et rochers : sifflote à l'aise
 c'est ce dont il se réjouit toujours ;
 Singes et oies sauvages : voler-crier
 – c'est ce qu'il souhaite fréquenter toujours
 (cité in Jullien, 2014, p. 81)

La fonction du « kiosque » (tíng 亭) dans le jardin, évoquée quant à elle à la fin de l'ouvrage (Jullien, 2014, p. 238 *sqq.*), fait aussi écho à certaines scènes qu'on pourrait penser proches de la « pastorale ». Ces ambiguïtés montrent peut-être des flous notionnels, mais elles s'expliquent aussi par des convergences ou des effets de simultanéité, de la « poésie des champs et des jardins » à celle du paysage, qui paraît surtout quant à elle détachée des tensions propres à la « pastorale ».

L'examen des « différences » de nos *corpus* suppose dès lors au moins deux domaines d'investigation majeurs : le premier, le plus attendu, concerne les spécificités des effets du confucianisme, de la cosmologie et de la pensée taoïstes, du bouddhisme *chán* (禪) dans la « poésie des champs et des jardins », et les écarts marqués avec les pastorales mythologiques, chrétiennes ou philosophiques occidentales. Les libertés méthodologiques ouvertes par cette approche, au vue de la diversité des *corpus*, offrent en ce sens la possibilité d'articuler nombre de « différences » fondamentales. Le deuxième domaine est propre à l'écocritique, il invite à prendre en considération les contextes écologiques de la production des œuvres : les spécificités de la faune et de la flore, les représentations des saisons, l'expression des effets du climat et des conséquences des événements naturels marquent par exemple les mêmes « différences » fondamentales, en fonction des espaces géographiques, des écosystèmes et des climats d'origine.

Dans ces perspectives, le critique est libre de convoquer des textes afin de mettre au jour les « différences » et d'en tirer parti pour dégager « l'impensé » de l'Occident, sur le modèle de François Jullien, mais il arrive aussi au contraire que les auteurs procèdent par rapprochements convergents, dans une intention plus synthétique. C'est par exemple ce que fit Qian Zhongshu (钱钟书, 1910-1998) dans plusieurs essais consacrés à l'écriture

poétique¹⁰, en citant et mêlant des auteurs chinois et occidentaux sans les opposer, dans une large approche de littérature « (vraiment) générale », pour reprendre la formule de René Etiemble. Maurice Coyaud dans son *Anthologie de la poésie chinoise classique*, rapproche avec la même liberté les poètes chinois qu'il traduit de poètes français ou occidentaux appartenant à toutes les époques et tous les courants. Dans son essai intitulé *What is World Literature?* (*Qu'est-ce que la littérature mondiale ?*), le comparatiste David Damrosch identifie cette liberté comme le privilège – inouï – des récentes générations, qui peuvent puiser dans un nombre considérable de textes originaux et de traductions largement diffusées, et confronter toutes les productions littéraires de toutes les périodes et de toutes les cultures vivantes ou disparues.

Le comparatisme de rapprochement propose une autre voie, cette orientation méthodologique – proche de la première, mais moins « libre » – consiste à fonder le rapprochement des textes sur un travail de contextualisation approfondie (généralement historique, sociale, culturelle et religieuse) qui l'explique et le justifie, afin de s'autoriser, selon la formule et la méthode de Marcel Détéienne, à « *Comparer l'incomparable* » – ou encore, selon le sous-titre explicite de cet essai : « Oser expérimenter et construire ». Dans le cas qui nous intéresse, c'est la démarche que choisit par exemple le sinologue Jean-Pierre Diény dans *Pastourelles et magnanarelles. Essai sur un thème littéraire chinois*, publié en 1977 : l'une des plus anciennes pastourelles européennes connues, due au troubadour gascon Marcabru (1110-1150), *L'Autrier, jost'una sebissa*¹¹ (« L'autre jour, derrière la haie »), est placée en regard du poème de la fin des Han (202-220) déjà cité plus haut, *Mò shàng sāng*, « Les Mûriers sur le sentier ». Dans les deux cas, en effet, une « bergère » se voit confrontée à un « chevalier » – prince, gouverneur – dont elle repousse les avances : mais la « bergère », dans le texte chinois, a nom Luofu (羅敷) et est magnanarelle, c'est-à-dire qu'elle soigne des mûriers et des vers à soie, et non des moutons ! Jean-Pierre Diény situe pourtant ses travaux dans le prolongement de ceux de Michel Zink, qui avait publié quelques années plus tôt son livre sur *La Pastourelle, Poésie et folklore au Moyen Âge*, en précisant, comme plus tard certains critiques américains de l'écocritique, que la présence du « mouton » est l'indice déterminant de la « pastourelle » comme de la « pastorale ». Jean-Pierre Diény fonde alors son étude sur le rapprochement des contextes d'origine des textes et des conditions de leur naissance et de leur développement, sans entrer dans l'analyse des langages poétiques à proprement parler, ni les comparer. Dans sa présentation, il renonce d'ailleurs explicitement à revendiquer une approche comparatiste, pour préférer une formulation prudente et un peu imprécise appelant à une « initiation mutuelle » des disciplines. De fait, ce travail n'est jamais cité par les sinologues, et les historiens médiévistes publient en 1979 un compte rendu sévère qui présente l'ouvrage comme « séduisant » mais « illusoire » (Rivière, 1979, p. 380-382). Aujourd'hui, il serait impossible à l'approche écocritique de confondre un mouton avec un ver à soie, c'est-à-dire d'ignorer les particularités écologiques et environnementales des êtres et des espaces rapprochés

¹⁰ Voir par exemple Qian Zhongshu, 1997.

¹¹ Repris in Audiau, 1923.

dans cette étude, comme les différents rythmes et les modes de vie particuliers de l'élevage et de l'agriculture qu'elles supposent, encore moins les représentations et les imaginaires spécifiques construits dans tous ces rapports à l'environnement. Pourtant, du strict point de vue des thématiques et des compositions de l'écriture littéraire, le rapprochement se fonde sur de véritables analogies, et illustre ce que nous allons bientôt proposer d'appeler un imaginaire transculturel de la « pastorale ». Comme on pouvait s'y attendre, René Etiemble fut l'un des rares critiques à rendre hommage à l'*Essai sur un thème littéraire chinois* de Jean-Pierre Diény, il l'utilisa pour sa définition de la « pastorale » de l'*Encyclopaedia britannica*, afin d'avancer des éléments prouvant l'universalité du « genre ».

PEUT-ON PARLER D'UN IMAGINAIRE TRANSCULTUREL DE LA « PASTORALE » ?

Avant de pouvoir penser à proposer les invariants d'une « pastorale » universelle, qui ne saurait se limiter aux *corpus* européens et chinois, on propose de fermer maintenant provisoirement cette première étape par l'examen des critères littéraires qui permettent de cerner l'hypothèse d'une catégorie « pastorale » transculturelle entre les traditions européennes et chinoises. Ces critères envisagent les deux *corpus* décrits plus haut, en se concentrant avant tout sur des considérations et des analyses littéraires, élargies, dans la perspective à la fois comparatiste et écocritique qui est la nôtre, à une approche écopoétique. Les rapprochements tout à fait libres relèvent plutôt de la pensée et de la méthode philosophiques de l'essai, quand l'élaboration de « comparables » est davantage fondée sur l'étude des contextes politiques et sociologiques des œuvres, aboutissant cette fois à un essai simultanément historique et comparatiste. Ces deux approches ont été aussi souvent pratiquées que critiquées ; en réalité il me semble qu'elles complètent nécessairement l'approche d'un comparatisme du contact qui privilégie quant à lui l'étude de la circulation des traductions et des transferts. Encore ne faut-il pas perdre de vue la dimension – et la méthodologie – littéraire de l'approche comparatiste, souvent négligée et comme débordée par la masse des informations et des analyses visant à contextualiser les textes à partir des sources de l'histoire et des sciences humaines. L'introduction des observations et des analyses littéraires permet, si ce n'est d'apporter des réponses définitives, au moins de clarifier et d'organiser différents réseaux de questionnements, avec cohérence et en fonction d'indices objectifs tirés de l'étude des textes poétique. Si l'on croise les apports de l'analyse littéraire avec les données et les préoccupations de l'écologie, comme nous y invite l'écocritique, on obtient un degré de cohérence supplémentaire dans la mise en place de ces questionnements et des critères qu'ils induisent hypothétiquement. Cette cohérence ne règle en rien les objections liées à la prise en considération des contextes, ni à l'arbitraire possible de tout rapprochement, compte tenu des histoires et des chronologies sans contact dont sont tirés les *corpus*. Mais elle peut permettre d'envisager l'existence d'un imaginaire transculturel, entre les traditions poétiques européennes et chinoises, qui semble alors aussi transhistorique, même si le moment du contact au XIX^e reste fondateur,

aussi bien pour l'histoire de la diffusion de la pensée et de la littérature chinoises hors du monde sinisé, que pour l'histoire de la pensée et de la littérature occidentales ainsi placée face à de nouveaux modèles et à de nouvelles propositions.

Cet imaginaire transculturel de la « pastorale » relève d'abord du langage poétique, aussi bien pour des textes versifiés et contraints sous forme de « poèmes » rattachés à une tradition lettrée que pour des productions plus libres dont les origines sont à chercher dans la chanson populaire et les créations habituellement rangées dans le « folklore ». Généralement, on présente les textes populaires originaux comme issus d'une culture orale archaïque, adaptés aux circonstances et aux rites de la vie sociale, agraire et religieuse, récités ou chantés en des occasions normées – pour les mariages, les fêtes de village, le début des semailles ou la fin des moissons, par exemple, en fonction de rythmes saisonniers et agricoles. C'est dans un deuxième temps que ces productions ont été compilées, réécrites, censurées ou adaptées par une classe lettrée afin de les adresser à un nouveau public, parfois tout à fait différent du premier, c'est-à-dire plus urbain – ou même « de cour » –, souvent détaché socialement, culturellement et pratiquement des modes de vie du monde rural. La censure, la réécriture ou la réinterprétation peuvent alors être d'ordre moral ou politique, dans les lectures confucéennes « moralisantes » des poèmes du *Shī jīng* (*Guó fēng*) ou dans l'éloge impérial d'Auguste et de Pollion des *Bucoliques* de Virgile ; elles peuvent aussi être d'ordre spirituel ou religieux, dans certains poèmes de Wang Wei qui se teintent de bouddhisme, par exemple, ou en Europe à travers le projet de réécriture d'une pastorale christianisée, dans *La Bergerie* (1565) de Pierre de Ronsard notamment.

L'ambiguïté des origines populaires et savantes entremêlées recoupe dans la langue celle de la « chanson » et de la « poésie ». C'est pourquoi dans les deux traditions la pastorale transculturelle peut se considérer sous le jour des rapports entre chanson et poésie, expliquant les références à la musique, souvent présente dans ces textes. Les chants « villageois » de la première partie du *Shī jīng*, comme certains poèmes du bureau de la musique sous les Han (nous avons déjà cité *Mò shàng sāng*, « Les Mûriers sur le sentier »), offrent de nombreux exemples de poèmes mis en musique, tout comme les « chants de mai » de la tradition médiévale européenne. Souvent le poème lui-même met en scène le moment du chant, ou le souvenir de sa captation : c'est le cas des *Idylles* et des *Bucoliques*, quand le poème encadre le chant, dans le *solo* de la déploration ou les chants amoëbées – c'est-à-dire alternés. Si le poète n'est pas lui-même musicien, chanteur – ou siffleur –, se mettant en scène comme tel au centre de son poème, il peut évoquer une telle présence. C'est ainsi que Bai Juyi ménage l'apparition, dans *Pípa xíng*, la « Chanson du *pípa* », d'une mystérieuse musicienne, entendue depuis sa barque, qui raconte plus tard sa vie au poète. La « chanson populaire » hantera aussi beaucoup plus tard les réminiscences pastorales des *Chansons des rues et des bois* (1865) de Victor Hugo ou certains textes de Gérard de Nerval. La chanson inscrit alors le moment de la création artistique dans son environnement naturel, et le poème investit le tout. C'est pourquoi la présence de l'artiste, d'abord chanteur ou chanteuse du village, apparaît comme un trait fréquent de cet imaginaire

transculturel : musiciennes, musiciens, chanteurs, chanteuses, poétesses, poètes... deviennent des figures poétiques, accompagnées des instruments emblématiques, à vent ou à vibration de cordes, la flûte, le luth, le pipa, le qín (琴) ou la « musette rustique » des bergers de Pierre de Ronsard. La chanson d'amour est présente dans ce cadre sous toutes ses formes, des exclamations de la trahison au chant de mariage. Toutes ces spécificités permettent des formes poétiques dialoguées, chantées, mises en musique ou faisant allusion à cet art, elles ouvrent ainsi vers un autre genre, en comprenant une composition ou des éléments potentiellement oratoires et dramatiques. Dans ce cadre, la tonalité élégiaque domine souvent, dans la plainte amoureuse, ou dans la plainte personnelle, c'est-à-dire l'expression des regrets, de la nostalgie, des douleurs de l'exil ou de l'âge, des déconvenues de la disgrâce politique ou de la déploration d'un deuil, par exemple. Le cas échéant, les origines biographiques avérées de ces plaintes peuvent être explicites dans le poème ou au contraire restées allusives, quand le commentaire traditionnel n'est pas le seul à les établir. C'est le rapport originel de la chanson à la vie rurale qui intéressera l'écopoétique : la pastorale transculturelle met en effet très souvent en interaction l'homme dans ses rapports à l'environnement et *en même temps* dans ses pratiques artistiques et poétiques de création ou d'expression.

L'imaginaire transculturel de la « pastorale » se développe exclusivement et essentiellement sur des thématiques naturelles, de sorte qu'elle manifeste aussi une connaissance approfondie de la faune et de la flore. Confucius (*Entretiens*, XVII, 9) conseille la lecture des poèmes du *Shī jīng* pour découvrir et apprendre les noms des plantes et des animaux :

子曰：‘小子，何莫学夫《诗》？《诗》可以兴，可以观，可以群，可以怨；迩之事父，远之事君；多识于鸟兽草木之名。’（《论语·阳货》）。

Le Maître dit : « Mes enfants, pourquoi n'étudiez-vous pas le *Livre des Odes* [*Shī jīng*] ? Il nous sert à exciter les sentiments, à observer d'un œil critique. Il nous apprend à nous comporter en société, à servir notre père et servir notre prince. Il nous fait connaître beaucoup d'oiseaux, de quadrupèdes, de plantes et d'arbres. (Couvreur (tr.), 1895/1972, p. 266)

On s'est demandé si Théocrite n'avait pas d'abord été botaniste, et on a établi que sa lecture des *Recherches sur les plantes* de Théophraste (371-288) expliquait une partie des nombreuses espèces naturelles différentes apparaissant dans les *Idylles*¹². L'imaginaire transculturel se fonde alors sur des représentations environnementales nécessairement distinctes, marquées par les spécificités géographiques, météorologiques, agricoles, écologiques originelles, par les particularités des faunes et des flores : face à toutes ces différences, la présence et l'activité humaine établit une cohérence et maintient de nombreuses analogies exploitables. Dans ce cadre, il n'est pas rare que l'auteur et parfois les personnages de pastorale puissent revendiquer une connaissance particulière de

¹² Voir à ce sujet Alice Lindsell, « Whas Theocritus a Botanist? », *Greece and Rome*, n° 6, 1937, cité in Amigues, 1996.

l'environnement, qui peut être issue de l'expérience directe des pratiques rurales et agricoles, ou de souvenirs livresques et de références savantes – dans la botanique de Théocrite lecteur de Théophraste, ou beaucoup plus tard de Jean-Jacques Rousseau et des herbiers de la pastorale pré-romantique, par exemple ; en Chine, dans l'attention portée aux noms des différentes essences et animaux du *Shī jīng*, ou bien plus tard dans les poèmes de Fan Chengda (范成大, 1126-1193), qui est aussi un éminent géographe.

Dans tous les cas, ces thématiques et ces compétences aboutissent à une utilisation poétique de la faune et de la flore, des espaces naturels, des saisonnalités et des aléas climatiques, omniprésente et toujours essentielle, par le truchement des parallélismes, des effets de fusion ou d'analogie, des symboles, des allégories, exprimant toujours en quelque manière le rapport entre l'homme et son environnement. Même s'ils s'interprètent évidemment de façon différente, les procédés opèrent le plus souvent par des mises en parallèle, en rapport, ou des comparaisons de deux types principaux : entre l'homme, la femme et l'élément naturel (arbre, végétal, animal), entre une activité (souvent la pratique d'un art) et l'élément naturel et son activité. Le rapport humain / végétal apparaît très tôt dans le *Shī jīng*, dans le chant VI évoquant les jeunes filles et les jeunes pêcheurs (Couvreur (tr.), 1896/1967, p. 10), par exemple, ou à la fin de la IV^e églogue des *Bucoliques* de Virgile, lorsque Thyrsis et Corydon évoquent tous les arbres et les personnalités qui leurs sont rattachées (Virgile, 1983, p. 81, v. 53 *sqq.*).

Ces thématiques et les contextes sociaux ruraux qu'elles supposent obligent à une certaine « simplicité » dans l'expression, dans le même temps qu'elles sont à l'origine d'images fortes et marquantes, qu'on retrouve souvent devenues illustrations dans les arts visuels de différentes époques : un instrument de musique suspendu à la branche d'un arbre, un pêcheur à la ligne dans sa barque, une jeune fille « végétalisée » – c'est-à-dire décrite ou évoquée par des métaphores végétales –, un musicien à l'ombre des feuillages, un jardinier qui prend soin des myrtes ou des chrysanthèmes, une femme ou un homme comparable au lys ou au mûrier... On reconnaît ou on dispute à la poésie pastorale, dans le même temps, le don de la simplicité et la capacité de produire ou de renouveler de puissantes images poétiques.

Il ressort de ces éléments que l'imaginaire de cette pastorale transculturelle s'élabore essentiellement sur l'opposition entre l'expression d'une sérénité (déjà Hervey de Saint-Denys avait évoqué au XIX^e siècle une forme de « quiétisme ») sensible à la simplicité et à l'harmonie alors infaillible et spontanée de la nature, mais constamment, explicitement ou implicitement, menacée par un grand nombre de tensions formant un nœud que l'inventivité poétique seule parvient à maintenir à l'équilibre – dans les seuls moments de la composition comme de la lecture du poème. Ces tensions peuvent être d'ordre littéraire, poétique, internes à la fabrique du poème, comme la tension générique, entre les genres poétique, narratif, dramatique et même épique potentiellement à l'œuvre dans la « pastorale » ; des tensions stylistiques, quand la « simplicité », souvent attendue, est aux prises avec les complications de la contrainte poétique et les ambitions de l'inventivité. Mais ces tensions sont aussi réelles et tangibles, inscrites dans la biographie des poètes :

elles opposent la vie urbaine des notables provinciaux, des cours princières ou des institutions impériales, comme les tâches de la vie publique et les responsabilités politiques, civiles ou administratives, au retraitement ou à la retraite dans l'isolement de la campagne, considéré à la manière d'un renoncement aux « filets de poussière » (*chén wǎng* 尘网), selon la belle formule de Tao Yuanming (« Retour aux jardins et aux champs », 1990, I, p. 129, v. 3). Cette opposition apparaît fondamentale dans bien des cas, mais avec des motivations bien différentes, chez le lettré qui renonce à une charge, dans l'*otium* et le *negotium* des Romains, dans le refus du « monde » et des « vanités » des auteurs chrétiens, dans l'érémisme des mêmes chrétiens, mais aussi de certains auteurs taoïstes ou bouddhistes. Quelle que soit la situation, qu'il soit définitif ou pour quelques instants seulement, le retraitement dans la nature prend des significations qui vont bien au-delà de l'anecdote — et de la « simplicité ».

Toutes les tensions de la vie politique, sociale, religieuse, et des événements de l'histoire apparaissent ainsi pour menacer l'imaginaire transculturel de la « pastorale », jusqu'à en devenir une composante majeure. C'est aussi bien les tensions nées de mésaventures personnelles qui sont concernées ici : la disgrâce du poète conseiller ou courtisan, la nostalgie de l'exilé comme le souvenir de la campagne natale du fonctionnaire ou du diplomate éloigné, les effets de la corruption ou de la calomnie, les déconvenues amoureuses, la déploration ou le rêve évocatoire suite à la perte d'un être cher apparaissent dans bien des cas dans tous les *corpus* évoqués ici. Sans doute est-ce dans une activité, fût-elle minime, que se réalise alors un équilibre : c'est pourquoi c'est davantage l'expression de la « vie à la campagne » qui est mise en valeur ici, dans la contemplation comme dans l'action, plutôt que l'arrêt sur un *paysage*. Par conséquent c'est souvent une activité, si minime ou apparemment insignifiante soit-elle, qui met en mouvement cet imaginaire, ou en quelque sorte le rythme : il peut s'agir simplement de lever ou de baisser les yeux, de soupirer, ou d'écouter une chanson, mais aussi dire bonjour à un ami qui arrive, de chanter une chanson, de siffloter, de jouer de la syrinx ou du pipa, d'observer une bergère ou une magnanarelle, de pêcher à la ligne, de soigner les courges ou de couvrir les myrtes pour l'hiver, de rentrer les bêtes, de cueillir des simples, de rapporter du bois, de boire un verre de vin au clair de lune, d'aller prendre le frais dans sa barque, de humer l'odeur d'une fleur, de récolter ses salades, de saluer sur le seuil le départ d'un ami... La poésie pastorale n'est jamais exclusivement contemplative, ce qui explique aussi pourquoi elle a pu donner lieu à des créations romanesques ou dramatiques dans les deux grands domaines concernés ici.

La pastorale transculturelle, dans sa double origine, opposée mais productive, populaire et savante ou rurale et urbaine, apparaît donc en somme comme l'expression de l'expérience écopoétique « des champs et des jardins ». Elle est animée par la présence spécialement valorisée de l'environnement naturel et souvent par la pratique des arts (chanson, musique, poésie), mais dans bien des cas en quelque manière assombrie ou menacée, implicitement ou explicitement, par les aléas des destinées individuelles ou par les conséquences de l'Histoire.

Il faut mettre un terme à cette synthèse qui tient lieu de première étape, en rappelant qu'il s'agissait aussi pour nous d'examiner les rapports entre les perspectives et les pratiques méthodologiques de la littérature comparée d'une part, et les thématiques et problématiques de l'écocritique d'autre part. Il paraissait raisonnable, dans cette intention, de choisir d'abord la catégorie poétique la plus directement liée à l'univers naturel, en prenant soin de distinguer différentes sous-catégories : les chants appartenant aux traditions rurales, les poèmes issus de ces chants — réécrits ou censurés —, les traditions que constituent ces textes dans la « pastorale » classique européenne ou la « poésie des champs et des jardins » des auteurs chinois anciens, enfin les effets de la fidélité à ses traditions dans les textes postérieurs — jusqu'à l'exemple de la réception en France de ces textes au XIX^e siècle. La poésie pastorale intéresse en effet au premier chef l'écopoétique, c'est-à-dire l'étude des interactions entre l'histoire et les pratiques à la fois littéraires et environnementales dans le texte poétique. Les spécificités et les caractéristiques environnementales et écologiques des deux aires considérées introduisent en effet la possibilité de nouvelles nuances dans la pastorale transculturelle, qui tente d'appréhender ensemble ces « pastorales parallèles ». Elles sont en effet à l'origine d'un imaginaire environnemental particulier, induisant des esthétiques poétiques spécifiques, mais elles correspondent aussi à des modes de vie et de créativité, et à leurs justifications idéologiques ou religieuses.

Nous nous sommes limités ici préalablement à présenter les démarches comparatistes possibles dans cette intention. Le comparatisme permet différentes approches méthodologiques, souvent opposées par esprit de controverse mais complémentaires dans la réflexion d'ensemble : le *comparatisme de la médiation* étudie les transferts et les traductions, les médiations, les médiateurs et les phénomènes de réception des textes, il est contraint par les chronologies de l'histoire de la diffusion des textes traduits et des échanges, médiations et voyages littéraires, et par les documents et les créations qui témoignent des effets de la réception et des transferts. D'abord plus libre dans sa démarche, le *comparatisme de rapprochement* peut tendre aux essais du « comparatisme de la différence », que cette « différence » soit en définitive mise en valeur ou réduite ; ou assez différemment se fier aux sciences humaines pour reconstituer les contextes d'œuvres volontairement rapprochées afin de « construire des comparables » plausibles et éclairants. Ces premiers éléments ont permis de cerner l'hypothèse d'un imaginaire transculturel de la « pastorale », issue de l'expérience (poétique) commune « des champs et des jardins », dans le cadre de deux civilisations aux traditions agricoles et rurales particulièrement riches.

Bibliographie

- Amigues Suzanne (1996), « De la botanique à la poésie dans les *Idylles* de Théocrite », *Revue des Etudes grecques*, Volume 109-2, p. 467-488.
- Audiau Jean (1923), *La Pastourelle dans la poésie occitane du Moyen Âge*, Paris, Éditions de Boccard.
- Barthes Roland (1970), « L'Ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications*, Volume 16, n° 1, p. 172-223.

- Bate Jonathan (2000), *The Song of Earth*, London, Picador.
- Baudelaire Charles (1977), *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », Tome I.
- Boneu Violaine (2014), *L'idylle en France au XIX^e siècle*, Paris, coll. « Lettres françaises », Presses Universitaires de Paris-Sorbonne.
- Brunel Pierre (2005), *L'Arcadie blessée. Le monde de l'idylle dans la littérature et les arts de 1870 à nos jours*, Paris, Eurédit.
- Brunel Pierre, Daniel Yvan (éds.) (2013), *Paul Claudel en Chine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences ».
- Claudel Paul (1900/1967), *Œuvre poétique, Connaissance de l'Est*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade ».
- Claudel Paul (1937/1965), *Œuvres en prose, Contacts et Circonstances*, « La Poésie française et l'Extrême-Orient » (conférence du 17 décembre 1937), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade ».
- Couvreux Séraphin (tr.) (1895/1972), [*Sī shū*] 四書, Les Quatre Livres, avec un commentaire abrégé en chinois, une double traduction en français et en latin et un vocabulaire des lettres et des noms propres, Taipei, Kuangchi Press. [Première édition : Ho Kien Fou, Imprimerie des Missions catholiques, 1895].
- Couvreux Séraphin (tr.) (1896/1967), [*Shī jīng*] 詩經, Cheu-king, texte chinois avec une double traduction en français et en latin, une introduction et un vocabulaire, Taipei, Kuangchi Press. [Première édition : Ho Kien Fou, Imprimerie des Missions catholiques, 1896].
- Coyaud Maurice (1997), *Anthologie bilingue de la poésie chinoise classique*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Architecture du verbe ».
- Damrosch David (2003), *What is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press.
- Daniel Yvan (2011), *Littérature française et Culture chinoise*, Paris, Les Indes savantes.
- Détienne Marcel (2000/2009), *Comparer l'incomparable*, Paris, Points, coll. « Essais ».
- Diény Jean-Pierre (1977), *Pastourelles et magnanarelles. Essai sur une thème littéraire chinois*, Genève-Paris, Droz, coll. « Hautes études orientales », n° 8.
- Garrard Greg (2004/2010), *Ecocriticism*, London, New York, Routledge.
- Gautier Judith (tr.) (2004), *Le Livre de Jade*, Paris, Imprimerie nationale, coll. « La Salamandre ».
- Gerhardt Mia Irene (1950), *Essai d'analyse littéraire de la pastorale dans les littératures espagnole, italienne et française*, Assen, Van Gorcum.
- Gifford Terry (1999), *Pastoral*, London, Routledge, 1999.
- Glotfelty Cheryl, Fromm Harold (1996), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, London, University of Georgia Press.
- Granet Marcel (1919), *Fêtes et Chansons de la Chine ancienne*, Paris, Ernest Leroux, « Bibliothèque de l'École des Hautes Études », Volume XXXIV.
- Hervey de Saint-Denys Marie-Jean-Léon (tr.) (1862/2007), *Poésies de l'époque des Thang*, Paris, Éditions Ivrea.
- Joukovsky Françoise (1994), *La Renaissance bucolique*, Paris, Garnier-Flammarion.
- Jullien François (2014), *Vivre de paysage, ou l'impensé de la Raison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées ».
- Jullien François (1985), *La Valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (Contribution à une réflexion sur l'altérité culturelle)*, Paris, EFEO, Volume CXLIV.

- Jullien François (1986), « Pour une sinologie occidentale : la comparaison comme fiction et comme méthode », *Revue européenne des sciences sociales*, Tome 24, n° 72, *La Comparaison en sciences humaines et sociales*, p. 77-84.
- Laloy Louis (1909), « Préface à “Chansons des Royaumes” » et « Chanson des Royaumes » [traduction de poèmes du *Classique des poèmes*], *La Nouvelle Revue Française*, n° 7, août 1909, préface, p. 5-11 et traduction, p. 11-14.
- Lavocat Françoise (1998), *Arcadie malheureuse, Aux origines du roman moderne*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée ».
- Pauthier Guillaume (éd. et tr.) (1872), *Chefs d'œuvre littéraires de l'Inde, de la Perse, de l'Égypte et de la Chine*, Paris, Maisonneuve, Tome II : *Chi-king, ou Livre des vers*.
- Qian Zhongshu (1997), *Cinq essais de poétique*, traduction de Nicolas Chapuis, Paris, Christian Bourgois.
- Rivière Jean-Claude (1979), Compte rendu de Jean-Pierre Diény, *Pastourelles et magnanarelles. Essai sur une thème littéraire chinois*, *Cahiers de Civilisation médiévale*, 22^e année, octobre-décembre 1979, p. 380-382.
- Schwab Raymond (1950/2014), *La Renaissance orientale*, Paris, Payot.
- Tao Yuanming (1990), *Œuvres complètes*, traduit du chinois, présenté et annoté par Paul Jacob, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'orient ».
- Théocrite (2002), *Idylles*, dans Philippe-Ernest Legrand (éd. et tr.), *Bucoliques grecques*, Paris, Les Belles Lettres, Coll. des Universités de France, Tome I.
- Verlaine Paul (1867), « Le Livre de Jade par Judith Walter », *L'Étendard*, 11 mai 1867.
- Virgile (1983), *Bucoliques*, texte établi et traduit par Eugène de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, coll. des Universités de France.
- Vissière Isabelle, Vissière Jean-Louis (éds.) (1979), *Lettres édifiantes et curieuses de Chine par les missionnaires jésuites (1702-1776)*, Paris, Garnier-Flammarion.
- Wang Wei (1990), *Paysages, miroirs du cœur*, traduit du chinois par Wei-penn Chang et Lucien Drivod, Paris, coll. « Connaissance de l'Orient », n° 71.
- Zink Michel (1972), *La Pastourelle, Poésie et folklore au Moyen Âge*, Paris-Montréal, Bordas.

« LE PEUPLE CHINOIS A ATTEINT LE MOMENT LE PLUS DANGEREUX » :
L'IMAGINAIRE DE L'ENVIRONNEMENT
DANS LES ŒUVRES DRAMATIQUES DE TIAN HAN

Shih-Lung Lo

Research Center for Literary Thoughts and Discourses

(Wénlùn yánjiū zhōngxīn 文論研究中心)

Département de littérature chinoise, National Ts'ing Hua University



Résumé : Dans la littérature chinoise du XX^e siècle, l'inondation est un sujet récurrent associé à la dégradation de la politique. L'accomplissement des travaux hydrauliques suggère ainsi le potentiel de la fondation d'une Nouvelle Chine. Cet article s'axe sur les pièces de théâtre de Tian Han (1898-1968) qui sont souvent considérées comme outil de propagande et qui vantent la conquête de la nature. Elles mélangent en effet la croyance populaire et mythologique, la confiance dans le progrès technique et scientifique ainsi que l'imagination d'un meilleur avenir.

Mots-clés : Tian Han, Chine, théâtre, XX^e siècle, catastrophe naturelle, Grand Bond en avant.

Abstract: In the Chinese literature of the twentieth century, the flood is a regularly presented topic which often suggests political decadence. The achievement of hydraulic works evokes thus the potential construction of a New China. In this article, I have examined the plays of Tian Han (1898-1968) which are usually considered as propaganda tools in praise of the conquest of nature. These plays present in fact Chinese mythological and popular believes, the faith in the scientific and technical progress, as well as an imagination of a better future.

Keywords: Tian Han, China, theatre, 20th century, natural disaster, Great Leap Forward.

En 1935, le dramaturge-poète Tian Han (Tián Hàn 田汉, 1898-1968)¹ crée, en collaboration avec le musicien Nie Er (Niè Ěr 聂耳, 1912-1935), *La Marche des volontaires* (*Yìyǒngjūn jìnxíngqǔ* 义勇军进行曲) pour le film *Les Enfants de Chine* (*Fēngyún érnǚ* 风云儿女), dont il assure aussi le scénario. Les paroles de ce futur hymne national mettent l'accent sur l'actualité en affirmant que « le peuple chinois a atteint le moment le plus dangereux » de son histoire, alors que le titre chinois du film évoque la métaphore du *fēngyún*, « vent et nuages », qui désigne des « temps troubles ». Le dramaturge associe ainsi des éléments de l'environnement naturel au tumulte du contexte socio-politique de l'époque. En effet, depuis 1931, le Japon impérialiste accélère son intervention militaire en Chine, ce qui mènera à la guerre sino-japonaise qui éclate en 1937, soit deux ans après la création de *La Marche des volontaires*. Tian Han adhère quant à lui au parti communiste en 1932, et, malgré la pression politique du gouvernement nationaliste dirigé par Tchang Kaï-shek (Jiǎng Jièshí 蒋介石), il s'engage ardemment dans les activités littéraires et artistiques ayant pour but de favoriser la résistance des patriotes chinois contre l'invasion du Japon.

La métaphore des « temps troubles » — pris au sens à la fois climatique et politique — renvoie au souci que se fait Tian Han pour son pays en danger. Pourtant, au début de sa carrière, ses créations n'étaient pas aussi sombres. En effet, le jeune dramaturge de talent a d'abord manifesté son idéal littéraire à travers un imaginaire plein de douceur et de tendresse, une utopie méridionale où les protagonistes jouissent d'une vie pacifique. Le conflit sino-japonais entraîne une rupture dans sa création, c'est pourquoi son œuvre est souvent étudiée sous un angle politique. Mais il convient de signaler que l'imaginaire de l'environnement naturel joue également un grand rôle dans les créations dramatiques de Tian Han. Bien que ses pièces soient rarement associées à l'écriture de l'écologie — notion liée au problème environnemental dans la Chine actuelle —, étudier l'imaginaire de l'environnement dans la création de Tian Han nous permet de découvrir son œuvre sous un jour nouveau.

L'AMOUR ET LA JEUNESSE DU PAYS MÉRIDIONAL DANS LES PREMIÈRES CRÉATIONS DE TIAN HAN

Tian Han commence à écrire des pièces de théâtre en 1922, année de son retour en Chine après six ans d'études à l'École normale supérieure de Tōkyō. De 1922 à 1930, il crée à Shanghai plusieurs revues et groupes théâtraux sous le nom de Nánguó (南国),

¹ Tian Han (1898-1966) est l'un des dramaturges chinois modernes les plus prolifiques, avec une création de soixante-trois pièces de théâtre parlé (*huàjù* 话剧), vingt-sept pièces d'opéra traditionnel, deux opéras à l'occidentale, douze scénarios de films, plus de deux mille poèmes de style ancien ou nouveau. Dans la suite de l'article, nous nous référerons à l'édition de ses œuvres complètes en vingt volumes, publiées en 2000 aux éditions Wenyi du Hua shan (Tian, 2000), en signalant le tome de l'ouvrage où se trouve la pièce et la ou les pages concernées. Pour la vie de Tian Han, voir la brève présentation de F. Veaux, « Tian Han », in Lévy (dir.), 2000, p. 298-299.

« pays du midi ». Ce terme, qui évoque à la fois la vie, la jeunesse, l'amour, le rêve et l'espoir, s'inspire d'une allégorie littéraire du poète allemand Goethe. Dans le premier chapitre du roman *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, Mignon chante une chanson dans laquelle le pays méridional représente le paradis des jeunes amoureux où fleurissent citronniers et orangers². Cette « chanson de Mignon » a été traduite pour la première fois en chinois en 1903, par Ma Junwu (Mǎ Jūnwǔ 马君武, 1881-1940), sous le titre de « Mǐlǐróng gē » (米丽容歌) (voir Yang, 1991, p. 93-94). Par la suite, des écrivains chinois tels que Guo Moruo (Guō Mòruò 郭沫若, 1892-1978), Yu Dafu (Yù Dāfū 郁达夫, 1896-1945), Yang Wuneng (Yáng Wūnéng 杨武能, 1938-) ou Liang Zongdai (Liáng Zōngdài 梁宗岱, 1903-1983) ont également traduit cette chanson de Mignon, souvent rebaptisée sous leurs plumes « Míniáng gē » 迷娘歌. Si Tian Han n'a pas pour sa part traduit cette chanson, il est lui aussi fasciné par l'imaginaire du pays méridional de la jeune Mignon. Ainsi verra le jour, en 1934-1935, une pièce de théâtre intitulée *L'Air du retour du printemps* (*Huí chūn zhī qǔ* 回春之曲, III, p. 109-151), dans laquelle Tian Han insère une « chanson de Meiniang » (*Méiniáng qǔ* 梅娘曲) librement adaptée de l'originale de Goethe. Meiniang (梅娘), héroïne de la pièce de Tian Han, chante cet air de jeunesse à son amour qui a perdu la mémoire après avoir été traumatisé par la guerre³. La mélodie douce et les paroles amoureuses soulignent par contraste la cruauté de la guerre et permettent à Tian Han de dénoncer l'invasion de la Chine par le Japon.

Dans les années 1920, Tian Han débute donc sa carrière théâtrale en déclinant le thème du « pays du midi » (Nánguó 南国) : il crée la *Revue bimensuelle du Midi* (*Nánguó bànyuèkān* 南国半月刊, revue qui paraît en 1924-1925, puis qui devient mensuelle en 1929-1930), les numéros « spéciaux » de la *Revue du Midi* (*Nánguó tèkān* 南国特刊, revue paraissant en 1925, en tant que supplément de la revue hebdomadaire *Xǐngshī* 醒狮, *Le Lion se réveille*), la Société des Arts cinématographiques et dramatiques du Midi (*Nánguó diànyǐng jùshè* 南国电影剧社, 1926-1927), le Cercle artistique du Midi (*Nánguó shè* 南国社) ainsi que l'École des Arts du Midi (*Nánguó yìshù xuéyuàn* 南国艺术学院) (1928-1930). À l'époque, Tian Han déclare appartenir au courant littéraire du « néo-romantisme » (*xīn luómànzhǔyì* 新罗曼主义). D'après la définition du dramaturge, il s'agit d'un « bel enfant dont la mère est le romantisme et le père est le naturalisme » (XIV,

² Voir Shi Zhecun (Shī Zhécún 施蛰存), « Tian Han, poète du pays du midi » / 《南国诗人田汉》 / « Nánguó shīrén Tián Hàn », 1983, texte repris dans Chen, Xu (dir.), 2001, p. 295-296. Shi Zhecun (dont un des noms de plume est Beishan (Běishān 北山)) est un écrivain contemporain, et fut l'un des premiers élèves de Tian Han.

³ *L'Air du retour du printemps* est joué pour la première fois par l'Association de la scène shanghaienne (Shànghǎi wǔtái xiéhuì 上海舞台协会), du 31 janvier au 2 février 1935. Le personnage Meiniang s'inspire de Mignon, mais l'intrigue de la pièce de Tian Han à sujet révolutionnaire est très éloignée du roman de Goethe. La musique de l'« air de Meiniang » est créée par Nie Er, compositeur de *La Marche des volontaires* que nous avons cité plus haut.

p. 157-190)⁴. Naturalisme, parce que les personnages de ses pièces sont souvent des gens ordinaires de la société moderne chinoise. Romantisme, parce que Tian Han cherche à capturer une beauté pure et absolue étrangère aux gens d'ici-bas. À travers la perspective du néo-romantisme, il souhaite concevoir un monde intangible et métaphysique, hors de la portée des sens. L'objectif est de libérer l'esprit (*líng* 灵) de la cangue d'un monde matériel (*ròu* 肉) afin de retrouver un monde équilibré et de rajeunir une Chine vieillissante. Si le talent du jeune dramaturge lui permet de se livrer à la rhétorique et la métaphore poétiques pour créer des scènes sentimentales et pathétiques dans le « pays du midi », il faut indiquer que ces pièces présentent généralement une atmosphère dangereuse mais séduisante, un registre sombre et mélancolique. L'environnement extérieur, qu'il s'agisse d'une scène urbaine ou d'une campagne sauvage, est toujours couvert d'un nuage d'inquiétude qui se dissipe finalement grâce à la mort du héros, ou à son retrait hors du monde.

Dans *La Nuit de la prise du tigre* (*Huò hǔ zhī yè* 获虎之夜, 1924, I, p. 179-206), un jeune homme, dans une situation difficile, lutte vainement pour regagner son amoureuse avec qui les fiançailles ont été rompues. Caché seul dans les montagnes, le jeune homme désespéré rôde tous les soirs sur la colline près de laquelle habite sa bien-aimée afin de la revoir en secret. Mais la nature ne le camoufle pas longtemps. Les villageois le prennent pour un tigre menaçant, et il tombe dans un piège installé par des chasseurs. Ni l'obscurité de la nuit ni la profondeur de la montagne ne lui fournissent de refuge. La paix n'est possible que dans un autre monde : le jeune homme finit par se poignarder en pleine poitrine devant les villageois. Autre histoire d'amour, le *Retour dans le pays du sud* (*Nán guī* 南归, 1929, I, p. 411-430) raconte le retour d'un poète itinérant dans son pays nordique pour retrouver la tranquillité⁵. Il découvre que depuis son départ, la bergère, son ancienne amoureuse, s'est mariée. Ennuyé par le paysage de la steppe et de la forêt qui pourtant lui manquaient, le poète repart pour le sud, où une jeune fille nommée Printemps l'a beaucoup aimé. Mais la jeune fille s'est fiancée avec un autre garçon pendant l'absence du poète. Très déçu, il reprend son chemin et continue sa vie nomade. Dans cette pièce à la tonalité pastorale et nostalgique, Tian Han montre à la fois le paysage méridional et le paysage septentrional. Pour le personnage du poète comme pour le dramaturge Tian Han, le retour vers le pays du midi est la recherche inlassable de l'amour et de la jeunesse perdue. Le poète s'accomplit dans une vie de bohème qui lui permet de se déplacer en toute liberté sur le sol chinois. Toutefois, la réalité de l'époque n'est pas si heureuse que dans la pièce. Au début de l'année 1929, une grande famine frappe la Chine dans les provinces de Shanxi, Henan et Gansu (région centrale et nord-ouest de la

⁴ À l'origine, l'article « Le néo-romantisme et autres propos » / 《新罗曼主义及其他》 / « Xīn luómàn zhǔyì jī qítā », est paru dans *La Jeune Chine* / 《少年中国》 / *Shàonián Zhōngguó*, Volume 1, n° 12, juin 1929.

⁵ La pièce est écrite en février 1929 et représentée au mois de juillet de la même année par la Société du pays du midi, à Nankin. Elle est aussi publiée dans la *Revue mensuelle du Midi*, Volume 1, n° 3, parue en juillet 1929.

Chine). La nature calme et paisible décrite dans la pièce n'est qu'un refuge métaphorique pour l'âme du poète.

LA MENACE DES INTEMPÉRIES ET DES CATASTROPHES NATURELLES

La création de Tian Han prend un grand virage en 1930. Dans un long article intitulé « L'autocritique de nous-mêmes » (XV, p. 80-186), publié à l'origine dans la *Revue mensuelle du Midi*⁶, le dramaturge explique qu'il abandonne le néo-romantisme pour embrasser des sujets réalistes associés à la vie des travailleurs. Si une tonalité mélancolique voire pessimiste peut encore être décelée dans certaines de ses pièces écrites au début des années 1930, celle-ci résulte souvent du désespoir de la classe populaire aux prises avec la cruauté de la réalité. Les histoires nostalgiques et poétiques de ses créations des années 1920 cèdent la place aux tribulations des gens privés de ressources. La nature n'est plus une Arcadie où l'on peut réfléchir au sens de la beauté, mais devient une force sinistre qui aggrave la misère des personnages déjà touchés par les difficultés économiques. Malgré leurs efforts, les personnages n'arrivent jamais à échapper à leurs destins de condamnés.

Tian Han est pourtant plus réaliste que fataliste. En fait, ses pièces reflètent la perplexité du public de l'époque qui a l'impression d'être dans une impasse. D'une part, l'impact de la crise économique de 1929 ainsi que des conflits militaires intérieurs (les seigneurs de guerre, les nationalistes et les communistes) et extérieurs (les interventions militaires du Japon) fragilisent la vie économique des petits citoyens urbains ; d'autre part, les calamités naturelles rendent précaires les conditions de vie à la campagne. Si la « décennie de Nankin » (1928-1937)⁷ est souvent considérée comme un âge d'or de la Chine républicaine grâce au développement industriel et commercial, le dramaturge Tian Han présente dans ses œuvres les gens qui ne bénéficient pas de cette richesse. En 1934, dans un article à propos du théâtre chinois contemporain, Tian Han écrit que les dramaturges ne doivent pas être indifférents à l'actualité. Pour lui, trop peu de pièces de théâtre décrivent la vie misérable des victimes des inondations et de la sécheresse (voir XV, p. 239-242)⁸. L'inondation du fleuve Yangzi (ou Yang-tze, Yángzǐ jiāng 扬子江) a en effet touché 51 millions personnes, soit un quart de la population chinoise de l'époque. Plus de 140 000 personnes sont mortes pendant l'inondation, et la famine et les épidémies qui

⁶ Tian Han, « L'autocritique de nous-mêmes » / 《我们的自己批判》 / « Wǒmen de zìjǐ pīpàn », *Revue mensuelle du Midi* / 《南国月刊》 / *Nánguó yuèkān*, Volume 2, n° 1, avril 1930.

⁷ En 1928, le parti nationaliste dirigé par Tchang Kaï-shek met un point final aux conflits entre les seigneurs de guerre et réunit la Chine. La capitale du gouvernement républicain déménage à Nankin. Dès lors, jusqu'en 1937, lorsque le Japon déclare la guerre sino-japonaise, la Chine bénéficie d'une période relativement paisible et stable. Les historiens l'appellent souvent « la décennie de Nankin ».

⁸ À l'origine, l'article, « Comment faire avancer la nouvelle vague de la culture du théâtre chinois ? » / 《怎样推动中国戏剧文化的高潮？》 / « Zěnyàng tuīdòng Zhōngguó xījù wénhuà de gāocháo ? », a été publié dans le *Quotidien de la Chine* / 《中华日报》 / *Zhōnghuá rìbào*, le 23 septembre 1934.

ont suivi ont fait trois millions de victimes supplémentaires. En 1934, une grande sécheresse entraîne une famine nationale qui cause plus de six millions de morts. De 1931 à 1949, la région traversée par le fleuve Yangzi subit onze inondations. C'est dans ce contexte que le dramaturge s'engage dans la création de pièces sur le thème des calamités naturelles.

Prenons pour exemple *La Saison des pluies* (Méiyǔ 梅雨, 1931, II, p. 241-276)⁹. L'histoire qui se passe dans un bidonville de Shanghai s'inspire d'une actualité lue par Tian Han dans le journal¹⁰. Le personnage principal nommé Pan Shunhua a abandonné son métier de paysan en raison de la sécheresse, et s'est installé à Shanghai avec sa famille. Dès lors il travaille pendant huit ans comme ouvrier d'une filature. À cause de la crise économique, le patron de la filature licencie Pan Shunhua, déjà âgé d'une cinquantaine d'années et en mauvaise santé. Pan Shunhua devient marchand itinérant de sucreries, mais la pluie qui tombe durant tout un mois l'empêche de sortir gagner sa vie. Il est donc obligé d'emprunter de l'argent à des taux abusifs, ce qui marque le début d'un cercle vicieux financier. Le coup de théâtre est une lettre de chantage écrite par le bien-aimé de la fille de Pan, Awen, qui est au chômage et dont le bras a été cassé dans un accident de machine à la filature. Pour aider les Pan à sortir de leur misère, il menace un petit marchand en lui demandant une grosse somme d'argent. Sa tentative échoue et il est arrêté par la police. Par une journée pluvieuse, Pan Shunhua, sans aucun moyen de payer le loyer, est expulsé par la propriétaire de son logement. Dans sa chambre au dernier étage, il se donne la mort en se poignardant en pleine poitrine. Le toit étant troué, l'eau de pluie s'infiltre dans la chambre, s'écoule par terre et se mêle aux gouttes de sang de Pan.

Tout au long de cette pièce au registre sombre, les personnages hésitent entre l'idée de la lutte, proposée par une professeure militante, et la morale traditionnelle chinoise consistant à « se résigner à l'amertume pour accueillir une meilleure vie »¹¹. La fille de Pan Shunhua, qui s'est cassée des doigts au travail, revendique la nécessité de la lutte, en vain. La seule solution qu'elle trouve est de se prostituer. Le dramaturge Tian Han rassemble habilement tous ces éléments mélodramatiques pour composer une pièce parsemée de sang et de larmes. Aux scènes de désespoir s'ajoute le climat défavorable aux personnages qui sont déjà physiquement blessés ou handicapés. La pluie envahissante symbolise par ailleurs l'omniprésence de l'oppression économique. Le dramaturge affectionne cette métaphore du temps troublé qui met en danger l'existence des gens ordinaires. Pour les personnages, seul le retour du soleil peut raviver l'espérance. C'est pourquoi à la fin de la

⁹ Écrite au printemps de 1931 et publiée la même année dans la revue *La Lecture* / 《读书杂志》 / *Dúshū zázhi*, Volume 2, n° 1.

¹⁰ Voir « Prologue » / 《自序》 / « Zìxù », dans Tian, 1993, p. 6. Selon Tian Han, « Il paraît que la saison des pluies était interminable. Et voici la cause de l'inondation qui a touché seize provinces. Pendant la saison des pluies, nombreux sont les “petits citoyens” qui ont souffert et ont cherché à échapper à la menace de la mort. D'après un journal que j'ai lu, un petit commerçant, M. Pan, qui vit près du Pont de Nanyang dans le quartier de la concession française, a fini par se suicider. Car son commerce avait été gravement atteint par les pluies, ce qui l'empêchait de rembourser son prêt à taux d'usure. »

¹¹ Texte original : 《受得苦中苦，方为人上人》 (Tian, II, p. 248).

pièce, les didascalies indiquent que « le bruit de la pluie s'arrête, une lumière rouge pénètre dans la chambre à travers la fenêtre, comme si elle annonçait un beau temps pour demain. » Le salut n'est pas immédiat mais réside dans l'avenir.

Le registre sombre de *La Saison des pluies* annonce *L'Inondation du Fleuve Yangzi* (*Hóngshuǐ* 洪水, 1931, II, p. 289-303)¹². La création de cette pièce est étroitement liée à l'actualité de l'année. En effet, de 1928 à 1930, une grande sécheresse afflige la Chine. Mais au printemps de 1931, une crue exceptionnelle – catastrophe dite *Jiāng-Huái dàshuǐ* (江淮大水) – se produit après un hiver très neigeux, dans la région du Yangzi et du fleuve Jaune, ainsi que de la rivière Huai (Huái hé 淮河). 140 000 personnes sont emportées par l'inondation, et plus de 420 000 meurent de faim et de maladie. Ces catastrophes naturelles, nombreuses dans les années 1930, sont un sujet récurrent des créations de Tian Han à l'époque. Dans une pièce écrite en 1937 et intitulée *Le Pont de Lugou*, ou *Le Pont Marco Polo* (*Lúgōu Qiáo* 芦沟桥, IV, p. 129-196), un personnage de soldat remarque que, « depuis des années, les débordements du fleuve Jaune et du Yangzi ainsi que la sécheresse des régions du Shanxi et du Sichuan produisent de nombreuses victimes. Des milliers et des milliers de personnes meurent en très peu de temps »¹³. Cette remarque traduit sans doute les pensées du dramaturge qui réagit à l'actualité.

L'histoire de *L'Inondation du Fleuve Yangzi*, très simple, est celle d'une famille prise au piège de l'inondation. Elle se retrouve sans nourriture ni eau potable. Sachant que les autorités proposent un peu d'alimentation aux sinistrés en ville, la famille envoie le fils chercher quelques galettes en naviguant dans une caisse en bois. Mais la nourriture est saisie par des marchands opportunistes. Les personnages racontent chacun les misères vécues par leurs voisins, et ils se rendent compte que la seule chose qu'ils puissent faire est d'attendre que l'inondation se retire. Le vieux grand-père, pour laisser les réserves alimentaires aux jeunes enfants de la famille, finit par se jeter silencieusement dans le fleuve en pleine nuit. Encore une fois, l'environnement naturel accable la classe populaire. Le dramaturge ajoute cependant quelques mots de douceur dans les dernières didascalies lors de la scène du suicide du grand-père : sous la clarté froide de la lune, « on entend le cri des insectes et le son du fleuve qui coule »¹⁴. Le grand-père, satisfait, se glisse dans l'eau, et « on entend simplement de l'eau qui semble chuchoter et pleurer, très doucement et

¹² Il existe aujourd'hui deux pièces intitulées *Hóngshuǐ* dans les *Œuvres complètes* de Tian Han : l'une traite le sujet de l'inondation du Fleuve Yangzi et l'autre, de l'inondation du Fleuve Jaune. Pour distinguer l'une de l'autre, nous employons dans notre article les titres de *L'Inondation du Fleuve Yangzi* et *L'Inondation du Fleuve Jaune*. *L'Inondation du Fleuve Yangzi* est écrite en 1931 et jouée par la Société dramatique du Grand boulevard (Dàdào jùshè 大道剧社), à Shanghai. Tian Han est sans doute très intéressé par le sujet de l'inondation du Fleuve Yangzi, car la pièce en un acte sera révisée et divisée en 5 actes. Mais la version en 5 actes a été perdue en 1932 au cours de la bataille sino-japonaise à Shanghai. Il ne subsiste aujourd'hui que la version en un acte sur laquelle nous nous appuyons pour notre présentation.

¹³ Texte original : 《这几年像黄河、扬子江的大水，陕西、四川的旱灾，一死就是好几万。》(Tian, I, p. 189).

¹⁴ Texte original : 《但闻虫声唧唧河水响。》(Tian, II, p. 303).

très légèrement »¹⁵. À l'aide d'une belle description à l'atmosphère paisible, il semble que le dramaturge essaie d'atténuer l'aspect tragique de la situation misérable suscitée par l'inondation. La menace causée par l'environnement naturel va devoir céder devant l'humanité et la solidarité.

En plein été 1934, Tian Han écrit *La Sécheresse* (*Hànzāi* 旱災, III, p. 73-87)¹⁶. La pièce est inspirée de la catastrophe suscitée par la grande chaleur de l'année (dite *jiǎxū dàhàn* 甲戌大旱 ou *jiǎxū dàhuāng* 甲戌大荒)¹⁷. Afin de protéger les récoltes, différents rites religieux visant à appeler la pluie sont effectués par les paysans et les organisations taoïstes et bouddhistes. Même les fonctionnaires et les officiers des autorités y prennent part (voir Huang, 2010, p. 47-54). Dans la pièce de Tian Han, la sécheresse endommage une rizière et empêche les villageois d'assurer l'élevage des vers à soie. Ils sont obligés d'acheter leur alimentation à des commerçants opportunistes, ce qui les prive de leurs dernières ressources. Affamés et désespérés, les villageois décident d'arrêter et de punir un enseignant en sciences qui a proposé de détruire le temple du Roi du dragon – divinité censée faire pleuvoir – et de le remplacer par une école moderne. Mais finalement les villageois prennent conscience que ce n'est pas la science qui est malfaisante. Ils se dirigent donc chez un homme riche et lui demandent d'aspirer de l'eau avec sa pompe moderne pour en faire profiter le peuple. Dans cette pièce, Tian Han critique à la fois les pratiques de stockage personnel de l'eau et les villageois-paysans superstitieux qui ont recours au Roi du dragon pour faire pleuvoir. L'engouement de Tian Han pour la technologie moderne et la météorologie se manifeste dans la théorie de l'ensemencement des nuages présentée à travers la voix du professeur de sciences.

Le sujet de la sécheresse est moins récurrent chez Tian Han que celui de l'inondation. Il reprend ce thème 1935, dans la pièce intitulée *L'Inondation du Fleuve Jaune* (*Hóngshuǐ* 洪水, III, p. 209-257)¹⁸. Il écrit cette pièce au lendemain de sa visite à Xuzhou, dans l'une des régions les plus touchées par l'inondation (voir XVI, p. 238-247)¹⁹. Le but, selon l'auteur, est d'encourager le peuple à lutter contre les menaces de la nature toute-

¹⁵ Texte original : 《惟闻轻微的水声，如诉如泣。》(ibid.)

¹⁶ À l'origine, la pièce est publiée en 1935 avec d'autres pièces dans l'anthologie *L'Air du retour du printemps* (*Huí chūn zhī qǔ* 回春之曲). Par ailleurs, une version cinématographique intitulée *Chanson de triomphe* (*Kǎigē* 凯歌), réalisée par Bu Wancang (Bǔ Wàncāng 卜万苍), est sortie en salle en 1935.

¹⁷ Citons, par exemple, les chiffres du journal *Shēnbào* (申报) paru de juin à août 1934. Le 24 juin, la température de Shanghai a atteint 38,6 °C. Le 12 juillet, la température monte jusqu'à 40,2 °C. La sécheresse qui a touché 14 provinces est suivie d'une grande famine. Voir Huang Qingqing, 2011, p. 50-52.

¹⁸ Représentation donnée par l'Association de la Scène chinoise (*Zhōngguó wǔtái xiéhuì* 中国舞台协会), en décembre 1935 à Nankin. Publiée pour la première fois dans le *Journal du peuple nouveau* / 《新民报》 / *Xīnmín bào* de Nankin, du 18 au 30 décembre 1935. Voir aussi note 12 pour les détails des deux pièces sur l'inondation.

¹⁹ Il s'agit d'un article intitulé « Traiter les sujets » / 《题材的处理》 / « Tícai de chǔlǐ », publié dans le *Journal de la Littérature et des Arts* / 《文艺报》 / *Wényibào*, n° 17-18, 1961.

puissante (voir XV, p. 262-263)²⁰. Encore une fois, Tian Han critique la superstition des villageois qui attribuent le débordement du fleuve Jaune à la colère du Roi dragon. En effet, pour apaiser cette divinité, ils projettent de livrer au fleuve un homme qui s'appelle Zheng Dehe (Zhèng Déhé 郑德和), nom dont la prononciation est proche de celle de « zhèn dé hé » (镇得河), c'est-à-dire « calmer le fleuve ». Face aux villageois superstitieux, un ingénieur, Yu, est chargé de diriger les travaux d'aménagement de la digue. Malheureusement, le bureaucratisme et la corruption des officiers locaux empêchent la centralisation des ressources nécessaires à l'aménagement de la digue, tandis que l'invasion inlassable des Japonais ne permet pas aux Chinois de réaliser des projets d'aménagement à long terme. Mais, d'après l'ingénieur, la raison essentielle de l'inondation n'est autre que l'ensablement du fleuve. Il pense qu'il suffirait de planter des arbres en amont du fleuve pour résoudre ce problème, parallèlement au renforcement de la digue en aval. Sur ce point, Tian Han est sans doute l'écrivain de l'époque qui fait le plus preuve d'une conscience écologique dans ses créations dramatiques.

La pièce n'est pourtant pas simplement une création au service de la propagande. Le talent littéraire du dramaturge se manifeste dans les paroles des airs chantés. L'air des *Lanternes rouges parcourant cent kilomètres* (Bǎi lǐ hóngdēng 百里红灯), par exemple, raconte dans une tonalité folklorique et rustique l'amour sincère des jeunes gens. Face aux catastrophes naturelles, Tian Han compte à la fois sur la science et sur la solidarité. Lorsque la jeune fille qui chante l'air des *Lanternes rouges parcourant cent kilomètres* est abandonnée par son fiancé qui ne pense qu'à se sauver du débordement du fleuve, c'est une vieille paysanne qui lui prête généreusement son manteau. Les villageois comprennent, eux aussi, que malgré son engagement, l'ingénieur Yu n'arrivera pas seul à promettre un avenir rassurant.

La pièce se termine avec une scène d'orage. Les cris de peur et de colère des villageois et le souffle du vent se mélangent aux chants des ouvriers dans le lointain. Tout le monde crie : « Levons-nous pour nous sauver nous-mêmes ! Sinon, nous allons tomber dans l'eau ! »²¹. Si cette dernière réplique résume l'idée principale de la pièce, Tian Han souligne une dernière fois, à travers la voix de l'ingénieur, la valeur du progrès scientifique qui permettra aux Chinois dans l'avenir de dominer, sinon maîtriser, leur environnement naturel : « Nous sommes déjà au XX^e siècle mais, face à la puissance de la nature, nous ne pouvons rien faire. C'est une honte pour notre pays ! »²². Le recours à la science sera le motif d'une autre pièce sur l'environnement naturel que Tian Han composera dans les années 1950 pendant le mouvement politique du « Grand Bond en avant ».

²⁰ « Discours pour la représentation de l'Association de la scène chinoise » / 《中国舞台协会公演幕前致词》 / « Zhōngguó wǔtái xiéhuì gōngyǎn mùqián zhící », publié à l'origine dans le *Journal du peuple nouveau* / 《新民报》 / *Xīnmín bào* de Nankin, 1^{er} décembre 1935.

²¹ Texte original : 《再不起来救自己，我们就要沉到水底下去啦！》 (Tian, III, p. 257).

²² Texte original : 《在二十世纪的现在，对于自然力这样没有办法，真是国耻！》 (Tian, III, p. 219).

LE COURAGE SOUS L'ORAGE

En plus des dommages causés par les catastrophes naturelles, la Chine dans les années 1930 subit également la menace militaire du Japon. L'incident du 18 septembre 1931 (*Jiǔ Yībā shìbiàn* 九一八事变) annonce le début des conflits et tensions politico-militaires entre la Chine et le Japon qui mèneront à la guerre en 1937. Dans les créations de Tian Han, les troubles socio-politiques sont souvent représentés par la métaphore de l'orage. C'est le cas, en 1932, de *Sept femmes sous l'orage* (*Bàofēngyǔ zhōng de qīge nǚxìng* 暴风雨中的七个女性, II, p. 371-419). Ici, le terme « orage » fait sans doute référence au changement de climat politique dû à l'invasion du Japon impérialiste. Ce n'est cependant pas un élément visuel représenté sur scène. Le dramaturge cherche à éveiller une attitude militante et engagée chez le spectateur, et non une ratiocination infatigable. Les personnages sont au fait de la crise que subit la Chine, mais ne réagissent que par des mouvements inutiles. Par exemple, une journaliste propose à son entourage de fonder une « Alliance antijaponaise des écrivaines chinoises patriotiques », afin de régler les trois problèmes principaux de la Chine, à savoir la guerre, les inondations et l'augmentation du chômage consécutive à la crise économique. Mais rien n'est résolu malgré la création de telle ou telle association. Le dramaturge Tian Han opte quant à lui pour une attitude engagée face aux menaces des ennemis : avant le baisser du rideau, les personnages se rendent compte finalement de l'imminence des dangers et décident de descendre dans la rue pour participer aux manifestations.

Tian Han est fasciné par l'image des femmes courageuses malgré l'orage. Dans un essai de 1936 (XVIII, p. 544-549)²³, il décrit la courtisane patriotique Sai Jinhua (Sài Jīnhuā 赛金花) comme « une femme sous l'orage » (《暴风雨中的一个女性》, XVIII, p. 544). Et si les Chinois utilisent souvent le terme *fēngchén* (风尘, littéralement « vent et poussière ») pour parler du monde des courtisanes, Tian Han associe l'image de la courtisane Sai Jinhua au terme *bàofēngyǔ* (暴风雨, littéralement « vent et pluie violents ») – qui désigne l'« orage » – pour mettre en avant son courage face à l'adversité.

En 1934, Tian Han écrit, en collaboration avec Nie Er, un opéra-théâtre intitulé *L'Orage du fleuve Yangzi* (*Yánzǐ jiāng de bàofēngyǔ* 扬子江的暴风雨, III, p. 37-71), créé quelques semaines avant *La Sécheresse*²⁴. Dans *L'Orage du fleuve Yangzi*, la résistance s'organise d'une manière encore plus radicale. Les ouvriers, les citoyens et les étudiants se proposent de jeter dans le fleuve les munitions des Japonais fabriquées en Chine, et de repousser à la mer « les collaborateurs et les bandits de l'impérialisme »²⁵. L'« orage » dans

²³ À l'origine, l'article, « La révolte des Boxers et la courtisane Sai Jinhua / 《庚子事变与赛金花》 / « Gēnzǐ shìbiàn yǔ Sài Jīnhuā », a été publié dans *La Revue mensuelle des femmes* / 《女子月刊》 / *Nǚzǐ Yuèkān*, Volume 4, n° 9, 1936.

²⁴ Représenté au Medurst College (Màilún Zhōngxué 麦伦中学), du 30 juin au 2 juillet 1934, au bénéfice d'une collecte. Publiée pour la première fois en 1938, cette pièce sera révisée par le dramaturge lui-même en 1955. La version révisée est publiée en 1956.

²⁵ Texte original : 《把帝国主义走狗们扔到江里去！把帝国主义强盗赶到海里去！》 (Tian, III, p. 71).

les deux pièces symbolise d'une part l'atmosphère inquiétante de la société chinoise au moment des attaques japonaises et d'autre part la réaction énergique des Chinois qui repoussent les ennemis cherchant à débarquer le long du fleuve.

UNE RHAPSODIE HISTORIQUE ET FICTIONNELLE

La création de Tian Han prend un nouveau virage après la fondation de la Chine populaire en 1949 : il s'intéresse désormais à des sujets historiques. Mais, en 1958, c'est-à-dire l'année où les autorités mettent en œuvre le mouvement politique du « Grand Bond en avant » (*Dàyuèjìn* 大跃进), Tian Han, enthousiasmé par les réformes socio-politiques (voir XVI, p. 408-409)²⁶, écrit une pièce d'actualité intitulée *La Rhapsodie du Barrage des Treize tombeaux des Ming* (*Shísānlíng shuǐkù chàngxiǎngqǔ* 十三陵水库畅想曲, abrégée ci-après en *La Rhapsodie*, VI, p. 217-327). La création de la pièce est une réponse à la politique artistique engagée par le premier ministre Zhou Enlai (Zhōu Ēnlái 周恩来), qui propose aux artistes de présenter des sujets réalistes sous un angle héroïque et romantique. Cette orientation dite *liǎng jiéhé* (两结合), littéralement « union de deux [contraires] », en fait l'« alliance entre le romantisme révolutionnaire et le réalisme révolutionnaire », sera confirmée en 1960 par l'Assemblée générale des écrivains et artistes de Chine (*Quánguó wéndàihui* 全国文代会).

L'histoire de *La Rhapsodie* s'inspire de la construction du barrage des Treize tombeaux, ancien cimetière de la dynastie impériale des Ming. De février à juin 1958, plus de 400 000 ouvriers issus de différents milieux sociaux sont mobilisés, de sorte que les travaux sont miraculeusement terminés en cinq mois. L'idée du « Grand Bond en avant » concerne non seulement la construction industrielle mais aussi la production des œuvres littéraires et artistiques (voir Shen, 2013, p. 95-102). Tian Han se rend ainsi avec d'autres artistes et intellectuels au chantier du barrage. Très ému par la mobilisation populaire, Tian Han, à la suite de la création de *Guan Hanqing* (Guān Hànpīng 关汉卿, dramaturge du XIV^e siècle, voir VI, p. 101-215), finit la rédaction des treize scènes de *La Rhapsodie* en moins de dix jours. Les répétitions se déroulent parallèlement à l'avancement de la rédaction du texte (voir XVI, p. 412-416)²⁷. Achievée en juin 1958, *La Rhapsodie* est jouée au théâtre mais aussi dans les usines, les communes rurales ainsi que sur les places publiques

²⁶ « Le triomphe de 100 000 héros populaires – Pourquoi j'ai écrit *La Rhapsodie* » / 《十万英雄人民的功绩—我为什么写〈十三陵水库畅想曲〉》 / « Shíwàn yīngxióng rénmin de gōngjì – wǒ wèishenme xiě Shísān Líng shuǐkù chàngxiǎng qǔ », article écrit le 23 juin 1958 et publié dans le *Quotidien des Lumières* / 《光明日报》 / *Guāngmíng rìbào* paru le 6 juillet 1958.

²⁷ « Réponse aux questions des lecteurs de la revue *Xiǎo jùběn* » / 《答〈小剧本〉读者问》 / « Dá Xiǎo jùběn dúzhě wèn », article publié à l'origine dans *Petites pièces de théâtre* / 《小剧本》 / *Xiǎo jùběn*, n° 7, 1959.

des villes²⁸. Toujours en 1958, une version cinématographique de *La Rhapsodie* est accomplie en trente-sept jours et réalisée par Jin Shan (Jīn Shān 金山, 1911-1982), vice-directeur du Théâtre des Jeunes artistes de Pékin (*Běijīng qīngnián yìshù jùyuàn* 北京青年艺术剧院) qui avait aussi commissionné la version dramatique²⁹.

L'histoire de *La Rhapsodie* est celle de la visite d'une délégation sur le chantier. Les membres de cette délégation sont des scientifiques, des écrivains, des journalistes occidentaux, des artistes, des professeurs d'université, d'anciens combattants, etc. Doutant quelque peu au début de la validité du projet de construction du barrage, les visiteurs intellectuels sont finalement convaincus par la large mobilisation de la main-d'œuvre sur le chantier. À cette visite s'ajoute une intrigue autour d'un écrivain hypocrite qui a abandonné sa fiancée qu'il trouvait moins « civilisée » (《没文化》) que lui, mais qui se transforme en une femme nouvelle grâce à son engagement dans le travail ainsi qu'à sa passion pour la construction d'une société nouvelle. De la première jusqu'à l'avant-dernière scène, la pièce est ponctuée d'airs collectivement chantés qui sont des louanges au travail, des chants d'émulation entre différents groupes de volontaires ou encore des récits de modèles héroïques. Parallèlement à ces personnages de Chinois réalistes, deux protagonistes fantastiques sont intégrés dans la première scène. Il s'agit de Kubilaï Khan des Yuan (1271-1368) ainsi que l'empereur Zhu Di (Zhū Di 朱棣) des Ming (1368-1644). Le premier, accompagné de son ingénieur hydraulique Guo Shoujing (Guō Shǒujīng 郭守靖), se rend dans le passé sur le même site que le chantier du barrage actuel. Il surveille l'avancement des travaux et montre une grande détermination pour améliorer la vie de son peuple menacée par l'inondation. L'empereur Zhu Di, quant à lui, tient à y faire construire les tombeaux impériaux malgré la souffrance du peuple. La référence politique est sans doute évidente : pendant la construction du barrage, Mao Zedong (Máo Zédōng 毛泽东) et Zhou Enlai se sont en effet rendus sur le chantier.

Historiquement, les habitants vivant dans la région des Treize tombeaux sont depuis des siècles tourmentés par les inondations. Tian Han signale ce fait dans *La Rhapsodie* (sc. 9, sc. 11), et reprend régulièrement son argument déjà évoqué dans les années 1930 : la nature représente un ennemi cruel et persécuteur, seules la solidarité et l'opiniâtreté peuvent garantir un meilleur avenir. L'imaginaire de l'environnement est couplé à un discours militaire et agrémenté d'un vocabulaire héroïque. Le chantier symbolise ainsi « le champ de bataille où l'on s'attaque violemment à la nature » (《向大自然进攻的战场》, sc. 1, p. 225). La construction du barrage est quant à elle « une bataille ayant pour but de lutter contre les dommages provoqués par la nature » (《永远消灭自然灾害的斗争》,

²⁸ Le 1^{er} septembre 1958, par exemple, la pièce est mise en scène par Zhu Duanjun (Zhū Duānjūn 朱端钧) et jouée par les enseignants et élèves de l'Académie du théâtre de Shanghai, sur la Place de la Culture de Shanghai. Les 16 représentations ont attiré au total 66 000 spectateurs.

²⁹ En 1958, 103 films chinois sont produits en Chine continentale dont plusieurs abordent le sujet des travaux des barrages, tel que *Les Chants du barrage* (*Shuǐkù shàng de gēshēng* 水库上的歌声). Tian Han ne cache pas son soutien pour ces films. Voir XVIII, p. 158-160 : « Chanter et populariser les chants du barrage » / 《让水库上的歌声唱遍全国》 / « Ràng Shuǐkù shàng de gēshēng chàng piàn quánúó », article publié à l'origine dans *Cinéma des masses* / 《大众电影》 / *Dàzhòng Diànyǐng*, n° 14, 1958.

sc. 1, p. 232). Les habitants et camarades communistes sont invités à « saisir le vieux Roi du dragon » (《捉住老龙王》, sc. 10, p. 291). « Notre enthousiasme robuste alimenté par le socialisme nous permet de nous dégager de l'attaque inlassable de l'orage » (《让我们的社会主义干劲冲破暴风雨的袭击》, sc. 10, p. 290), et « le grand barrage s'élèvera en dépit de l'orage » (《让我们的大坝在暴风雨中照样地长高》, sc. 10, p. 290). Ouyang Yuqian (Ōuyáng Yúqiàn 欧阳予倩, 1889-1962), dramaturge et directeur de l'Académie centrale d'art dramatique de Pékin (Zhōngyāng xijù xuéyuàn 中央戏剧学院), a loué la « nouvelle technique dramaturgique » de la pièce. Selon lui, la pièce réussit à réunir les voix de toutes les classes. La méfiance et les soupçons de certains personnages sont corrigés par leurs interlocuteurs. La polyphonie est éliminée et se transforme en un monologue, dans un processus d'unification des idées et de partage de la passion pour le travail (voir Ouyang, 1958 ; Iovene, 2014, p. 22). D'autres remarques positives se retrouvent dans la presse cette année-là (voir Chen, 1958 ; Zhu, 1958 ; Jia, 1959 ; Hong, 2008, p. 250).

Tian Han met tout son talent au service de la dernière scène de la pièce, dont l'action se déroule en 1978, c'est-à-dire vingt ans après la construction du barrage³⁰. L'environnement naturel étant dompté, les Chinois de la nouvelle génération se réjouissent du progrès de la science et de la technologie. Dans cette utopie imaginée par Tian Han, les Chinois portent des habits de soie artificielle et se déplacent sur le lac à l'aide d'un bateau à propulsion nucléaire. On chante aux environs du barrage, et la musique agréable se fait entendre partout dans la montagne grâce à l'installation de stations de radio. Pour faciliter l'accès au barrage qui devient un site touristique et culturel, il y a des parkings dans lesquels se garent des voitures fabriquées en Chine, et même un hélicoptère. À côté du lac-réservoir, on voit des universités d'arts, d'agriculture et de littérature. Des élèves pratiquent des instruments comme le violon, certains dessinent le paysage du lac et des montagnes. Encore plus fantastiques, une station de fusée et un hôtel interplanétaire accueillent des hommes d'affaires qui voyagent entre les planètes. Le progrès se manifeste également dans la lutte contre une nature ressentie comme nuisible. Tous les parasites et animaux censés être nuisibles, tels que les punaises de lit, les moineaux, les rats et les mouches, ne se trouvent plus en Chine. Pour ne plus répandre cet insecte nuisible, les Chinois qui comptent voyager dans l'espace doivent se soumettre aux contrôles les plus rigoureux avant de décoller. Si l'utopie de Tian Han est teintée de touches pastorales, elle présente aussi un aspect plus inquiétant, notamment les constructions industrielles n'y

³⁰ Tian Han s'inquiète de cette partie sur la Chine de l'avenir, pensant qu'elle n'est pas parfaitement structurée ni assez correcte. En ce qui concerne « le nouveau visage de la nouvelle société », « la situation domestique et internationale », « la relation entre les gens » ainsi que « les habits et les comportements des gens », Tian Han propose à ses lecteurs de les « imaginer ensemble » : 《在那个新社会，应该具备怎样一种新面貌：国际、国内的情况，人与人的关系如何；以至人们的服装风度该有怎样的发展，是值得我们来想象的。》 (Tian, XVI, p. 410-411 : « Épilogue à *La Rhapsodie* » / 《〈十三陵水库畅想曲〉后记》 / « *Shísānlíng shuǐkù chāngxiǎngqǔ hòujì* », article rédigé le 25 juillet 1958 et publié dans la revue mensuelle *Pièces de théâtre* / 《剧本》 / *Jùběn*, en août 1958).

sont jamais ralenties. Ainsi, toujours dans l'avenir imaginé par Tian Han, une centrale nucléaire pourra être élevée en deux ans.

Les problèmes écologiques suscités par certaines politiques engagées pendant le Grand Bond sont bien connus. La campagne dite « Anéantir les moineaux » (*Dǎ máquè yùndòng* 打麻雀运动), par exemple, a permis aux insectes nuisibles de se multiplier, ce qui a causé indirectement la grande famine chinoise de 1958 à 1961. L'auteur de *La Rhapsodie* n'envisage pas ce type de conséquences. Au contraire, son optimisme politique et son soutien sans réserve à ce mouvement utopique lui permettent de croire en un bel avenir grâce à l'intervention des ouvriers sur l'environnement.

Dans un autre poème écrit à l'automne-hiver 1958 lors de son voyage à Zhangzhou (Zhāngzhōu 漳州), dans le Fujian (Fújiàn 福建), au sud-est de la Chine, Tian Han exprime son soutien sans réserve au Grand Bond en avant, et ne regrette pas la déforestation au profit de la campagne, action dite « L'Acier guidant la politique » (*Yī gāng wèi gāng* 以钢为纲). Ce programme exige une mobilisation nationale. Il demande à tous les foyers de remettre aux brigades chargées de la production (agricole comme industrielle) leurs ustensiles en métal, dans le but de collecter le moindre gramme de métal, puis de le faire fondre afin de fabriquer de l'acier. Des « petits hauts-fourneaux » sont construits partout dans les campagnes, et les arbres sont coupés pour fournir le combustible. Sous la plume du poète, le feu des fourneaux est comparé au soleil, tandis que les feuilles mortes lui permettent d'arriver à la conclusion qu'un pouce d'acacia permet de produire un pouce d'acier :

枝干横斜叶半黄，
漳州炉焰对斜阳。
炼钢何惜相思树，
一寸相思一寸钢。³¹

Les feuilles jaunes sont suspendues sur les branches des acacias,
La couleur du crépuscule est relevée par les flammes des fourneaux ;
Coupons les acacias afin de fournir les combustibles indispensables,
Sachons qu'un pouce d'acacia nous permettra de tremper un pouce d'acier.
(Notre traduction)

La production d'acier à partir de métaux de mauvaise qualité est une politique vouée à l'échec, mais l'optimisme naïf voire simpliste de Tian Han se révèle dans ce poème. C'est pourquoi, dans la dernière scène de *La Rhapsodie*, Tian Han se laisse guider par son imagination pour présenter une nouvelle Chine utopique réalisée grâce à la lutte contre la nature. Pour enjoliver encore cet avenir très attendu, le réalisateur Jin Shan ajoute même une scène qui ne se trouve pas dans la version théâtrale. Cette scène se déroule la veille de l'accomplissement de l'utopie, dans un moment où la mobilisation et la solidarité du

³¹ Le poème de Tian Han est cité par Jiang Bo, 2007.

peuple lui permet de survivre à un orage. La Chine utopique de l'avenir, qui occupe un tiers de la durée du film, devient ainsi encore plus merveilleuse dans la version cinématographique. Des technologies similaires à l'Internet et à la communication instantanée d'aujourd'hui y sont largement utilisées. Les pluies sont parfaitement programmées et peuvent être annulées à la demande. Les fruits sont des organismes génétiquement modifiés. Au milieu du jardin se trouve ainsi un arbre fantastique sur lequel poussent des pommes, des bananes, des raisins, des litchis, etc. Le raisin est aussi grand qu'une pomme et peut guérir toutes les sortes de cancer. L'industrie de l'élevage porcin progresse aussi très bien : en moyenne, chacun bénéficie par jour d'une quantité de 750 kilos de porc ! C'est sans doute l'un des aspects du « romantisme révolutionnaire » (*gémìng làngmàn zhǔyì* 革命浪漫主义) de l'époque.

Mais Tian Han se réveille finalement de son rêve « rhapsodique ». Les fables de l'évolution environnementale sont brutalement interrompues par un changement de climat politique en 1959. Peng Dehuai (Péng Déhuái 彭德怀, 1898-1974), le ministre de la Défense nationale, est accusé d'être un « opportuniste de droite » (*yòuqīng jīhuì zhǔyì* 右倾机会主义) et « anti-parti » (*fǎn dǎng* 反党). Tian Han, très proche de Peng, est aussi sévèrement critiqué. Pendant la Révolution culturelle (1966-1976), Tian Han subit de nombreuses accusations et persécutions. Le film réalisé d'après *La Rhapsodie* est particulièrement critiqué et même inscrit dans la liste des films censurés dits des « 400 herbes toxiques » (《毒草影片四百部》). La raison évoquée est que sous la plume du dramaturge, le communisme serait contaminé par le capitalisme, et le prétendu avenir merveilleux ne serait en fait qu'un amalgame des éléments du confort matériel, combattu par le parti.

CONCLUSION

Durant la quarantaine d'années de sa vie théâtrale, Tian Han est un dramaturge engagé et militant, se souciant constamment de l'avenir de son pays et de ses compatriotes. Dans sa jeunesse, son adoration pour la liberté s'exprime dans une description idyllique du pays méridional. À partir des années 1930, « le moment le plus dangereux » (《最危险的时候》) devient un motif récurrent qui préoccupe Tian Han, qu'il s'agisse de la crise socio-politique que traverse le pays ou des catastrophes naturelles. De la louange littéraire du midi à la rhapsodie consacrée à la nouvelle Chine, en passant par les touches réalistes des récits de luttes contre la nature, une relecture des œuvres de Tian Han nous permet de mieux saisir son imaginaire de l'environnement. La nature en colère est pour lui l'occasion de fournir un témoignage des moments qu'il juge les plus dangereux de l'histoire du peuple chinois.

Bibliographie

- Chen Gang (1958/27 juillet), « Louange aux travailleurs », *Wenhui News* (Shanghai) / 陈刚著, 《文汇报·劳动者的赞歌》, 1958 年 7 月 27 日 / Chén Gāng zhù, *Wénhuì bào*, « Láodòngzhě de zàn'gē », 1958 nián 7 yuè 27 rì.
- Chen Zishan, Xu Ruqi (dir.) (2001), *Essais de Beishan*, Shanghai, Éditions de l'École normale supérieure de l'Est de la Chine / 陈子善、徐如骥主编, 《北山散文集》, 上海, 华东师范大学出版社, 2001 年 / Chén Zīshàn, Xú Rúqì zhǔbiān, *Běishān sānwénjí*, Shànghǎi, Huádōng shīfàn dàxué chūbǎnshè, 2001 nián.
- Hong Zicheng (2007), *Histoire de la littérature contemporaine de la Chine continentale*, Volume 1 : Des années 1950 aux années 1970, Éditions de l'Université de Pékin / 洪子诚著, 《大陆当代文学史·上编: 1950-1970 年代》, 北京, 北京大学出版社, 2007 年 / Hóng Zīchéng zhù, « Dàlù dāngdài wénxuéshǐ shàngbiān », Běijīng, Běijīng dàxué chūbǎnshè, 2007 nián. (Réédité sur la plate-forme Showwe Information (Xiùwēi zīxùn 秀威资讯, Taipei).
- Huang Qingqing (2010), « La sorcellerie en tant que recours à l'époque républicaine chinoise : une étude de la sécheresse de l'année 1934 à travers le journal *Shenbao* », *L'Agriculture d'hier et d'aujourd'hui*, n° 3 / 黄庆庆著, 《古今农业·从 1934 年旱灾看民国时期的巫术救荒: 以〈申报〉为中心》, 3 号, 2010 年 / Huáng Qīngqīng zhù, *Gǔjīn nóngyè*, « Cóng Yījiūsānsì nián hànzāi kàn mínguó shíqī de wūshù jiùhuāng : yǐ Shēnbào wèi zhōngxīn », 3 hào, 2010 nián.
- Huang Qingqing (2011), « Faits de la sécheresse de l'année 1934 », *Réduire les désastres en Chine*, 2011, n° 2 / 黄庆庆著, 《中国减灾·1934 年旱灾实录》, 2 号, 2011 年 / Huáng Qīngqīng zhù, *Zhōngguó jiǎnzāi*, « Yījiūsānsì nián hànzāi shílù », 2 hào, 2011 nián.
- Iovene Paola (2014), *Tales of Futures Past: Anticipation and the Ends of Literature in Contemporary China*, Redwood City, Stanford University Press, 2014.
- Jia Ji (1959), « Il faut qu'on imagine le futur par le prisme du communisme », *Wenyi bao*, n° 1 / 贾霁著, 《文艺报·要以共产主义思想畅想未来》, 1 号, 1959 年 / Jiǎ Jì, *Wenyi bao*, « Yào yǐ gòngchǎnzhǔyì sīxiǎng chàngxiǎng wèilái », 1 hào, 1959 nián.
- Jiang Bo (2007), « Les péripéties du mouvement de la Nouvelle musique folklorique pendant la période du Grand Bond en avant », En ligne : <http://cpc.people.com.cn> / 江波著, 《大跃进时期新民歌运动的兴衰历程》, 中国共产党新闻网 / Jiāng Bō zhù, « Dàyuèjìn shíqī xīn míngē yùndòng de xīngshuāi lǐchéng », *Zhōngguó gòngchǎndǎng xīnwén wǎng*.
- Lévy André (dir.) (2000), *Dictionnaire de littérature chinoise*, Paris, PUF, coll. « Quadrige ».
- Ouyang Yuqian (1958/16 juillet), « Bravo pour *La Rhapsodie du Barrage des Treize tombeaux* », *Le Quotidien du peuple* / 欧阳予倩著, 《人民日报·为〈十三陵水库畅想曲〉大声喝采》, 1958 年 7 月 16 日 / Ouyáng Zīqiàn zhù, *Rénmín rìbào*, « Wèi Shísānlíng shuǐkù chàngxiǎngqǔ dàshēng hècǎi », 1958 nián 7 yuè 16 rì.
- Shen Yan (2013), « Le “Grand Bond en avant” et le théâtre au sujet de l'utopie du socialisme », *Revue des études littéraires et artistiques*, n° 8 / 申燕著, 《文艺研究·〈大跃进〉与社会主义乌托邦戏剧》, 8 号, 2013 / Shēn Yān zhù, *Wényì yánjiū*, « “Dàyuèjìn” yǔ shèhuì zhǔyì wūtuōbāng xìjù », 8 hào, 2013 nián.

- Tian Han (1993), *Recueil des œuvres dramatiques de Tian Han*, Shanghai, Éditions contemporaines / 田汉著, 《戏曲集》, 上海, 现代书局, 1933 年 / *Tián Hàn Xìqǔ jí*, Shànghǎi, Xiàndài shūjū, 1933 nián.
- Tian Han (2000), *Œuvres complètes de Tian Han*, Shijiazhuang, Éditions Wenyi du Hua shan, 2000 / 田汉著, 《田汉全集》, 石家庄, 花山文艺出版社, 2000 年 / *Tián Hàn zhù, Tián Hàn Quánjí*, Shíjiāzhuāng, Huā shān wényì chūbǎnshè, 2000 nián.
- Yang Wuneng (1991), *Goethe et la Chine*, Shanghai, Éditions Sanlian / 杨武能著, 《歌德与中国》, 上海, 三联书店, 1991 年 / *Yáng Wǔnéng zhù, Gēdé yǔ Zhōngguó*, Shànghǎi, Sānlían shūdiàn, 1991 nián.
- Zhu Yizu (1958), « Comment envisager l'avenir du communisme ? Réflexions sur *La Rhapsodie* », *Wenyi bao*, n° 19 / 朱艺祖著, 《文艺报·怎样展望共产主义的明天? ~ 电影十〈三陵水库畅想曲〉观后》, 19 号, 1958 年 / *Zhū Yizǔ zhù, Wényì bào*, « Zěnyàng zhǎnwàng gòngchǎnzhūyì de míngtiān ? Diànyǐng Shísānlíng shuǐkù chāngxiǎngqǔ guānhòu », 19 hào, 1958 nián.

RÔLES ET FONCTIONS DE LA NATURE DANS LE CINÉMA CHINOIS

Luisa Prudentino

Centre d'étude et de recherche sur les littératures et les oralités du monde (CERLOM)
Institut national des langues et civilisations orientales (INALCO)
Sciences-Po-Collège du Havre



Résumé : L'article propose une relecture de l'histoire du cinéma de la Chine continentale dans la perspective du lien entre les hommes et la nature. Il distingue plusieurs époques : à l'époque républicaine (années 30 et 40), la représentation de la nature est ancrée dans la tradition picturale avec laquelle le cinéma chinois n'a cessé de tisser des liens ; sous Mao (années 50 jusqu'aux années 70), la nature est soumise au prisme de l'idéologie ; pour les cinéastes de la « Cinquième », puis de la « Sixième » générations (années 80 jusqu'aux années 2000), l'individu semble se réapproprier la nature dont la représentation au cinéma est, bien souvent, soit de façon allusive, soit de façon plus ouverte et plus directe, en lien avec un discours politique.

Mots-clés : cinéma chinois, Cinquième génération, Sixième génération, Tiananmen, environnement.

Abstract: This paper proposes a new review of the history of cinema in mainland China considering the link between man and nature. It distinguishes several eras: In the Republican era (1930s and 1940s), the representation of nature is rooted in the pictorial tradition with which Chinese cinema has never ceased to forge links; under Mao (1950s to 1970s), nature is subject to the prism of ideology; with the filmmakers of the « Fifth » and then the « Sixth » generations (1980s to 2000s), the individual seems to be reappropriating nature, whose representation in the cinema is often either allusive or more open and direct, in connection with a political discourse.

Keywords: chinese cinema, Fifth generation, Sixth generation, Tiananmen, environment.

Dès l'époque des peintres impressionnistes, la peinture a su représenter le caractère insaisissable de ce que l'on voit, résultant du jeu des lumières et des ombres qui ne sont jamais fixes¹. Par conséquent, ces artistes ont privilégié une représentation subjective de la nature, une tendance qui sera ensuite renforcée par la photographie et le cinéma. En effet, la nature est profondément intriquée avec le langage cinématographique, et à l'écran elle est souvent utilisée pour autre chose qu'elle-même : elle permet de représenter et de comprendre des drames humains. En Orient, et en Chine en particulier, la nature devient même un élément avec lequel les personnages interagissent.

Cette caractéristique tire son origine des arts figuratifs traditionnels où la nature est souvent conviée pour explorer et révéler une autre nature, celle de l'homme ; nombreuses sont les peintures où il n'y a aucune distinction entre l'homme et ses actions dans la nature car celle-ci désigne tout ce qui prend part à la vie, si bien que l'homme devient « le centre d'un ensemble infini non anthropomorphique » (Mondzain, 1999). La peinture traditionnelle chinoise rend de façon magistrale cette unicité entre l'homme et la nature, et le cinéma, en s'en inspirant, la reproduit à son tour dans certains films. L'un des exemples le plus réussi est le film *Impression de montagne et d'eau* (*Shān shuǐ qíng* 山水情), réalisé en 1988 par Te Wei (Tè Wēi 特伟, 1915-2010). Surprenant film sur la transmission du savoir d'un maître à son disciple, il frappe le spectateur par la force des images qui le transportent dans un environnement où la figure humaine est en harmonie parfaite avec la nature tout autour.



Figure 1. Te Wei, *Impression de montagne et d'eau*

¹ Cet article est une refonte partielle de l'article paru en italien dans *Atti del XIII Convegno dell'Associazione italiana studi cinesi* (Milano, 22-24 settembre 2011), a cura di Clara Bulfoni, Silvia Pozzi, Milano, FrancoAngeli, 2014, p. 355-363.

Autre caractéristique des reproductions picturales des paysages naturels chinois : l'inscription calligraphique qui les accompagne de façon systématique. Comme le souligne Yolaine Escande (2005, p. 251), « elles transforment le lieu physique en paysage » : à celui qui parcourt les lieux virtuellement, avec son regard, ou bien physiquement, s'il se trouve, par exemple, près des inscriptions du mont Tai (Tài shān 泰山), non seulement elles indiquent ce qu'il verra, mais suggèrent aussi ce qu'il pourra sentir. Nous savons déjà que la peinture traditionnelle doit provoquer la participation active de celui qui l'observe. C'est un principe que certains réalisateurs chinois des années 1950 ont intégré dans une technique que Catherine Yi-Yu Cho Woo (1985, p. 23) définit comme « le montage chinois », à savoir une séquence de plans filmés qui alternent des scènes de vie humaine à d'autres présentant la nature, guidant le spectateur vers une perception de signes qui dépasse l'« ontologie »² classique de l'image filmique. Si, pour le public chinois, l'interaction entre ce type d'images se révèle être efficace et si leur compréhension est immédiate, pour le public occidental une explication de la symbolique des images de la nature est souvent nécessaire. Prenons par exemple le film *Les larmes du Yangzi* (*Yī Jiāng chūn shuǐ xiàngdōng liú* 一江春水向东流), tourné en 1947 par Cai Chusheng (Cài Chūshēng 蔡楚生, 1906-1968) et Zheng Junli (Zhèng Jūnli 郑君里, 1911-1969) : la séquence initiale est de bout en bout un tableau de peinture traditionnelle. Le film s'ouvre en effet sur la scène d'un paysage du Yangzi (Yángzǐ Jiāng 扬子江) sur lequel sont reportés deux vers d'un poème de Li Yu³ (Lǐ Yù 李煜, 973-978), qui annoncent les péripéties que devra traverser le jeune couple protagoniste pendant le conflit sino-japonais :



Figure 2. Cai Chusheng et Zheng Junli, *Les larmes du Yangzi*, poème de Li Yu

² Le mot *ontologie* est pris dans le sens que lui donne André Bazin (1958), à savoir la capacité de l'appareil photographique comme de la caméra à restituer de façon objective le réel, grâce au mécanisme automatique qui définit l'opération de prise de vue, par opposition à la peinture ou à la sculpture qui requièrent une intervention humaine.

³ Li Yu, appelé aussi Li Houzhu (Lǐ Hòuzhǔ 李後主), est un poète célèbre de la dynastie des Tang méridionaux dont il fut également le dernier empereur.

问君能有几多愁？
恰似一江春水向东流！

Combien est grande ta peine ?
Comme les eaux d'un fleuve au printemps.⁴

Puis la caméra s'arrête d'abord sur la photo du mariage du couple, puis sur leurs deux oreillers brodés qui présentent eux-mêmes un motif de paysage naturel ; elle descend ensuite sur les deux paires de pantoufles, posées l'une à côté de l'autre ; immédiatement après, la caméra se déplace d'abord sur une branche dénudée sur laquelle on perçoit des jeunes pousses, puis sur une nouvelle branche, dont on comprend toutefois qu'il s'agit de la même, qui est en revanche chargée de fruits. Ensuite, la caméra retourne à l'intérieur de la maison du couple, pour s'arrêter sur trois caractères brodés sur un bavoir : 小宝宝 (Xiǎo Bǎobao, « Petit Trésor »).

La comparaison entre la transformation des jeunes pousses en fruits et le fruit de l'amour du couple qui naîtra bientôt est assez évidente. Ainsi, le « montage chinois », faisant alterner plans humains et plans naturels, suggère des idées que le spectateur n'a pas de mal à comprendre. Nous nous en apercevons dans le passage où la femme, devenue mère entre-temps, en pensant à son mari qui a dû quitter Shanghai (Shànghǎi 上海) pour la ville de Chongqing (Chóngqīng 重庆), est surprise par un orage très violent qui annonce, justement, une catastrophe qui va survenir au sein du couple : nous apprenons en effet, dans la séquence suivante, que le mari de la jeune femme a succombé au charme d'une autre femme...

Pendant toute la période des années 1950 jusqu'au début des années 1960, l'esthétique cinématographique continue de s'enrichir en se tournant davantage vers les formes artistiques et littéraires de la tradition. Mais à côté de cinéastes tels que Zhang Junli et Cai Chusheng, qui continueront de s'exprimer à travers un cinéma original en interaction avec l'imagination active du public, il y en a d'autres qui succombent aux exigences d'un cinéma devenu désormais, sous Mao Zedong (Máo Zédōng 毛泽东), un art étatique. De ce fait, sa mission principale n'est plus celle de refléter la vie réelle mais aussi, et surtout, celle de célébrer le nouveau système politique et d'en assurer la pérennité. Par conséquent, le cinéma n'est plus le simple produit d'une culture ou son véhicule privilégié de diffusion : il est appelé à d'autres fonctions, notamment celle d'intervenir lui-même dans l'élaboration de cette culture.

Dans un tel contexte, la représentation de la nature n'est plus idéalisée mais « idéologisée » : il s'agit moins d'exprimer un équilibre idéal entre la nature et l'homme que de contribuer à en créer un nouveau entre l'homme et l'idéologie maoïste. Tourné en 1950 par Wang Bin (Wáng Bīn 王滨, 1912-1960) et Shui Hua (Shuǐ Huà 水华, 1916-1995), *La*

⁴ Ce deuxième vers – littéralement : « exactement comme les flots printaniers du fleuve Yangzi qui s'écoulent vers l'est » – est en fait repris dans le titre du film *Les Larmes du Yangzi*, qui, traduit littéralement, donne : « Les flots printaniers du fleuve Yangzi s'écoulent vers l'est ».

Fille aux cheveux blancs (*Báimáo nǚ* 白毛女) est l'un des films les plus emblématiques de cette époque. La veille de son mariage, une fille est vendue, par son père ruiné, à un riche propriétaire foncier. Le vieil homme, honteux et désespéré, se suicide. Soumise aux caprices du seigneur, la jeune fille arrive à s'enfuir et se réfugie dans une grotte, où elle accouche d'un enfant mort-né. Ses cheveux deviennent tout blancs et les villageois la prennent pour une déesse. Finalement, après des années d'errance, elle est sauvée par un détachement de l'Armée rouge auquel appartient son ex-fiancé. La transition entre l'époque sombre qu'elle-même et tout le peuple chinois s'apprentent enfin à quitter, et la nouvelle époque qui s'annonce radieuse, est soulignée par une végétation luxuriante et une riche moisson. Après de son fiancé retrouvé, même ses cheveux se transforment et redeviennent noirs.



Figure 3. Shui Hua et Wang Bing, *La Fille aux cheveux blancs*

Après la mort de Mao et l'arrestation de la Bande des Quatre (1976), la Chine tourne la page, et son cinéma rejette en particulier la représentation pseudo-bucolique du monde rural perpétrée par le cinéma de propagande. La nouvelle génération de cinéastes, appartenant aux « jeunes instruits » (*zhīqīng* 知青) de retour des campagnes où ils avaient été envoyés pour une longue et douloureuse « rééducation »⁵, s'exprime alors à travers un cinéma qui renoue le dialogue avec une nature dénuée de tout revêtement idéologique, où l'homme peut enfin trouver du réconfort. Nombreux sont les témoignages de ces cinéastes, devenus fameux sous le nom de la « Cinquième génération »⁶, sur la façon dont la nature a soigné leurs souffrances et les a aidés à reconstruire leur propre identité. Chen

⁵ Le « mouvement d'envoi à la montagne et à la campagne (*Shàngshān xiàxiāng yùndòng* 上山下乡运动) est voulu par Mao Zedong pendant la Révolution culturelle. De 1968 jusqu'à la fin des années 1970, près de 17 millions de jeunes Chinois des villes sont envoyés autoritairement à la campagne pour être « rééduqués » auprès des paysans.

⁶ Après la période tragique de la Révolution culturelle, l'Institut de cinéma de Pékin rouvre ses portes en 1978. Quatre ans après, les premiers diplômés constituent la nouvelle génération de cinéastes connue sous le nom de « Cinquième génération », laquelle révolutionnera le cinéma chinois qu'elle fera connaître sur le plan international.

Kaige (Chén Kǎigē 陈凯歌, 1952-), par exemple, dit avoir retrouvé le sens du mot *dignité* en voyant les feuilles de mimosa se rétracter à son passage (voir Kramer, 1996, p. 316). Pour Xie Fei (Xiè Fēi 谢飞, 1942-), après des années de fureur idéologique, seule la réappropriation de la nature pouvait assurer au peuple chinois le recouvrement de son identité non seulement en tant qu'individus mais surtout en tant que peuple : « La société à l'époque était encore constituée à 80 % de paysans [...]. Pour nous, la vraie société chinoise se trouvait là, dans les campagnes, et notre proximité avec elle nous a permis d'en parler. » (cité dans Paccellieri, 2017)

Après avoir connu des lieux marqués par l'idéologie, l'individu mis en scène dans le cinéma de la Cinquième génération réapprend à s'approprier les grands espaces, les vastes plaines chinoises : si, dans les films de l'époque maoïste, chaque espace est occupé par un soldat ou un héros, dans *Terre jaune* (Huáng Tǔdì 黄土地, 1984), réalisé par Chen Kaige, comme dans d'autres films de la même époque, la présence humaine est quasiment insignifiante ou du moins traitée de façon subalterne par rapport à la nature. Le plus souvent, l'homme se régénère au contact de la nature. Toutefois, dans le cinéma de Zhang Yimou (Zhāng Yímóu 张艺谋, 1951-), autre cinéaste phare de la Cinquième génération, l'individu a besoin d'une autre force impérieuse, celle de l'amour, pour s'identifier davantage à l'univers. Dans *Le Sorgho rouge* (Hóng gāoliáng 红高粱, 1987), adapté du roman de Mo Yan (Mò Yán 莫言, 1955-), la nature constitue le décor idéal pour un amour passionnel qui naît parmi les sorghos sauvages. Dans la scène où les jeunes amants font l'amour la première fois, la jeune fille est filmée de très haut :

She is not filmed from her lover's perspective, but from far above, as if the camera looks down upon her from the perspective of all-embracing heaven. Lying on the intersection between heaven and earth, she spreads her arms and legs as if to absorb their vital energy flows into her body. (Chong, 2000, p. 204)

Elle n'est pas filmée du point de vue de son amant, mais loin par-dessus, comme si le regard posé sur elle était celui du ciel qui enveloppe toute la terre. Couchée à l'intersection du ciel et de la terre, elle étend les bras et les jambes comme pour absorber en son corps l'énergie vitale de l'un et de l'autre. (Notre traduction)

Le vent de libéralisation qui souffle en Chine à cette époque pousse également certains cinéastes à représenter la nature de façon moins mystique mais d'une manière toujours hautement symbolique. C'est le cas d'un documentaire étonnant diffusé en plusieurs parties sur la chaîne officielle CCTV pendant l'hiver 1988. Il s'agit de *L'Élégie d'un fleuve* (Héshāng 河殇), de Xia Jun (Xià Jùn 夏骏, 1962-), Su Xiaokang (Sū Xiǎokāng 苏晓康, 1949-) et Wang Luxiang (Wáng Lǔxiāng 王鲁湘, 1956-). Le film dresse une analogie entre le fleuve Jaune, berceau de la civilisation chinoise, au cours desséché, et la situation de la Chine, également desséchée du fait de l'isolation et du conservatisme de ses dirigeants.

Les séquences initiales montrent des images du fleuve Jaune en opposition avec des images de la ville de New York.

D'autres images se succèdent toujours dans le respect d'une dichotomie chromatique jaune et bleu qui symbolise respectivement la couleur de la Chine classique (en se référant au fleuve Jaune), et celle de la mer, synonyme d'ouverture et de progrès. De même qu'un fleuve ne peut renoncer à se jeter naturellement dans la mer, de même la Chine ne pourra pas toujours refuser de s'ouvrir à l'Occident et à ses idées : c'est ce message transmis par les réalisateurs qui poussera les autorités à interdire la diffusion du documentaire en Chine ainsi que son exportation.



Figure 4. Su Xiaokang, Xia Jun, Wang Luxiang, *L'Élégie d'un fleuve*

À la suite de l'échec des demandes de réformes institutionnelles émises lors du mouvement de Tian'anmen, la Chine tourne une nouvelle page. Son cinéma aussi. De nombreux intellectuels, désillusionnés après le massacre du 4 juin 1989, recherchent les causes fondamentales de l'échec du mouvement. On formule une critique de l'élite intellectuelle et l'on déplore l'absence d'une démocratisation culturelle pouvant atteindre la base de la société chinoise. C'est dans ce contexte que certains réalisateurs appellent à prêter davantage d'attention aux groupes défavorisés de la société chinoise. La génération suivante de cinéastes chinois – la Sixième génération – opte, elle aussi, pour une approche plus « démocratique » du cinéma qui devient alors un espace de réflexion sur la privation des droits qu'avaient en quelque sorte subie les participants du mouvement de Tian'anmen. Aussi les laissés-pour-compte de la société deviennent-ils les protagonistes du nouveau cinéma qui se concentre de ce fait sur des aspects de la réalité chinoise jusque-là peu explorés. La représentation symbolique de la nature est écartée, et la campagne devient le lieu de vie et de travail de paysans qui semblent ne pas profiter des effets des réformes économiques.

Dans les premiers films des années 1990, les villages de la campagne sont encore représentés comme de petits havres de paix où, par rapport au chaos qui règne dans les villes, on peut encore vivre tranquilles et se ressourcer. Tel est le cas de *Qiu Ju, une femme chinoise* (Qiū Jū dǎ guānsi 秋菊打官司, 1992), qui oppose les vastes paysages de la campagne

au cadre urbain labyrinthique où la protagoniste, errant de ville en ville et d'administration en administration, tente d'obtenir justice pour son mari.

Lors de la décennie suivante, c'est toute une autre campagne que les spectateurs découvrent à l'écran. Plus de dix ans de réformes ont complètement changé le visage du pays en provoquant, entre autres conséquences, l'exode de millions de paysans vers la ville, créant ainsi une urbanisation sans précédent. Cela a entraîné une modification radicale de la vision de la nature et de la vie rurale ainsi que de leur représentation à l'écran, si bien que les films ne célèbrent plus une nature macrocosmique qui épouse de façon harmonieuse la vie des hommes, mais révèle plutôt une nature qui écrase les vies humaines chamboulées par la brutalité des changements voulus et apportés pourtant par les hommes.

Le film *Still Life* (*Sānxiá hǎorén* 三峡好人, littéralement « Les Braves Gens de la zone des Trois-Gorges », 2006) de Jia Zhangke (Jiā Zhāngkē 贾樟柯, 1970-) confirme l'éloignement d'une nature vivante en harmonie avec l'univers, désormais remplacée, comme l'indique le titre tel qu'il est traduit en anglais, par une « nature morte ». En fait, bien que plusieurs plans du film présentent une grande variété de paysages, ils ne sont plus l'expression d'une nature dans laquelle se trouve englobée harmonieusement la vie des hommes, mais bien plutôt la représentation d'une nature qui pèse sur la vie quotidienne. Le réalisateur arrive dans la ville de Fengjie quelques mois avant la fin des travaux de l'immense barrage construit dans la région des Trois-Gorges⁷. Il a l'intention d'y tourner un documentaire (*Dong* [Est], *Dōng* 东, 2006) avant que la ville ne soit engloutie par les eaux du Yangzi. Sur place, il se trouve face à un véritable paysage qu'il a du mal à comprendre : d'une part, la zone la plus en aval est complètement submergée par les eaux, d'autre part, la zone en amont est réduite à un immense tas de décombres, avec des centaines d'ouvriers armés de pioches démolissant les derniers bâtiments, tandis que des milliers de personnes abandonnent leurs maisons pour se déplacer vers la partie la plus haute de la ville ou pour émigrer vers d'autres régions. En regardant la ville de l'extérieur, du haut des quelques immeubles encore debout ou des collines qui la surplombent, le quartier ressemble à une immense nature morte. Il a alors l'idée de réaliser également une fiction (*Still Life*), afin de créer une sorte de diptyque, le premier volet voué au travail des ouvriers dans un chatoiement impressionnant de couleurs, l'autre au désarroi existentiel et social provoqué par cette situation. L'équilibre superbe entre vide et plein, principe de base de l'esthétique traditionnelle chinoise, cède ici la place à une nouvelle alternance entre espaces vides et pleins, à savoir respectivement entre le dépeuplement des villages et leur remplissage successif dû à l'eau du réservoir.

À l'heure actuelle, la nécessité de rétablir une relation harmonieuse entre l'homme et la nature est évidemment une priorité politique plutôt que cinématographique. Les scien-

⁷ Construit en 2006 pour réduire les risques d'inondation dans le Sud de la Chine, le barrage des Trois-Gorges représente la plus grande capacité de production hydroélectrique jamais réalisée. Ce projet a été contesté dès le départ en raison de son impact environnemental élevé et de l'exode massif forcé qu'il a provoqué.

tifiques sont de plus en plus alarmés par les conséquences de la pollution de l'air, des rivières et des eaux souterraines sur la santé humaine. Les traces de métaux lourds (arsenic, fluor, sulfate de sodium) et d'autres matières hautement toxiques font qu'au moins 35 % des eaux chinoises ne peuvent pas être bues car cela entraînerait la mort par empoisonnement, avec un risque très élevé de développement de maladies tumorales. Par conséquent, le gouvernement chinois se montre maintenant plus sensible aux questions environnementales. De même, la nouvelle génération de cinéastes met l'accent sur l'urgence de devoir corriger les conséquences néfastes de la politique économique. Du documentaire à la fiction, en passant par le cinéma expérimental, tous ces genres sont confrontés à ce qui est en passe de devenir une véritable mode : le filon « ciné-écologique ».

Appartient à cette catégorie le film-documentaire *The Warriors of Qiugang* (*Qiúgāng wèi shì*, 仇岗卫士) tourné en 2010 par Ruby Yang (Yáng Ziyè 杨紫烨, c. 1957-). La cinéaste interviewe les habitants de Qiugang, un village de la province de l'Anhui (Ānhuī 安徽), situé près d'une usine de pesticides qui ont fini par empoisonner les eaux et les terres en provoquant la mort de milliers de poissons ainsi que le déclenchement de maladies mortelles chez les humains. À travers la lutte de Zhang Gongli (Zhāng Gōnglì 张功利), un paysan dont les champs ne sont plus exploitables, Ruby Yang découvre un autre type de nature : celle qui règle les rapports et les connivences entre pouvoir politique et pouvoir économique.

Jin Huaqing (Jīn Huáqīng 金华青, 1984-) est un autre cinéaste militant converti à la cause écologique. Dans *Desire of Changhu* (*Chángghù de kěwàng* 常沪的渴望, 2011) il filme l'oasis de Minqin (Mínqín 民勤), dans la province du Gansu (Gānsù 甘肃), une oasis qui risque de disparaître à cause de l'avancée du désert⁸. En effet, les déserts de Badain Jaran, de Tengger et de Kumtagh risquent de finir par se rejoindre à cet endroit précis. De la coexistence pacifique et harmonieuse entre l'homme et la nature, nous sommes désormais passés au combat, celui lancé par l'homme contre le désert qui avance inexorablement. Autre grand thème de ce filon, la construction du barrage des Trois-Gorges, qui a suscité une vaste polémique, tant en Chine que dans le monde. *Up the Yangtze* (*Yánjiāng Érshàng* 沿江而上), de Zhang Qiaoyong (Zhāng Qiáoyǒng 张侨勇, ou Yung Chang, 1977-) revient en 2008 sur la ville de Fengjie dont la disparition proche avait déjà été évoquée par Jia Zhangke dans *Still Life*. Présenté au Festival International du film de Human Rights Watch à Londres la même année, ce film conteste vivement la construction du gigantesque barrage des Trois-Gorges. La condamnation du réalisateur est sans appel : « Notre

⁸ Pendant des siècles, l'oasis de Minqin, située le long de la Route de la Soie dans le nord-ouest de la Chine, a représenté une escale bienvenue pour les voyageurs, servant de barrière naturelle contre l'implacable sécheresse des déserts de Tengger et de Badain Jaran. Mais tout a changé dans les années 1950 lorsque Mao Zedong a décidé de lancer le Grand Bond en avant. La mise en culture, la déforestation, l'irrigation et l'assèchement de l'oasis qui en ont résulté ont tout d'abord dopé la production alimentaire avant d'entamer la capacité des écosystèmes naturels de Minqin à fournir de l'eau douce et à empêcher l'érosion. Privée de ces défenses écologiques vitales ainsi que de mesures adéquates de la part du gouvernement, cette terre jusque-là fertile, a cédé devant l'avancée des déserts, ce qui contraint les habitants à abandonner leurs maisons et leurs exploitations.

pays ne fait que brasser... La préservation de la culture, il ne sait même pas ce que c'est... » (cité dans Geall, 2008).

Qiu Anxiong (Qiū Ànxióng 邱黯雄, 1972-) quant à lui, replace la nature dans une perspective culturelle très ancienne : il a en effet réalisé en 2006 *The New Book of Mountains and Seas* (*Xīn Shānhǎi jīng* 新山海经, 2006), une fascinante allégorie du monde moderne inspirée par l'un des grands classiques de la littérature mythologique chinoise, le *Livre des monts et des mers*⁹ (*Shānhǎi jīng* 山海经, voir la traduction de Mathieu, 1983). Tout comme cette œuvre se voulait une description du monde de l'époque, avec une quantité impressionnante de notions géographiques et de légendes diverses, le film de Qiu Anxiong revisite le monde moderne, avec ses monstres et ses mythes. Ainsi, les représentations allégoriques du monde moderne choisies pour illustrer les horreurs de l'urbanisation et de l'industrialisation sauvage sont extrêmement efficaces : des tortues se nourrissent de pétrole ou des oiseaux noirs menaçants émergent des dunes du désert et se transforment en chasseurs-bombardiers contribuant à créer une image apocalyptique de notre univers.



Figure 5. Qiu Anxiong, *The New Book of Mountains and Seas*

Il s'agit aussi d'un film impressionnant du point de vue esthétique, surtout pour les premières séquences qui montrent le monde avant l'impact avec l'urbanisation. Ce sont des images réalisées grâce à une technique unique : elles sont peintes une par une avec des couleurs acryliques, puis filmées avec la technique numérique et enfin animées par

⁹ Le *Livre des montagnes et des mers* est écrit pour la première fois sous les Han occidentaux (Xī Hàn 西汉) au premier siècle avant J.-C. par Liu Xiang (Liú Xiàng 刘向) et son fils Liu Xin (Liú Xīn 刘歆). D'après eux, le livre aurait été écrit pour la première fois par Yu le Grand (Dà Yǔ 大禹) et par son assistant Bo Yi (Bó Yi 伯益), vers le XXIII^e siècle avant J.-C. L'ouvrage rassemble principalement un nombre considérable de descriptions géographiques ainsi que des mythes et des légendes, des rites et des notions cosmologiques. Ces textes, très différents les uns des autres par leur origine et leur contenu, remontent probablement au IV^e siècle avant J.-C.

ordinateur, technique qui combine habilement la sophistication moderne et le style de la peinture traditionnelle.

La liste est loin d'être exhaustive tellement le nombre de films consacrés à cette thématique est important. Une mention particulière doit être faite pour le documentaire *Under the Dome* (Qióngdǐng zhī xià 穹顶之下, 2015) de la journaliste Chai Jing (Chái Jing 柴静, 1976-) sur la pollution atmosphérique. Face à un public nombreux, la journaliste commente les résultats de son enquête qui aurait pour origine ses propres inquiétudes de mère concernant la santé de son bébé. À l'écran défilent avec une précision étonnante de courts reportages ainsi que des interviews de scientifiques et de responsables administratifs. Si elle n'est pas la première à aborder ce thème, Chai Jing met en lumière comme jamais auparavant les responsabilités de chacun, à commencer par les entreprises publiques des secteurs du charbon et du pétrole. Elle montre notamment comment l'État se plie devant celles-ci quand il s'agit de fixer des normes de raffinage et ose souligner également l'impuissance du Ministère de l'Environnement. Mais Chai Jing pose également des questions au spectateur qui prend sa voiture pour quelques centaines de mètres et se gare sur la piste cyclable, en l'incitant à assumer son rôle de citoyen et à agir. Diffusé le samedi 28 février 2015 sur Internet, le documentaire a connu un succès fulgurant, puisque il a été vu plus de 155 millions de fois en deux jours seulement ! Un succès qui avait même valu à la réalisatrice les félicitations du Ministère de l'Environnement, avant que les autorités chinoises fassent finalement un pas en arrière en décidant non seulement de le retirer des principaux sites chinois mais aussi en bloquant l'accès depuis des sites étrangers.

La nature, tantôt idéalisée, « idéologisée » ou bien « écologisée », telle qu'elle est représentée dans le cinéma chinois, n'a jamais servi de simple toile de fond aux vicissitudes humaines. Au-delà de la dimension descriptive et esthétique qu'elles comportent dans les films, les terres traversées par le fleuve Jaune ou les plaines baignées par le Yangzi ont indéniablement une portée culturelle, sociale ou même politique, en fonction de l'époque considérée. Les cinéastes d'aujourd'hui, de plus en plus aux prises avec les problèmes d'ordre non seulement politique mais aussi économique pour la réalisation de leurs films, sauront-ils se consoler avec les mots de Virgile : « Si canimus silvas, silvae sint consule dignae... » (« Si nous chantons les forêts, que les forêts soient dignes d'un consul... »).

Bibliographie

- Bazin André (1945/1958), « Ontologie de l'image photographique », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, vol. 1, *Ontologie et langage*, Paris, Cerf (réédition du texte paru dans *Problèmes de la peinture*, Lyon, 1945).
- Cho Woo Catherine Yi-Yu (1985), « The Chinese montage: from poetry and painting to the silver screen », dans Berry Chris (ed.), *Perspectives on Chinese Cinema*, Ithaca (New York), China-Japan Program, Cornell University, coll. « East Asia Papers », Nr 39.

- Chong Woei Lien (2000/Octobre), « The Quest for Happiness: Chinese cinema at the 2000 International Rotterdam Film Festival » 2000, *China Information*, Volume 14, Issue 2, p. 194-218, En ligne <https://journals.sagepub.com> ; <https://www.chinacinema.fr>
- Escande Yolaine (2005), *Montagnes et Eaux, la culture du Shanshui*, Paris, Hermann.
- Geall Sam (2008/4 avril), « Film Review: Up the Yangtze », *Chinadialogue*, En ligne <https://www.chinadialogue.net>
- Kramer Samuel (1996), *Schattenbilder : Filmgeschichte Chinas und die Avantgarde der achtziger und neunziger Jahre*, Dortmund, Projekt Verlag, Coll. « Cathay », Bd 23.
- Mathieu Rémi (1983), *Étude sur la mythologie et l'ethnologie de la Chine ancienne : Traduction annotée du Shanhai jing*, Paris, Collège de France, Institut des hautes études chinoises.
- Mondzain Marie-José (1999), *Transparence, Opacité ? Touming bu touming. 14 artistes chinois*, Paris, Éditions du Cercle d'art, Coll. « Diagonales ».
- Pacellieri Damien (2017/11 novembre), « Entretien avec Xie Fei », *Cinacinema*.

Filmographie

Concernant les films distribués en France, pour le titre, outre le nom original, nous avons préféré mettre la traduction en français. En revanche, pour les films qui n'ont pas eu de distribution sur le territoire français, nous avons préféré laisser le titre international (généralement en anglais).

- Cao Shusheng, Zheng Junli (réal., scén.) (1947), *Les Larmes du Yangzi*, Chine continentale, 192 mn / 蔡楚生、郑君里 (导演, 编剧), 《一江春水向东流》, 中国大陆, 1947 年, 192 分钟 / Cài Chǔshēng, Zhèng Jūnlǐ (dǎoyǎn, biànjù), *Yī Jiāng chūn shuǐ xiàngdōng liú*, Zhōngguó dàlù, 1947 nián, 192 fēnzhōng.
- Chai Jin (réal.) (2015), *Under the Dome*, Chine continentale, 104 mn / 柴静 (导演), 《穹顶之下》, 中国大陆, 2015 年, 104 分钟 / Chái Jìng (dǎoyǎn), *Qióngdǐng zhī xià*, Zhōngguó dàlù, 2015 nián, 104 fēnzhōng.
- Chen Kaige (réal.), Chen Kaige, Ke Lan, Zhang Ziliang (scén.) (1984), / 陈凯歌 (导演), 陈凯歌、柯蓝、张子良 (编剧), 《黄土地》, 中国大陆, 1984 年, 91 分钟 / Chén Kǎigē (dǎoyǎn), Chén Kǎigē, Kē Lán, Zhāng Zíliáng (biànjù), Zhōngguó dàlù, 1984 nián, 91 fēnzhōng.
- Jia Zhangke (réal.), Guan Na, Jia Zhangke, Sun Jianmin (scén.) (2006), *Still Life* [lit., *Les Braves Gens de la zone des Trois-Gorges*], Chine continentale, 107 mn / 贾樟柯 (导演), 管娜、贾樟柯、孙建敏 (编剧), 《三峡好人》, 中国大陆, 2006 年, 107 分钟 / Jiǎ Zhāngkē (dǎoyǎn), Guǎn Nà, Jiǎ Zhāngkē, Sūn Jiànmǐn (biànjù), *Sānxiá hǎorén*, Zhōngguó dàlù, 2006 nián, 107 fēnzhōng.
- Jia Zhangke (réal. et scén.), (2006), *Dong* [Est], Chine continentale, Hongkong, 66 mn / 贾樟柯 (导演、编剧) 《东》, 中国大陆, 中国香港, 2006 年, 66 分钟 / Jiǎ Zhāngkē (dǎoyǎn, biànjù), *Dōng*, Zhōngguó dàlù, Zhōngguó Xi ānggǎng, 2006 nián, 66 fēnzhōng.
- Jin Huaqing (réal.), Li Qingguang (scén.) (2011), *Desire of Changhu*, Chine continentale, 30 mn / 金华青 (导演), 李青光 (编剧), 《常沪的渴望》, 中国大陆, 2011 年, 30 分钟 / Jīn Huáqīng (dǎoyǎn), Lǐ Qīngguāng (biànjù), *Chángù de kěwàng*, Zhōngguó dàlù, 2011 nián, 30 fēnzhōng.

- Ma Kexuan, Te Wei, Yan Shanchun (réal.), Wang Shuchen (scén.) (1988), *Impression de montagne et d'eau*, Chine continentale, 19 mn / 马克宣、特伟、阎善春（导演），王树忱（编剧），《山水情》，中国大陆，1988年，19分钟 / Mǎ Kèxuān, Tè Wěi, Yán Shànchūn (dǎoyǎn), Wáng Shùchén (biànjù), *Shān shuǐ qíng*, Zhōngguó dàlù, 1988 nián, 19 fēnzhōng.
- Qiu Anxiong (réal.) (2006), *The New Book of Mountains and Seas*, Chine continentale, 30 mn / 邱黯雄（导演），《新山海经》，中国大陆，2006年，30分钟 / Qiū Ànxióng (dǎoyǎn), Xīn Shānhǎi jīng, Zhōngguó dàlù, 2006 nián, 30 fēnzhōng.
- Ruby Yang (al. Yang Ziye, réal.), Tang Lielun (scén.) (2010), *The Warriors of Qiugang* États-unis, 39 mn / 杨紫烨（导演），汤列伦（编剧），《仇岗卫士》，美国，2010年，39分钟 / Yáng Ziyè (dǎoyǎn), Tāng Liélún (biànjù), *Qiúgǎng wèi shì*, Měiguó, 2010 nián, 39 fēnzhōng.
- Shui Hua, Wang Bin (réal.), Ding Yi, He Jingzhi, Shui Hua, Wang Bin, Yang Runshen (scén.) (1951), *La Fille aux cheveux blancs*, opéra, Chine continentale, 130 mn / 水华、王滨（导演），丁毅、贺敬之、水华、王滨、杨润身（编剧），《白毛女》，中国大陆，1951年，130分钟 / Shuǐ Huà, Wáng Bīn, (dǎoyǎn), Dīng Yì, Hè Jìngzhī, Shuǐ Huà, Wáng Bīn, Yáng Rùshēn (biànjù), *Báimáo nǚ*, Zhōngguó dàlù, 1951 nián, 130 fēnzhōng.
- Su Xiaokang, Wang Luxiang, Xia Jun (réal.) (1988), *L'Élégie d'un fleuve*, Chine continentale, CCTV (China Central Television), 6 x 37 mn / 苏晓康、王鲁湘、夏骏（导演），《河殇》，中国大陆，中国中央电视台，1988年，6 x 37分钟 / Sū Xiǎokāng, Wáng Lǔxiāng, Xià Jùn (dǎoyǎn), *Héshān*, Zhōngguó dàlù, Zhōngguó zhōngyāng diànshìtái, 1988 nián, 6 x 37 fēnzhōng.
- Zhang Qiaoyong (al. Yung Chang, réal. et scén.) (2007), *Up the Yangtze*, Chine continentale, 93 mn / 张侨勇（导演、编剧），《沿江而上》，中国大陆，2007年，93分钟 / Zhāng Qiáoyǒng (dǎoyǎn, biànjù), *Yánjiāng érsàng*, Zhōngguó dàlù, 2007 nián, 93 fēnzhōng.
- Zhang Yimou (réal.), Chen Liuyu, Mo Yan, Zhu Wei (scén.) (1988), *Le Sorgho rouge*, Chine continentale, 91 mn / 张艺谋（导演），陈剑雨、莫言、朱伟（编剧），《红高粱》，中国大陆，1988年，91分钟 / Zhāng Yímóu (dǎoyǎn), Chén Jiànyǔ, Mò Yán, Zhu Wēi (biànjù), *Hóng gāoliáng*, Zhōngguó dàlù, 1988 nián, 91 fēnzhōng.
- Zhang Yimou (réal.), Liu Heng, Zhang Yimou (scén.) (1992), *Qiu Ju, une femme chinoise* [lit. *Qiu Ju demande justice*], Chine continentale et Hongking, 100 mn / 张艺谋（导演），刘恒、陈源斌（编剧），《秋菊打官司》，中国大陆、中国香港，1992年，100分钟 / Zhāng Yímóu (dǎoyǎn), Liú Héng, Zhāng Yímóu (biànjù), Zhōngguó dàlù, Zhōngguó Xiānggǎng, 1992 nián, 100 fēnzhōng.

L'ARBRE EN FLEURS ET LA CATASTROPHE : IMAGINAIRES INDIENS DE L'ENVIRONNEMENT

Claudine Le Blanc

Centre d'études et de recherches comparatistes (CERC)
Université de la Sorbonne nouvelle-Paris 3



Résumé : Bien qu'elle soit un comparant privilégié dans les littératures classiques de l'Inde, la nature y est rarement elle-même l'objet du discours. Aussi l'implication de l'homme dans les catastrophes naturelles est-elle moins comprise en termes de responsabilité que comme la manifestation d'une solidarité plus profonde entre les êtres et les choses au sein d'un ordre qui se perpétue en se détruisant régulièrement. Ainsi que le montre *La Descente du Gange* (1993) du poète bengali Lokenath Bhattacharya, la pensée épique de la fin du monde reste profondément ancrée dans l'imagination indienne. En se penchant sur quelques formes littéraires contemporaines de cet ancrage, le présent article se propose d'essayer de dégager ses enjeux pour un imaginaire indien de l'environnement.

Mots-clés : Inde, littérature, imaginaire, environnement, épopée, Lokenath Bhattacharya.

Abstract: Whereas comparison with nature is a topos of Indian classical literatures, Nature itself is not so often the topic of the Indian literary discourse. Therefore the part taken by man in the advent of natural catastrophes is seen less as a human responsibility than the manifestation of the deep solidarity within the cosmic order, which includes regular destructions. This kind of representation, typical of the Indian epic, remains very vivid in the Indian contemporary imaginary, as it can be shown in the recent *GangāvataraN* by the Bengali poet Lokenath Bhattacharya. What is at stake then is how it can be articulated with an Indian imaginary of environment.

Keywords: India, literature, environmental imagination, epics, Lokenath Bhattacharya.

Le souci de l'environnement (en hindi *vātāvaraṇ*)¹ a émergé au XX^e siècle en Inde comme dans le reste du monde et a donné lieu à de nombreuses actions, gouvernementales et non gouvernementales. Son imaginaire cependant est complexe et, dans une assez large mesure, vient compliquer l'élaboration d'une pensée indienne de l'environnement qui ne saurait s'identifier simplement à la pensée globalisée de l'environnement, doublement étrangère : parce qu'elle est originaire du monde occidental, parce qu'elle méconnaît les représentations indiennes en ce domaine². L'imaginaire indien de l'environnement hérite en effet de toutes les implications de la notion de *prakṛti* en sanskrit qui, comme le rappelle Annie Montaut, est entendue aujourd'hui comme « nature », par opposition à la « culture », *sanskṛti*, mais qui, à l'origine, constitue avec *sanskṛti* « les deux faces d'une même notion, celle de l'agir » (Montaut, 2013, p. 280). Les deux termes sont construits à partir de la racine verbale *kṛ*, « faire » : *prakṛti* désigne une action qui se déploie, une dynamique de développement, une énergie (comme l'indique le préfixe *pra-* « avant »), tandis que *sanskṛti* est une action aboutie, parachevée (*san-* signifie « ensemble »), ordonnée par ce qui est le principe par excellence du perfectionnement et de l'action, le rite. La distinction, qui régit aussi bien la langue (les *prakṛts*, *prākṛta*, vs. le sanskrit), ne relève pas d'une opposition binaire simple : les *prākṛts*, *prākṛts* (« langues naturelles ») sont compris dans la tradition comme *dérivés* du sanskrit. La distinction ne fonde même pas une opposition, puisque *prakṛti* et *sanskṛti* sont deux mots qui désignent la même chose, le monde et sa marche. Entre l'homme et la nature, le vocabulaire des langues indiennes ne pose donc pas une scission, c'est-à-dire une opposition terme à terme ; mais il ne met pas non plus en place une séparation qui permette une relation sans fusion (Voir Neyrat, 2015)³. C'est cette intégration profonde de ce qui entoure l'homme dans un ordre de l'action qui rend délicate l'émergence de la notion d'environnement au sens contemporain du terme — rappelons toutefois que le terme français est, dans ce sens, un emprunt relativement récent à l'anglais —, du moins dans un premier temps, car elle ouvre aussi, dans un second temps, la possibilité d'une pensée de l'*interaction*.

¹ Pour la transcription des termes issus des langues indiennes, les conventions suivantes ont été retenues : l'accent plat note une voyelle, R le r dit *voyelle*, la majuscule un son rétroflexe, sh enfin représente le s palatal.

² Dès 1989, Ramachandra Guha développait une critique de l'histoire environnementale née aux États-Unis et de la façon dont celle-ci projette sur les sociétés orientales une relation à la nature supposément plus respectueuse, qu'aucune source ne vient confirmer, et qui justifie en définitive l'imposition en Inde, aux dépens des populations, d'une conception tout américaine de la nature comme espace sauvage ou *wilderness* (Guha, 1989).

³ Ainsi, on notera que si un des termes employés pour désigner la forêt en sanskrit, *araNya*, signifie littéralement « l'autre du village », c'est pour que la juxtaposition du village et de la forêt soit « une manière d'évoquer tous les théâtres possibles de l'activité humaine en ce monde », comme l'écrit Charles Malamoud (1989, p. 96).

LA NATURE COMME MÉTAPHORE

La nature et l'histoire des hommes sont en Inde difficilement séparables et les manifestations de la nature en Inde ne se comprennent pas hors de l'empreinte humaine, comme le montre de façon remarquable un article de Jean Filliozat de 1980. En exploitant les compétences des deux départements de l'Institut français de Pondichéry, le Département d'indologie et celui d'écologie, celui-ci rend compte de la pauvreté présente d'une région de l'Inde méridionale aujourd'hui déforestée, mais dont la richesse en monuments de diverses époques n'en est que plus intrigante (voir Filliozat, 1980, p. 104).

Cette réalité humaine qui n'est pas propre à l'Inde trouve dans la littérature classique indienne une extraordinaire chambre d'échos : comparants privilégiés des êtres humains, les éléments de la nature leur sont toujours rapportés. Les comparaisons dont use de façon conventionnelle la poésie sanskrite – faisant du corps féminin une liane ou un paysage éclairé par la lune du visage, etc. – ont fait le ravissement des premiers lecteurs européens ; et avec la traduction qu'il a proposée de « paysage intérieur » (*interior landscape*) le poète et critique A. K. Ramanujan (1929-1993) a popularisé l'extraordinaire codification de la relation amoureuse dans la littérature tamoule ancienne du Sangam (*cankam*) où à chaque état est associé un paysage (montagne, forêt, mer, campagne, désert), ainsi que tout un réseau d'images en correspondance (moment du jour, saison, fleur, plante, animal, nature de l'eau et des sols, occupations humaines, etc.) (voir Ramanujan, 1967 et 1999). Quant à l'évocation, fortement conventionnelle, de la nature dans la poésie indotibétaine d'inspiration bouddhique, elle sert d'abord à illustrer l'enseignement relativement abstrait délivré par le Bouddha (voir Masset, 2004, *passim*).

La nature pour elle-même est rarement l'objet du discours, comme le manifeste le titre de la collection de contes kannada traduits par le même Ramanujan (*A Flowering Tree and Other Tales from India*, 1997), recueil publié de façon posthume, où l'image de l'arbre en fleurs constitue, dans le conte éponyme, une figure du féminin dans sa fécondité comme dans sa fragilité – image qui existe déjà dans la langue : en tamoul aussi bien qu'en sanskrit, une femme qui a ses règles est dite « en fleurs » (*puSpavatī* en sanskrit). La protagoniste du conte a le pouvoir de se transformer en arbre fleuri, mais lorsque, surprise par sa jeune belle-sœur, elle se trouve contrainte à le faire, elle se voit soumise à la négligence et à la brutalité de celle-ci et de ses compagnes, et devient un pauvre corps mutilé et muet. Dans un texte portant le même titre que le conte, publié en annexe du volume posthume, Ramanujan note qu'il est possible de faire du conte une lecture « écologique » qui inviterait à traiter la nature avec ménagement (Ramanujan, 1997, p 219) ; mais l'essentiel de son analyse porte sur la richesse du réseau métaphorique mis en œuvre par le récit. C'est une perspective du même ordre qui justifie, à l'échelle du recueil, la reprise de l'arbre en fleurs comme image d'un patrimoine oral à protéger.

Poète, Ramanujan a intitulé « Ecology » un des poèmes de son recueil *Second Sight* (1986) qui évoque, au début de la mousson, la floraison des *champak* rouges, grands arbres de la famille des magnoliacées, très odoriférants :

[...]
 our three Red Champak trees
 had done it again,
 had burst into flower and given Mother
 her first blinding migraine
 of the season
 (Ramanujan, 1995, p. 124-125)⁴

Bien que victime de ces floraisons entêtantes, la mère se refuse à ce qu'on abatte un arbre en fleurs, dont la graine fut semée afin de produire chaque année de pleins paniers de fleurs pour les dieux, pour ses filles, belles-filles et petites-filles, et, ajoute le poète « and for one line of cousins / a dower of migraines in season » (« et pour une lignée de cousins / un douaire de migraines à la saison »). La mère est « écologiste », note non sans ironie le poète, moins par respect d'une nature à préserver en tant que résidence des hommes, que par sens d'un ordre des choses que l'homme le premier souffre et subit — ordre des choses qui, traditionnellement, est l'objet de l'épopée en Inde.

Dans le monde indien comme ailleurs, l'usage métaphorique de la nature est en effet un trait qui pointe vers l'épique, et c'est bien dans l'épopée qu'il faut chercher, en dernier ressort, au sein de la littérature indienne, cette conception du monde catastrophique qui empêche l'épanouissement d'un imaginaire écologique de la catastrophe *naturelle*, de la catastrophe qui arrive par la nature, mais aussi à la nature.

LES IMPLICATIONS DE L'IMAGINAIRE ÉPIQUE

L'épopée en Inde n'appartient pas en effet au passé. Le vaste ensemble où l'on réunit sous ce terme les *Mahābhārata* et *Rāmāyaṇa* à la fois classiques et populaires dans leurs versions diverses, les très nombreuses traditions orales du sous-continent ou encore les épopées modernes composées au XIX^e siècle et dans la première partie du XX^e siècle, manifeste au plus haut point la permanence de l'imaginaire épique jusqu'aujourd'hui en Inde. Or, cet imaginaire est un imaginaire de la catastrophe nécessaire, par laquelle l'ordre des choses se perpétue en se détruisant régulièrement, et dont les hommes sont à la fois les acteurs et les victimes.

En témoigne un récit récent, qui ne se présente pas comme une épopée — l'auteur parle d'« histoire », et l'éditeur de la traduction française d'« oratorio » : *GangāvataraN*, du poète bengali Lokenath Bhattacharya (1927-2001), traduit en français en 1993 sous le titre, littéral, de *La Descente du Gange* par son épouse France Bhattacharya⁵. Né sur les

⁴ Les vers peuvent être traduits ainsi : « nos trois *champak* rouges / ont recommencé, / dans leur floraison explosive ils ont donné à Mère / Sa première violente migraine / de la saison ».

⁵ Une première version était parue en revue au Bengale, mais la version finale, d'abord parue en français, n'a été publiée en bengali qu'en 1998.

bords du Gange, ayant étudié à Santiniketan, l'université fondée par Tagore, puis en France, Bhattacharya a été fortement marqué par la poésie française et francophone – il traduit Rimbaud, Michaux, Char – ; mais c'est sous le signe des mythes et de la littérature de l'Inde qu'il inscrit dès le titre *GangāvataraN*. L'expression « descente du Gange » désigne un épisode fameux de la mythologie indienne rapporté notamment dans le *RāmāyaNa* (I, XLII-XLIV). Le sage Bhagīratha a obtenu par son ascèse que le Gange, fleuve céleste, féminin dans les langues indiennes – Gangā –, descende sur terre remplir l'océan et purifier ainsi les cendres de ses ancêtres maudits pour avoir troublé l'ascèse du sage Kapila. Mais le dieu Brahma prévient que la chute de Gangā menace de tout détruire sur la terre. Bhagīratha accomplit donc une année supplémentaire d'ascèse, debout sur une jambe, afin que le dieu Śiva accepte de retenir la chute des eaux de Gangā dans son chignon infini. Après s'être longuement égaré dans les tresses du dieu, le fleuve s'écoule calmé jusqu'à l'océan. L'épisode est représenté – c'est l'hypothèse la plus probable – sur un rocher à Mahābālipuram au Tamil Nadu, en un relief de vingt-sept mètres sur neuf, sans doute un des plus grands du monde, qui exploite une anfractuosité de la roche pour suggérer la chute du fleuve. Le motif, où l'action humaine ascétique successivement entraîne et empêche la catastrophe, a connu une fortune certaine dans la modernité indienne qui n'hésite pas à recourir au mythe pour se dire : premier film parlant indien, en 1937, *GangāvataraN* est un film mythologique consacré à la descente du Gange –, c'est aussi le dernier film du grand réalisateur marathi Dadasaheb Phalke. Le poète kannadiga D.R. Bendre (1986-1981) donna ce même titre au recueil de poèmes qu'il fit paraître en 1951, tandis que le dramaturge contemporain Rajendra Karanth choisit de nommer ainsi la pièce qu'il consacra en 2010 à Bendre.

La Descente du Gange de Bhattacharya ne réécrit pas l'épisode mythologique, mais s'attache à un groupe de pèlerins redescendus du glacier de Gangotri dans l'Himalaya. Origine d'une des sources du Gange, Gangotri est un des lieux les plus saints de l'hindouisme, et l'objet d'un pèlerinage fervent à plus de 4000 mètres. Le chemin est périlleux, notamment en raison des glissements de terrain pendant la mousson qui se sont multipliés ces dernières années – en juin 2013, les pluies dans les vallées environnantes ont emporté plus de cinq mille personnes dans une des plus grandes catastrophes naturelles du pays, baptisée par certains le « tsunami de l'Himalaya ». Mais ce n'est pas ce genre de catastrophe que narre le récit de Bhattacharya.

Sous la conduite d'un des leurs, nommé Lokenath (comme l'auteur), les pèlerins s'efforcent de dire à l'assemblée du village de Bhaironghat, au pied de la montagne, ce qu'ils ont vu une fois parvenus aux sources du Gange :

Kanak : Il n'y avait plus de glacier, plus un seul, nulle part. Il n'y avait plus de neige sur aucun sommet.

Samiran : On ne voyait qu'une sorte d'énorme gueule de requin. Le mont Bhagarathi ressemblait à un tas de charbons calcinés...

[...]

Brindaban : Aussi loin que portait le regard il n'y avait que cela, que cela : le cataclysme incarné qui, langue pendante, nous entourait d'une extrémité à l'autre de l'horizon. (Bhattacharya, 1998/2006, p. 124)

C'est le spectacle d'un dessèchement monstrueux, d'une pollution, à entendre d'abord au sens rituel. En effet, le constat ne donne pas lieu d'emblée à une interrogation sur les causes d'une telle disparition des glaces — qui peut faire penser à ce qu'on a constaté au sommet du Kilimandjaro, par exemple. Bien plutôt, il fait l'objet d'une interprétation, et est reçu avec effroi comme un signe, le signe d'une fin du monde sous forme de déluge, de « descente du Gange » : « Quoi qu'il en soit, même si c'est pour un temps assez court ou sur une petite surface, il va sans dire qu'en conséquence de ce désastre une énorme quantité de glace et de neige va fondre et que cette eau, se déversant du haut des montagnes, va emporter tout sur son passage, tout ce qui se trouve dans les plaines jusqu'à l'océan. » (p. 243 ; voir aussi les expressions « le fleuve de la fin du monde », p. 278, et « le déluge », p. 324).

Ce signe avait lui-même été précédé de présages (prophétie apocalyptique d'un ascète, orage épouvantable lors de la nuit à Shonprayag). Aussi le récit se dédouble-t-il, pour faire retour sur les signes lus, et en découvrir de nouveaux : par l'intervention d'une femme en pleurs, Sounanda, une nouvelle narration est proposée, non sans difficulté, de la nuit d'orage à Shonprayag, nuit pendant laquelle la jeune femme vécut une expérience terrible et irrésistible de l'adultère. Si elle-même ressent sa faute comme cause de la catastrophe, il n'en va pas ainsi pour ses compagnons de pèlerinage qui voient dans cette faute le signe d'une faute plus générale, et font dès lors de la pécheresse mutique la porteuse de signes, la voix de la catastrophe, la prophétesse. Le récit du rêve qu'elle fit cette nuit-là, dans lequel elle donnait naissance à un enfant démoniaque, puis voyait par anticipation la scène de Gangotri qui eut lieu huit jours plus tard, avant de se retrouver dans un pays envahi par la lèpre, engage la logique onirique de la fin du texte, où la vision hallucinée, ponctuée par l'audition hallucinée de bruits inquiétants, soutient la description d'un début de fin du monde.

Or, cette conversion des phénomènes en signes qui est au cœur de l'écriture du récit polyphonique, emporte elle-même sur son passage toute autre analyse possible. Quand les hommes cherchent des causes, ils s'accusent de péchés, ou plus exactement ils accusent l'une d'entre eux : Sounanda en est la figure emblématique. L'auto-accusation de Sounanda est par ailleurs débattue. Un personnage, Dhrouba, récuse l'analyse en termes moraux : « Mais pourquoi est-ce que tu parles à ce propos de péché et de crime ? Ce qui s'est passé n'est rien d'autre qu'une catastrophe naturelle » (p. 231), et Lokenath un peu plus loin explique à Sounanda que son sentiment de culpabilité, dans sa disproportion, est plus un signe d'orgueil que de tout autre chose (voir p. 241). Tout se passe alors comme si annuler l'idée de faute, c'était aussitôt annuler celle de catastrophe : « Peut-être que demain matin les cimes de l'Himalaya auront retrouvé leur couverture neigeuse » (p. 231), poursuit Dhrouba.

En évoquant les destructions successives du monde, Lokenath se refuse cependant à penser que cette catastrophe-là soit simplement naturelle, autrement dit qu'elle ne soit pas catastrophique : « J'ai l'impression, et nous sommes nombreux à partager cette opinion que cette fois, c'est la faute des hommes » (p. 266). Cet énoncé de la responsabilité humaine ne rompt pas pour autant avec une pensée métaphorique de la nature : tout autant que la pensée qui inclut l'homme dans la nature sans autre forme de procès, celle qui pense l'un dans les termes de l'autre ne permet guère de faire émerger la notion d'un environnement avec lequel l'homme interagirait. Lokenath devient dès lors celui qui conduit ses compagnons vers l'acceptation d'une destruction nécessaire, qu'il refusait pourtant avec véhémence au début :

Brindaban : La création porte en son sein son enfant dont le nom est destruction.

Lokenath : Non, non, non, nous n'accepterons pas, nous n'accepterons pas. (p. 34)

Et le pèlerinage dans son échec même révèle son enseignement : on va à la source du fleuve faire l'apprentissage de la mort, cette mort que Lokenath a vu son grand-père atteindre, immergé dans le Gange, selon la coutume (voir p. 56).

Une telle pensée est inséparablement une poétique, puisque dire la faute — plutôt que la responsabilité — de l'homme, c'est aussi bien dire la destruction qui en est le signe et qui la sanctionne à la fois. Certes, dans une telle perspective, la disproportion demeure entre le peu que sont les hommes et l'énormité de l'apocalypse, mais c'est précisément le défi lancé au poète : « c'est une affaire énorme, cette destruction, cette force. Nous sommes des gens ordinaires, les plus insignifiants de tous. Comment comprendre cela et comment l'appréhender ? Quel nom lui donner et comment le décrire ? » (p. 269), s'interroge Lokenath. Le coupable que tous connaissent, qui est partout, ne peut être nommé dans les formules humaines, sinon celles qui dénotent les dieux (« Brindaban : Il est partout [...] Tout le pays résonne des louanges adressées à sa grandeur : le ciel, le vent... Samiran : Le soleil, la lune... », p. 274). Mais des images peuvent être données de ce qui s'est passé, et Lokenath (où se confondent en un même nom le personnage et l'auteur) retrouve celle de l'arbre miraculeux dont les fleurs et les tiges ont été arrachées :

Lokenath : Il y avait un arbre miraculeux dans notre jardin...

Brindaban : Orné de fruits, de fleurs, de feuilles et de branches... [...]

Lokenath : [Un homme] a tout à coup arraché son lotus bleu. [...] La fleur est morte, elle est bien morte. Alors ensuite il s'est mis à arracher les tiges, l'une après l'autre, et avec quel soin ! Avec quelle persévérance ! Avec quelle concentration sans faille ! Comme il s'est installé, un couteau à la main, à côté d'un panier de légumes qu'il s'appliquait à éplucher...

Brindaban : Oui, oui, il épluche ! Il coupe une tige en fredonnant un air, puis arrache un pétale... (p. 283-287).

Le poète n'est pas sans savoir ce que ces images ont d'insuffisant, d'un point de vue logique — « Qu'est-ce qui est l'effet et qu'est-ce qui est la cause ? », demande Sounanda (p. 306) —, mais aussi moral :

Brindaban : En fait, le désastre qui s'est produit dans notre vie et que nous relient à la catastrophe naturelle, comment pouvons-nous le décrire de façon logique ? Avec quels mots ?

Samiran : Nous n'avons pas de mots pour le dire.

Kanak : S'il nous en reste encore, le peu que nous avons ne vient pas sur nos lèvres.

Dhrouba : La peur l'arrête.

Lokenath : C'est pourquoi nous prenons refuge dans le langage figuré. Nous délaissions pour des chemins détournés la langue droite que nous aurions pu emprunter peut-être. (p. 307).

Les images occultent, disent sans dire, participent de ce mensonge collectif où les mots perdent leur sens, où par exemple « fleur » désigne des excréments, dénoncent en chœur les cinq pèlerins narrateurs (voir p. 295). Faut-il y voir le naufrage du rêve de l'Indépendance (« Ils déchirent à belles dents notre rêve, notre indépendance ! » (p. 292) s'exclame Brindaban) ? Ou, plus radicalement, l'image de la pensée épique elle-même, prompte à retourner la destruction en création ? Le récit, après avoir ouvert cette béance, demeure ambigu. Lokenath annonce la reformation, encore invisible, de « formidables glaciers » (p. 311), et achève le récit dans une ultime prière, mais auparavant celui-ci s'est reconfiguré, dans le délire de Dhrouba face à la mort et à la belle Sounanda, comme une réécriture de l'épisode final du *Mahābhārata* où les cinq frères Pandava avec leur épouse commune Draupadi effectuent leur Grand Départ :

Nous sommes cinq, non ? Cinq frères, tout à fait comme les cinq Pandava. C'est l'épisode final du *Mahabharata* : la fin du Kouroukshetra. Maintenant nous sommes arrivés dans l'Himalaya avec notre Draupadi, sur le chemin du grand départ : Lokenath, Brindaban, Kanak, Samiran et Dhrouba. Lequel de nous sera Youdhishthira ? Lequel Bhima ? Et Arjuna ? Et Nakul ? Et Sahadeva ? (p. 320).

Deux interprétations sont possibles lorsque la scène se révèle ainsi comme champ de bataille (*kurukSetra*) : on peut y voir le grandissement, par-delà la petitesse humaine, de toute l'action à la hauteur de l'épopée, comme le suggèrent d'autres allusions au *Mahābhārata*, en particulier la mention d'un ciel de « kouroukshetra » (p. 56) au moment de la mort du grand-père de Lokenath. Mais on peut aussi être sensible à la démythification de l'épopée et de son cortège de violences qui se trouvent ramenées aux proportions d'un déchaînement de pulsions sexuelles : « Viens Sounanda, viens Draupadi, nous allons nous jeter sur toi. Toi aussi, jette-toi dans ce champ de bataille ! Que chacun de nous soit ta proie ! » (p. 321).

Qu'il la reconduise ou la mette en question, le récit confirme la permanence de la pensée épique dans l'imagination indienne et ses effets, que la romancière et militante Arundhati Roy regrette pour sa part explicitement dans ses essais, *The End of Imagination* en 1998, ou *The Greater Common Good* en 1999 (réunis en français dans Roy, 1999), où elle s'inquiète des conséquences désastreuses à ses yeux de la conjugaison d'un tel imaginaire et de moyens techniques modernes, qui vient soutenir la politique de puissance nucléaire indienne ou les projets de barrages gigantesques.

Dans son ambiguïté même, *La Descente du Gange* aide pour sa part à comprendre que l'imaginaire de l'environnement en Inde se soit développé dans un contexte hétérodoxe par rapport à la pensée hindoue dominante, à savoir les mouvements sectaires, les tribus et les femmes, femmes dont les revendications propres, comme le rappelle Martine van Woerkens, ont pris comme slogan « Nous, femmes de l'Inde, nous ne sommes pas des fleurs, nous sommes des étincelles de feu » (Woerkens, 2010, p. 155). Le refus des analogies entre la femme et la nature débouche en effet sur une autre conception du milieu naturel dont la femme peut dès lors devenir l'agent protecteur. Les premières manifestations d'un souci environnemental en Inde sont de ce point de vue significatives. Dès les années 1720, l'Inde a connu un mouvement écologique particulièrement original, celui de la communauté vishnouite Bishnoi (« Vingt-neuf », du nom des vingt-neuf principes de non-violence suivis par celle-ci) dans la région de Marwar au Rajasthan. Suivant l'exemple d'une femme de la communauté, Amrita Devi, les Bishnoi s'opposèrent à la coupe des arbres ordonnée par le Maharaja de Jodhpur, en entourant chacun un arbre de leurs bras. Trois cent soixante-trois Bishnoi périrent, mais par la suite, le Maharaja interdit par décret royal l'abattage des arbres dans tous les villages Bishnoi. Deux siècles et demi plus tard, dans les années 1970, le mouvement *chipko* (« enlacer » en hindi) au Garhwal, la région de la haute vallée du Gange en Uttarakhand évoquée par Bhattacharya, reprit la même stratégie, qui trouvait aussi une source d'inspiration chez Gandhi. Le mouvement comptait de très nombreuses femmes. Et c'est de la même région d'Uttarakhand qu'est originaire Vandana Śiva, physicienne engagée dans le mouvement altermondialiste, la lutte pour la défense de l'agriculture traditionnelle et la conservation de la biodiversité, et qui a consacré plusieurs ouvrages au mouvement *chipko* (voir Shiva, 1986 et 1993)⁶.

CONCLUSION

L'opposition entre un imaginaire épique catastrophiste et un imaginaire « écoféministe » et gandhien est bien sûr simplificatrice. Elle est sans doute insuffisante pour rendre compte de la complexité de la problématique environnementaliste en Inde – où le gouvernement a fait interdire de sortie de territoire en janvier 2015 une militante de Greenpeace qui, en luttant pour la préservation d'une forêt du centre de l'Inde menacée par l'ouverture d'une mine de charbon, mettrait en péril « la sécurité nationale » (Bouis-

⁶ Pour plus de détails sur le parcours de Vandana Shiva, voir notamment ses entretiens dans Astruc, 2014.

sou, 2015). Mais elle n'est pas sans pertinence dans l'écriture littéraire indienne, où jusqu'aujourd'hui la nature reste une métaphore que la littérature, une bonne part d'entre elle du moins⁷, ne cesse d'avoir vocation à déployer.

Bibliographie

- Astruc Lionel (2014), *Vandana Shiva, Pour une désobéissance créatrice*, Arles, Actes Sud.
- Bhattacharya Lokenath (1998/2006), *La Descente du Gange (GangāvataraN)*, traduction de France Bhattacharya, Paris, L'Asiathèque (première édition de cette traduction : Christian Bourgois, 1993).
- Bouissou Julien (2015/19 janvier), « En Inde, la chasse aux défenseurs de l'environnement », *Le Monde*.
- Filliozat Jean (1980), « Écologie historique en Inde du Sud. Le pays des Kallar », *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, Tome 67, p. 103-124.
- Guha Ramachandra (1989), « Radical American Environmentalism and Wilderness Preservation: a Third World Critique », *Environmental Ethics*, 11, p. 71-83.
- Malamoud Charles (1989), « Village et forêt dans l'idéologie de l'Inde brahmanique », dans *Cuire le monde. Rite et pensée dans l'Inde ancienne*, Paris, Éditions La Découverte.
- Masset Danièle (2004), *Les oiseaux ne laissent pas de traces dans le ciel : images de la nature dans la poésie bouddhique indo-tibétaine*, Thèse de doctorat sous la direction de Fernand Meyer et Nalini Balbir, INALCO.
- Montaut Annie (2013), « Le hindi. Nature », dans Pierre Legendre (éd.), *Tour du monde des concepts*, Nantes, Institut d'études avancées de Nantes/Fayard.
- Neyrat Frédéric (2015), *Homo Labyrinthus. Humanisme, antihumanisme, posthumanisme*, Paris, Éditions Dehors.
- Ramanujan A. K. (1967), *The Interior Landscape*, Bloomington, Indiana University Press.
- Ramanujan A. K. (1995), *Collected poems*, Oxford, Oxford University Press.
- Ramanujan A. K. (1997), *A Flowering Tree and Other Tales from India*, edited with a preface by Stuart Blackburn and Alan Dundes, Berkeley, University of California Press.
- Ramanujan A. K. (1999), « Form in Classical Tamil Poetry », dans Dharwadker Vinay (éd.), *The Collected Essays of A.K. Ramanujan*, New Delhi, Oxford University Press, p. 197-218.
- Roy Arundhati (1999), *Le Coût de la vie (The Cost of Living)*, traduction de Claude Demanueli, Paris, Gallimard (Volume qui contient la traduction des deux essais *The End of Imagination*, 1998 et *The Greater Common Good*, 1999).
- Shiva Vandana (1986), *Chipko: India's Civilisational Response to the Forest Crisis*, en collaboration avec J. Bandopadhyay, Indian National Trust for Art and Cultural Heritage.

⁷ Un écrivain comme Mahasweta Devi, qui évoque dans ses nouvelles l'abattage des arbres (« La Chasse », « La Statue »), est de ceux qui répugnent à la métaphore, notamment pour l'imaginaire du féminin qu'elle véhicule.

Shiva Vandana (1993), *Ecofeminism*, en collaboration avec Maria Mies, Halifax, Canada, Fernwood Publications.

Woerkens Martine van (2010), *Nous ne sommes pas des fleurs. Deux siècles de combat féministe en Inde*, Paris, Albin Michel.

« ANIMAL'S PEOPLE » D'INDRA SINHA :
DE LA CATASTROPHE À SON DÉPASSEMENT

Elena Langlais

Lycée Carcouët, Nantes



Résumé : En représentant les conséquences de la catastrophe de Bhopal dans son livre *Animal's People*, Sinha rejette tout misérabilisme. Son but est de légitimer les souffrances des victimes et de représenter leur résilience. Il utilise pour cela la forme testimoniale et le motif de l'apocalypse, un trope bien connu de la littérature environnementale. En faisant implicitement référence à des mythes eschatologiques hindous et chrétiens, Sinha sacralise l'accident industriel et la résistance du peuple à ses conséquences. Enfin, à travers la figure d'Animal, qui se débat avec une animalité symbolique imposée par la catastrophe, l'auteur montre comment ce motif, traditionnellement utilisé comme instrument de domination, peut être subverti et mener au sublime.

Mots-clés : Écocritique, catastrophe de Bhopal, apocalypse, animalité, légitimation, résilience.

Abstract: When Indra Sinha shows the consequences of Bhopal disaster in his book *Animal's People*, he avoids to be sordid. He wants to depict resilience rather. He claims to legitimize all the sufferings of the victims. To achieve that aim, he uses the testimonio form and the frame of the Apocalypse, a favourite trope of environmentalist literature. By implicitly referring to Hindu and Christian eschatological myths, Sinha makes both the disaster and the resilience of the people sacred. Through Animal's character, who struggles with a symbolic bestiality, understood as a consequence of the disaster, Sinha shows how the bestiality trope, traditionally used as an instrument of domination, can be subverted and finally lead people to a sublime way of being.

Keywords: Ecocriticism, Bhopal disaster, apocalypse, animality, legitimizing, resilience.

Dans la nuit du 2 au 3 décembre 1984, l'usine de pesticides de Bhopal laissa échapper vingt-sept tonnes d'un gaz mortel dans l'atmosphère. Aucun des systèmes de sécurité destinés à empêcher ce genre de calamité ne fonctionna. La compagnie américaine propriétaire de l'usine, Union Carbide, estimant que cette dernière n'était pas assez rentable, avait fait des économies sur l'entretien des machines et sur le recrutement du personnel. Depuis quelques temps, les incidents étaient devenus quotidiens sans que rien ne soit fait, et ce malgré l'alerte donnée par un journaliste local, Raj Keswani (voir Sinha, « Under the Vulcano », 2013). Lorsque le gaz s'échappa, il empoisonna toute la ville. Réveillés au beau milieu de la nuit, les habitants de Bhopal tentèrent de fuir. Beaucoup trouvèrent la mort dans la cohue, ou furent étouffés par le gaz (entre trois mille huit cents et quinze mille morts). Vingt-cinq mille victimes périrent ensuite du fait d'affections dues à la catastrophe. Au total, cinq cent mille personnes furent exposées au gaz. Les survivants souffrent encore aujourd'hui de pathologies liées à l'accident : cécité, maladies des poumons, tumeurs, dommages cérébraux. Ces maux sont accentués par le refus d'Union Carbide de décontaminer les lieux, si bien que les pesticides encore présents sur le site contaminent les sols et les nappes phréatiques. À chaque mousson, les pluies entraînent un peu plus de poisons dans l'eau. Même les générations nées après cette nuit terrible de décembre 1984 souffrent donc de pathologies directement liées à la catastrophe (malformations, cancers...).

Cette calamité humaine et environnementale se double en outre d'un désastre politique et judiciaire. En effet, dans les années 70, la compagnie américaine Union Carbide n'avait pas choisi de s'installer à Bhopal par hasard. L'Inde vivait alors sa révolution verte et avait besoin d'un certain nombre de produits chimiques agricoles afin d'y parvenir. La ville de Bhopal souffrait déjà d'une sururbanisation accentuée par un manque d'infrastructures sociales et physiques (voir Shrivastava, 1992, p. 3). 20 % de ses habitants habitaient dans des bidonvilles. L'État souhaitait développer cette région, si bien que les autorités accueillirent chaleureusement la compagnie Union Carbide. Cette dernière parvint à obtenir ce qu'elle souhaitait, y compris l'autorisation de produire un gaz mortel dans une usine dont telle n'était pas la destinée première. Après la catastrophe, la compagnie se retira et refusa d'assumer ses responsabilités. En 1985, le gouvernement indien promulgua le Bhopal Act, qui lui donnait toute latitude pour agir en qualité de représentant légal des victimes. Il parvint à un accord avec Union Carbide en 1989 : la compagnie devait payer 470 millions de dollars de compensation, soit 300 à 500 dollars par victime, un chiffre bien faible en comparaison des trois milliards initialement demandés. Cet accord laissa de nombreux survivants, particulièrement les plus faibles et les plus démunis, sans réels moyens de régler leurs frais médicaux. Les autorités locales ont depuis tenté de poursuivre le PDG d'Union Carbide, Warren Anderson, mais les États-Unis se soucient peu de l'extrader et de le soumettre à la justice indienne. Aucun représentant d'Union Carbide ne s'est jamais présenté devant une cour indienne. En 2001, la compagnie a été en outre rachetée par Dow Chemical, qui refuse d'assumer ses responsabilités à Bhopal.

De nos jours, les survivants continuent toujours de se battre pour que la compagnie respecte leurs droits à une meilleure indemnisation et à la décontamination du site. En vain.

Animal's People (2007, traduit par Dominique Vitalyos sous le titre *Cette Nuit-là*) d'Indra Sinha fait un portrait complet des suites tragiques de la catastrophe. Indra Sinha décrit une situation qu'il connaît bien : depuis 1993, il milite pour le Bhopal Medical Appeal, une association de survivants qui gère des centres d'aide médicale gratuite. Il est en outre très impliqué dans la lutte des habitants de Bhopal pour la justice. Son roman, *Animal's People*, est donc une œuvre engagée qui raconte le sort des victimes ainsi que leur extraordinaire résilience.

L'action se déroule à Khaufpur, ville fictive et double de Bhopal, au nom évocateur (Khaufpur, « ville de la terreur » en ourdou, fait aussi penser à Coughpur, « ville de la toux »). Comme Bhopal, cette cité n'en finit pas de subir un véritable martyre depuis l'explosion d'une usine de pesticides vingt ans plus tôt. À travers le dédale de ses ruelles, le lecteur suit le héros, Jānvar (Animal), dans ses multiples aventures. Né quelques jours avant la catastrophe, Animal souffre d'une forme avancée de scoliose qui l'oblige à marcher à quatre pattes. Ses parents ayant péri dans l'accident, il a été élevé dans un orphelinat par Ma Franci, une nonne française devenue folle suite à l'explosion. Animal ne se souvient pas de son véritable prénom : du fait de sa malformation, les autres enfants se moquent de lui en l'appelant Jānvar (Animal) et il s'empare orgueilleusement de cette nouvelle identité. Au bout d'un moment, il commence à vivre dans la rue, développant une ingéniosité typique des délaissés de Khaufpur. Il se lie à la chienne Jara, puis rencontre des activistes menés par Zafar, un musulman éduqué qui a tout abandonné pour se mettre au service de la population de Bhopal. Parmi ce groupe se trouvent la jeune Nisha, dont Animal tombe amoureux, ainsi que son père, le célèbre chanteur Somraj, dont les cordes vocales et les poumons ont été sévèrement endommagés lors de la catastrophe. Plus tard arrivera l'Américaine Elli, venue à Bhopal afin d'ouvrir une clinique gratuite pour aider les victimes. Animal fait le lien entre tous ces êtres et d'autres personnages plus pauvres, qui habitent dans le même bidonville que lui.

Il guide ainsi le lecteur dans les luttes quotidiennes des habitants de Khaufpur, à travers leurs joies et leurs espoirs, jusqu'à ce que leur révolte éclate contre l'accord inique que veulent leur imposer les membres du gouvernement et les avocats de la Kampani, la firme américaine à laquelle appartenait l'usine de pesticides. Dans ce roman, Indra Sinha livre un témoignage capital sur le sort des victimes de Bhopal et sur l'injustice dont ils souffrent à différents niveaux. Mais *Animal's People* est aussi une œuvre riche et complexe qui articule des thèmes abordés tour à tour par les *Postcolonial Studies*, les *Subaltern Studies*, les *Environmental Studies* et les *Disability Studies*¹. Dans le foisonnement des interprétations possibles, nous avons choisi de nous limiter à la perspective environnementale. Il sera

¹ Certains articles abordent ce livre à travers le prisme des questions postcoloniales ou subalternes (Heather Snell, Roman Bartosch, Liam O'Loughlin, Brigitte Rath), d'autres par le biais de la question des droits humains (Alexandra Schultheis Moore), d'autres encore s'intéressent davantage à la question environnementale (Susi O'Brien, Allison Carruth, Rob Nixon), d'autres à la représentation du handicap (Jina B. Kim).

question de la façon dont Sinha représente la catastrophe. Comment l'auteur tente-t-il d'attirer l'attention sur le sort des victimes de Bhopal tout en essayant de leur offrir un espace de consolation et de réparation à travers la fiction ?

LA FICTION RENDUE RÉELLE

Dans une pensée mondialisée de l'environnement, les raisons de la protection de la nature sont souvent multiples et parfois contradictoires, comme le rappelle Philippe Descola dans *L'Écologie des autres : L'Anthropologie et la question de la nature* (2011). Pour certains, il faut protéger l'environnement parce qu'il s'agit du milieu de vie de l'homme, alors que pour d'autres, la nature doit être sauvegardée pour elle-même, du fait de sa valeur intrinsèque. Dans les récits de catastrophes industrielles (Tchernobyl, Bhopal...) cette dichotomie se manifeste fréquemment. Les auteurs ou journalistes qui veulent attirer l'attention du public sur les conséquences de ces accidents représentent soit les altérations que subit l'environnement, soit celles qui affectent les hommes – les deux étant souvent liées. Dans *Animal's People*, Sinha fait ce dernier choix : il se concentre essentiellement sur le sort des victimes humaines de Khaufpur. Cependant son souci de rendre le roman le plus crédible possible, souci qui informe une bonne partie de la structure de l'œuvre, explique en partie cet anthropomorphisme.

De fait, Indra Sinha confère à son roman la forme d'un témoignage, développant des stratégies de légitimation du discours qui ne sont pas sans rappeler celles qu'un certain nombre d'écrivains (Prévost, Defoe, Richardson...) utilisaient de façon topique au XVIII^e siècle (voir Herman, 2009, p. 44). L'œuvre commence en effet par une note de l'éditeur expliquant que l'histoire a été enregistrée en hindi sur une série de cassettes ensuite traduites en anglais :

Note de l'éditeur : cette histoire a été enregistrée en hindi par un jeune homme de dix-neuf ans dans la ville indienne de Khaufpur. [...] [L]e texte écrit respecte dans son entier sa façon de parler, et aucun changement n'a été apporté aux phrases enregistrées, si ce n'est, bien entendu, qu'elles ont été traduites. (Sinha, 2009, p. 8)²

Cela rappelle la fiction du manuscrit trouvé comme dans les faux mémoires si populaires dans la littérature romanesque classique. Le récit se divise donc en vingt-trois bandes, qui tiennent lieu de chapitres. Les premiers chapitres ont pour but d'accréditer la fiction du témoignage. *Animal* raconte d'abord sa rencontre avec un journaliste australien venu lui soutirer son histoire, son refus premier de la livrer, puis son changement d'avis, longtemps après. Alors qu'il s'adresse dans un premier temps au journaliste australien (« Salaam, Journalis, c'est moi, Animal, je parle à la bande », p. 12), il change progres-

² Dans les références suivantes, nous donnerons uniquement la page du roman qui fait l'objet de cette étude.

sivement d'interlocuteur, choisissant pour destinataire de son message le lecteur occidental. Ensuite, il s'adresse en effet aux « yeux » : « Alors j'arrête de parler à mon ami le journal de Kakadu, à Phuoc, et je m'adresse aux yeux qui liront ce que je dis. À partir de maintenant, c'est à vous que je parle. » (p. 23) ; enfin, il s'adresse à un seul lecteur, qu'il nomme « Eyes » (« Zoeil ») : « Dans cette foule d'yeux, j'essaie de reconnaître les tiens. [...] Tu me lis, tu es cette personne. Comme je n'ai pas de nom pour toi, je t'appellerai Zoeil. » (p. 24). À cet égard, Heather Snell (2009, p. 5) montre très bien les éléments qui portent à croire que l'interlocuteur d'*Animal* est un lecteur occidental.

Cette forme testimoniale et les stratégies d'accréditation mises en place peuvent s'expliquer de plusieurs façons. Selon la critique Heather Snell, il s'agit tout d'abord de payer un tribut aux témoins qui ont permis la création du livre, tout particulièrement à Sunil Verma Kumar³, l'activiste dont s'est inspiré Indra Sinha, et auquel il rend hommage dans la postface de son livre comme sur ses sites Internet. Selon Liam O'Loughlin (2014, p. 106), la forme testimoniale confère aussi au roman un certain pouvoir rhétorique et une urgence dramatique indéniable, qui permettraient d'appeler plus efficacement à une solidarité transnationale en dépassant les mécanismes traditionnels de la charité. Les interprétations de Snell et d'O'Loughlin sont pertinentes, mais ces deux critiques oublient néanmoins de mentionner que la forme testimoniale confère une véritable légitimité au texte. Comme au XVIII^e siècle, Sinha questionne la forme du roman et interpelle son lecteur, en utilisant le *topos* du manuscrit retrouvé. Il l'invite à s'instruire tout en se divertissant — même s'il ne saurait être question d'instruction morale, contrairement à nombre de romans du siècle des Lumières. Ce faisant, il légitime aussi les souffrances des habitants de Khaufpur/Bhopal.

De fait, le témoignage d'*Animal* est avant tout une sorte de témoignage-matrice qui englobe une multitude d'autres témoignages. Pendant la première partie du livre, la voix d'*Animal* se fait en effet l'écho de toutes les misères vécues par son peuple. Il évoque les problèmes sanitaires : la folie (Ma Franci), la cécité (Hanif), les affections respiratoires (Somraj), les cancers, les multiples douleurs, les terribles malformations (le Kha-dans-le-Bocal et les autres), les survivants qui meurent à petit feu (l'histoire de Pyaré Bai ou de Je-Suis-Vivant), les enfants accablés de fièvre (Aliya) ou qui ne peuvent boire le lait de leur mère parce que celui-ci est empoisonné. Il raconte l'iniquité dont les survivants sont victimes — la désinvolture de la justice face aux demandes des activistes, le refus des responsables américains de se présenter devant les tribunaux — et la corruption des politiques, qui accentue cette dernière. Il décrit l'accroissement de la fracture sociale entre les riches qui peuvent continuer à vivre puisqu'ils ont les moyens de se soigner, et les plus pauvres, dont la vulnérabilité s'est encore accrue du fait de la catastrophe.

La multiplicité des voix et de leurs problèmes exhibe bien sûr le lien fort qui existe entre les différents domaines environnementaux, sanitaires, politiques, sociaux, confor-

³ Activiste victime d'une schizophrénie paranoïde dont on ne savait si elle était due à la catastrophe, Sunil Verma Kumar avait perdu ses parents et cinq de ses frères et sœurs dans la nuit du 2 décembre 1984. Il s'est suicidé en 2006.

mément à l'éthique environnementale, qui voit comme un tout la justice environnementale, sociale et économique (voir Curtin, 2005, p. 6). Elle crée également une véritable polyphonie, au sens bakhtinien du terme, qui donne la parole à différentes voix subalternes. En rompant l'unité de la voix narrative et en donnant la parole à une multitude de personnages démunis, Sinha résout en partie le problème soulevé par Gayatri Spivak (2006, p. 48) et parvient à donner la parole aux catégories marginales ou marginalisées de la population. Cette polyphonie est accentuée par la schizophrénie d'Animal, qui entend les voix des morts. Or, ces voix interviennent fréquemment dans le roman, interrompant le discours d'Animal.

La plurivocalité permet enfin de dresser un portrait complet des conséquences de l'accident et de sensibiliser les lecteurs au sort des victimes. Or la crédibilité de cette multitude de témoignages dépend de celle du témoignage d'Animal. En légitimant son discours par la fiction des cassettes trouvées, Indra Sinha légitime donc le discours de toutes les victimes. Il attire en outre l'attention du lecteur en jouant sur la porosité de la frontière entre les événements réels et les événements fictifs.

Ce jeu dépasse d'ailleurs les simples frontières du roman, puisqu'Indra Sinha a créé un site dédié à Khaufpur – *Khaufpur: City of Promise* –, dans lequel il lui donne toutes les apparences d'une cité véritable. En parcourant ce site, on a l'impression de découvrir le site touristique d'une ville qui existerait vraiment. Les pages qui le composent vantent en effet son patrimoine historique et culturel – qui n'est pas sans rappeler celui de Bhopal –, présentent les hôtels où les touristes peuvent séjourner, les opportunités qui se présentent à d'éventuels investisseurs. Le site comporte même une page matrimoniale où l'on retrouve Animal. Ce jeu sur la porosité entre le réel et le fictif intrigue le lecteur, qui souhaite en savoir plus sur Bhopal⁴. Il permet en outre un recouvrement du drame historique par la fiction, si bien qu'Indra Sinha peut, sur ces fondations, instaurer ensuite un véritable espace de légitimation de la souffrance.

UN UNIVERS APOCALYPTIQUE

Cette légitimation s'accomplit de plusieurs façons. Tout d'abord, l'auteur a recours au trope de l'apocalypse, qui, comme le rappelle Allison Carruth (2011, p. 91), s'inspirant des travaux de Lawrence Buell, en particulier *Writing for an Endangered World: Literature, Culture and Environment* (2001), est très présent dans les récits environnementaux puisque c'est la métaphore la plus puissante de l'imaginaire environnemental contemporain. On la trouve d'ailleurs chez Rachel Carson (*Printemps silencieux*, 2011, p. 28). Toutefois, alors que les auteurs utilisent souvent le *topos* apocalyptique de façon figurée à travers des allu-

⁴ Sinha joue aussi de la porosité entre le réel et la fiction dans deux nouvelles où il reprend le personnage d'Animal : « Animal in Bhopal » et « Blah blah blah ! », consultables sur le site www.indrasinha.com. Sur sa page Internet, il renvoie même à de véritables pages Youtube, pour montrer les chansons préférées d'Animal.

sions mais sans réelles mises en perspective comportant un aspect mythique, Sinha assume et revendique totalement cette dimension mythique afin de légitimer les souffrances des habitants de Khaufpur/Bhopal. Le récit semble en effet se dérouler dans une ambiance de fin du monde qui rappelle des mythes chrétiens, hindous, voire musulmans. Par exemple, lorsqu'Animal monte au sommet de l'usine, il voit Kālī errant dans la forêt voisine : « De mon point de vue en altitude, je vois Mère Kali traverser la forêt, la peau noire comme un corps calciné. Elle a des crocs terrifiants, une langue rouge lui pend jusqu'à la taille et elle porte une ceinture de crânes humains. » (p. 45). De même le romancier assimile le tuyau qui a laissé échapper le poison à l'époux de Kālī, le dieu destructeur Śiva dont la danse provoque la fin du monde :

Là où tu vois une cheminée noire qui monte dans le ciel, Zoeil, moi je vois Shiva, sombre et nu, enduit de la cendre des bûchers funèbres. Il a les yeux rouges de haschich et de la fumée de la chair qui brûle et, oui, il danse. De tous les côtés, j'entends les hurlements et les plaintes parce que, quand Shiva danse, la fin du monde est proche. [...] C'est une coïncidence si l'ancien nom de cet endroit est « le champ de Kali » ? C'est un hasard si son mari Shiva porte des cobras en collier ? (p. 45-46).

L'usine devient dès lors le territoire de Śiva : la pullulation des cobras, animaux que Śiva porte autour de la taille, en témoigne. Cette comparaison permet de sacraliser un environnement souillé par la pollution, et de lui rendre une certaine grandeur.

De la même façon, Indra Sinha sacralise la lutte des habitants de Khaufpur contre les puissants avocats américains en la rapprochant du combat qui opposa Kālī (ou Durgā) au démon-buffle, Mahiṣāsurā. Le chef des avocats venus à Khaufpur n'a pas d'identité : il est simplement nommé « the buffalo » (« le buffle », à partir de la p. 319 dans la traduction), ce qui évoque bien sûr Mahiṣāsurā. Or le « buffle » a une fonction collective dans le roman. Il représente les autres avocats, qui vivent dans son ombre, mais symbolise aussi, au même titre que l'usine, la présence malfaisante de la Compagnie qui plane sur la ville. À travers la référence implicite à Mahiṣāsurā, Sinha montre que la Compagnie et ses représentants ont instauré un désordre dans l'équilibre du monde, qui doit être restauré par un champion. De la même façon que Kālī naît de la colère de la déesse Durgā, ce champion ou plutôt cette championne émerge de la rage du peuple, lors d'une nuit d'émeutes. Animal, halluciné après l'ingestion de pilules de *datura*, prend alors sa chère Ma Franci pour la déesse Kālī :

Car cette nuit était la nuit du Qayamat, celle que Ma appelle Apokalis, un mot qui contient le nom de Kali, Kali qu'on appelle aussi Ma. Oui, Ma était Kali Ma, comment est-ce que ça avait pu m'échapper ? Une guirlande d'ossements au cou, elle devait déjà parcourir les rues de Khaufpur en annonçant la fin du monde à cris stridents. À grands pas elle allait réveiller les esprits affamés et désespérés qui vivaient dans l'usine, et les soldats lui tireraient dessus. Les imbéciles : on ne peut pas tuer Ma. (p. 400)

Ma Franci, à la différence de Kālī, meurt en aidant les innocents. Le buffle et ses suivants, qui tentent de signer un accord avec les politiciens corrompus, sont cependant vaincus par une femme anonyme en *burqa* (sans doute Elli, qui lance une boule puante dans la salle pour les obliger à dévoiler leur accord). Or, cette femme rappelle Ma Franci, qui porte la *burqa* lorsqu'elle veut passer inaperçue. La femme en *burqa* semble donc, en quelque sorte, une projection de Ma Franci/Kālī. Ce dédoublement entre Ma Franci qui sauve et Elli qui « détruit » l'accord rappelle en outre la façon dont les Indiens peuvent concevoir la déesse Durgā, une déesse qui, selon ses aspects, sauve ou détruit – voire sauve en détruisant.

Sinha traite certes le conflit eschatologique selon un mode parodique – avec la femme en *burqa* qui lance une boule puante, il s'éloigne substantiellement du combat épique entre Kālī et Mahiṣāsura –, mais la référence mythique permet néanmoins de conférer une certaine noblesse au quotidien des habitants de Khaufpur et à leur lutte, en divinisant leur colère. De cette façon, ils cessent d'être de simples victimes pour atteindre une dimension sublime. La dimension eschatologique n'a donc pas uniquement pour but de faire peur, comme c'est souvent le cas dans la littérature environnementaliste.

De la même façon, lorsque Sinha se réfère explicitement à l'Apocalypse, il ne s'agit pas uniquement de susciter la terreur. Citant le texte attribué à saint Jean, Ma Franci répète fréquemment que la fin du monde a commencé à Khaufpur, que Dieu abattra ses cataclysmes sur d'autres lieux de la Terre (prenant pour exemple l'attentat du World Trade Center) avant de revenir mettre un terme à l'apocalypse dans la ville de Khaufpur. Dans ce cas, la référence à l'Apocalypse permet au lecteur occidental d'assimiler la catastrophe à un référent familier, ce qui augmente la portée esthétique et rhétorique du texte. Mais Sinha utilise aussi le motif de l'apocalypse pour désigner le peuple de Khaufpur, qui a survécu à la catastrophe (« le peuple de l'Apocalypse »). Or, cette dénomination n'a rien d'anodin : en nommant ainsi les victimes de l'accident industriel, Sinha leur attribue une véritable dimension héroïque. En utilisant l'hypotexte mythique, Sinha réévalue ainsi le quotidien des habitants de Khaufpur à l'aune du mythe, qu'il tend ainsi à magnifier.

LA PROMESSE D'UNE RÉOLUTION PAR L'ANIMALITÉ

Cette sublimation passe également par une revalorisation de l'animalité qui fait écho aux préoccupations environnementalistes. Dans un premier temps pourtant, Sinha utilise le motif animal pour représenter les maux des victimes en accentuant leur déshumanisation. Les protagonistes sont en effet pour la plupart animalisés, selon un procédé typique d'un certain nombre de récits traitant de diverses formes de domination, d'aliénation,

voire d'extermination⁵. L'exemple emblématique de ce processus est bien entendu Animal, qui ne cesse de revendiquer son animalité. Il se présente comme possesseur d'attributs animaux : il a des « pattes » (« paws »), marche à quatre pattes, se fait une tanière (« Un endroit que les hommes évitent, quelle meilleure tanière pour un animal ? », p. 42), ressemble à un âne lorsqu'il s'agit de déféquer (« À quoi tu ressembles quand les étrons te dégringolent du postérieur ? À un âne qui lâche sa crotte », p. 27), à un singe lorsqu'il s'agit de « grimper », c'est-à-dire de copuler (« Les années où j'étais à la rue, je détestais voir les chiens baiser, mes camarades me criaient : "Hé, Animal, c'est comme ça que tu t'y prends ?" », p. 28, et « Fucker climbs like a monkey » p. 77, qui est traduit ainsi : « Ce cochon est agile comme un singe ! », p. 97), il mord enfin pour se défendre, comme un chien (« En plus, je mordais. Peut-être que les gens avaient peur d'attraper la rage », p. 28).

Animal n'est pas le seul concerné par cette animalisation qui affecte tous les habitants de Khaufpur. Les exemples abondent dans *Animal's People*. Pour Ma Franci, devenue folle, ses concitoyens poussent en effet des grognements animaux. Lors de l'émeute finale, alors que le peuple vient d'apprendre les morts de Zafar et de Farouq, les cris qu'ils jettent sont, de même, rapprochés des hurlements des chiens : « Lancinantes, aiguës comme celles des chiens qui hurlent, une voix, puis une autre, puis encore d'autres ont entamé une mélodie. » (p. 392). Cette animalisation s'explique par la façon dont les Occidentaux considèrent les habitants de Khaufpur, ainsi que le rappelle l'une des habitantes, une vieille femme, subalterne, qui interpelle les avocats et leur dit : « Monsieur l'avocat, nous vivions à l'ombre de votre usine. Vous nous disiez que vous fabriquiez des remèdes pour les champs, des poisons contre les insectes, mais c'est nous que vous avez tués à la place. Je voudrais vous demander : Est-ce que vous avez jamais fait de différence entre eux et nous ? » (p. 369) ; l'interprète dit à l'avocat qu'il ne peut pas traduire ces termes, dans la plus stricte logique de la domination exercée envers les subalternes.

Mais l'animalisation ne se limite pas uniquement aux habitants de Khaufpur : les Occidentaux eux-mêmes sont animalisés ou déshumanisés. Les journalistes sont comparés à des vautours : « Des vautours, c'est ça que vous êtes, vous, les journalistes. » (p. 14) ; les pensées du journaliste sont aussi assimilées à « des rats » (*ibid.*). Le principal avocat de la Kampani est systématiquement qualifié de « buffle ». Les lecteurs du livre sont limités à leurs yeux. La catastrophe a créé une distorsion de l'humanité, et cette dernière ne concerne pas uniquement les victimes.

Alors que la description de la catastrophe environnementale semble uniquement envisagée d'un point de vue humain, Sinha montre en fait comment elle permet un dépassement de l'anthropocentrisme. De fait, dans *Animal's People*, l'animalité est souvent envisagée d'un point de vue positif : pour Somraj, les animaux (grenouilles, paons, hérons, chèvres) font une musique qui est tout aussi belle, voire plus belle que la musique hu-

⁵ On peut bien sûr penser à *La Métamorphose* de Kafka mais aussi à *Maïus* d'Art Spiegelman. La métaphore animale est également employée de façon plus épisodique dans un certain nombre d'œuvres, voire dans la propagande. Voir Le Bras-Chopard, 2000.

maine, parce qu'elle entre en harmonie avec la vibration originelle (le *sa*). Jara, la chienne, a un comportement plus humain que celui d'Animal lui-même. Sinha joue d'ailleurs de cette ambiguïté lorsqu'Animal la présente au lecteur : dans la mesure où il se compare sans cesse à elle, on croit dans un premier temps qu'il s'agit d'un être humain, d'autant qu'il recourt à des termes humanisants comme « On travaillait sur le même territoire » ou « On se disputait des friandises » (p. 28). On pourrait prendre cette ambiguïté pour une preuve de l'animalité d'Animal, mais elle est aussi une preuve de l'humanité de Jara. De fait, on peut lire des émotions sur sa gueule (« souriant de son sourire de chien », p. 215 ; « Jara m'a adressé un regard lourd de reproches » p. 407) ou dans son comportement (« Jara s'arrêtait souvent et regardait derrière elle comme pour lui dire de se presser », p. 216). Ma Franci l'inclut dans la famille qu'ils forment tous les trois (« on s'inquiétait, la chienne et moi », p. 297), et Animal explique à son propos que « les animaux gardent la foi » (p. 393). Par conséquent, ses réactions permettent à Animal de se reconnecter à sa propre humanité par l'intermédiaire de ses émotions, comme après la mort d'Aliya : « La chienne s'est précipitée vers moi, m'a sauté dessus, m'a léché le visage. Ce geste, qu'elle avait dû faire des milliers de fois, m'a mis les larmes aux yeux » (p. 393). Du fait de cette positivité du monde animal, l'animalité, qui est perçue comme une malédiction pendant une partie conséquente du livre, devient une chance.

Cela est particulièrement visible à travers la figure d'Animal. Durant tout le livre, Animal revendique son animalité, qui fonctionne comme une métaphore de son handicap, ou de son désir de s'abstraire des normes sociales communes, comme le lui fait remarquer Farouq :

Ton problème, Animal, je vais te le dire : c'est d'imaginer qu'à cause de ton dos tordu et de ton cul en l'air quand tu marches, personne n'oserait te critiquer. « Je suis un animal », tu bèles ça à longueur de journée. « Je suis un animal, je n'ai pas à vous aimer, les lois de la société ne s'appliquent pas à moi puisque je suis un putain d'animal. » (p. 109)

On pourrait encore citer cet autre propos du personnage : « Sale branleur ! Toutes ces histoires d'animal, c'est juste une excuse pour te conduire n'importe comment, aussi mal que tu veux » (p. 111).

L'animalité d'Animal est en définitive retournée en la marque de sa singularité absolue, lorsqu'il prétend, à plusieurs reprises, être le seul animal de son espèce : « Je suis le seul spécimen de mon espèce » (p. 253). Il raconte également qu'un jour Nisha lui a montré un livre contenant des photos de tous les animaux indiens, « mais il n'y en avait pas un qui me ressemblait. Nisha a conclu : "C'est parce que tu es unique. Tu peux en être fier." Ça me rendait plutôt triste » (p. 270). La prostituée Anjali lui rappelle aussi : « Puis, tout abattu, tu as dit que tu étais bien le seul animal qui ne trouverait jamais de partenaire parce que tu étais le seul spécimen de ton espèce, qu'il n'existait aucune femelle qui te corresponde » (p. 291).

On comprend dès lors que si cette animalité le fait souffrir et le conduit régulièrement à se poser des questions sur son identité, elle est aussi la marque de son caractère sublime. De fait, dans le cadre du trope apocalyptique, son animalité le rapproche tout d'abord des quatre Animaux du texte de saint Jean, qui symbolisent les Évangélistes (voir Apocalypse, 4 : 7-8). De fait, vers la fin d'*Animal's People*, Animal déclenche, en brûlant l'usine de pesticides, ce que Ma perçoit comme la véritable fin du monde. Or, dans le texte de saint Jean, ce sont les Animaux qui ouvrent les sceaux libérant les quatre cavaliers dont l'action mène au Jugement dernier.

Animal partage un autre point commun avec les Animaux de la Bible : leur nature hybride. Comme eux, il est en effet à la fois humain et animal. Cette hybridité se manifeste d'ailleurs à travers son corps. Le corps composite d'Animal est fréquemment décrit comme formé de deux moitiés qui auraient été artificiellement jointes, comme dans ce propos de Kha-dans-le-bocal : « Frère Animal, nous ne sommes pas si différents que ça l'un de l'autre, toi et moi. On fait tous les deux les choses en double, il y a deux moi et il y a aussi deux toi. [...] [il y a le] toi, de tes hanches, à l'endroit où ton corps se plie, il y a un deuxième toi qui monte tout droit, debout et grand. Il est là en permanence. Il a toujours été là, pensant, parlant, agissant, mais il est invisible... » (p. 171). Or, cette hybridité le rapproche d'un personnage du *Mahābhārata*, le roi Jarasandha, né de deux moitiés différentes qui ont été assemblées par la *rakshasī* Jara. Ce rapprochement explique sans doute d'ailleurs pourquoi la chienne *Jara* est quasiment le seul être capable de connecter Animal à son humanité. Comme Jarasandha, Animal est de nature double. Il est à la fois homme et animal. Dans le *Mahābhārata*, Jarasandha, qui est démoniaque par essence, ne peut être vaincu à moins qu'on ne le coupe en deux. Or, à la fin du roman, Animal refuse précisément qu'on le coupe en deux, qu'on le rende humain. Après l'avoir longtemps désirée, il rejette l'opération qui pourrait guérir sa scoliose et préfère mettre l'accent sur ses capacités dont certaines sont quasiment de l'ordre de l'épique :

Tel que je suis, au moins, je peux courir, sauter, porter les enfants sur mon dos, grimper aux arbres lisses. J'ai escaladé des montagnes, habité dans des forêts. [...] Si je suis un humain sur deux pieds, je disparaîtrai dans la foule de millions de mes semblables sans pour autant être un spécimen en très bonne forme. Alors que si je reste sur quatre pattes, je suis Animal, le seul, le vrai. (p. 438)

En gardant sa nature hybride, le héros, contrairement à Jarasandha, ne pourra être vaincu. Son hybridité, son statut mi-homme mi-animal lui permettent donc d'accéder à un statut noble, d'un sublime hugolien, qui mêle le grotesque au sublime.

L'hybridité d'Animal n'est pas seulement corporelle. Elle concerne aussi son esprit, puisqu'il est atteint de schizophrénie, affection psychique qui fait écho à la déformation du corps. Animal entend des voix, comme son modèle dans la vie réelle, Sunil Kumar. Or, il n'entend pas n'importe quelle voix : la voix de sa mère, la voix d'Aliya, la voix de Ma Franci, la voix du Kha-dans-le bocal sont toutes des voix de morts. Animal sert de média-

teur entre les vivants et les morts. Son hybridité entre l'humanité et l'animalité lui confère donc des capacités post-humaines (voir Nixon, 2011, p. 54). Dans *Animal's People*, cette post-humanité naît de la souffrance, une souffrance qui a obligé le héros humain à se transformer, à assumer ouvertement son altérité animale. À travers l'histoire d'Animal, Sinha montre donc que l'appréciation de l'animalité serait le corollaire de la naissance d'une véritable post-humanité.

CONCLUSION

En conclusion, Sinha sublime les souffrances vécues par les habitants de Bhopal. Cette sublimation passe par la réappropriation de deux motifs typiques de la littérature environnementale, l'apocalypse et l'animalité. L'usage du premier permet de sacraliser les hommes grâce à la référence implicite aux mythes. La seconde montre leur résilience, qui est celle d'Animal, personnage collectif. Animal, né quelques jours avant la catastrophe qui l'a rendu orphelin, représente en effet la communauté de Khaufpur, le « peuple d'Animal » du titre. Il fait entendre leurs voix, celles des vivants comme des morts. En montrant comment il dépasse ce qui initialement était un handicap, en transcendant le motif de l'animalité, Sinha dépeint des victimes portées vers le sublime et non pas seulement vouées à la déchéance.

La façon dont Sinha représente la catastrophe et ses suites peut dérouter – la fin se termine sur un *happy end*, artificiel au premier abord. Mais elle a, en définitive, plusieurs mérites. Elle montre l'absence de résignation d'un peuple sorti des clichés post-coloniaux. Elle réévalue ce qui est de l'ordre du handicap, de l'animalité et de la subalternité. Elle transcende enfin par la littérature une réalité plus sombre. De fait, la catastrophe devient, pour toutes ces raisons, ambivalente, à la fois porteuse de douleur mais aussi d'un espoir infini.

Bibliographie

- Bakhtine Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Olivier Daria, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- Bartosch Roman (2012), « The Postcolonial Picaro in Indra Sinha's *Animal's People* – Becoming Posthuman through Animal's Eyes », *Ecozona*, publication de l'Université d'Alcala, Volume 3, n° 1, En ligne <https://core.ac.uk>
- Bhopal Medical Appeal (The)* (site), En ligne <http://bhopal.org>
- Buell Lawrence (2001), *Writing for an Endangered World: Literature, Culture and Environment*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- Carrigan Anthony (2012/juin), « Justice is on Our Side? *Animal's People*, Generic Hybridity, and Eco-Crime », *Journal of Commonwealth Literature*, Volume 47, n° 2, p. 159-174.

- Carruth Allison (2011), « The City Refigured: Environmental Vision in a Transgenic Age », dans Hiltner Ken, Lemenager Stephanie, Shewry Teresa (éds.), *Environmental Criticism for the Twenty-First Century*, New York et Londres, Routledge, p. 85-104.
- Carson Rachel (2011), *Printemps silencieux*, traduit par Jean-François Gravrand, Marseille, Wild Project, (2^e édition).
- Curtin Deane (2005), *Environmental Ethics for a Postcolonial World*, Lanham (Maryland), Rowman & Littlefield.
- Descola Philippe (2011), *L'Écologie des autres : l'Anthropologie et la question de la nature*, Paris, Éditions Quae.
- Hanna Bridget (2007), « Bhopal: Unending Disaster, Enduring Resistance », dans Feher Michel, Krikorian Gaëlle, McKee Yates (éds.), *Nongovernmental Politics*, New York, Zone Books, En ligne <http://scholar.harvard.edu>
- Herman Jan (2009), *Le Récit génétique au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation.
- Huggan Graham, Tiffin Helen (2009), *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animal, Environment*, New York et Londres, Routledge.
- Khaufpur: City of Promise (site), En ligne www.khaufpur.com
- Kim Jina B. (2014), « "People of the Apokalis": Spatial Disability and the Bhopal Disaster », *Disability Studies Quarterly*, Volume 34, n° 3, En ligne <http://dsq-sds.org>
- Le Bras-Chopard Armelle (2000), *Le Zoo des philosophes*, Paris, Plon.
- Nixon Rob (2011), *Slow Violence, Neoliberalism, and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- O'Brien Susi (2012), « Resilient Virtue and the virtues of resilience: Post-Bhopal Ecology in Animal's People », *Kunapipi*, Volume 34, n° 2, En ligne <https://ro.uow.edu.au>
- O'Loughlin Liam (2014/juin), « Negotiating Solidarity: Indra Sinha's *Animal's People* and the "NGO-ization" of Postcolonial Narrative », *Comparative American Studies*, Volume 12, n° 1-2, p. 101-113.
- Rath Brigitte (2013/février), « His Words Only? Indra Sinha's Pseudotranslation *Animal's People* as Hallucinations of a Subaltern Voice », *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, Volume 38, p. 161-184.
- Rickell Jennifer (2012/octobre), « "The Poor Remain": A Posthumanist Rethinking of Literary Humanitarianism in Indra Sinha's *Animal's People* », *Ariel*, Volume 43, n° 1, p. 87-108.
- Schultheis Moore Alexandra (2012), « Disaster Capitalism and Human Right: Embodiment and Subalternity in Indra Sinha's *Animal's People* », dans Schultheis Moore Alexandra, Swanson Elisabeth (éds.), *Theoretical Perspectives on Human Rights and Literature*, New York et Londres, Routledge, p. 231-246.
- Shrivastava Paul (1992), *Bhopal: Anatomy of a Crisis*, Londres, Paul Chapman Publishing.
- Sinha Indra (2009), « Animal in Bhopal », En ligne <http://www.indrasinha.com>
- Sinha Indra (s.d.), « Blah blah blah ! », En ligne <http://www.indrasinha.com>
- Sinha Indra (2013), « Under the Volcano », En ligne <http://bhopal.org> et <http://bhopal.org/the-bhopal>
- Sinha Indra (2007), *Animal's People*, New York, Simon & Schuster Paperbacks.

- Sinha Indra (2009), *Cette Nuit-là*, traduit par Dominique Vitalyos, Paris, Albin Michel.
- Snell Heather (2009), « Assessing the Limitations of Laughter in Indra Sinha's *Animal People* », *Postcolonial Text, North America*, Volume 4, n° 4, En ligne <https://www.postcolonial.org>
- Spivak Gayatri (2006), *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, traduit par Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam.

ENTRE CIEL ET TERRE :
L'HOMME ET LA NATURE DANS LES ROMANS DE YAN LIANKE

Philippe Postel

Laboratoire L'Antique, le Moderne (L'AMo)
Université de Nantes



Résumé : La thématique environnementale est tout d'abord traitée, dans les romans de Yan Lianke, comme une modalité de la dénonciation ou de la satire politique, mais la « nature », entendue comme le complexe « ciel-terre » (*tiāndì*), doit être en second lieu replacée dans une vision philosophique qui, s'appuyant à la fois sur la tradition chinoise et sur la figure « orientalisée » du Sisyphe camusien, envisage une logique cyclique associant le désordre et l'ombre à l'ordre et la lumière.

Mots-clés : Yan Lianke, nature, environnement, mythe, Sisyphe.

Abstract: In Yan Lianke's novels, the environmental theme is first of all dealt with as a modality of denunciation or political satire, but « nature », understood as the « Sky-Earth » (*tiāndì*) complex, must secondly be replaced in a philosophical vision which, based both on Chinese tradition and on the « orientalized » figure of the Camusian Sisyphus, envisages a cyclical logic associating disorder and shadow with order and light.

Keywords: Yan Lianke, nature, environment, myth, Sisyphus.

À Sylvie Gentil

Né en 1958 à Tianhu (Tiānhúzhèn 田湖镇), dans le district de Song (Sōngxiàn 嵩县), situé dans la province du Henan (Hénán 河南), Yan Lianke (Yán Liánkē 阎连科) est issu d'une famille appartenant au monde de la paysannerie : « j'ai grandi, déclare-t-il, dans une famille de paysans illettrés » (cité dans Nivelles, 2009). Ainsi, c'est dès l'enfance que Yan est en contact avec la longue, l'immémoriale culture paysanne chinoise. En témoigne la préface qu'il rédige en 2009 à son roman *La Fuite du temps*, où il exprime son regret de ne pas avoir mené une vie de paysan, comme ses frères et sœurs (voir la préface à *La Fuite du temps*, traduite en annexe). Mais, durant son existence, l'histoire de la Chine a connu des phases à la fois violentes et contrastées : les communes populaires, le Grand bond en avant, la Révolution culturelle, l'Ouverture et le capitalisme mondialisé. Aussi, comme la plupart des écrivains de sa génération, Yan intègre dans ses écrits une dimension politique clairement située sur le plan historique.

Si Yan est bien le produit d'une culture paysanne multiséculaire et de l'histoire moderne de la Chine, il se situe également dans cette période de renouveau de la littérature chinoise, qui commence au lendemain de la Révolution culturelle (1966-1976). On peut en effet déceler dans ses écrits certaines des modalités que prend la littérature romanesque chinoise à partir des années 1980. La « littérature de reportage » (bàogào wénxué 报告文学) caractérise d'une certaine façon *Le Rêve du Village des Ding* (Dīng zhūāng mèng 丁庄梦, 2006), roman décrivant l'épidémie de sida qui a sévi dans les années 1990 dans la province du Henan. En effet, avant d'écrire son roman, Yan Lianke passe de longs mois dans un village du Henan, menant une sorte d'enquête, si bien que, parallèlement au roman proprement dit, il formule l'intention de rédiger un véritable reportage : « J'espère qu'un jour je pourrai écrire un reportage dans lequel je raconterai en détail pour tout le monde ces faits inouïs, inimaginables et choquants. »¹ (cité dans Zhang, 2006). C'est dire que la fiction, quand bien même elle ne se confond pas avec le réel, s'appuie, dans ce cas tout au moins, sur des sources factuelles.

On pourrait aussi classer les romans de Yan dans ce qu'il est convenu d'appeler la « littérature des cicatrices » (shānghén wénxué 伤痕文学), qui a tenté, au sortir de la Révolution culturelle, de panser les plaies de l'histoire tourmentée de la Chine maoïste, en en dénonçant les dérives. Ainsi, *La Fuite du Temps* (Rìguāng liúnián 日光流年, 1998) décrit les souffrances subies par les paysans chinois depuis l'époque contemporaine jusqu'aux premières années de la République populaire de Chine. De même peut-on associer l'œuvre de Yan à la « littérature de la recherche des racines » (xúngēn wénxué 寻根文学), apparue au milieu des années 1980, et généralement associée au « Mouvement d'envoi à la montagne et à la campagne » (shàngshān xiàxiāng yùndòng 上山下乡运动) de ceux que l'on ap-

¹ Nous traduisons de l'anglais, le texte original n'étant pas accessible à notre connaissance. Voici la traduction anglaise : « I hope that someday I will be able to write a document in which I can record these unheard, unimaginable and shocking matters in detail for everybody. »

pelle les « jeunes instruits » (zhīshí qīngnián 知识青年, abrégé en *zhīqīng*) : pour créer des œuvres authentiques, il faut « rechercher les racines » de la culture chinoise, que l'on associe au savoir paysan, empreint parfois d'une coloration « magique », tel qu'il est préservé et transmis dans les milieux ruraux qu'ont appris à connaître les « jeunes instruits ». Ce qui singularise Yan Lianke, toutefois, c'est que, à la différence des « jeunes instruits » venus de la ville et déplacés de force à la campagne, il ne découvre pas cette culture à l'âge adulte, puisqu'elle fait partie du cadre dans lequel il a été élevé enfant et adolescent. Néanmoins, en ancrant ses récits dans un contexte rural traversé par une pensée qu'on pourrait qualifier de « sauvage », il participe bien de ce mouvement littéraire.

Il est encore possible de situer Yan Lianke par rapport aux écrivains dont il a manifestement subi l'influence. Ses écrits partagent avec ceux de Shen Congwen (Shěn Cóngwén 沈从文, 1902-1988) et de Mo Yan (Mò Yán 莫言, 1955-) l'ancrage rural, le registre merveilleux, et parfois un ton critique vis-à-vis du pouvoir, mais il connaît de plus le même parcours que ces deux écrivains puisque tous trois ont servi dans l'armée populaire de libération. En effet, après avoir travaillé pendant deux ans dans une cimenterie à Luoyang (Luòyáng 洛阳), dans le Henan, entre 17 et 19 ans, Yan s'engage dans l'armée, en 1978, où son travail consiste à rédiger des textes de propagande. À cet égard, il connaît parfaitement, pour les avoir pratiqués, les ressorts de la rhétorique politique du Parti communiste chinois. Mais, comme pour Mo Yan, l'armée lui offre surtout la possibilité d'acquérir une formation. Il fait ainsi des études à l'Université du Henan, et obtient un diplôme de Sciences politiques en 1985. À partir de 1989, il suit les cours de l'Académie des Beaux-Arts de l'Armée populaire de libération (Jiěfàngjūn yìshù xuéyuàn 解放军艺术学院), où il rencontre Mo Yan. Au terme de ces études, il obtient un diplôme de Littérature, en 1991.

Parmi les auteurs étrangers avec lesquels Yan offre des affinités, on peut mentionner Franz Kafka (1883-1924) et Gabriel García Márquez (1927-2014), deux auteurs qui ont certes marqué toute une génération de romanciers chinois, mais auxquels Yan a consacré un article (voir Yan, 2006b). Il partage avec l'un une tendance satirique associée à un ton parfois distant et souvent énigmatique, et, avec l'autre, l'ancrage dans le milieu rural ainsi que l'intérêt porté aux modes culturels qui caractérisent ce milieu (mais, comme nous l'avons vu, cet aspect s'explique aussi par le contexte interne à la littérature chinoise des années 1980). Enfin, l'on doit évoquer la possible influence d'Albert Camus (1913-1960). De même que *Chronique d'une Mort annoncée* (*Crónica de una muerte anunciada*, 1981) de Márquez a pu inspirer *La Fuite du Temps* (voir Tsai, 2011a, p. 92 et Tsai, 2011b), de même *Le Rêve du Village des Ding* pourrait être redevable à *La Peste* (1947) : on y trouve une situation similaire, celle de l'épidémie et de l'isolement consécutif d'une population, situation qui semble bien révéler chez certains individus un fonds moral orienté soit vers le bien (Rieux), soit vers le mal (Cottard). Mais c'est surtout la référence au mythe de Sisyphe (l'essai portant ce titre date de 1942), sur lequel nous reviendrons, qui constitue la dette la plus importante du romancier chinois à l'égard de Camus.

Après avoir écrit pour lui-même, dans son adolescence – il raconte que sa mère a brûlé un de ses romans (voir Nivelles, 2007) –, puis pour l’armée, il publie son premier texte de fiction en 1986 : il s’agit d’une nouvelle intitulée *Petit village, petite rivière* (*Xiǎo cūn xiǎo hé* 小村小河). En 1994, dans un roman intitulé *La Chute du soleil en été* (*Xià rìluò* 夏日落), Yan s’emploie à démystifier les idéaux que l’on associe au type du héros soldat qui faisait l’objet de ses précédents récits : l’ouvrage est censuré. C’est le début d’une relation compliquée entre l’auteur et le pouvoir : certains de ses romans sont en effet censurés, comme ce roman-ci ainsi que deux autres sur lesquels nous reviendrons. Ces tensions avec le pouvoir se redoublent d’une difficulté à rencontrer son public en Chine continentale. Si le roman suivant, *Les Jours, les mois, les années* (*Nián yuè rì* 年月日, 2002) est un de ceux qui est le plus apprécié des Chinois (il avait été récompensé par le prix Lu Xun dès sa première publication dans la revue *Moisson* (*Shōuhuò* 收获), les ouvrages qu’il publie par la suite ne rencontreront guère de succès, à l’exception d’un livre de souvenirs (*Songeant à mon père* [*Wǒ yú fùbèi* 想念父亲]), voir Yan, 2008/2017). En 2003, il publie un roman à la verve satirique radicale : un chef de district décide de racheter à la Russie le corps momifié de Lénine pour développer le « tourisme rouge » dans son village. Le roman est intitulé en français *Bons Baisers de Lénine* (*Shòuhuó* 受活, cette expression dialectale du Henan signifie la « joie de vivre »). Yan Lianke évite de peu la censure, mais il est prié par sa hiérarchie de quitter l’armée, ce qu’il fera l’année suivante, en 2004. Non sans ironie, le roman obtiendra le prix Lao She l’année suivante. Yan avoue avoir été « renvoyé et en même temps libéré de l’armée » (cité dans Nivelles, 2009). Il songeait en effet, depuis un certain temps, à se consacrer entièrement à l’écriture. Après l’armée, il travaille quelques années dans l’Association des écrivains chinois (*Zhōngguó zuòjiā xiéhuì* 中国作家协会), et, depuis 2009, il occupe un poste de professeur de littérature à l’Université du Peuple (*Rénmín Dàxué* 人民大学), à Pékin.

Le roman qui succède à *Bons baisers de Lénine – Servir le peuple* (*Wèi rénmin fúwù* 为人民服务, 2005) – n’échappe pas à la censure. Situé, comme ses premiers romans, dans le milieu de l’armée, le récit traite, sous la forme d’une farce, du culte de la personnalité voué à Mao sous la Révolution culturelle. Il semble que Yan s’impose ensuite à lui-même ce qu’il désignera comme une auto-censure lors de la rédaction du *Rêve du Village des Ding* (2006) : « J’ai volontairement évité, dans mon roman, de retranscrire de nombreuses situations authentiques mais terrifiantes. Le véritable village, avec ses habitants et les malheurs qu’ils ont connus, ne pouvait entrer dans un roman. »² (cité dans Zhang, 2006). Il avoue, dans un entretien au *Guardian* : « Je me suis auto-censuré de façon très stricte. Je n’ai pas mentionné les responsables politiques. J’ai minimisé les faits. » Aussi croit-il que « l’auto-censure était parfaite »³ (cité dans Watts, 2006). Il semble même reconnaître à la censure une certaine vertu, car l’écrivain est contraint, en quelque sorte, de déployer une forme

² Texte anglais : « In the novel, I deliberately avoided many true and terrifying situations. The real village with the people and incidents cannot enter into a novel. »

³ Texte anglais : « I censored myself very rigorously. I didn’t mention senior leaders. I reduced the scale. I thought my self-censorship was perfect. »

de créativité : « [La censure] a apporté de nouvelles significations à mes écrits, et parfois j'ai pu faire des compromis en recourant à certaines techniques d'écriture et en usant de stratégie »⁴ (cité dans Toy, 2007). Mais, malgré cette stratégie peut-être bénéfique, *Le Rêve du Village des Ding* fait à nouveau l'objet d'une censure, sous la forme d'une triple interdiction de distribution, de vente et de promotion. Repensant à cette amère expérience, il se reproche de s'être censuré en vain, et déclare, dans un autre entretien au *Guardian* : « En tant qu'auteur, j'aurais dû prendre davantage mes responsabilités, ce que je n'ai pas fait. »⁵ (cité dans Branigan, 2013). Il entend désormais essayer, autant que possible, d'écrire librement, ce qui l'amène parfois à publier à Hongkong ou à Taïwan certains de ses romans : c'est le cas des *Quatre livres* (*Sì shū* 四书, 2011), qui porte sur le Grand bond en avant, et de l'un de ses derniers romans, *La Mort du soleil* (*Rìxī* 日熄, 2016), tous deux parus aux éditions Maitian (Màitián 麦田) à Taipei (Táiběi 台北).

Yan Lianke est donc un écrivain en partie reconnu en Chine : en témoignent les prix littéraires qu'il y a obtenus (Lu Xun en 2000 et Lao She en 2005). Mais il est surtout reconnu en dehors de Chine, comme l'attestent le prix Franz Kafka, qu'il obtient en 2014, ainsi que les nombreuses traductions dont ses romans font l'objet, en particulier en français (à ce titre, les éditions Philippe Picquier ont publié neuf romans, dont les traducteurs sont Sylvie Gentil, Brigitte Guilbaud et Claude Payen).

Nous nous proposons d'examiner trois romans de Yan Lianke qui posent, souvent de façon indirecte, des questions relatives à l'environnement. Le premier, dans l'ordre chronologique est *La Fuite du Temps*. Ce roman est publié une première fois en 1998 aux éditions Huacheng (Huāchéng chūbǎnshè 花城出版社) à Canton (Guǎngzhōu 广州), puis en 2001 aux éditions Shidai wenyi (Shídài wényi chūbǎnshè 时代文艺出版社) dans le Jilin (Jílín 吉林), et de nouveau en 2004 aux éditions Chunfeng wenyi (Chūnfēng wényi chūbǎnshè 春风文艺出版社) dans le Liaoning (Liáoníng 辽宁), puis en 2009 aux éditions Shiyue wenyi (Shíyuè wényi chūbǎnshè 十月文艺出版社). Il est également publié à Taïwan en 2010 aux éditions Lianjing (Liánjīng chūbǎnshè 联经出版社) à Taipei. La traduction française de Brigitte Guilbaud est parue aux éditions Philippe Piquier en 2014. Le roman se situe dans le Village des Trois-Patronymes (*Sānxìngcūn* 三姓村), dont les habitants souffrent de la « maladie de la gorge obstruée » (*hóudǔzhèng* 喉堵症), qui les fait mourir avant l'âge de quarante ans. Certains villageois croient avoir trouvé un moyen pour remédier à leur misère : les hommes vendent leur peau, qui sert pour les grands brûlés, tandis que les femmes vendent leurs corps. La vie du village, retracée sur plusieurs générations, est traversée de luttes multiples : rivalités amoureuses, luttes pour le pouvoir, et combat collectif contre la misère et la maladie. Par ailleurs, la structure du récit adopte un mouvement à rebours du temps, en opérant une remontée du présent vers le passé, de la vieillesse proche de la mort – « Sima Lan va mourir » (Yan, 1998/2014a, par la suite : FT, p. 9) est la première phrase du roman – à la naissance – la dernière phrase est la suivante :

⁴ Texte anglais : « (Censorship) has brought new meanings to my writing and sometimes I can make compromises by using some techniques or strategy. »

⁵ Texte anglais : « As an author I could have taken more responsibility and I didn't. »

« dans l’utérus, [...] Sima Lan [...] tend la tête et s’efforce de venir en ce monde. » (FT, p. 606).

Le deuxième roman que nous avons retenu, intitulé *Les Jours, les mois, les années* (*Nián yuè rì*), a paru en Chine en 2002, aux éditions du Peuple du Xinjiang (*Xīnjiāng Rénmín chūbǎnshè* 新疆人民出版社), et a également été traduit par Brigitte Guillaud, en 2009. Sur le ton de la fable, ce récit d’environ 150 pages, met en scène le dernier habitant d’un village, un vieillard, en lutte, avec son chien, contre la sécheresse qui détruit la nature.

Enfin, nous avons sélectionné un des romans les plus connus de Yan Lianke, *Le Rêve du Village des Ding*, initialement publié en 2006 aux éditions Wenyi de Shanghai (*Shànghǎi wényì chūbǎnshè* 上海文艺出版社). Comme nous l’avons déjà précisé, le roman a pour cadre l’épidémie de sida qui sévit dans la province du Henan dans les années 1990, faisant entre 200 et 300 000 victimes. La vente forcée du sang des villageois, pratiquée dans des conditions sanitaires inouïes, a provoqué l’épidémie, face à laquelle l’État est resté passif, à la différence de ce qui s’est passé lors de l’épidémie du SRAS de 2003. De plus, les responsables politiques sont restés impunis (voir Haski, 2005). Yan a été alerté dès 1995 par une doctoresse, Gao Yaojie (*Gāo Yàojié* 高耀洁), qui s’était engagée dans la lutte contre l’épidémie. L’écrivain prend en charge deux orphelins, qui vont ensuite mourir. Par la suite, il effectue une série de sept séjours dans un village du Henan, entre 2003 et 2006, aux côtés d’un anthropologue médecin sino-américain : tous deux viennent en aide, sur le plan médical et financier, aux victimes. Yan conçoit deux projets : une fiction d’une part et, comme nous l’avons vu, un documentaire. Le récit fictionnel est confié à un enfant, lui-même victime indirecte de la contamination. Son grand-père a incité autrefois les villageois à vendre leur sang pour obtenir une source de revenus. C’est le père de l’enfant, fils du grand-père par conséquent, qui met en œuvre cette vente, en recrutant des volontaires. Il s’enrichit, non seulement en empochant des commissions, mais également en vendant les cercueils, pourtant distribués gracieusement par les autorités, ou bien en organisant des mariages entre jeunes enfants morts en bas âge... Le grand-père, alerté en particulier par une série de rêves, finit par tuer son fils. Il est emprisonné. Puis, une fois libéré, quand il revient au village, il constate qu’il ne reste qu’une vaste plaine désolée.

Malgré des différences, notamment dans le registre, tantôt réaliste, tantôt merveilleux, et dans le degré d’engagement de l’auteur, ces trois romans suivent une ligne narrative assez semblable. Comme Yan le déclare, « [l]es Chinois sont habitués aux catastrophes, c’est notre histoire... » (cité dans Nivelles, 2009). Le point de départ des romans est donc bien une catastrophe qui survient dans un milieu paysan : famine, sécheresse ou épidémie. Cette catastrophe entraîne ensuite des conséquences d’ordre sanitaire et environnemental. Dans *Le Rêve* ainsi que dans *La Fuite*, l’origine de la catastrophe est humaine. Se met alors en place une forme de lutte de la part des paysans que l’on peut répartir dans trois catégories : les hommes de pouvoir, qui trompent en toute conscience ; les hommes idéalistes, qui veulent à tout prix appliquer leurs théories ; et les hommes ordinaires, qui tentent simplement de résister contre la mort, car l’enjeu est toujours vital. Parfois, ces trois caté-

gories tendent à se confondre chez certains personnages : dans *Le Rêve*, le grand-père Ding Shuiyang, à l'origine de la vente de sang des villageois, semble racheter sa faute en créant une sorte de vie communautaire dans son école (voir Yan, 2006a/2009 (par la suite RVD), p. 75).

Pour mettre en ordre les éléments de notre analyse, nous reprendrons l'opposition que Roland Barthes développe entre le sens obvie et le sens obtus dans un article des *Cahiers du cinéma* consacré à l'analyse de photogrammes extraits d'*Ivan le Terrible* d'Eisenstein. Barthes tente de définir un « troisième sens » (c'est le titre de l'article), relatif à ce qu'il nomme la « signifiante », au-delà de la « communication » et de la « signification ». La « communication » concerne le contenu informatif perçu. La « signification » envisage le niveau symbolique, en lien avec un contexte historique, culturel, mais aussi personnel :

Le sens symbolique [...] s'impose à moi par une double détermination : il est intentionnel (c'est ce qu'a voulu dire l'auteur) et il est prélevé dans une sorte de lexique général, commun, des symboles : c'est un sens qui me cherche, moi, destinataire du message, sujet de la lecture, un sens [...] qui va *au-devant de moi* : évident, certes (l'autre l'est aussi) mais d'une évidence fermée, prise dans un système complet de destination. Je propose d'appeler ce signe complet *le sens obvie*. *Obvius* veut dire : qui vient *au-devant*, et c'est bien le cas de ce sens, qui vient me trouver ; en théologie, nous dit-on, le sens obvie est celui « qui se présente tout naturellement à l'esprit ». (Barthes, 1970/1982, p. 45)

Malgré un discours parfois indirect, voire allégorique, les romans de Yan se prêtent en effet à une première lecture dont le sens est relativement clair : il s'agit de dénoncer les jeux de pouvoir et leurs terribles conséquences pour la population. À ce sens obvie, qui, précisément « tombe sous le sens », s'ajoute toutefois un sens obtus, ainsi défini par Roland Barthes :

Quant à l'autre sens, le troisième, celui qui vient « en trop », comme un supplément que mon intellection ne parvient pas bien à absorber, à la fois têtue et fuyant, lisse et échappé, je propose de l'appeler *le sens obtus*. (Barthes, 1970/1982, p. 45)

Ce supplément de sens n'est sans doute pas totalement contrôlé par le romancier, et ne correspond peut-être pas non plus au « discours » qu'un lecteur occidental pourrait attendre d'un romancier dont la fiction comporte une dimension politique.

SOUS LE SIGNE DE L'OBVIE : LA SATIRE DU POUVOIR

Yan Lianke n'est pas un écrivain engagé au sens politique du terme, comme l'était par exemple Liu Xiaobo (Liú Xiǎobō 刘晓波, 1955-2017), mais, dans de nombreux écrits, et en particulier dans son roman *Fēng Yǎ Sòng* (风雅颂) (le titre pourrait être traduit par

« Airs, odes, hymnes », car il s'agit d'un emprunt aux trois genres poétiques que comporte le *Classique des poèmes* (*Shī jīng* 诗经), il reproche aux intellectuels leur silence complice avec un pouvoir corrompu : « je critiquais le silence et l'inaction des intellectuels qui se disent qu'il n'y a pas moyen d'agir, dès lors on n'agit pas... Et ils cherchent tous à s'intégrer dans le système » (cité dans Mialaret, 2009). Il précise la visée de ce roman dans un autre entretien à *Libération* : « Le roman décrit des intellectuels qui ont fui la réalité pour se réfugier, encore une fois, dans un paradis imaginaire. C'est ce qui se passe en Chine : la plupart des artistes, enseignants, écrivains, refusent de parler du réel. C'est pourtant leur devoir de témoigner, de traduire des faits dérangeants, la littérature ne doit pas s'éloigner de l'histoire » (cité dans Nivelles, 2009). Il réitère ces reproches en 2013, dans un entretien au *Guardian* : « Les intellectuels chinois n'ont pas suffisamment pris leurs responsabilités. Ils trouvent toujours une excuse, disant qu'ils n'ont pas de raison de prendre la parole, ou que le contexte ne s'y prête pas »⁶ (cité dans Branigan, 2013). Il inclut même parmi les intellectuels silencieux son ami et maître Mo Yan (dont le pseudonyme, comme on sait, signifie « ne parle pas »). Plus généralement, il dénonce, parmi les nouvelles générations chinoises, une « amnésie politiquement organisée ». Il constate en effet que les jeunes Chinois ne savent plus ce qu'est, par exemple, le Grand Bond en avant. Ils sont victimes d'une sorte d'effacement de la mémoire, qui n'est pas un processus naturel (comme l'oubli), mais la conséquence d'un système idéologique et politique fondé sur la censure : « Cet effacement de la mémoire est pris en charge par la censure des journaux, des magazines, des journaux télévisés, de l'Internet et de tout ce qui conserve les souvenirs. »⁷ (Yan, 2013)

Un discours engagé qui porte en partie sur l'environnement

Une première lecture des trois romans fait en effet apparaître un discours engagé, qui porte, au moins partiellement ou indirectement, sur des questions environnementales. On peut tout d'abord repérer quelques références explicites. La pollution des eaux est ainsi évoquée dans *La Fuite* : l'eau que les habitants du Village des Trois-Patronymes parviennent à acheminer jusqu'à leur village, au prix d'efforts proprement surhumains, est en fait polluée :

— Regardez ! c'est une catastrophe ! (s'écrient les villageois.)

Les regards se nouent pour observer : l'eau coule, lame jaune et boueuse sous le soleil, natte qui ne cesse de s'enrouler, charriant herbes, feuilles et bouts de bois, et tout cela tourbillonne à un demi-*chi* de hauteur. Bientôt, tout près d'eux, l'eau exhale une puanteur glacée, une odeur noire, âcre et salée [...] ; l'air pur et léger de l'automne s'en trouve tout enfumé.

⁶ Texte anglais : « Chinese intellectuals haven't taken enough responsibility. They always have an excuse, saying they don't have a reason to talk or don't have the environment. »

⁷ Texte anglais : « This memory deletion is being carried out by censoring newspapers, magazines, television news, the Internet and anything that preserves memories. »

[...] Herbes maculées, rats morts aux ventres gonflés, sacs de plastique emplis de fange, vêtements et chapeaux usagés, ventres rouges, peaux et poils blancs de bestiaux, tout cela se bouscule et se heurte à la surface de l'eau. (FT, p. 201-203)

Un des villageois explique la cause de la catastrophe : « Lorsque nous sommes arrivés au bout du canal, on a vu que tout avait changé là-bas, plus rien d'une ville de campagne, mais une capitale avec un tas d'usines et d'immeubles. Les toits des bâtiments dépassent la cime des montagnes. Là-bas, l'eau de Lingyin est aussi sale que des excréments ou de l'urine. » (FT, p. 206)

Des notes placées par l'auteur à la suite de ce chapitre précisent que la pollution s'explique par un taux de fluor surélevé ainsi que par la présence de substances dangereuses dont certaines ne sont pas identifiées : « l'air, le sol, la végétation étaient imprégnés de diverses toxines, cent vingt-six sortes peut-être, des toxines inconnues » (FT, p. 207). En fait, l'eau de la rivière est devenue à ce point souillée en raison de l'industrialisation de la ville de Luoyang : « La ville s'est développée, usines et bâtiments se sont rapidement étendus le long du cours supérieur (de la rivière), si bien qu'il n'y a plus ni oiseau ni poisson dans les eaux de Lingyin, rien que filaments gluants en surface, une sorte de soupe de nouilles, de la végétation croupissante... » (FT, p. 209)

Un autre exemple est celui de l'abattage des arbres, dans *Le Rêve*. Zhao Dequan alerte ainsi le grand père Ding Shuiyang :

En ce moment, toutes les familles (du village) sont en train d'abattre et de débiter des arbres. Même si ce n'est pas pour faire des cercueils, ils abattent les arbres. Tout le village est en train d'abattre les arbres. J'ai bien peur qu'au lever du soleil, il n'en reste pas un seul debout. Professeur Ding, il faut que tu fasses quelque chose. Sans les arbres, le village ne sera plus le Village des Ding. (RVD, p. 220)

Le résultat est ainsi décrit : finalement, « presque tous les grands arbres avaient été abattus. Il ne restait que les petits » (RVD, p. 278). Cet abattage est précisément lié à une décision politique, celle qu'ont prise Jia Genzhu et Ding Yuejing, les chefs du village, qui ont autorisé l'abattage d'un paulownia, puis d'un peuplier, puis d'un saule, etc. (voir RVD, p. 220, p. 222 et p. 223). Mais, cette décision est elle-même la conséquence de la contamination sanguine : l'augmentation du nombre de morts entraîne la nécessité de fabriquer des cercueils, qui conduit à abattre les arbres. Dans les deux exemples cités, la question environnementale est explicite, mais, dans *Le Rêve*, elle est une conséquence indirecte de la crise sanitaire.

Le plus souvent, la problématique environnementale est implicite. Ainsi, dans *Les Jours, les Mois, les Années*, on n'évoque ni explicitement ni indirectement une origine humaine à la catastrophe, présentée comme la combinaison de phénomènes naturels : la sécheresse et le vent. Mais on peut penser que ces phénomènes sont liés au réchauffement climatique, lui-même lié à la déforestation pratiquée pendant le Grand Bond en avant (1958-

1960), ainsi que lors des premières réformes économiques de Deng Xiaoping (Dèng Xiǎopíng 邓小平) (années 1980).

De même, la « maladie de la gorge obstruée », dont il est question dans *La Fuite*, semble implicitement liée à l'industrialisation au XX^e siècle. Dans une des notes qui complètent le premier chapitre du livre I, elle est ainsi décrite : « [Les villageois] contractèrent d'abord la maladie des dents noires, celle des articulations, puis se retrouvèrent courbés, les os effrités, les membres déformés, jusqu'à la paralysie, étendus sur leurs lits. Depuis un siècle environ, c'est de la maladie de la gorge obstruée qu'ils meurent tous. Leur durée de vie est passée de soixante ans à cinquante puis à quarante, jusqu'à ce que finalement plus personne n'atteigne les quarante ans » (FT, p. 21).

Le débat environnemental est donc bien pris en charge par les romans, de façon explicite ou implicite, comme dans nos deux derniers exemples. Toutefois, il n'occupe pas une place centrale dans le dispositif narratif. En réalité, il s'agit le plus souvent d'une thématique incidente, présentée comme indissociable de deux autres thématiques : la catastrophe sanitaire et la gestion politique.

Pour développer ce discours à la fois écologique et, d'un point de vue plus large, politique, Yan Lianke recourt naturellement au registre satirique. Nous détaillons ci-après les divers procédés qu'il utilise, en commençant par les plus explicites, puis en tentant de révéler des moyens plus détournés auxquels le romancier doit recourir dans le contexte de censure et d'auto-censure de la Chine.

On repère tout d'abord des références historiques. Nous en comptons quatre dans *La Fuite*. Le roman décrit quarante ans de la vie d'un village dans la deuxième moitié du XX^e siècle, qui traverse successivement (en sens inverse de la chronologie) l'Ouverture en 1978 (voir FT, p. 312), l'aménagement des champs en terrasses dans les années 1960 (voir FT, p. 345), le Grand Bond en avant et la famine qui a suivi (« Ils sont allés fabriquer de l'acier ! », FT, p. 544 ; voir aussi la note explicative, p. 547), enfin la création des communes populaires à partir de 1958 (voir FT, p. 574-575).

Toutefois, la plupart du temps, Yan recourt à l'allusion, le procédé stylistique sans doute le plus attesté dans la tradition littéraire chinoise, qu'il s'agisse des deux figures *bǐ* (比) et *xīng* (兴), qui, dans la « Grande préface » au *Classique des Poèmes*, s'opposent à l'exposé direct (ou *fù* 赋), et de leurs dérivés comme le *yǐnyù* (隐喻, la métaphore, ou, plus littéralement, un « avertissement caché ») ou bien des allusions historiques ou littéraires proprement dites (*jīgǔ* 稽古 ou *yòngshì* 用事) (voir Kao, 1986).

L'allusion est aussi le procédé obligé des poètes ou romanciers qui écrivent sous un régime de censure. Yan fait de nombreuses allusions générales à la Chine entendue comme entité politique. Le Village des Ding est situé « dans l'ancien lit du fleuve Jaune » (RVD, p. 36), ce qui fait de ce village une représentation de la Chine car le fleuve Jaune est traditionnellement considéré comme le « berceau de la civilisation chinoise ». Dans ce même roman, l'épisode du vol du cachet officiel renvoie au sceau impérial, symbole de l'État (voir RVD, p. 106 sq.). Le « Village des Trois-Patronymes », dans *La Fuite*, peut rappeler la période historique dite des Trois Royaumes (*Sānguó* 三国), pendant laquelle la Chine

était divisée entre le Shu (Shǔ 蜀), le Wei (Wèi 魏) et le Wu (Wú 吳) (III^e siècle après J.-C.). Par son caractère de généralité, ce type d'allusions ne fait qu'inviter le lecteur à entreprendre un travail herméneutique ouvert, sans qu'une piste interprétative soit précisément indiquée.

Il n'en est pas de même des allusions spécifiques, qui renvoient à un contexte historique plus précis. On a interprété la maladie de la gorge obstruée dont souffrent les habitants du Village des Trois-Patronymes dans *La Fuite* comme une « métaphore du bâillonnement idéologique » (Clavel, 2014) propre au régime communiste. Chien-hsin Tsai relève plus précisément les nombreuses allusions aux politiques mises en place par Mao Zedong (Máo Zédōng 毛泽东), en particulier lors de la Révolution culturelle : ainsi, les responsables de l'hôpital donnent aux villageois qui ont vendu leur peau un « livre en peau de couleur rouge » (hóngpí shū 红皮书), allusion limpide au « petit livre rouge » (hóngbǎo shū 红宝书, voir Tsai, 2011a, p. 93-94). On pourrait encore évoquer de multiples allusions, comme la probable référence au projet de construction du Barrage des Trois-Gorges sur le Chang jiang (Cháng jiāng 长江, fleuve Bleu), à travers les travaux concernant le canal de Lingyin près du Village des Trois-Patronymes.

L'allusion est une figure du détour, qui consiste à substituer au terme propre (« le petit livre rouge ») un autre terme avec lequel il entretient un lien plus ou moins transparent (« le livre en peau rouge »). Le pastiche relève en revanche de l'imitation : il s'agit de reproduire un style, en l'occurrence celui de la propagande politique. Yan Lianke crée ainsi des slogans sur le modèle des mots d'ordre omniprésents dans la vie quotidienne des Chinois depuis l'époque de Mao. Ainsi, à l'entrée du Village des Trois-Patronymes, une banderole accueille les visiteurs en ces termes : « Aujourd'hui le paradis, demain une vie de centenaire. » (FT, p. 151). De même, le nouveau chef du village des Ding, un certain Gao, justifie par une formule la vente quasi forcée du sang : « développer la production de plasma pour le bonheur du peuple et la puissance du pays » (RVD, p. 32). Il faut comprendre le slogan suivant dans un contexte plus récent, celui qu'a créé la formule de Deng Xiaoping, reprise en partie du ministre libéral français Guizot, « Enrichissez-vous ! » (voir Viénet, 2007) : « C'est à vous de décider si vous voulez rester pauvres ou devenir riches. Ou bien vous choisissez la voie dorée qui vous mènera à la richesse, ou bien vous choisissez le pont vermoulu qui vous conduira vers la misère » (RVD, p. 37-38). Proche du slogan, l'inscription sur stèle (bēi 碑, voir Liu Xie, 1983, p. 126) renvoie au culte de la personnalité : « L'eau de Lingyin prolonge nos vies. / Sima Lan est notre bienfaiteur » (FT, p. 121). C'est par ce distique que l'on fait l'éloge de Sima Lan, qui est à l'initiative du canal de Lingyin. Yan imite encore les rapports officiels, où les énumérations font illusion. Ainsi, une fois le creusement du canal de Lingyin achevé, on insiste sur le caractère grandiose du projet : « Il a fallu trente mille mètres cubes de terre, cent dix mille mètres cubes de pierres, deux cent dix mille mètres cubes de mortier [...] ». L'ironie est manifeste quand le texte du rapport se termine ainsi :

Dix-huit personnes ont péri – en plus des victimes de la gorge obstruée –, trente et une personnes se sont retrouvées infirmes. Tous ceux qui ont participé au chantier ont été blessés. Pour rassembler les fonds nécessaires aux travaux, cent quatre-vingt-sept villageois se sont rendus au dispensaire des grands brûlés et ont vendu sept pouces carrés de peau ; six en sont morts, neuf ont contracté une maladie grave. Sur les ordres de Sima Lan, Lan Sishi a conduit une trentaine de veuves et de femmes du village à Jiudu pour y faire commerce de chair ; onze ont attrapé une maladie [...] (FT, p. 150-151)

Une semblable ironie se dégage de cet autre extrait de *La Fuite*, où Yan pastiche le « style statistique » des textes de planification économique, à propos du projet des champs en terrasses : « Des statistiques ont été établies : il a fallu trois ans à la famille de Lan Baisui – un homme et quelques femmes – pour renouveler cinq mus et deux fens de terre ; aussi, pour les champs de tout le village [...] faudra-t-il probablement douze ans et trois mois... » (FT, p. 325). En calculant « de façon rationnelle » la durée nécessaire pour accomplir le projet, on en révèle ainsi le caractère totalement irrationnel.

Un autre procédé satirique consiste à détourner d'anciens mythes, à la façon de Lu Xun (Lǔ Xùn 鲁迅) dans son recueil *Contes anciens à notre manière* (*Gǔshi xīnbiān* 故事新编, voir Lou Sioun, 1936/1959). Ainsi, lorsqu'il prétend édifier un canal pour la communauté, Sima Lan (dans *La Fuite*) fait songer au « Grand Yu qui régule les eaux » (Dà Yǔ zhì shuǐ 大禹治水). De même, le vieillard des *Jours* luttant en vain avec une cravache contre le soleil rappelle le « Grand Yi qui décoche ses flèches sur (neuf) soleils » (Dà Yì shè rì 大羿射日) (voir Mathieu, 1989, n° 41, p. 99-100 et n° 47, p. 111). Toutefois, si l'archer mythique vient à bout de la sécheresse, le héros de Yan ne fait que produire un geste dérisoire : « [L'Aïeul] sortit de l'abri de nattes, prit la cravache qui se trouvait dans la cabane et visa le centre du soleil. Il donna une bonne dizaine de coups de fouet successifs, tournant sur lui-même, brisant les rayons dont les ombres tremblaient sur le sol » (Yan, 2002/2014b (par la suite JMA), p. 74-75 ; voir aussi une première occurrence de ce geste, p. 40-41).

Mais c'est surtout le mythe de la Source des fleurs de pêchers (*Táohuā yuán* 桃花源) que Yan Lianke retravaille, mythe rendu célèbre par le récit poétique qu'en fit Tao Yuanming (Táo Yuānmíng 陶淵明) au IV^e siècle (voir Tao, 1990, p. 245-247). Dans *La Fuite*, le Village des Trois-Patronymes est présenté comme un lieu à part, à l'écart du reste du monde : « [L]e Village des Trois-Patronymes se trouve au plus profond de la chaîne montagneuse des Balou, [...], il est pareil à une zone d'épidémie, complètement coupé du reste du monde » (FT, p. 13). De plus, comme la rivière suivie par le pêcheur de Wuling (Wǔlíng 武陵) dans le mythe, le canal de Lingyin est censé conduire à ce monde à part. Mais Yan opère une inversion du mythe : les hommes de la source des fleurs de pêchers sont heureux parce qu'ils jouissent de tout ; dans le roman, les villageois isolés semblent voués à la souffrance tant physique que morale.

Dans *Les Jours*, après une longue et pénible marche, l'Aïeul atteint une source d'eau où il pourrait enfin étancher sa soif. De même que, dans le poème du *Récit de la Source des*

fleurs de pêcher, le pêcheur passe par une « petite ouverture » (Tao, 1990, p. 245) dans la montagne et découvre un monde idéal, de même le vieillard suit un « ravin » qui va « en se rétrécissant », puis : « Levant la tête, la vision d'un paysage verdoyant le saisit. » (JMA, p. 77). Mais, à la différence du pêcheur qui retourne dans le monde des hommes ordinaires, de l'autre côté de la montagne, l'Aïeul est comme retenu prisonnier, car un loup, puis une meute de loups l'empêchent de quitter les lieux.

Dans *Le Rêve*, le mythe est également mis en scène lorsque les villageois visitent un village modèle, Shangyang, dans le district de Caixian (à 150 km de Weixian), qualifié de « paradis » : « Des deux côtés de la rue se dressaient des maisons d'un étage de style étranger aussi parfaitement alignées que sur un plan. [...] Dans toutes les maisons, le réfrigérateur se trouvait à gauche de la porte et le téléviseur était posé sur un meuble rouge devant le canapé [...] » (RVD, p. 41-42). Il est clair que Yan se moque de la nouvelle société de consommation qui se met en place en Chine dans les années 2000. Ainsi le mythe de la Source des fleurs de pêcher est systématiquement inversé : au monde idéal que représente le village que découvre le pêcheur s'opposent des lieux de souffrance, de péril ou de bonheur factice.

Les cibles de la satire

Vers quelles cibles, au fond, est orienté ce propos satirique ? Le romancier vise moins des individus qu'un système, ou plutôt deux systèmes qu'il semble renvoyer dos à dos : l'ancien système collectiviste, mais utopiste et dictatorial, d'une part, et le nouveau système libéral qui se met en place au tournant des XX^e et XXI^e siècles.

Yan Lianke évoque les grands projets collectivistes qui ont marqué l'histoire de la Chine maoïste. Ainsi, dans *Le Rêve*, Jia Genzhu et Ding Yuejin, une fois qu'ils ont chassé le vieux Ding Shuiyang du pouvoir, énoncent les nouvelles règles de l'école – « Chaque malade devra fournir tous les mois à la collectivité sa contribution en céréales de bonne qualité [...] » –, assorties de peines en cas d'infraction : « Quiconque trichera sur la quantité nique son arrière-grand-mère, et que toute sa famille meure de fièvre. » (RVD, p. 174-175). Dans *La Fuite* sont évoquées trois de ces entreprises de grande envergure censées annoncer des « lendemains qui chantent » : la création des champs de colza, puis l'aménagement des champs en terrasses (« retourner la terre »), enfin la construction du canal de Lingyin, « ouvrage grandiose qui permettrait d'amener les eaux bienfaitrices au village » (FT, p. 21). L'échec du canal est patent : « À leur retour du chantier, de nombreux morts, et dans le dernier cortège encore sept morts » (FT, p.159), et il en est de même des autres projets (voir FT, p. 411 pour l'aménagement des champs en terrasses et p. 589 pour les champs de colza). Dans ce même roman, au livre IV, le romancier décrit sans concession les conséquences extrêmes d'un des gestes collectivistes les plus meurtriers du XX^e siècle, le Grand Bond en avant : l'abandon d'enfants pratiqué à l'échelle individuelle, puis organisé par le système institutionnel, le cannibalisme, etc.

Outre leur caractère pour le moins irréaliste, ces politiques collectivistes reposent sur une logique de terreur qui s'exerce sur les individus. Ainsi, dans *La Fuite*, le chef Sima Lan, après avoir exposé sa décision de construire le canal, met en garde ceux qui ne lui obéiraient pas : « Après la moisson et les nouvelles semailles, on commencera les travaux du canal, et cette fois, celui qui voudra aller faire du commerce plutôt que de venir avec moi, je brûlerai sa maison ! » (FT, p. 93). Relayé par une armée qui lui est dévouée, il effraie la population :

Dans trois jours, nous commencerons les travaux du canal [...]. Il parle fort, ses yeux, véritables lames de vent, cinglent les visages ; derrière lui, les jeunes, alignés telle une lisière de forêt, un bâton de saule ou de peuplier à la main, jaugent les villageois qui, effrayés par le regard de Sima Lan tout autant que par ces jeunes et leurs bâtons, ont cessé de respirer. (FT, p. 124)

Enfin, Yan Lianke révèle l'envers de l'idéal collectiviste : il s'agit en réalité d'une lutte pour le pouvoir ou pour un enrichissement personnel. Sima Lan (dans *La Fuite*) décide de réquisitionner les biens des habitants, en prétextant le bien commun, mais cette décision est assimilée à un simple « pillage » (FT, p. 126-127, voir aussi p. 235). Dans *Le Rêve*, la gestion de la crise sanitaire se voit détournée au profit d'un enrichissement individuel, essentiellement celui de Ding Hui (fils du grand-père Ding Shuiyang et père de l'enfant-narrateur). Le romancier dénonce ainsi le détournement de la visée collective vers la satisfaction des intérêts personnels⁸.

D'un autre côté, Yan Lianke dénonce clairement le nouvel ordre économique libéral qui a gagné la Chine depuis les années 1990 environ. Il condamne le règne du commerce et de l'argent, comme l'atteste ce propos livré à un périodique italien : « [L]a référence absolue est désormais l'argent »⁹ (cité dans Del Corona, 2013). Ainsi, dans *Le Rêve*, ce que vise Yan Lianke, c'est – en plus du pouvoir, représenté par Ding Hui, qui trompe la population – le consumérisme qui conduit les hommes à vendre leur sang : « Ma Xianglin [est] heureux d'avoir pu s'acheter une maison avec la vente de son sang » (RVD, p. 18). La course à la consommation concerne tout le monde : « À cette époque, quiconque avait de l'argent se faisait aussitôt construire dans cette rue une maison d'un étage » (RVD, p. 22). La vente du sang prend l'aspect d'un rite religieux, remplaçant les traditionnelles offrandes au dieu Guan (Guān Yǔ 关羽)¹⁰ censé apporter en retour un enrichissement ma-

⁸ C'est ce qu'analyse Chien-hsin Tsai (2011, p. 84-86) avec le concept derridien d'*auto-immunité* : le critique explique que dans *Servir le peuple*, le détournement consiste pour le jeune soldat à servir le peuple en servant la femme de son supérieur qui est au service de l'armée et donc de l'État, c'est-à-dire du peuple : en pratique, il agit à l'encontre de la collectivité puisqu'il satisfait un désir individuel ; le détournement est symboliquement signifié par la destruction des représentations de Mao à laquelle se prêtent les deux amants, en écho aux destructions de tout ce qui pouvait être interprété comme anti-maoïste par les gardes rouges.

⁹ Texte italien : « (L)'unico punto di riferimento è ormai il denaro. »

¹⁰ Pour comprendre comment Guan Yu, le général au service de Liu Bei (Liú Bèi 刘备), lequel est un descendant de la dynastie des Han au temps des Trois Royaumes, est devenu une divinité populaire aux

tériel : « [Les villageois] avaient découvert une méthode plus efficace pour s'enrichir : plutôt que de faire confiance au dieu Guan, ils avaient préféré vendre leur sang » (RVD, p. 29).

Il devient clair dans le roman que la vente de sang, outre le fait qu'elle correspond à une réalité historique dont des milliers de Chinois ont été victimes, doit être interprétée comme le symbole du nouveau modèle économique et social qui prévaut en Chine, en raison du caractère habituellement sacré du sang humain : il faut comprendre en effet que les hommes transgressent un tabou en vendant jusqu'à leur propre sang. Du reste, parfois, comme dans cet extrait, le verbe *vendre* est employé de manière intransitive, ce qui est bien le signe qu'il s'agit d'une métaphore pour désigner la marchandisation généralisée des corps et des âmes. Après la visite du village modèle de Shangyang, les villageois du Village de Ding s'exclament : « Bordel de merde ! il faut vendre ! même si on doit en crever, il faut vendre ! » (RVD, p. 46)

Le motif de la vente se décline sous différentes modalités dans les romans de Yan Lianke, mais il est toujours appliqué à une notion à caractère sacrée. La vente des cercueils par Ding Hui prend, dans *Le Rêve*, le relais de la vente du sang. Cette nouvelle modalité est traitée dans le registre de l'humour noir, comme lorsque Ding Hui s'adresse à un villageois, client potentiel :

Tu le sais, au prix du marché, un cercueil vaut, au bas mot, cinq cents yuans mais je le vends seulement deux cents yuans aux gens du Village du Vieux-Fleuve.

Il réfléchit un bon moment avant d'ajouter :

— Pour ton frère qui est en phase terminale de la maladie, je te laisse un cercueil pour cent yuans. (RVD, p. 206)

Encore une autre manifestation de la logique mercantile, les mariages *post mortem* qu'organise le même Ding Hui, aux frais des survivants (voir RVD, p. 336 *sqq.*). Le modèle de l'économie financière est notamment tourné en dérision lorsqu'est décrit le fond du cercueil de Ding Qiang, l'enfant-narrateur, que son père, Ding Hui, entend marier *post mortem* à la fin du roman : « Le fond du cercueil sur lequel j'allais être couché était également décoré d'immeubles qui portaient tous le nom d'une grande banque : Banque de Chine, Banque de l'Agriculture, Banque du Commerce, Banque des Communications... Ainsi mon corps reposerait sur toute la richesse de la Chine et du monde » (RVD, p. 368).

Le motif de la vente se décline, dans *La Fuite*, avec la vente de la peau pour les hommes et la vente du corps (la prostitution) pour les femmes : Du Bai, le « représentant du gouvernement » (FT, p. 12), suggère ainsi à Sima Lu et Sima Hu d'aller vendre leur peau au dispensaire des grands brûlés (ouverts pendant la guerre sino-japonaise), afin de soigner, avec l'argent récolté, leur frère aîné Sima Lan (voir FT, p. 18 ; voir aussi livre II, chap. VII en entier, puis livre III, chap. I, p. 330 *sqq.*) tandis qu'il est demandé à Lan Sishi

multiples fonctions, voir Pimpaneau, 1999, p. 59-72 ; ce sont les commerçants qui l'ont en particulier associé au dieu des richesses (Cái shén 财神) (voir encore *ibid.*, p. 138).

de se prostituer en ville, avec l'expression « aller faire commerce de chair », pour pouvoir guérir Sima Lan, le chef du village (voir FT, p. 48). Les deux modalités (vente de peau et « commerce de chair ») sont explicitement mises en parallèle : Lan Sishi « se met en route » pour la ville, « pareillement à ces hommes qui vont vendre leur peau au dispensaire des grands brûlés » (FT, p. 56-57).

De façon plus marginale, la satire peut aussi porter au-delà de la Chine proprement dite : elle vise par exemple, dans *La Fuite*, les représentants de l'ONU, qui ont bien constaté les problèmes environnementaux mais n'ont rien dit, se contentant de secouer la tête : « Des années auparavant, les compagnons d'Occident venus passer une quinzaine de jours au village ne disaient jamais rien, mais secouaient continuellement la tête » (FT, p. 208). L'instance internationale que représente l'ONU est ainsi désignée comme la complice d'une politique libérale aux conséquences meurtrières pour la population chinoise.

Qu'il s'agisse du système collectiviste ou du système libéral, la critique exprimée par Yan Lianke prend le plus souvent un caractère moral. D'un côté, il dénonce la poursuite des intérêts individuels derrière le masque de programmes politiques prétendument destinés à la collectivité ; de l'autre, il associe l'économie libérale à une transgression vis-à-vis des notions sacrées que représentent le sang, la peau et la « chair ». Yan dresse en fait le constat d'une crise morale : « [M]on pays a perdu la morale traditionnelle sans en avoir établi une nouvelle »¹¹ (cité dans Del Corona, 2013).

On a l'impression, dans *Le Rêve*, que l'immoralité des dirigeants entraîne celle des autres membres de la population. Elle est d'abord associée à Gao, puis relayée par Ding Shuiyang, pour la vente de sang, et s'étend ensuite à Ding Hui pour la vente des cercueils, puis toute la population semble concernée, avec les voleurs (voir l'épisode du vol du cachet officiel : RVD, p. 106 *sqq.*), les tricheurs (comme ceux qui remplacent le riz par des briques dans les sacs qu'il faut fournir à l'école, voir RVD, p. 149), etc. Ainsi, à l'épidémie physique se superpose une contamination morale ou spirituelle, qui s'inscrit dans la pensée politique traditionnelle chinoise, où le détenteur du pouvoir doit incarner la vertu par excellence (dé 德) qui se propage alors sur l'ensemble de la population, mais où, à l'inverse, un comportement déviant de la part du souverain entraîne inévitablement le désordre parmi les hommes, ainsi que l'affirme Confucius à un de ses disciples, en recourant à la métaphore du vent (fēng 風) : « Si vous cherchez à être bon, le peuple sera bon. L'homme de bien a la vertu du vent, l'homme de peu, la vertu de l'herbe. Sous le souffle du vent, l'herbe ne peut que se courber »¹² (Le Blanc & Mathieu, 2009, p. 143).

¹¹ Texte italien : « [I]l mio Paese ha perso la morale tradizionale senza trovarne una nuova. »

¹² Voir le texte original dans les Citations des classiques, en fin d'article.

SOUS LE SIGNE DE L'OBTUS : MESURER L'ORDRE ET LE DÉSORDRE ENTRE L'HOMME ET LA NATURE

La satire politique est liée à l'action de l'homme sur l'homme, et, comme nous l'avons vu, la nature, du fait de cette action intra-humaine, peut en subir les conséquences. Mais Yan Lianke envisage aussi, de façon secrète, voire peu consciente, un lien plus direct et fondamental entre l'homme et la nature, non plus sur le plan politique, mais sur un plan philosophique. Il sort, pourrait-on dire, l'homme de la sphère proprement et limitativement humaine, pour le replacer dans un « univers » plus large, dont les deux pôles sont la « terre » et le « ciel ». En chinois, en effet, les deux termes joints, *ciel-terre* (tiāndì 天地), désignent le « monde », l'« univers » ou encore le « cosmos ». S'appuyant, pour penser les rapports entre l'homme et la nature, sur la triade (sānjí 三极) de la tradition philosophique chinoise, constituée de la terre (dì 地), du ciel (tiān 天) et de l'homme (rén 人), Yan semble bien illustrer dans ses romans l'idée selon laquelle l'homme, situé entre le ciel et la terre, peut contribuer, par son action, à l'ordre ou au désordre du cosmos.

Comme le formule le classique confucéen appelé *Zhōngyōng* (中庸, *L'Invariable Milieu* ou *La Pratique équilibrée*), la destination ou l'accomplissement de l'homme consiste en effet à s'intégrer dans le lien dynamique qui unit le ciel et la terre :

Ayant atteint les limites de sa propre nature, [l'homme] est à même d'atteindre les limites de la nature des autres hommes ; les ayant atteintes, il est à même d'atteindre les limites de tous les autres êtres ; les ayant atteintes, il peut assister le ciel et la terre dans leurs processus de transformation-croissance ; les ayant assistés, il peut former un trio avec le ciel et la terre. (Le Blanc & Mathieu, 2009, p. 591)

Or, on peut considérer que la terre et le ciel, tels qu'ils sont compris dans la tradition philosophique chinoise, correspondent aux deux aspects de ce que l'on désigne, en Occident, par le terme de *nature*. En effet, la « terre » correspond à la nature entendue comme l'espace naturel dans lequel se situe l'homme, en particulier la « terre cultivable »¹³, comme l'indique le *Dictionnaire Ricci des caractères chinois*, c'est-à-dire l'environnement premier dans la société chinoise traditionnelle fondée sur l'agriculture. Le « ciel » désigne « la totalité du mouvement de la vie et de ses lois »¹⁴, ce que, *grosso modo*, la tradition philosophique grecque nomme *phusis*. Pour être plus précis, *tiān* (le « ciel ») désigne à l'origine une divinité suprême, puis, à partir de la dynastie royale des Zhou (XIV^e-VII^e siècles avant J.-C.), le sens du mot évolue pour renvoyer à une notion plus abstraite : le ciel est entendu comme le principe régulateur des phénomènes observés dans la réalité (voir Cheng, 1997, p. 41-53). Pour reprendre la définition du *Dictionnaire Ricci*, il s'agit de « la totalité du mouvement de la vie », mais en lien avec « [l]es lois » qui le régissent. Le *ciel*

¹³ Voir *Dictionnaire Ricci*, 1999, p. 1823, entrée *dì*, sens n° 3 : « Terre (cultivable) ; terrain ; sol ; champ ».

¹⁴ *Ibid.*, p. 1051, entrée *tiān*, « usages anciens » pour le *Yi jīng*, ou *Livre des mutations* ; voir aussi, le sens n° 5 : « La nature ».

désigne donc le lien dynamique qui unit les phénomènes naturels concrets (qu'ils opèrent dans la nature au sens de l'environnement naturel ou dans une autre sphère de la réalité, comme dans la sphère morale) et une force supérieure (mais pas nécessairement transcendante), qui en est le principe : il « finit par se confondre avec le naturel » (Cheng, 1997, p. 53).

Au-delà d'une logique intra-humaine qui donne lieu à un discours satirique et, partant, politique, tout se passe donc comme si Yan Lianke s'employait à replacer l'homme dans le complexe *ciel-terre*, s'inscrivant davantage dans une logique philosophique. Il s'agit, en définitive, non pas tant de dénoncer les atteintes à la nature que de mesurer l'ordre et le désordre qui caractérisent le rapport de l'homme avec la « terre » et le « ciel ».

Mais cet aspect philosophique de la conception de la nature par Yan Lianke, que notre analyse va tenter de mettre en lumière, ne résulte pas d'un processus nécessairement conscient et maîtrisé : c'est pourquoi nous proposons de le placer sous le signe de l'obtus. Il s'agit moins d'un discours « intentionnel », comme l'est le discours satirique que nous avons étudié dans un premier temps, que d'une conception qui « vient “en trop”, comme un supplément que [l']intellection ne parvient pas bien à absorber, à la fois têtue et fuyant, lisse et échappé » (Barthes, 1970/1982, p. 45).

L'homme et la « nature-terre » : continuité et rupture

L'homme est tout d'abord replacé dans l'environnement qui constitue son horizon naturel, ou, pour être plus précis, dans le mode de vie rural qui caractérise la civilisation chinoise traditionnelle. Yan Lianke dresse deux constats qui semblent s'opposer l'un à l'autre : d'une part il rétablit l'homme dans le lien qui l'unit avec la « terre », traçant ainsi une continuité fondamentale entre la sphère humaine et celle de la nature ; d'autre part, il relève au contraire les signes d'une rupture entre l'homme et la nature, traduisant alors le désordre ou le déséquilibre au sein de la triade constituée de la terre, du ciel et de l'homme.

Le procédé quasi systématiquement employé par le romancier pour replacer l'homme dans la « nature-terre » est la comparaison, dont le fonctionnement et les contenus sont empruntés à la longue tradition poétique chinoise. La nature à laquelle l'homme est comparé, pourrait être qualifiée de neutre dans les exemples suivants, que nous empruntons à *La Fuite*, où le romancier décrit le sentiment de la tristesse : « L'immense tristesse [de Sima Lan voyant les villageois abandonner le projet du canal] [est] pareille à l'infinie chaîne montagneuse noyée de vent et de brouillard » (FT, p. 308). De même, les plaintes de Lan Sishi, au moment où Sima Lan la violente, sont comparées à de « fines lamelles d'écorce de saule » (FT, p. 374) ; celles de Lan Sishi, au bruit d'un cours d'eau : « [Lan Sishi] sanglote doucement, faiblement, comme l'eau murmure » (FT, p. 107).

Ainsi les sentiments éprouvés par les hommes et les femmes semblent s'inscrire dans une logique qui déborde la sphère proprement humaine, unissant de la sorte l'homme à la nature. Mais ce sont les hommes et les femmes eux-mêmes qui semblent se confondre

avec la nature lorsque le romancier utilise la comparaison pour décrire un visage. Ainsi celui de Sima Taohua, la mère de Du Zhucui, au moment où elle conseille à Sima Lan d'offrir Lan Sishi au responsable Lu, pour qu'il continue à superviser les travaux du village, dont « les coins des yeux ridés » ressemblent à « des sillons pareils à ceux que la charrue creuse dans la terre » (FT, p. 382). De même le visage « blême » de Teng, la fille de Sima Lan, est « pareil à une boule de nuages figée là » (FT, p. 79).

Certains comparaisons, fort nombreuses, tirent l'homme du côté d'une nature violente, comme pour caractériser une envie de meurtre : « L'idée [dans l'esprit de Sima Lan, de tuer sa femme Du Zhucui] croît frénétiquement comme pousse l'herbe sauvage sur un tas de fumier après la pluie » (FT, p. 100) ; le romancier ajoute, une page plus loin : « l'idée de la tuer [...] a pris racine en lui exactement comme une graine. [...] L'idée afflue de nouveau, le submerge – torrent sombre et impétueux, grouillant, ébouillant des pierres à son oreille » (FT, p. 100).

La violence peut être celle d'un sentiment individuel, comme dans l'exemple précédent, mais elle peut aussi concerner un phénomène collectif, comme la prolifération de la maladie dans *Le Rêve* : « Tel un vol de criquets, la maladie s'abattait sur tous les villages » (RDV, p. 11), ou « la maladie allait exploser dans toute la plaine et, comme le Fleuve Jaune rompant ses digues, allait inonder le Village des Ding » (RDV, p. 14).

La nature qui sert de comparant aux personnages renvoie souvent au principe de vitalité qui caractérise en fait l'homme comme tout être naturel. À la faveur des comparaisons, le corps humain s'inscrit dans le « mouvement de la vie » qui définit la nature : « Le corps bien droit de Sima Lan [est] pareil au plant de maïs qui se redresse après un coup de vent. » (FT, p. 46). Le romancier décline cette comparaison dans un registre qui peut être encore plus trivial : quand un jeune homme retrouve sa « promesse », la chair de celle-ci est « aussi lisse qu'un navet qu'on vient d'éplucher » (FT, p. 189). De même, les divers aspects que peut prendre un visage heureux font écho aux beautés de la nature printanière ou, dans le dernier exemple, estivale : « [L]es yeux [de Sima Lan revenant « guéri » de l'hôpital] brillent vivement : deux prairies ensoleillées au fin fond de la montagne, par un jour de mars » (FT, p. 93) ; « le premier sourire qu[e Lan Sishi] adresse [à sa mère], parfaitement silencieux, est comme une fleur pourpre qui s'épanouit sur ses tendres lèvres » (FT, p. 595) ; « on croirait voir des fleurs de colza tomber sur [le] visage [de Lan Sishi, lorsqu'elle connaît sa première expérience érotique avec Sima Lan] » (FT, p. 448).

Toutefois, plus souvent encore, la nature à laquelle est comparé l'homme dans les romans est celle de l'automne et de l'hiver, une nature gagnée par la mort. Yan exploite à ce titre le motif de la feuille morte qui sert de comparant tantôt au visage ou au regard, tantôt aux plaintes des personnages. Au moment terrible où, dans *La Fuite*, pressés par la famine, les hommes abandonnent les enfants infirmes à la mort, « [l]e visage de la jeune femme [Sima Taohua], [devient] à l'instant blême tel une feuille de givre » (FT, p. 588). De même, au moment de la prise de pouvoir de Sima Lan et de Du Yan, les yeux des villageois sont comparés « aux feuilles mortes tourbillonnant dans le vent » (FT, p. 221). Enfin, la souffrance physique et peut-être aussi morale des hommes qui ont vendu leur peau

est ainsi décrite : « Jusqu'à minuit tourbillonnent, telles des feuilles mortes, les plaintes des blessés » (FT, p. 289) ; parallèlement, « [l]es soupirs des femmes chutent en voltigeant comme autant de feuilles mortes venues tapisser le sol, couche après couche » (FT, p. 405). Le motif est encore repérable dans *Le Rêve* : « les villageois [...] quittaient ce monde comme les feuilles mortes que le vent fait tomber des arbres à l'automne » (RVD, p. 8) ; « [t]elles les feuilles d'un vieil arbre, les gens se flétriraient, jauniraient, tomberaient et une bourrasque de vent les emporterait à jamais » (RVD, p. 14), etc.

Une étude systématique des comparaisons révélerait certainement que les images qui servent à décrire les hommes se partagent le plus souvent entre deux qualités opposées, mais toutes deux renvoyant à la mort : le sec et l'aqueux. Le sec est déjà ce qui caractérise le motif de la feuille morte. Mais il peut s'appliquer à la peau d'un fruit, à l'aspect de l'herbe, aux pétales d'une fleur ou encore à une branche d'arbre. Ainsi, les yeux de Sima Lan, après sa visite à Lan Sishi qui s'est d'abord refusée à lui, puis s'est déshabillée par provocation, sont « secs comme la peau du kaki après une nuit d'insomnie » (FT, p. 119) ; « [le] regard [de Sima Lan] semble dépérir, pareil aux herbes sèches assoiffées de pluie et de lumière en pleine hiver » (FT, p. 19) ; au moment où son cousin Sima Lan va vendre sa peau et acquérir un statut héroïque, Du Bai « rumine car derrière lui s'effeuille sa pensée – pétales de fleur noire et flétrie » (FT, p. 337 ; notons que, dans cet exemple, le comparé n'est plus un élément matériel – visage, regard, mains, etc. – mais la pensée du personnage) ; « [l]es mains de [Sima] Lan sont restées figées, aussi rigides que deux branches de cédril desséchées » (FT, p. 39) ; Zhucui, la femme de Sima Lan est « aussi maigre qu'une branchette cueillie sur un versant des Balou, qu'un orme ou un sophora desséché » (FT, p. 78).

L'aspect aqueux est moins fréquent, mais, quand il est associé à l'absence de mouvement (contrairement à l'image du cours d'eau que nous avons rencontrée), il est également un signe de mort. Lorsque, dans *La Fuite*, les efforts pour « retourner la terre » se sont soldés par un échec, qu'il est alors demandé d'envoyer auprès du « responsable Lu », comme un tribut, une vierge, et que les villageois désignent Lan Sanjiu, sa fille, le chef du village Lan Baisui tente de prendre la parole : « [s]a voix est une eau dont le cours s'est figé, tantôt bourbeuse, tantôt cristalline » (FT, p. 395) ; la même image qui décrit la parole s'applique au silence (immatériel) des femmes qui ont appris qu'en leur absence les hommes se sont débarrassés des enfants infirmes : « [l]e silence [des femmes] s'étend infiniment, fleuve immobile dénué de cours, dans les eaux duquel elles meurent » (FT, p. 509).

Nous avons utilisé le terme de comparaison pour désigner le procédé consistant à relier certains aspects ou certaines activités humaines à la nature. Mais il ne s'agit pas du procédé rhétorique qui consiste, sur le mode de la superposition, à rapprocher deux univers (ou isotopes, voir Groupe μ , chap. I) *a priori* distincts l'un de l'autre, car l'univers de l'homme et celui de la « terre » sont conçus en continuité l'un avec l'autre : par ses multiples « comparaisons », Yan Lianke rétablit cette continuité dans un geste qui consiste non à superposer l'univers naturel à l'univers humain (qui seraient alors conçus comme distincts l'un de l'autre), mais à replacer l'homme dans l'univers naturel auquel il appar-

tient, à englober l'homme dans la « nature-terre », conformément à l'usage du procédé appelé *xīng* (興) dans l'ancienne poésie.

Cette idée est particulièrement sensible à travers le motif des animaux dans les romans. Les personnages humains sont parfois effectivement comparés à des animaux : ainsi le vieux Lan Baisui, le chef du Village des Trois-Patronymes dans *La Fuite*, « ressemble à un vieux mouton faible, incapable désormais de conduire son troupeau sur les monts » (FT, p. 389). Comparaison également dans le passage suivant : « Elle [Zhucui, la femme de Sima Lan] près de lui [Sima Lan] pour se rendre dans la cuisine : une poule qui lui aurait échappé des mains. [...] Puis il se jette sur elle. Mais Zhucui a anticipé ; elle l'esquive et s'enfuit tel un moineau » (FT, p. 104-106). Il semble en l'occurrence que les personnages se transforment en animaux, comme dans certains récits surnaturels de la tradition chinoise (mais aussi indienne et arabe, puisque le motif de la transformation de l'homme en animal dans le contexte d'une lutte est bien présent dans des classiques comme *Le Ramayana* ou *Les mille et une Nuits*). En réalité, hommes et animaux sont liés les uns aux autres par le principe de la transformation à l'œuvre dans tout être vivant (voir par exemple le cycle des transformations dans le *Zhuangzi*, dans Grynepas & Liou, 1969, p. 219).

Lorsque, dans d'autres passages, le romancier ne recourt pas à la comparaison pour associer les hommes et les animaux dans un même univers, la logique est en fait la même : il s'agit de suggérer ou de représenter la continuité fondamentale qui unit les êtres vivants, hommes ou animaux, dans la nature, en référence au principe de transformation. Cela est particulièrement bien illustré par la relation entre l'Aïeul et le chien dans *Les Jours*. Ainsi, lorsque le chien aide l'Aïeul à préserver la vie du pied de maïs malgré la sécheresse, l'Aïeul en vient à envisager que, dans sa prochaine vie, il renaisse sous l'aspect de son chien et inversement : « si je dois me réincarner en animal dans ma prochaine vie, je me réincarnerai en toi, et toi, si tu dois te réincarner en homme, tu seras mon enfant » (JMA, p. 108). Le principe de transformation est ici décliné dans le cadre de la doctrine bouddhique de la renaissance.

Ainsi, la comparaison pratiquée par Yan Lianke pour associer l'homme et la nature, plus qu'un procédé rhétorique, renvoie à une vision du monde où l'homme est replacé dans un rapport de continuité avec la « nature-terre » entendue comme son environnement naturel immédiat, et où peut jouer le principe de la transformation universelle des êtres vivants.

Toutefois, cette intégration de l'homme dans la nature semble s'opposer au constat, tout aussi manifeste à la lecture des romans, selon lequel ce lien a été rompu. En effet, Yan Lianke montre que les atteintes faites par l'homme à la nature reçoivent une réponse immédiate de la nature même. Lorsque les villageois de *La Fuite*, conformément aux directives politiques, retournent la terre pour faire des champs en terrasses, la terre semble souffrir : « Les pioches s'enfoncent dans la montagne millénaire qui s'est mise à frissonner. Sa chair rouge exhale un souffle dense et fougueux, mêlée d'une tiédeur sèche ou croupie, jaillie sous les coups de pelles et de pioches. [...] Les moineaux, effrayés, s'envolent sans plus savoir où se poser. » (FT, p. 343). Le romancier multiplie ainsi les

« réponses » de la nature au mal que lui infligent les hommes. Dans *Le Rêve*, une fois que la vente du sang a commencé, le désordre se manifeste, formulé exactement comme dans la tradition littéraire des « récits d'anomalies » (zhiguài 志怪) : « Bien qu'on fût au printemps, les feuilles des arbres, à respirer le sang, se teintaient de rouge... » (RVD, p. 48). De même, dans *La Fuite*, après que s'est répandue la nouvelle des sept morts du dernier cortège revenant du chantier du canal, « [s]ous le coup des sanglots répercutés, les arbres se dénudent, leurs feuilles [sont] emportées en tourbillon. La douceur odorante des champs cultivés est chassée et le paysage se réduit à une succession de tristes ravins » (FT, p. 164).

Au fur et à mesure des atteintes portées par les hommes à la nature, la « réponse » de celle-ci prend des proportions de plus en plus impressionnantes. Ainsi, une fois que la pollution de l'eau est effective, c'est l'environnement tout entier qui semble s'exprimer : « Le vent cesse. [...] La chaîne silencieuse des Balou se met à vibrer, la dure ligne de crête à trembler [...]. La poussière s'amalgame et chauffe. C'est l'aube et l'air devrait être frais, mais la montagne entière se meut et l'atmosphère se fait lourde et sombre » (FT, p. 190). Jusqu'au moment où il semble que le cosmos, le « ciel-terre », soit sur le point de basculer dans le chaos : « Le soleil est au zénith, la coupe d'or ressemble maintenant à une courge fort mûre, suspendue à son aise dans le ciel. À bien la regarder, Sima Hu [frère cadet de Sima Lan] la voit osciller, lourde et prête à tomber à tout moment, dans un fracas éclatant » (FT, p. 197).

Ces « réponses » de la nature se manifestent bien au niveau de la « terre », mais, selon un mode de représentation traditionnel en Chine, ce sont les réponses du « ciel ». En effet, un adage apparu dans le contexte d'un renouvellement de la pensée sous la dynastie des Han antérieurs (206-25 avant J.-C.) (voir Cheng, 1997, p. 277-306), mais intégré par la suite dans la culture à la fois populaire et philosophique, veut que « le ciel et la terre se répondent » (tiānrén gǎnyīng 天人感应) : tant que l'homme se conforme à l'ordre naturel, l'équilibre de l'univers est préservé, mais si l'homme opère un écart par rapport à l'ordre naturel, alors cette action transgressive trouvera sa « réponse » ou sa « résonance » (gǎnyīng 感应) dans des phénomènes naturels tels qu'un tremblement de terre ou un épisode de sécheresse. Cette réponse est celle que le ciel adresse à l'homme, mais elle se manifeste bien par des signes visibles au niveau humain, c'est-à-dire sur « terre ». Ainsi, le lien entre l'homme et la nature est traditionnellement conçu comme un dialogue entre l'homme et le ciel : les calamités et les prodiges sont « présentés comme autant d'avertissements et de sanctions célestes « répondant » (yīng 应) aux dérèglements du monde humains » (voir Cheng, 1997, p. 292, à propos de la notion de « résonance », développée par Dong Zhongshu (Dǒng Zhòngshū 董仲舒), c. 195-115).

L'homme et la « nature-ciel » : désordre et ordre

À ce dialogue entre l'homme d'une part et le ciel qui lui répond d'autre part s'ajoute une logique dialectique en vertu de laquelle le désordre qui résulte de la rupture entre l'homme et la nature et que l'on constate à travers les signes manifestés par le ciel au ni-

veau de la terre, se renverse en ordre, à condition de se situer au niveau non plus de la terre mais du ciel. En effet, Yan Lianke recourt à des références canoniques pour suggérer qu'il existe un principe de régulation, que la tradition nomme *ciel*, et dont la fonction est de garantir l'ordre quoi qu'il arrive, si bien que le désordre, que nous avons interprété comme un signe de rupture entre l'homme et la nature dans une perspective terrestre, doit être réinterprété comme le signe d'un ordre supérieur dans une perspective céleste : il s'agit d'une étape nécessaire pour rétablir l'équilibre, ou, plus exactement, pour recommencer, coûte que coûte, un nouveau cycle de vie. Dans ses romans, Yan propose en effet un « modèle » implicite selon lequel le désordre, c'est-à-dire les souffrances injustifiables que subissent les hommes, sont en définitive justifiées dans une logique cyclique, car elles constituent la voie ouverte vers un renouveau possible.

Avant de préciser concrètement le fonctionnement de ce modèle implicite à l'œuvre dans les trois romans qui nous occupent, nous replacerons la démarche de Yan Lianke dans la perspective « mythoréaliste » qu'il développe dans *À la découverte du roman* (*Fāxiàn xiǎoshuō* 发现小说, 2011), un essai critique paru récemment en français (2017), traduit par notre regrettée Sylvie Gentil, à qui nous devons tant de traductions de la littérature chinoise contemporaine.

Par le mot *mythoréalisme* (*shénshízhūyì* 神实主义), Yan Lianke désigne une nouvelle forme d'écriture romanesque qu'il appelle de ses vœux, et qui constituerait un dépassement par rapport aux propositions anciennes que constituent quatre formes romanesques du passé : le roman de propagande, qualifié de « fallacieux » et associé aux régimes autoritaires, voire « totalitaire[s] » (Yan 2011/2017, p. 10) ; le roman traditionnel, tant occidental que chinois, caractérisé par la « causalité absolue », où les actions des personnages sont toutes imputables à une rationalité objective et collective ; enfin deux formes de roman du XX^e siècle qui ont tenté de rompre avec ce dernier modèle : le roman selon Kafka, caractérisé par la « causalité zéro », où le fait initial (comme la métamorphose de Gregor Samsa en insecte) échappe à toute rationalité (c'est un « c'est pourquoi » privé de « parce que »), et le roman relevant du « réalisme magique », caractérisé par une « semi-causalité », où certains faits sont expliqués par une cause objectivement irrationnelle mais culturellement acceptable (comme le fait de naître avec une queue de cochon rapporté à l'inceste commis entre Ursula et José Arcadio Buendía dans *Cent ans de solitude*). Le roman mythoréaliste reposerait sur une « causalité interne » définie en ces termes : « Cette causalité interne correspond à un nouveau rapport logique qui n'est ni la causalité absolue, ni la causalité zéro, ni la semi-causalité. À la fois cause originelle et aboutissement, elle fait évoluer les personnages et l'intrigue en se fondant sur leur réalité intérieure, jamais à partir d'un facteur issu du monde extérieur (la société, l'environnement, les autres...) » (Yan 2011/2017, p. 143).

Yan Lianke semble distinguer plusieurs modes de causalité interne. Les deux premières, associées à Kafka d'une part et à Virginia Woolf d'autre part, ne concernent pas le mythoréalisme : dans le cas du premier, la cause est à la fois interne et innommée (en cela, elle relève de la « causalité zéro ») ; pour Woolf, la cause est de nature psychologique et

individuelle (p. 140-141). La causalité interne en jeu dans l'écriture mythoréaliste n'est pas une causalité individuelle de type psychologique¹⁵ ni une causalité zéro ; il s'agit d'une causalité collective, émanant d'un « réel interne, commun à toute l'humanité sur les plans collectif, social et psychologique »¹⁶ (p. 144-145) Il faut comprendre que ce « réel interne » est de l'ordre de l'« invisible » et appelle, de la part du romancier, une démarche exploratoire : l'écrivain mythoréaliste « se met en quête d'un réel interne qui, parce qu'il repose sur la causalité interne, pénètre au plus profond des hommes, de la société, de l'histoire et de l'univers, lui permettant de peindre un réel recréé, étroitement lié à l'expérience mais invisible au point de donner l'impression de ne pas exister » (p. 162).

Pour entreprendre cette quête du « réel interne », le romancier peut suivre les « canaux que constituent les diverses formes de l'imaginaire, les allégories, mythes, légendes, rêves, fantasmes et abstractions issus du quotidien et de la réalité sociale » (p. 162). Tous les moyens ainsi énumérés dont dispose le romancier pour atteindre le réel « invisible » sont regroupés dans la première partie du mot-valise *mythoréalisme* forgé par Yan, la seconde renvoyant au « réel »¹⁷. Le roman mythoréaliste est donc un récit qui s'appuie sur des « mythes » – mot entendu dans un sens très large –, pour non pas représenter le réel externe selon une logique ancienne, mais « explorer » ou « fouiller la réalité », ou bien encore « interroger l'homme et la société » (p. 164), afin d'atteindre le réel invisible.

C'est à l'intérieur de ce cadre méthodologique, défini sans doute *a posteriori* par Yan Lianke, que nous nous proposons dans un dernier temps de reconstituer le modèle « mythoréaliste » à l'œuvre dans ses trois romans, modèle dialectique selon lequel le ciel, entendu comme un principe régulateur supérieur, garantit l'ordre au-delà des apparences du désordre.

Nous verrons tout d'abord que le matériau mythique sur lequel s'appuie le romancier pour « élaborer » ce modèle est constitué de références canoniques, conformément aux exemples qu'il cite dans son essai critique pour illustrer les « mythes » auxquels peut emprunter le roman : il évoque la Bible ainsi qu'Homère et *La Pérégrination vers l'Ouest* (*Xīyóu jì* 西游记), un des romans les plus célèbres de la tradition chinoise (voir Yan 2011/2017, p. 178-179). Puis nous détaillerons le fonctionnement du modèle, qui se ca-

¹⁵ En fait, Yan Lianke semble distinguer deux types de causalité psychologique : celle représentée par Woolf, qui est « interne », et une autre, qui relève encore à ses yeux de la causalité externe dans la mesure où la cause résulte d'un conditionnement externe : l'exemple est fourni par Raskolnikoff dont les pensées et l'acte irrationnel sont rapportés à une cause externe, la « société » (Yan 2011/2017, p. 139).

¹⁶ Yan insiste sur le caractère collectif, voire universel de ce qu'il entend par la causalité interne mythoréaliste : la nouvelle de João Guimarães Rosa, *Le Troisième rivage du fleuve*, qu'il cite intégralement car elle lui semble représentative de ce qu'il entend par *mythoréalisme*, « relève d'une expérience commune à l'humanité » et « nous fait sentir dans notre chair la douleur, bien réelle, qui est notre lot à tous. » (Yan, 2011/2017, p. 157).

¹⁷ Pour être précis, le mot *mythoréalisme* (*shénshízhǔyì* 神实主义) est formé de *shén* 神, abréviation de *shénhuà* 神话, le « mythe », et de *shí* 实 pour *shíjì* 实际, la « réalité », *zhǔyì* 主义 étant un suffixe pour désigner une doctrine, un mouvement.

ractérise par une logique cyclique où la part d'ombre constituée de figures sacrificielles doit se comprendre comme l'envers d'un pôle de lumière associé au principe vital.

C'est essentiellement au seuil des romans, non pas dans le péri-texte proprement dit, mais dans les épigraphes – une sorte de seuil interne – que Yan Lianke formule l'idée selon laquelle un ordre supérieur préside aux destinées humaines. Cette place, en tête du roman tout entier pour *Le Rêve du Village des Ding* ou des chapitres pour *La Fuite du temps*, confère au propos développé une sorte de statut d'autorité, à la façon des poèmes introductifs dans la tradition romanesque chinoise, où est explicitée la visée morale que le roman est censé illustrer. Ces épigraphes contiennent en effet des références canoniques faites soit à la tradition bouddhique soit à la Bible. Or, ces références semblent bien exprimer l'idée selon laquelle la souffrance que les hommes peuvent connaître sur terre doit en définitive être acceptée car, selon la doctrine bouddhique, cette souffrance n'est en fait qu'illusion, ou bien, si l'on suit les citations bibliques, parce qu'elle constitue une épreuve qu'il faut savoir replacer dans un dessein divin.

Les chapitres des livres impairs (I, III et V) de *La Fuite* citent des paroles de Bouddha adressées au maître Dahui¹⁸. Le texte qui ouvre le premier livre fait valoir la notion bouddhique d'impermanence et d'illusion : « Bouddha dit : Maître Dahui ! Tous les êtres de ce monde craignent profondément les douleurs de la vie et de la mort et aspirent au *nirvāṇa*. Ils ne savent guère que la frontière entre la vie et la mort n'est que métamorphose d'une seule et même nature, que toute différence est illusoire et qu'il n'existe en fait ni forme ni nature propre » (FT, p. 7). La souffrance, traduite dans le texte par les « douleurs de la vie et de la mort » est ce qui motive certains hommes à désirer se fondre dans le grand vide appelé *nirvāṇa*, qui désigne en fait précisément l'état de non-désir permettant de sortir du cycle des renaissances. Or, ce texte rappelle qu'une telle disposition est en contradiction avec le principe selon lequel tout, qu'il s'agisse de la vie ou de la mort, de la souffrance ou de la joie, relève de l'impermanence (« métamorphose »), c'est-à-dire, en dernier ressort, de l'illusion (ou vacuité). Aussi est-il vain, en effet, de vouloir fuir la souffrance que l'on croit connaître dans le monde de poussière dans lequel nous vivons.

L'ouverture du livre V, qui cite à nouveau le maître Dahui, va dans le même sens que celle du premier livre : « Les hommes [...] ignorent que vie et mort ne sont qu'illusions » (FT, p. 549). L'ouverture du livre III répète la même idée, mais évoque plus explicitement la notion de souffrance, qui est considérée comme la première des « quatre nobles vérités » dans la doctrine bouddhique¹⁹ : « [Les hommes] croient [à tort] que le monde né dans leurs esprits existe bel et bien à l'extérieur, c'est pourquoi ils ne cessent de souffrir vie et mort » (FT, p. 317).

Le thème de la souffrance humaine est également celui qui est abordé dans les épigraphes des chapitres des livres II et IV de *La Fuite*, mais la souffrance est alors associée à

¹⁸ Maître Dahui renvoie sans doute à Dahui Zonggao (Dàhui Zōnggāo 大慧宗杲, 1089-1163), qui appartient à l'école Linji (Línjī 臨濟) de la branche *chán* (chán 禪) du bouddhisme. Peut-être Yan Lianke en a-t-il eu connaissance par le détour du Japon, où cette école s'est implantée sous le nom d'école *Rinzai*.

¹⁹ C'est la notion de *dukkha* : voir Éracle, 1991, p. 25 et Rahula, 1962, p. 35-40.

l'idée d'une épreuve à laquelle les hommes sont soumis selon un plan divin qui leur échappe. Les chapitres du livre II citent le début de l'Apocalypse attribuée à Jean de Patmos²⁰ où le Christ s'adresse à Jean pour qu'il écrive des lettres (épîtres) aux sept églises d'Asie (Éphèse, Smyrne, Pergame, Thyatire, Sardes, Philadelphie et Laodicée). Ces épigraphes commencent par un rappel à l'ordre que le Christ adresse aux hommes qui ont péché : « [J]'ai contre toi, dit le Christ, que tu t'es relâché de ton premier amour. Rappelle-toi donc d'où tu es tombé, repens-toi et reprends tes premières œuvres » (FT, p. 213). Puis elles évoquent l'idée d'une épreuve à laquelle est soumis le fidèle, auquel on fait valoir la promesse d'une vie après la mort, à l'image du Christ ressuscité : « [V]oici ce que dit le Premier et le Dernier, celui qui a connu la mort et repris vie : [...] Ne redoute pas ce que tu vas souffrir ; le diable en effet va jeter quelques-uns des vôtres en prison pour que vous soyez mis à l'épreuve, et vous aurez une tribulation de dix jours. Montre-toi fidèle jusqu'à la mort, et je te donnerai la couronne de Vie » (FT, p. 233, et Apocalypse, 2:8-11). Quelques chapitres plus loin, une épigraphe assure en revanche qu'au moment voulu, Dieu épargnera les siens : « [J]e te garderai de l'heure de l'épreuve qui va fondre sur le monde entier pour éprouver les habitants de la Terre » (FT, p. 264). Le romancier semble donc bien admettre l'existence d'un ordre supérieur (Dieu de la tradition judéo-chrétienne ou le ciel de la tradition chinoise) qui rétribue les hommes à la mesure de leurs actes.

Le livre IV distribue de chapitre en chapitre des citations de l'Exode et des Nombres²¹ : les épigraphes relatent donc la sortie d'Égypte, la traversée de la mer Rouge et des déserts, avec l'épisode de la manne, jusqu'au désert de Paran (Pharan dans le texte), puis l'arrivée aux abords du pays de Canaan, le « pays où coulent le lait et le miel ». En parallèle au récit des villageois du village des Trois-Patronymes, guidés par des hommes vers un monde prétendument meilleur, se développe ainsi le récit biblique du peuple juif guidé par Moïse vers la Terre Promise. Est-ce à dire que les souffrances endurées par la population villageoise dans le roman sont justifiées, au même titre que celles endurées par le peuple juif ? C'est en tout cas ce que paraît suggérer le romancier : la souffrance serait le prix à payer pour accomplir une sorte de plan divin ou de dessein céleste.

²⁰ Les références à l'Apocalypse sont les suivantes : 2:1-8 dans FT, Livre II, chap. I, p. 213 ; 2:8-11 dans le chap. II, p. 233 ; 2:12-17 dans le chap. III, p. 237 ; 3:1 dans le chap. IV, p. 243 ; 2:18-19 dans le chap. V, p. 253 ; 3:7-10 dans le chap. VI, p. 264 et 3:14-21 dans le chap. VII, p. 266.

²¹ Les références à l'Exode sont les suivantes : 3:7-10 dans FT, livre IV, chap. I, p. 419 ; 14:26-31 dans le chap. II, p. 424 ; 15:22-25 dans le chap. III, p. 436 ; 16:1-3 dans le chap. IV, p. 451 ; 16:13-15 dans le chap. V, p. 468 ; 17:1-6 dans le chap. VI, p. 483 et 18:1-7 dans le chap. VII, p. 500 ; puis les références concernent les Nombres : 11:31-4 dans le chap. VIII, p. 513 ; le chap. IX, p. 526, cite successivement 11:35, puis 12:16 ; ensuite est intercalée une phrase de raccord (« Ils étaient tout près du pays de Canaan »), puis est citée l'expression « le pays où coulent le lait et le miel », qui apparaît dans plusieurs livres de l'Ancien Testament, mais en particulier dans les Nombres, 13:27, puis en 14:8 ; le chap. X, p. 536, cite encore les Nombres, 13:1-27 mais avec des coupures ; enfin le dernier chapitre du livre IV, le chap. XI, p. 548, semble être forgé par le romancier, pour rapporter l'arrivée des Juifs au pays de Canaan.

L'épigraphie du *Rêve* (voir RVD, p. 5) fonctionne de la même façon. Yan Lianke cite les rêves de l'échanson, du panetier et de Pharaon contenus dans la Genèse (voir 40:9-11, 40:16-7 et 41:1-7 et 17-24), mais il ne cite pas l'interprétation fournie par Joseph pour chacun de ces rêves. Dans le texte biblique, en effet, Joseph, qui se trouve en prison à cause de Putiphar, interprète les songes de l'échanson et du panetier en annonçant à l'un sa réhabilitation et à l'autre sa condamnation à mort ; puis il interprète le songe de Pharaon comme l'accomplissement de la volonté de Dieu : sept années d'abondance suivie de sept années de famine à laquelle il faut se préparer. Ainsi, un ordre supérieur s'applique, même au prix de la souffrance des hommes, et il semble bien qu'il faille l'accepter.

Cette idée de l'épreuve infligée aux hommes par un Dieu providentiel est encore illustrée par la figure de Job que Yan Lianke évoque dans le discours qu'il a tenu en 2014 lors de la remise du prix Kafka délivré à Prague : « Job a compris que la souffrance qu'il endure est une façon pour Dieu de le mettre à l'épreuve, et qu'elle était la preuve que l'obscurité et la clarté doivent coexister. » Il ajoute : « Nous devons accepter le bien accordé par Dieu et nous ne devrions pas accepter l'adversité ? »²² (Yan, 2014c).

Ces références canoniques ne laissent pas de poser un problème d'interprétation. En effet, comment concilier d'un côté cette justification de la souffrance et de l'autre la dénonciation, dans le registre satirique, des maux qu'un pouvoir politique inflige aux hommes ordinaires ? Ne décèle-t-on pas, dans cette justification, un écueil bien ancien dans l'histoire politico-philosophique de la Chine, celui de l'instrumentation à des fins politiques d'un discours philosophique qui repose sur le principe de la naturalité ? Car appliquer au domaine du pouvoir la logique même de la nature — tout vient en son temps, à propos pour assurer « régularité, équilibre et harmonie dans le cosmos » (Cheng, 1997, p. 286) —, n'est-ce pas le moyen de justifier au nom d'un principe supérieur (la nature ou plutôt le naturel) toutes sortes d'organisations politiques, y compris les plus oppressives ? Anne Cheng indique bien, dans son analyse de la pensée cosmologique de la résonance qui naît sous les Han, le danger potentiel qu'il y a à « représenter l'État comme naturel » et « le politique comme organique » (p. 287). On ne peut en effet envisager que Yan Lianke fasse ainsi le jeu d'un pouvoir dont il révèle les folies meurtrières.

Une solution consiste à interpréter les épigraphes sur le mode ironique : elles fonctionneraient alors comme les slogans ou les textes politiques que Yan Lianke pastiche, et seraient à mettre au compte de la parole des représentants du pouvoir dont on révèle ainsi les stratégies de manipulation. Cette interprétation est certes pertinente. Mais elle n'est pas exclusive d'une autre interprétation moins politique et plus philosophique, moins « moderne » et plus « conservatrice » aussi : ces références canoniques renvoient à un principe supérieur qui rend compte et par conséquent justifie la souffrance et le mal que les hommes subissent du fait des hommes. Il faut en effet se garder de vouloir à tout prix construire une cohérence dans le propos du romancier : il nous livre non pas un discours

²² Texte en anglais : « Job understood that his suffering was merely God's way of testing him, and was evidence that darkness and light must coexist » et « Shall we accept good from God, and shall we not accept adversity? »

idéologiquement homogène, mais explore plutôt les contradictions de la réalité. Aussi doit-on admettre que deux discours, situés sur deux plans distinct, coexistent, sur le mode de l'obvie et sur celui de l'obtus, avons-nous dit : la dénonciation du pouvoir s'accompagne sinon d'une justification du désordre, du moins d'une tentative d'explication fournie par le modèle mythoréaliste que nous allons à présent essayer de préciser.

Nous avons cité cette phrase du discours de Prague : « l'obscurité et la clarté doivent coexister. » Yan Lianke ajoute : « L'obscurité n'est pas qu'une absence de lumière, c'est plutôt la vie même. L'obscurité, c'est le destin du peuple chinois »²³ (Yan, 2014c). L'obscurité et la clarté forment les deux pôles, métaphoriques, du modèle mythoréaliste qui régit la conception de Yan à propos de la nature, et plus largement de l'histoire. On peut en effet distinguer dans ses romans une part d'ombre et une part de lumière, qui fonctionnent dans une logique cyclique.

La part d'ombre se traduit essentiellement par le motif du sacrifice. On pourrait penser, au premier abord, que le sacrifice mis en scène dans les romans à travers de nombreux personnages qui meurent plus ou moins volontairement, est conçu comme une étape nécessaire pour surmonter la mort et ramener la vie, dans une logique rituelle que la plupart des civilisations ont connue. C'est en effet le cas pour *Les Jours*, où le personnage principal de l'Aïeul (et de son chien) fonctionne, sans ambiguïté, comme la figure sacrificielle qui, par sa mort, permet au village de retrouver la vie. Alors que la sécheresse, point de départ du récit, a fait fuir tous les habitants du village, l'Aïeul est le seul à y retourner. Il fait penser au chamane (*wū 巫*) qui, dans les pratiques rituelles de la Chine ancienne, s'expose au soleil pour appeler la pluie en cas de sécheresse, et qui, si la pluie ne vient pas, est effectivement sacrifié (voir Mathieu, 1987, p. 17). Du reste, le texte du roman fait allusion à ce rite sacrificiel à travers l'évocation d'une cérémonie où le chamane est remplacé par un chien :

Les années précédentes, lorsque la sécheresse arrivait, on dressait un autel à l'entrée du village. On y disposait trois assiettes d'offrandes et deux jarres. Dans chacune des jarres on versait généreusement de l'eau, puis sur chacune d'elle on dessinait un roi-dragon, dieu des pluies. Ensuite, on attachait un chien entre les deux récipients, on lui faisait lever la tête vers le ciel. On le nourrissait s'il avait faim, on lui donnait à boire s'il avait soif. Et, lorsqu'il était repu, on le faisait hurler face au soleil. Chaque fois qu'on a fait ça, au bout de trois à sept jours tout au plus, les aboiements faisaient effet et le soleil se retirait. Il se mettait alors à pleuvoir ou bien le vent se levait ou bien encore le ciel se couvrait. (JMA, p. 20-21)

À la fin du roman, l'Aïeul creuse une tombe en prévision de la mort du chien ou de sa propre mort, et explique au chien que le survivant n'aura qu'à enterrer celui qui mourra le premier, le corps décomposé servira d'engrais pour permettre à l'épi de maïs de pour-

²³ Texte en anglais : « Darkness is not the mere absence of light, but rather it is life itself. Darkness is the Chinese people's fate. »

suivre sa croissance (voir JMA, p. 140-141). En fait l'homme et le chien tous deux meurent et la pluie tant attendue se met à tomber : « La sécheresse perdura jusqu'à l'été suivant. Alors des nuages noirs apparurent enfin dans le ciel, s'amassèrent et se dispersèrent durant quinze jours, après quoi la pluie se décida à tomber » (JMA, p. 146). Pour bien faire comprendre la logique du sacrifice rituelle, Yan décrit le corps putréfié de l'Aïeul traversé par une végétation luxuriante :

Les racines de la culture (du plant de maïs) avaient progressé comme des lianes, roses et enchevêtrées ; elles parcouraient le cadavre en tous sens, sortant des trous des vers, se rejoignant sur le torse, les cuisses, les poignets et le ventre. Quelques-unes, aussi épaisses que des baguettes, traversaient le corps en décomposition pour aller se mêler à la chevelure blanche, puis redescendre vers les côtes. D'autres encore, plus fines et souples, rentraient dans les orbites pour ressortir à l'arrière de la calotte crânienne, plongeant ensuite profondément dans la terre. Chaque os, chaque morceau de chair putride était comme pris dans un filet de racines, lesquelles rejoignaient toutes la tige de la culture. (JMA, p. 151)

La mort est ainsi justifiée par la promesse d'un renouveau qui est clairement suggérée dans cette description, ainsi que dans les dernières lignes du roman où l'on fait comprendre que, malgré la famine qui s'abat à nouveau sur le village et qui provoque un nouveau départ des villageois, la vie sera néanmoins préservée grâce aux sept jeunes hommes qui restent pour s'en occuper : « Seuls demeurèrent sept garçons. Sept jeunes gens vigoureux qui dressèrent sept cabanes sur sept arêtes montagneuses. Dans la terre brune de sept champs, sous le soleil de plomb, ils semèrent sept grains de maïs, sept grains tendres et brillants. » (JMA, p. 153)

Dans les deux autres romans, le motif du sacrifice présente un caractère nettement plus ambigu. L'explication tient peut-être au fait que ces romans mettent en scène l'histoire de la Chine, tandis que *Les Jours* est une fable, s'inscrivant d'emblée et tout au long du récit dans un registre merveilleux. Tout se passe comme si, dans la fable, sur laquelle ne s'exerce pas la contrainte de la réalité historique, Yan Lianke livrait sa véritable position, alors que dans *La Fuite* et *Le Rêve*, le réel qu'il s'emploie à transposer, nécessairement plus complexe, introduisait un certain degré d'équivocité. Les deux romans comportent bien de nombreuses figures sacrificielles, mais le sacrifice ne débouche que temporairement sur un renouveau, et se révèle en définitive tragiquement inutile, instaurant un registre proprement absurde.

Dans *La Fuite*, c'est presque tous les personnages qui semblent se sacrifier. Dans le livre I, par exemple, on peut compter les dix-huit villageois morts pour la construction du canal (voir FT, p. 150), puis les sept morts que les hommes qui ont construit le canal ramènent en convoi funéraire lors de leur retour au village (voir FT, p. 159). Mais c'est sans doute Lan Sishi, la jeune femme aimée du chef Sima Lan, qui incarne le mieux la notion de sacrifice. Elle consent à faire « commerce de chair » à la ville de façon à financer l'opération médicale qui permettra à Sima Lan de ne pas mourir de la maladie de la gorge

obstruée, et par conséquent de poursuivre la construction du canal qui, espère-t-on, pourrait garantir le salut des habitants du village. Or, une fois l'argent gagné et transmis, elle revient au village, mais ne veut plus connaître le sexe. Le canal est construit, puis les hommes reviennent, parmi lesquels Sima Lan, qui, se rendant chez Lan Sishi, découvre une scène d'horreur :

Sishi est morte.

Bien morte.

Couchée en travers du lit, elle porte son habituelle et simple chemise [...]. Ses jambes pendant hors du lit – deux longues courges jaune pâle. Allongée sur le dos, sa tête touche presque le mur, les yeux écarquillés fixent un point dans l'espace. [...] Chair et sang [...] scintillent au long des cuisses comme depuis le cœur d'une pivoine fanée. D'étranges effluves nauséabonds s'en exhalent et s'étirent vers l'extérieur. Le sang a imprégné le drap bleu océan et formé une galette pourpre sur le sol. (FT, p. 180)

Sima Lan la rejoint dans la mort : « Sima Lan s'endort pour longtemps avec Sishi » (FT, p. 186), si bien qu'on peut le compter lui aussi parmi les victimes sacrificielles.

On pourrait croire que les sacrifices ont, dans un premier temps, une certaine efficacité : l'eau acheminée au village grâce au canal semble mettre enfin un terme à la maladie de la gorge obstruée : « Période faste : personne n'a la gorge enflée ni aucun autre symptôme » (FT, p. 151). Après la mort du couple formé par Lan Sishi et Sima Lan, la nature semble retrouver une forme de paix : « Les journées d'automne se font tièdes et douces ; sur la vaste chaîne montagneuse, la lumière brille par petites étincelles. [...] Au village, tout est calme » (FT, p. 186). En effet, l'eau du canal suscite tous les espoirs : « le village entier vibre de cris puissants, comme sacs de céréales soudain pleins à craquer » (FT, p. 188). Pourtant, l'eau dont on espère les bienfaits se révèle être une eau polluée : « Herbes maculées, rats morts aux ventres gonflés, sacs de plastique emplis de fange, vêtements et chapeaux usagés, ventres rouges, peaux et poils blancs de bestiaux, tout cela se bouscule et se heurte à la surface de l'eau » (FT, p. 201-203). Dans chacun des cinq livres du roman se répète cette séquence où le sacrifice de quelques individus donne lieu tout d'abord à une lueur d'espoir collectif, qui, en définitive, se traduit par un nouveau lot de souffrances. Tous les chantiers qu'entreprennent les chefs du village connaissent en effet le même sort que le canal de Sima Lan (qui renvoie probablement, dans la réalité historique, à la construction du barrage des Trois-Gorges sur le Chang jiang) : ni la terre à retourner de Lan Baisui (les champs en terrasses), ni la monoculture du colza de Sima Xiaoxiao (le Grand bond en avant), ni enfin les communes populaires de Du Guanzi ne sont des succès.

Le même schéma ambigu est repérable dans *Le Rêve*. Le grand-père Ding Shuiyang correspond à la figure sacrificielle. Il est appelé le « Sauveur du Village des Ding » (RVD, p. 49), sans doute en référence au Christ rédempteur, mais l'allusion se fait au prix d'un renversement sémantique qui ôte toute pertinence à l'association entre le personnage et

une figure salvatrice : c'est en effet Ding Shuiyang qui a mis en place la vente de sang dans le Village des Ding ; ce n'est pas lui qui verse son sang (comme le Christ), mais les habitants prétendument sauvés... Toutefois, le personnage connaît une évolution que l'on peut analyser comme une forme de « conversion ». Tout d'abord, dès l'apparition du sida, c'est-à-dire dix ans après le début de la collecte, il reconnaît ses torts, mais rejette la responsabilité sur son fils aîné, Ding Hui, qui a effectivement pris en main le système de commerce du sang (RVD, p. 64-65). C'est alors qu'il transforme l'école en un refuge destiné à accueillir et soigner les malades. Puis, sous la pression de Jia Genzhu et Ding Yuejin, qui s'emparent du pouvoir, il renonce à toute responsabilité dans le village (RVD, p. 175). Il finit par tuer son fils, pensant ainsi réparer sa faute originelle. En fait, dès le début du roman, il avait tenté de l'étrangler (RVD, p. 63) ; mais à la fin du roman, il semble entendre l'appel que lui adresse son petit-fils, l'enfant mort empoisonné qui est aussi le narrateur, lors de son enterrement :

— Viens vite à mon secours ! Sauve-moi ! Sauve-moi !

Alors, comme s'il [Ding Shuiyang] pensait soudain à quelque chose, son visage changea de couleur et ses mains se mirent à trembler. Il ramassa un gourdin en bois de châtaignier gros comme le bras et, à grandes enjambées, partit pour rattraper la foule qui suivait mon cercueil. Il ne lui fallut que quelques secondes pour la rejoindre. Mon père se retourna trop tard. Le gourdin s'abattit sur sa nuque. Il n'eut pas le temps de crier et s'effondra comme un sac de farine. (RVD, p. 379)

Il agit ainsi dans la fonction du héros éliminant un fléau qui pesait sur la communauté, sur le modèle des exploits héroïques des redresseurs de torts (*wúxiá* 武俠) qui « chassent le mal » (*chúhài* 除害) sévissant dans telle ou telle région²⁴. Mais le village ne lui en sait pas gré : il est arrêté. C'est alors qu'il est clairement assimilé à une figure sacrificielle. Alors que le village souffre de la sécheresse depuis des mois, la rétention du grand-père a pour effet de ramener la pluie : « Trois jours après l'enterrement de mon père, on vint chercher mon grand-père. On l'arrêta pour homicide. Il avait tué mon père. On le garda trois mois. La pluie arriva » (RVD, p. 383-384). Le chiffre trois (« trois jours », « trois mois ») tire le récit vers le conte merveilleux, mais, associé aux circonstances d'une arrestation et d'un enterrement, il rappelle aussi la passion du Christ, crucifié et ressuscité après trois jours, annonciateur d'une nouvelle ère : « Sur le sol, l'herbe morte revivait. Dans les champs et dans l'ancien lit du Fleuve Jaune, on voyait réapparaître de timides traces de verdure. L'odeur qui flottait dans l'air était celle d'un début de printemps » (RVD, p. 387). Ding Shuiyang sauve la communauté du fléau de la sécheresse, comme le chamane auquel nous avons comparé l'Aïeul des *Jours*. Mais cette victoire semble ensuite dérisoire car à son retour au village, il constate qu'il n'y a plus personne : les villageois sont morts ou bien ont quitté le village.

²⁴ Voir par exemple l'épisode très célèbre mettant en scène le héros d'*Au Bord de l'eau*, Wu Song, éliminant le tigre de Yanggu : Shi Nai'an, 1987, tome I, chap. XXXIII, p. 574-591.

Toutefois – il s’agit de la toute dernière page du roman –, le personnage assiste à un spectacle qui annonce une seconde fois un renouveau : « 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 en l’air, faisant jaillir du sol une myriade de petits bonshommes d’argile. [...] Mon grand-père voyait surgir une nouvelle plaine. Il voyait surgir un nouveau monde » (RVD, p. 387). Un lecteur chinois un peu averti reconnaît dans ce passage une allusion à Nüwa (Nüwā 女媧 ou Nüwá 女娃)²⁵, la figure qui, dans la mythologie chinoise, a créé les hommes : « Nüwa pétrit de la glaise pour façonner les hommes. Elle y consacra toute son énergie et accomplit sa tâche sans répit. Puis, elle tira une corde du milieu de la boue et l’en souleva afin de former d’autres hommes »²⁶ (Mathieu, 1989, n° 24, p. 63).

Ainsi, malgré les ambiguïtés et les incertitudes, un pôle de lumière, quelque fragile qu’il soit, vient équilibrer le pôle d’ombre qui semble dominer dans les récits de Yan Lianke. En fait, l’auteur associe ce pôle de lumière à une forme d’instinct de survie que les personnages opposent aux souffrances dont ils sont victimes :

Les paysans sont ainsi. Quand le fléau s’abat sur eux, ils vont souffrir quelques jours puis ils vont « accepter leur destin », ils vont endurer, et faire tout leur possible pour, de nouveau, faire face à la réalité et à la vie de tous les jours. Il s’agit chez eux d’un instinct de vie, et d’une aspiration spirituelle à vivre. Cette aptitude à vivre est quelque chose que les habitants des villes et les intellectuels ne peuvent pas posséder²⁷. (cité dans Zhang Ying, 2006)

C’est encore cette force vitale qui étonne Yan Lianke lors de l’enquête qu’il a menée dans le Henan pour écrire *Le Rêve* : « [B]ien que l’ombre de la mort couvre le village année après année, jour après jour, leur amour et leur aspiration à vivre dépasse toute compréhension »²⁸ (cité dans Zhang Ying, 2006). De même, dans la postface du *Rêve*, datée de 2005, il évoque son « amour de la vie » (RVD, p. 391).

Les deux thèmes principaux qui illustrent ce pôle de lumière sont en effet l’amour mais, auparavant, la sexualité. Celle-ci est présentée comme une manifestation vitale de résistance face à la mort, comme le montre la mise en scène des ébats érotiques de l’oncle

²⁵ Sebastian Veg (2009, § 14) d’une part et Chien-hsin Tsai (2011, p. 6/10) d’autre part ont repéré cette allusion.

²⁶ Le texte est tiré de l’encyclopédie de la dynastie des Song intitulé le *Taiping yulan*, ou (*Encyclopédie à relecture impériale (de l’ère) Taiping*). Le mythe a également été retravaillé par Lu Xun dans ses *Contes anciens à notre manière* : voir Lou Siun, 1959, p. 39-50.

²⁷ Texte anglais : « The peasants are like that. When disasters strike, they will suffer for a few days and then they will “accept their fates”, they will endure and they will try in their best to face reality and daily life again. This is their instinct to live, and this is their spirit to live. This ability to live is something that urban dwellers and intellectuals cannot possibly have. »

²⁸ Texte anglais : « although the shadow of death covers the village year in and year out, day in and day out, their love and longing for life is beyond our comprehension. »

de l'enfant-narrateur du *Rêve*, Ding Liang, et de sa maîtresse Lingling (épouse de Ding Xiaoming) :

- A quoi bon [faire l'amour] ? La vie n'a plus d'intérêt.
- L'intérêt d'une journée de vie de plus, c'est l'intérêt d'une journée de vie.
- Il l'entraîna et la força à s'asseoir.
- Ils s'allongèrent dans l'herbe sèche et firent l'amour.
- [...] Ils firent l'amour frénétiquement, comme des fous, oubliant leur maladie et retrouvant toute leur énergie. (RVD, p. 146)

De même Zhucui, la femme disgracieuse et mal aimée de Sima Lan, connaît la jouissance sexuelle, et prend conscience de la force de la vie :

Maintenant, je sais que les femmes peuvent aussi connaître la jouissance ; je comprends enfin que la vie est bonne, je comprends pourquoi, sur le point de mourir, tu [elle s'adresse à son mari Sima Lan] as quand même voulu emmener tes trois filles s'agenouiller devant Sishi et la prier de t'aider à vivre encore un an ou deux. [...] Elle répète les mêmes paroles, confusément, presque en rêvant : C'est vraiment bon d'être en vie. (FT, p. 108)

À la fin de *La Fuite du Temps* (donc au début de l'histoire sur le plan chronologique), les enfants écoutent leur parents faire l'amour (voir FT, p. 560 sq.), puis les femmes sont enceintes (voir FT, p. 572) : c'est le triomphe de la vie. On compte « vingt-neuf à trente » (FT, p. 600) bébés nés dans le dernier livre, ce qui fait écho à la « trentaine » (FT, p. 492) d'enfants livrés à la mort lors de la famine dans le livre IV du roman.

L'amour, entendu comme l'attachement réciproque de deux individus, constitue également dans les romans un contrepoin à la mort, comme, vers la fin du *Rêve*, l'histoire d'amour entre Ding Liang (l'oncle du narrateur) et la femme de son cousin, Xia Lingling (voir RVD, chap. XII-XV). Ils envisagent une première fois le double suicide (dans la tradition japonaise du *shinjū* 心中), mais c'est la vie qui l'emporte encore puisque Ding Xiaoming refuse de mourir et le couple ne se suicide pas (voir RVD, p. 275). Ensuite, Lingling reprend des forces, mais c'est Liang qui dépérit : elle le « sauve » en se collant à lui après s'être aspergée de glace, mais c'est alors elle qui tombe à nouveau malade et meurt (voir RVD, p. 291-294). Le double suicide a bien lieu, exaltant l'amour dans la mort. Le même motif est associé au couple qui traverse *La Fuite du temps*, constitué de Sima Lan et Lan Sishi.

Le modèle mythoréaliste tel que nous avons tenté de le révéler, constitué d'un pôle d'ombre et d'un pôle de lumière, s'inscrit de façon assez évidente dans une logique cyclique. L'idée de cycle est présente dans la préface de *La Fuite*, où il évoque le « cycle de la prospérité et de la décadence » (voir le texte traduit en annexe), mais elle est aussi assez souvent suggérée au fil des différents récits. Ainsi le rêve du pharaon qu'interprète Joseph dans la Genèse, et qui est cité au seuil du *Rêve du Village des Ding*, décrit un cycle de qua-

torze années, où sept vaches grasses sont suivies de sept vaches maigres (voir RVD, p. 5). Cette idée est reprise dans la suite du roman par le chanteur de ballades Ma Xianglin : « Un jour de tristesse, un jour de joie [...] / Un jour beaucoup, un jour un peu » (RVD, p. 15), ce qui rappelle la célèbre formule du « Grand Commentaire » (*Xì cí* 系辞) du *Livre des mutations*, ou *Yì jīng* (易经) : « Un yin, un yang, tel est le *dao* » (traduit par Cheng, p. 261), ou bien, celle de Mencius, qui s'applique davantage au champ politique : « Les périodes d'ordre ont toujours alterné avec les périodes de désordre » (Le Blanc & Mathieu, 2009, p. 381).

De même, dans *Les Jours*, alors que l'Aïeul est sorti vainqueur de la lutte contre les loups, il découvre, en revenant dans son champ, que son pied de maïs est mort. Mais il voit ensuite qu'une jeune pousse apparaît sur le végétal : « Il était sur le point de s'effondrer lorsque quelque chose gicla, éclaboussant son regard : c'était une goutte de verdure, au sommet de la culture, à la surface d'une feuille desséchée » (JMA, p. 105). Sans doute en référence à la parabole évangélique du grain de blé qui doit mourir pour donner du fruit²⁹, Yan Lianke suggère que la mort est un passage obligé vers le renouveau. La référence à la parabole se poursuit quand les villageois reviennent au village et découvrent l'épi rempli de trente-sept graines, dont sept viables, les « sept grains tendres et brillants » (JMA, p. 152) qui sont les derniers mots du roman. Ainsi, la mort de l'Aïeul et du chien a permis le retour à la vie : tout le roman est régi par une logique cyclique où l'ombre cède en définitive à la lumière.

La Fuite du temps est également construit selon ce modèle circulaire, mais à l'échelle de chaque livre à l'intérieur du roman. En effet, presque chacun des livres du roman évoque la mort du chef du village : Sima Lan, puis (en remontant dans le temps, puisque le roman est construit à rebours de l'ordre chronologique) Lan Baisui (le père de Lan Sishi), puis Sima Xiaoxiao (le père de Sima Lan), enfin Du Guaizi et, avant lui, Du Sang. Il semble donc que chaque période de pouvoir exige son tribut à travers la mort du chef du village, figure sacrificielle qui permet le recommencement d'un nouveau cycle. Ainsi Yan se conforme à la conception chinoise traditionnelle de l'histoire, selon laquelle chaque dynastie correspond à un cycle avec une phase ascendante caractérisée par la « prospérité » (*shèng* 盛), suivie d'une phase descendante caractérisée par le « déclin » (*shuāi* 衰)³⁰.

L'idée de cycle est également présente à l'échelle du roman tout entier. La structure inversée du roman (qui nous fait remonter le temps) fait qu'à la fin (de la lecture), on parvient au début (de l'histoire). Le lecteur accomplit en quelque sorte un cycle, ou plus précisément un mouvement de retour, de la mort vers la vie. À la fin du roman, Yan multiplie en effet les images renvoyant à la vitalité. En particulier, il décrit par trois fois une scène d'allaitement. C'est tout d'abord une femme que voient avec envie le petit Sima

²⁹ Voir Jean 12:24 : « En vérité, en vérité, je vous le dis, si le grain de blé tombé en terre ne meurt pas, il demeure seul ; mais s'il meurt, il porte beaucoup de fruit » (*La Bible de Jérusalem*, 2011, p. 1805).

³⁰ Une autre opposition est celle du « mandat céleste » (*tiānmìng* 天命), qui marque la légitimité du souverain en place, et du « retrait du mandat » (*gémìng* 革命). Voir en particulier Vandermeersch, 1994, « Vérité historique et langage de l'histoire en Chine », p. 319-329.

Lan ainsi que tous les jeunes enfants qui viennent d'être sevrés : « les seins blancs leur semblaient un soleil en plein hiver. Ils les fixent comme d'énormes jujubes, hument la délicieuse odeur de lait qui s'épand, dense, et dans leurs cœurs, haine et jalousie se lèvent, c'est avec avidité qu'ils boivent des yeux » (FT, p. 590). Puis, c'est une truie qui allaite ses petits : « Une truie, couchée en plein soleil, avec des yeux plissés qui lui donnent une expression sereine et souriante. Le long de son ventre, dix petits mamelons au moins scintillent, chacun tout aussi gonflé qu'un petit pain cuit à la vapeur, et le suc lacté en jaillit à flots » (FT, p. 593). Enfin, c'est Sima Lan lui-même au côté de Lan Sishi, car la mère de celle-ci lui offre son sein : « Ainsi font-ils connaissance, ainsi commence leur histoire d'amour. Lui au sein droit, elle au sein gauche » (FT, p. 595). Le couple qui, dans le premier livre du roman, meurt, est ici associé à la force vitale figurée par l'allaitement. La structure du roman rappelle ainsi le mouvement de retour (fān 反 ou fù 复) propre à la tradition taoïste, mouvement qui consiste à remonter vers l'origine (le dào), source infinie de vitalité.

La logique cyclique qui régit le modèle mythoréaliste des romans de Yan Lianke renvoie tout autant à une conception circulaire de l'histoire entretenue par la tradition confucéenne, qu'au principe de la remontée vers l'origine inscrit dans la pensée taoïste. Mais elle peut encore renvoyer à la notion bouddhique de *samsāra* (ou cycle des renaissances) selon laquelle, à moins d'atteindre le *nirvāṇa* (ou extinction des désirs), chaque être est voué à renaître, c'est-à-dire à souffrir, puisque la naissance est la première des souffrances (ou *duḥkha*, voir Carré, 2001, p. 106) selon la doctrine bouddhique.

Toutefois, c'est plutôt dans le fonds mythologique grec qu'il faut chercher la clef d'interprétation du modèle mythoréaliste de Yan Lianke. En effet, la logique cyclique à l'œuvre dans les trois romans renvoie, de façon souterraine, à la figure mythique de Sisyphe, que Yan a surtout travaillée dans un autre de ses romans, intitulé *Les Quatre Livres*. Dans les trois romans qui nous ont retenu, le mythe de Sisyphe est repérable, mais seulement sur le mode de l'allusion. On peut tout d'abord qualifier la structure de *La Fuite* de sisyphéenne, dans la mesure où, de génération en génération, les villageois, à l'image de Sisyphe, subissent un lot de souffrances toujours recommencées. Mais, comme le remarque Tsai Chien-hsin dans son étude, le caractère sisyphéen de la structure tient aussi à l'ordre chronologique inversé : « dans la mesure où le roman est raconté en remontant le temps, le lecteur s'attend à un échec de type sisyphéen »³¹ (Tsai 2011, p. 92). En effet, de même que Sisyphe sait qu'une fois le rocher redescendu au bas de la montagne, il lui faudra à nouveau le pousser jusqu'au sommet, de même le lecteur, qui connaît la suite, sait, en entamant la lecture du deuxième cycle des souffrances qui se situe dans le passé, que celles-ci n'auront pas de fin : à la peine physique s'ajoute ainsi la peine mentale, c'est-à-dire la conscience que tout espoir d'échapper à la souffrance est vain.

La référence à Sisyphe est répétée discrètement à travers deux allusions. Les villageois qui retournent la terre (projet de Lan Baisui) et qui, pour cela, « [à] l'aide de chariots ou de palanches, [...] transvasent la terre du sommet vers le vallon » (FT, p. 338) rappellent

³¹ Texte anglais : « as the novel is narrated in flash-back, the reader is foretold a Sisyphian failure. »

Sisyphé qui pousse le rocher jusqu'au sommet puis qui le suit vers le pied de la montagne³². Par ailleurs, le personnage principal du roman, Sima Lan, semble bien, à plusieurs reprises, refuser de mourir, comme Sisyphé dont deux des forfaits renvoient à cette révolte majeure de la part d'un mortel. Le héros grec enchaîne tout d'abord Hadès, auquel Zeus l'avait confié pour le mener aux Enfers, si bien que les hommes cessent alors de mourir (voir Graves, 1958/1964, § 67, Tome I, p. 234). Finalement, Arès intervient pour libérer Hadès auquel il remet Sisyphé ; mais celui-ci, une fois aux Enfers, persuade Perséphone de le ramener sur terre parmi les vivants car, comme il l'avait préalablement recommandé à sa femme (et c'est là le second forfait), il ne lui a pas été accordé de sépulture. Au début du roman, alors que ses deux frères aménagent leur tombe, Sima Lan refuse, comme Sisyphé, que soit creusée une tombe pour lui-même (voir FT, p. 16). Par la suite, alors que tout est prêt pour ses funérailles, son « cercueil [...] soudé, les vêtements funéraires fin prêts, rangés dans les malles » (FT, p. 44), il reprend vie, se redresse et se rend auprès de Lan Sishi à qui il demande de se prostituer pour obtenir l'argent qui lui permettrait non seulement de retarder sa propre mort mais d'empêcher que ne meurent les autres villageois de la maladie de la gorge obstruée : « Si je peux tenir six mois encore, je pourrai achever la construction du canal de Lingyin et faire venir l'eau au village ; alors on pourra vivre jusqu'à cinquante, soixante, soixante-dix ou quatre-vingts ans » (FT, p. 49). En fait, en entreprenant la construction du canal, ce sont tous les villageois, conduits par leur chef, qui, comme Sisyphé, cèdent à l'*hybris*, et tentent de faire mourir la mort même.

Sisyphé est ainsi un représentant de l'homme qui n'accepte pas sa condition de mortel, ou du moins les souffrances qu'il subit durant son existence. Mais, dans *Les Quatre Livres* où le mythe fait l'objet d'une réécriture explicite, une fois soumis au supplice de la montagne et du rocher, Sisyphé connaît une évolution qui transforme le supplice en leçon philosophique. Yan Lianke s'appuie de façon transparente sur l'étude qu'Albert Camus a consacrée au mythe en 1942. Camus veut envisager non la montée pénible, pendant laquelle Sisyphé pousse le rocher, mais la descente de la montagne, car s'instaure alors une distance entre l'action subie et la conscience, distance qui, *a priori*, est à l'origine du sentiment de la condition « tragique » de l'existence, mais qui, tout aussi bien, peut procurer un sentiment de « joie », à condition de renoncer absolument à tout espoir de salut (Camus parle plutôt de « saut »), dans une logique transcendante. Tandis qu'il gravit la montagne, Sisyphé doit s'émanciper des « dieux » et du « ciel » qui constituent son horizon comme l'espoir illusoire d'un sort meilleur qui l'attend au sommet, pour, à l'inverse, entendre les « mille petites voix émerveillées de la terre » (Camus, 1942, p. 167), dans une logique « existentielle ». À cette condition, on peut « imaginer Sisyphé heureux » (p. 168).

Le Nouveau Mythe de Sisyphé (Xīn Xīxūfú shēnhuà 新西绪弗神话) est le texte qui clôt le roman *Les Quatre Livres*. Il s'agit d'un extrait du manuscrit qu'un des personnages, appelé l'Écrivain, a mis six années à écrire durant son séjour forcé dans une zone de « novéducat

³² Yan Lianke a également pu s'inspirer du motif principal de *La Femme des sables* (Suna no onna 砂の女, 1962) d'Abē Kōbō (安部 公房 1924-1993).

s'émancipe du sentiment de vivre une souffrance absurde : « [Sisyphe] n'a plus l'impression de subir un châtement imposé par les dieux. [...] Parce qu'il est capable d'accepter l'absurdité, la peine et la punition, [il] est [...] un héros » (Yan, 2010/2012, p. 402). En effet, il a su « s'adapter » à sa condition qui, d'absurde qu'elle lui semblait, devient le sens même qu'il trouve à sa vie : « À la longue, il s'est adapté à ce que nous considérons comme un châtement [...]. Ce cycle d'allers et retours, ce va-et-vient répétitif, Sisyphe les considère à présent comme son devoir, sa tâche. S'il venait à échapper à ce cercle temporel, à cet éternel, à cet inexorable recommencement, il aurait a contrario l'impression de se dilapider, son existence n'aurait plus de sens » (p. 403). Puis, dans un deuxième temps, le Sisyphe de Yan éprouve la « joie » dont parle Camus : alors qu'il redescend la pente – comme Camus en effet, Yan envisage la descente plutôt que la montée –, il rencontre un enfant avec lequel il communique et pour lequel il se prend d'affection : il connaît le « plaisir » (p. 405).

Outre l'essai de Camus, Yan a pu lire un texte du philosophe japonais Kuki Shūzō (九鬼 周造, 1888-1941), spécialiste de Henri Bergson, Edmund Husserl et Martin Heidegger, qu'il a rencontrés (ainsi que Jean-Paul Sartre)³³ lors de son séjour en Europe à la fin des années 1920. En 1928, Kuki donne une conférence en français à Pontigny, publiée sous le titre « La notion du temps et la reprise du temps en Orient », publiée dans ses *Propos sur le temps*. Or, dans ce texte, Kuki opère déjà, comme Camus puis Yan, un renversement du sens habituellement associé au mythe de Sisyphe, en faisant du supplicié une figure paradoxale du bonheur. La proximité entre Kuki et Yan est en particulier repérable dans le fait d'expliquer ce renversement par le « devoir » (Yan) ou le « sentiment moral » (Kuki) :

Ce qui m'a paru toujours superficiel, c'est que les Grecs ont vu la damnation dans le mythe de Sisyphe. Il roule un roc jusqu'au sommet, et le roc retombe. Et il recommence perpétuellement. Y a-t-il du malheur, y a-t-il de la punition dans ce fait ? Je ne crois pas. Tout dépend de l'attitude subjective de Sisyphe. Sa bonne volonté, la volonté sûre et ferme de se renouveler toujours, de toujours rouler le roc, trouve dans cette répétition même toute la morale, en conséquence tout son bonheur. Sisyphe devrait être heureux, étant capable de la répétition perpétuelle de l'insatisfaction. C'est un homme passionné par le sentiment moral. (Kuki, 1928/2013, p. 51)

Dans la suite de son texte, Yan propose une extension du mythe de Sisyphe tel que l'ont revisité Kuki et Camus. Zeus, s'apercevant que le supplicié prend goût à son supplice, modifie le châtement : Sisyphe devra peiner en poussant le rocher sur l'autre versant de la montagne – ainsi, il ne verra plus l'enfant qui lui procurait du « plaisir » –, et surtout il

³³ L'hypothèse selon laquelle cette conférence de Kuki serait une source du « Mythe de Sisyphe » de Camus est parfois avancée, comme l'a évoqué Hiroshi Mino (Open University of Japan) dans une communication intitulée « Sisyphe ou l'esprit du bushido – Camus et Shuzo Kuki », donnée dans le cadre du colloque « Albert Camus et les vertiges du sacré », qui s'est tenu à Angers les 20 et 21 octobre 2016.

devra pousser le rocher dans la direction allant du sommet vers le pied de la montagne³⁴ – ainsi, il ne pourra pas concevoir d'espoir en fixant son regard vers le ciel :

[A]uparavant, tandis qu'il poussait, courbant les reins et arquant les jambes, il lui suffisait de lever la tête pour voir la lumière dans le ciel, le fait d'aller de bas en haut lui donnait l'impression de se rapprocher des cieux et des dieux, l'impression qu'un échange s'établissait entre eux. À présent qu'il va dans l'autre sens et ne voit plus ni la lumière ni les étoiles, il lui semble s'en éloigner, être proscrit du paradis et de l'esprit. (Yan, 2010/2012, p. 407)

Mais, le même phénomène que pour la première forme de châtement se reproduit. Sisyphe finit par s'accoutumer à son sort, car il a su puiser la source d'une nouvelle forme de bonheur dans un horizon pourtant *a priori* fermé : « Un jour, comme autrefois lorsqu'il avait rencontré l'enfant sur le chemin, alors qu'il est en train de pousser avec énergie, son regard d'homme ployé sous l'effort se pose par-delà le rocher et il découvre, au pied de la montagne, la végétation, les maisons, les villages, les fumées des cuisines et, à l'entrée d'un temple, des enfants en train de jouer. » (Yan, 2010/2012, p. 409) Toutefois, Sisyphe ne commet pas la même erreur que la première fois, et dissimule aux yeux des dieux le nouveau bonheur dont il jouit : « Afin de se garder la possibilité de voir tous les jours le temple et les fumées des humains, afin d'éviter que les dieux brisent une fois de plus l'harmonie qu'il a trouvée, Sisyphe interdit à son regard de s'allumer lorsqu'il contemple le monde et sa réalité. » (p. 410)

Yan et Camus conçoivent un Sisyphe « heureux » (Camus, 1942, p. 168) ou « paisible » (Yan, 2010/2012, p. 411) malgré l'absurdité du monde dont il a conscience, précisément parce qu'il ne cherche pas à tout prix à donner un sens au monde dans lequel il vit : le Sisyphe de Camus « fait taire toutes les idoles » (Camus, 1942, p. 167), c'est-à-dire qu'il rejette les constructions métaphysiques qui reposent sur l'illusion d'une sortie hors de ce monde jugé absurde ; le Sisyphe de Yan ne cherche plus à comprendre et expliquer le sens de sa condition : « Il n'espère plus, il ne désire plus trouver le pourquoi de cette bizarrerie » (Yan, 2010/2012, p. 409). Tous deux trouvent le bonheur dans un univers quotidien, et s'accommodent de leur sort. Camus écrit : « Il n'y a pas de soleil sans ombre, et il faut connaître la nuit » (Camus, 1942, p. 167), phrase qu'aurait pu écrire Yan Lianke.

Toutefois, le Sisyphe camusien est un « révolté » dans le sens où il s'émancipe des dieux et de toute transcendance, de tout « maître » (p. 168), auxquels il oppose un « mépris » (p. 166) souverain. Le Sisyphe de Yan trouve le bonheur dans le quotidien, mais il n'a pas la prétention de se passer des dieux, ou en tout cas d'un principe supérieur qui dépasse l'humanité : le « Sisyphe oriental », comme le romancier chinois le nomme, s'inscrit davantage dans un processus naturel, où l'homme est dans une position d'équilibre entre le ciel, instance régulatrice, et la terre, qui constitue son horizon immé-

³⁴ Un épisode du roman prépare cette fin en décrivant une « pente enchantée » : voir Yan, 2010/2012, chap. IX, p. 172-174.

diat : « Le châtement infligé par les dieux à Sisyphe était comme les quatre saisons, printemps, été, automne, hiver que le ciel impose à la terre » (Yan, 2010/2012, p. 402) En définitive, si le Sisyphe de Camus est « heureux » d'avoir « ni[é] les dieux » (Camus, 1942, p. 166) et de s'être émancipé de ses maîtres, celui de Yan Lianke « est paisible et satisfait, [...] *naturel* et content » (Yan, 2010/2012, p. 411, c'est nous qui soulignons).

CONCLUSION

À l'analyse, la question environnementale dans les trois romans de Yan Lianke que nous avons examinés n'est pas traitée de façon isolée³⁵, mais se trouve replacée par deux fois dans un ensemble qui dépasse les contours stricts de l'écocritique. D'une part, elle s'inscrit dans un tableau politique général que Yan brosse à grands traits satiriques. Mais, de plus, la société des hommes est elle-même replacée dans un « univers », un « ciel-terre », qui tend, en définitive, non pas à corriger mais à compléter le premier discours. Il s'agit certes de dénoncer les aventures politiques qui aboutissent à des catastrophes humaines et en particulier environnementales, mais il faut aussi tenir compte d'un principe de régulation (le ciel) qui, dans une logique cyclique qu'illustre la figure mythique de Sisyphe, peut conduire à devoir subir un certain lot de souffrances. Il ne faut pas voir de contradiction entre le discours satirique (obvie) et le discours philosophique (obtus). Le sens obtus, précise Roland Barthes, « ne marque pas un *ailleurs* du sens (un autre contenu ajouté au sens obvie), mais le déjoue, subvertit non le contenu mais la pratique tout entière du sens » (Barthes, 1970/1892, p. 56). Il faut donc pratiquer deux lectures qui se situent sur deux plans distincts : une lecture politique, engagée, mais ancrée dans une vision traditionnelle chinoise, où prévaut le sens de l'équilibre entre l'homme et la nature.

³⁵ La thématique environnementale est plus centrale dans un texte comme *Jeu de bleu*, traduit intégralement par Sylvie Gentil dans *Libération*, 25 novembre 2015. En ligne <http://www.liberation.fr>

Citations des classiques

Entretien de Confucius, XII, 19 (« Si vous cherchez à être bon... ») :

子欲善,而民善矣。君子之德风, 小人之德草。 草上之风, 必偃。

Livre des mutations (Yi jīng), « Grand commentaire » (Xì cì) (« Un yin, un yang, tel est le dao ») :

一阴一阳之谓道。

Mencius, B-9 (263) (« Les périodes d'ordre... ») :

一治一乱。

La Pratique équilibrée, § 23 (« Ayant atteint les limites de sa propre nature... ») :

尽其性, 则能尽人之性。能尽人之性, 则能尽物之性。能尽物之性, 则可以赞天地之化育。

可以赞天地之化育, 则可以与天地参矣。

Tàipíng yùlǎn (太平御览) (« Nüwa pétrit de la glaise... ») :

女媧抟黄土作人, 剧务, 力不暇供, 乃引绳于緇泥中于举以为人。

Bibliographie

Abē Kōbō (1962/1979), *La Femme des sables* (*Suna no onna* 砂の女), Paris, Stock, coll.

« Bibliothèque cosmopolite ».

Branigan Tania (2013/6 février), « Chinese Intellectuals Avoid Key Issues Amid Censorship Fears,

Says Author (Yan Lianke) », *The Guardian*. En ligne <https://www.theguardian.com>

Camus Albert (1942), *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

Carré Patrick (éd.) (2001), *Soûtra du diamant et autres soûtras de la Voie médiane*, Paris, Fayard, coll.

« Trésors du bouddhisme ».

Cheng Anne (1997), *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Éditions du Seuil.

Clavel André (2014/31 janvier), « Quête d'un paradis chinois », *Le Temps*. En ligne

<https://www.letemps.ch>

Del Corona Marco (2013/25 août), « Lo scrittore Yan Lianke : il “sogno cinese” non esiste »,

Corriere della sera. En ligne <http://leviedellasia.corriere.it>

Dictionnaire Ricci des caractères chinois (1999), Paris et Taipei, Desclée de Brouwer, 6 volumes.

Éracle Jean (éd.) (1991), *Paroles du Bouddha tirées de la tradition primitive*, Éditions du Seuil, coll.

« Points/Sagesses ».

Graves Robert (1958/1964), *Les Mythes grecs* (*Greek Myths*), Paris, Fayard, coll. « Pluriel ».

Groupe μ (1990), *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, Éditions du Seuil,

coll. « Points ».

Gryn timer Benedykt, Liou Kia-hway (tr.) (1961, 1967 et 1969), *Philosophes taoïstes*, Paris, Gallimard,

coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

Haski Pierre (2005), *Le Sang de la Chine, quand le silence tue*, Paris, Grasset.

Kao Karl S. Y. (1986), « Rhetoric », dans Nienhauser Jr William (éd.), *The Indiana Companion Book*

to Classical Chinese Literature, Bloomington, Indiana University Press, Volume 1, p. 121-137.

La Bible de Jérusalem (2011), Paris, Éditions du Cerf.

- Le Blanc Charles, Mathieu Rémi (2009), *Philosophes confucianistes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Liu Xie (1983), *The Literary Mind and the Carving of Dragons* (*Wénxīn diāolóng / 文心雕龙*), traduit par Vincent Yu-Chung Shih, Hongkong, The Chinese University Press.
- Lou Siun [Lu Xun] (1936/1959), *Contes anciens à notre manière* (*Gùshì xīnbīān*), traduit du chinois par Li Tche-houa (Li Zhihua), Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient ».
- Mathieu Rémi (1987), « Chamanes et chamanisme en Chine ancienne », *L'Homme*, Tome 27, n° 101 (*Du bon usage des dieux en Chine*).
- Mathieu Rémi (éd.) (1989), *Anthologie des mythes et légendes de la Chine ancienne*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient ».
- Mialaret Bertrand (2009/1^{er} mars), « Après deux romans interdits, un livre primé du Chinois Yan Lianke », *Le Nouvel Obs*. En ligne sur le blog *Mychinesebooks.com* <http://rue89.nouvelobs.com>
- Nivelle Pascale (2007/8 mars), « Encre dans le Parti », *Libération*, « Portrait ». En ligne <http://www.liberation.fr>
- Nivelle Pascale (2009/30 décembre), « “Chaque Chinois a dans le cœur quelque chose sur le point d’exploser”, Yan Lianke raconte son métier d’écrivain censuré », *Libération*. En ligne <http://next.liberation.fr>
- Pimpaneau Jacques (1999), *Chine. Mythes et dieux*, Arles, Éditions Philippe Picquier.
- Rahula Walpola (1962), *L'Enseignement du Bouddha d'après les textes les plus anciens*, Éditions du Seuil, coll. « Points/Sagesses ».
- Shi Nai'an (1997), *Au Bord de l'eau* (*Shuǐhǔ zhuàn*), traduit par Jacques Dars, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- Shūzō Kuki (2013), « La notion du temps et la reprise sur le temps en Orient », dans Shin Abiko et al. (dir.), *Annales bergsonniennes*, VI (*Bergson, le Japon, la catastrophe*), Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », p. 45-56.
- Tao Yuanming (1990), *Œuvres complètes*, traduit par Paul Jacob, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient ».
- Toy Mary-Anne (2007/28 juillet), « A Pen for the People », entretien avec Yan Lianke, *The Age* (Melbourne, Australie). En ligne <https://www.theage.com.au>
- Tsai Chien-hsin (2011a/Spring), « In Sickness or in Health: Yan Lianke, and the Writing of Autoimmunity », *Modern Chinese Literature and Culture*, Volume 23, nr. 1 (*Discourses of Disease*), p. 77-104. En ligne sur MCLC Resource Center (Ohio State University) : <https://u.osu.edu>
- Tsai Chien-hsin (2011b/May), « The Museum of Innocence: The Great Leap Forward and Famine, Yan Lianke, and Four Books », *Modern Chinese Literature and Culture*. En ligne sur MCLC Resource Center (Ohio State University) : <https://u.osu.edu>
- Vandermeersch Léon (1994), *Études sinologiques*, Paris, Presses universitaires de France.
- Veg Sebastian (2009), « Compte rendu de Yan Lianke, *Le Rêve du Village des Ding* », *China perspectives / Perspectives chinoises* (*La Société chinoise face au SIDA*). En ligne <http://chinaperspectives.revues.org>
- Watts Jonathan (2006/9 octobre), « Censor Sees Through Writer's Guile in Tale of China's Blood-selling Scandal », *The Guardian*. En ligne <https://www.theguardian.com>

- Viénet René (2007), « Chinois, enrichissez-vous ! Mais deviendrez-vous électeurs ? », dans *Le Monde chinois*, automne, n° 11, p. 19-32.
- Yan Lianke (1998/2014a), *La Fuite du temps* (*Riguāng liúnián*), traduit par Brigitte Guilbaud, Arles, Éditions Philippe Piquier.
- Yan Lianke (2002/2014b), *Les Jours, les mois, les années* (*Nián yuè rì*), traduit par Brigitte Guilbaud, Arles, Éditions Philippe Piquier, coll. « Picquier poche ».
- Yan Lianke (2006a/2009), *Le Rêve du Village des Ding* (*Dīng zhuāng mèng*), traduit par Claude Payen, Arles, Éditions Philippe Piquier, coll. « Picquier poche ».
- Yan Lianke (2006b/2008), « Confronter l'attitude devant le récit et confronter la réalité de la fiction : En lisant *La Métamorphose*, puis *Cent Ans de solitude* », *L'Ingéniosité et l'Âme*, En ligne <https://book.douban.com> / 阎连科著, 《机巧与魂灵·面对故事的态度和面对小说的真实: 读〈变形记〉到〈百年孤独〉》, 广州, 花城出版社, 2008 年 / Yán Liánkē zhù, *Jīqiǎo yǔ húnlíng*, « Miànduì gùshi de tàidu hé miànduì xiǎoshuō de zhēnshí : dú *Biànxíng jì dào Bǎinián gūdú* », Guǎngzhōu, Huāchéng chūbǎnshè, 2008 nián.
- Yan Lianke (2008/2017), *Songeant à mon père* (*Xiǎngniǎn fùqin*), traduit par Brigitte Guilbaud, Arles, Philippe Piquier, coll. « Picquier Poche ».
- Yan Lianke (2010/2012), *Les Quatre Livres*, traduit par Sylvie Gentil, Arles, Éditions Philippe Piquier.
- Yan Lianke (2011/2017), *À la découverte du roman* (*Fāxiàn xiǎoshuō*), traduit par Sylvie Gentil, Arles, Éditions Philippe Piquier.
- Yan Lianke (2013/1^{er} avril), « On China State-Sponsored Amnesia », *The New York Times*, « The Opinion Pages ». En ligne <http://www.nytimes.com>
- Yan Lianke (2014c/22 octobre), « Finding Light in China's Darkness », *The New York Times*, « The Opinion Pages ». En ligne <https://www.nytimes.com>
- Zhang Ying (2006/27 mars), « Being Alive Is Not Just An Instinct », *Nánfāng Zhōumò* / 南方周末 / *Southern Weekly*, (édition du week-end de *Nánfāng rìbào* / 南方日报 / *Southern Daily*, traduit par Roland Soong (Sòng Yǐlǎng 宋以朗). En ligne sur le blog *EastSouthWestNorth Blog* de Roland Soong : <http://zonaeuropa.com>

ANNEXE

TEXTE ORIGINAL ET TRADUCTION DE LA PRÉFACE DE YAN LIANKE À *LA FUITE DU TEMPS*,
DANS L'ÉDITION DE 2009 (PÉKIN, ÉDITIONS SHIYUE WENYI)

作者自序

用三年时间写一部三十多万字的长篇小说，对我实在是一种考验。我原不是那种要十年磨一剑的人，几天、几十天做不完一件事情，焦躁与不安就会涌动上来，人变得浮躁不堪，仿佛头被人摁进了水里，连呼吸都急促起来。写小说委实说不是一件上好的事情，下一人生如可选择，我怕不会再去选择这种职业。到了四十岁的时候，方才明白，职业对生命而言，是真的没有什么高下。人不过是生命的一段延续过程，尊贵卑贱，在生命面前，其实都是无所谓的。皇帝与乞儿、权贵与百姓、将军与士兵，事实上同来之一方，同去之一方，无非是在来去之间的行程与行向上不同罢了。就在这不同行向的行程中，我渐次地也才多少明白，所谓的人生在世，草木一生，那话是何样的率真，何样的深朴，何样的晓白而又秘奥。其实，我们总是在秘奥面前不屑一顾，又在晓白面前似懂非懂。草木一生是什么？谁都知道那是一次枯荣。是荣枯的一个轮回。可荣枯落到了我们头上，我们就把这轮回的过程，弄得非常复杂、烦琐、意义无穷。就像我们写小说的人，总不肯在艺术面前简单下跪，而要在艺术面前复杂地设法闪光，仿佛我们的人生果真也是艺术之一种；仿佛在生命面前，我们的职业与人不同，躯体也与众不同了似的。我想，事情不该是这个样子，至少在生命面前，不该是这个样子。倘若任何结果都等于零的话，那么等号前的过程，无论如何千变万化，应该说都是那么一回事儿，不能不去在意，也不可太过在意。就是基于这样的想法，我说我下一人生，不愿再选择写小说这种职业。我想到了土地的耕作，因为耕作接近于我的某一种寻找。我是在将近四十岁时，在脱离开土地以后，在都市有了家小以后，在身体不能种地以后，想起来这种我的父辈、祖先及今日血缘上的兄弟姐妹都仍在从事的这种职业，其实对今天的我，是最好不过的了。我不是要学习陶渊明，我活到五百岁，读到五百岁，也没有陶渊明那样的学识，最重要的，是没有陶渊明那样内心深处清英博大的诗境。我想实在一点，具体一点，因为今天我们生命的过程就这么实在、具体，活着就是活着，死亡就是消失。我们来到人世匆忙一程，原本不是为了争夺，不是为了尔虞，不是为了金钱、权力和欲望。甚至，也不是为了爱情。真、善、美与假、恶、丑都不是我们的目的。我们走来的时候，仅仅是为了我们不能不走来，我们走去的时候，仅仅是因为我们不能不走去。而这来去之间的人事物景，无论多么美好，其实也不是我们模糊的人生目的。我不是要说终极的什么话儿，而是想寻找人生原初的意义。一座房子住得太久了，会忘了它的根基到底埋有多深，埋在哪儿。现代都市的生活，房主甚至连房子的根基是什么样儿都不用关心。还有一个人的行程，你总是在路上走啊走的，行程远了，连最初的起点是在哪一山水之间都已忘了，连走啊走的目的都给忘了。而这些，原本是应该知道的，应该记住的。我写《日光流年》，不是为了告诉人们这些，而是为了帮助我自己寻找这些。在人世之间，我们离社会很近，但离家太远，离土地太远。我们已经出行了这么多年，把不该忘的都给忘了；或者说，我自己一来到这个世上，从未来得及用心去思考这些，就已被匆匆地裹进了熙攘的人流，慌慌张张地上路走了。既然不知道原初人生的目的，也就无所谓人生终极要达到什么目的，浑浑噩噩，贪婪无比，到了想到这些的时候，已经是三十大几，已经直奔了四十岁的门槛。我想，我必须写这么一本书，必须帮助我自己找到一些人初的原生

意义，只有这样，我才能平心静气地活在这个人世、社会和土地之间，才能心平气和地面对生命，面对自己、面对世界而不太迷失。至于用三年时间写作，半年时间修改，这除了我的身体状况大不如往年，再也不能对一部作品一气呵成的原因之外，是我发现了一个人对原初寻找的凄楚的愉快，我害怕这种凄凉的快感会很快从我身边走失，而使写作给我带来的安慰转眼间烟消云散。我不渴望写作，可我渴望我无力摆脱人世的缠绕和困惑时，写作给我带来的安慰。我有一种不祥的预兆《日光流年》不一定就是好作品，可我写完它之后，我将面对写作目瞪口呆而不知所措。这不是对写作的江郎才尽，不是对艺术的一种困惑，而是对生命原初寻找后的清晰的茫然和茫然的清晰。也正是因为这样，我把本可以快一些的写作速度放慢了下来，把先前一般不改稿子的习惯改了过来，把原来四十六万字的作品，一气压、删掉了近十万字。这不仅是说我想让《日光流年》更趋完美，我知道《日光流年》中的遗憾也许尽其我毕生精力都无法弥补，我这样修改了一遍，又修改了一遍，三易其稿，还是为了延续写作中那种寻找对心灵的安抚，对迷失的校正。

把《日光流年》交出手时，无人可以体会我那种完全被掏空了的感觉，那种心灵被悬浮的感觉，如果不认为是一种矫情，那时候能回到山脉的土地上去种种地，和我少年、青年时期一样的劳作一些日子，真的比读书会更觉充实一些。无论如何，《日光流年》的成败都已无所谓了，重要的是我在四十岁前写了《日光流年》，我在《日光流年》中开始了我许多寻找的跋涉，又一次得到了类似土地给农民带来的那种写作对心灵的安抚。还有，就是悬浮的心已经开始慢慢下沉，我又可以继续写我别的小说了，开始又一次和种地一样劳作了。

Passer trois ans à écrire un roman de plus de 300 000 caractères fut pour moi une véritable épreuve. En fait, je ne suis pas du genre à « vingt fois sur le métier remettre mon ouvrage ». Si, au bout de quelques jours ou de quelques dizaines de jours, je n'ai pas terminé ce que j'ai entrepris, je deviens impatient et préoccupé, et suis prêt à laisser tout en plan — l'homme est sujet au changement et court ainsi après toute chose —, j'ai l'impression qu'on m'a plongé la tête dans l'eau et que je vais bientôt manquer d'air. Non, décidément, écrire un roman n'est pas une activité enviable. Si je pouvais vivre une nouvelle vie, je crains de ne pas choisir la même profession. C'est lorsque j'ai atteint l'âge de quarante ans que j'ai enfin compris qu'en égard à la vie, il n'y avait pas de profession au-dessus des autres. Mais la vie humaine est un processus continu : on a beau honorer telle activité et mépriser telle autre, une telle position n'est pas vraiment tenable face à la vie elle-même. Empereur ou mendiant, dirigeant ou simple sujet, général ou soldat, en réalité nous venons tous du même endroit et nous allons tous au même endroit, et ce n'est guère que le chemin parcouru entre l'endroit d'où nous venons et celui où nous allons qui n'est pas le même. C'est précisément en parcourant ce chemin que j'ai peu à peu compris que lorsqu'ils partagent la même existence en ce monde, les hommes ressemblent à l'arbre et l'herbe qui « ont une seule et même vie ». Voilà une vérité qui semble à la fois claire, évidente, simple et profonde, et pourtant elle demeure bien mystérieuse. En fait, face au mystère, on a tôt fait de se détourner, et devant l'évidence, on croit avoir compris, mais on n'a rien compris. Qu'est-ce que cela veut dire : « l'arbre et l'herbe ont une seule et même vie » ? Chacun sait que cela renvoie à l'idée de la prospérité et de la décadence, à l'idée du cycle de la prospérité et de la décadence. Seulement, quand c'est à notre tour de connaître la prospérité ou la décadence, nous éprouvons les plus grandes difficultés avec ce processus cyclique qui nous paraît confus, compliqué et incompréhensible. Il semble que nous autres romanciers, nous ne puissions nous résoudre à nous agenouiller, simplement, devant l'art, et que nous cherchions au contraire la complication en essayant de briller devant l'art, comme si notre vie elle-même était une forme d'œuvre d'art, comme si, face à la vie, notre activité profes-

sionnelle et celle des gens ordinaires étaient différentes, comme si notre corps même et celui de la foule étaient différents. Je pense qu'on ne devrait pas avoir de telles idées, ou, du moins, que, face à la vie, on ne devrait pas avoir de telles idées. Si le terme de la vie est toujours égal à zéro, alors, il faut bien reconnaître que tout ce qui se trouve devant le signe *égal*, qu'il s'agisse d'une quantité très élevée ou d'une quantité négligeable, est toujours la même chose, on ne peut certes pas ne pas s'en préoccuper, mais il ne faudrait pas s'en inquiéter outre mesure. Voilà donc la raison pour laquelle, si je pouvais vivre une nouvelle vie, je ne voudrais pas choisir le métier de romancier. Je préférerais le travail de la terre, parce que le travail de la terre est plus proche de ce que je recherche. Quand j'ai approché l'âge de quarante ans, après avoir quitté la campagne pour la ville, où je n'avais presque pas de famille, car je ne pouvais plus physiquement cultiver la terre, je me suis mis à penser à la génération de mon père, à mes ancêtres ainsi qu'à mes frères et sœurs de sang qui tous ont continué à cultiver la terre, et je me suis dit qu'en fait ils étaient bien mieux lotis que je ne le suis aujourd'hui. Mon souhait n'est pas d'imiter Tao Yuanming : je vivrais 500 ans et lirais pendant 500 ans que je n'aurai pas les connaissances de Tao Yuanming. Le plus important, c'est de comprendre que l'univers poétique de Tao Yuanming, vaste et profond, si cher à son cœur, n'existe pas. Mon idée est plus ancrée dans la réalité, dans le concret, parce que les vies que nous menons aujourd'hui sont bien réelles et bien concrètes. Vivre, c'est vivre et mourir, c'est disparaître à jamais. En définitive, notre bref passage en ce monde n'a pas pour objet la compétition ni la tromperie ni l'argent ni le pouvoir ni l'ambition. Ni même l'amour. Notre but n'est pas de faire que ce qui est faux, mauvais ou laid devienne vrai, bon ou beau. Quand c'est le moment de venir sur terre, nous n'avons pas d'autre choix que de venir et quand c'est le moment de partir, nous n'avons pas d'autre choix que de partir. Et ce que les hommes connaissent entre ces deux moments, même si cela nous paraît d'une grande beauté, en réalité cela ne peut davantage constituer le but de nos vies obscures. Mon intention n'est pas de délivrer un message ultime, mais de rechercher le sens originel de la vie humaine. Quand on habite une maison depuis très longtemps, il arrive qu'on ne sache plus à quelle profondeur se situent les fondations dans la terre, ni même où se trouvent ces fondations. Aujourd'hui, quand on vit dans une grande ville, on ne se soucie même plus de savoir s'il y a des fondations sous la maison que l'on habite. Bien plus, l'homme qui fait ce voyage chemine sans cesse sur les routes, et quand son voyage l'a emmené au loin, il ne sait plus du tout entre quelle montagne et quelle rivière se situe l'endroit d'où il est parti, il oublie même dans quel but il chemine ainsi. Or, il aurait dû le savoir, il aurait dû s'en souvenir. Si j'ai écrit *La Fuite du Temps*, ce n'est pas pour dire aux autres où se situe le point de départ du voyage, mais seulement pour m'aider moi-même dans ma recherche vers ce lieu. Dans ce monde qui est le nôtre, nous vivons bien dans la société des hommes, mais trop éloignés de la famille et de la terre. Cela fait tant d'années que nous avons entrepris le voyage que tout ce que nous ne devrions pas oublier, eh bien nous l'avons bel et bien oublié. Autrement dit, dès lors qu'on arrive en ce monde, il n'est jamais temps d'y réfléchir, tant nous sommes pressés de nous engouffrer dans le flux trépidant de la vie, poursuivant notre route, dans la plus grande confusion. Puisqu'on ignore le but originel de la vie, on est incapable de dire quelle est la destination ultime de la vie, et, après des années où règnent la confusion autant que la cupidité, lorsqu'on y songe, on a déjà dépassé les trente ans et l'on court vers le seuil de la quarantaine. Je me suis dit que je devais écrire ce livre, que je devais m'aider moi-même à trouver le sens originel de la vie de ces hommes, et que c'était ainsi seulement que je pourrai mener une vie apaisée entre le monde, la société et la terre, que je pourrai enfin faire face à la vie, à moi-même, au monde, sans trop me fourvoyer. Dans les trois années que j'ai passé à écrire ce livre, le plus clair de mon temps a consisté à corriger ce que je rédigeais, et, bien que je ne sois pas aussi résistant que dans ma jeunesse et que je sois devenu incapable d'écrire un ouvrage d'une seule traite, ce travail de correction m'a permis de découvrir le pénible plaisir que procure une recherche pratiquée en solitaire. Mais je craignais que cette satisfaction mêlée de souffrance ne me quittât bientôt et que le réconfort que m'apportait ce travail d'écriture ne se dissipât comme les nuages chassés par le vent. Ce n'est pas l'écriture en elle-

même que je recherche, mais à me débarrasser à tout prix des tracas et des soucis du monde ; or, à cet égard, l'écriture me procure un certain apaisement. J'ai eu une sorte de pressentiment : *La Fuite du Temps* ne serait certainement pas un bon roman, car après en avoir terminé la rédaction, je suis resté bouche bée sans savoir que faire devant mon travail. Ce n'était pas l'épuisement que, tel Jiang Yan ayant donné tout son cœur à l'ouvrage, l'on peut ressentir face au travail, ni la confusion que l'on peut éprouver face à l'art, mais, face à la vie dont j'avais entrepris de rechercher le sens originel, le sentiment d'avoir compris et en même temps de ne pas comprendre. C'est justement la raison pour laquelle j'ai réduit la vitesse à laquelle je pouvais écrire, j'ai corrigé les brouillons que d'habitude je ne corrigeais pas et j'ai effacé d'un coup près de 100 000 sur les 426 000 caractères que comptait mon ouvrage. Je veux dire par là que je pensais que *La Fuite du Temps* se rapprocherait encore davantage de la perfection mais je savais bien que les imperfections contenues dans *La Fuite du Temps*, malgré les efforts de toute une vie, ne pourraient sans doute pas être toutes réparées. Si j'ai ainsi corrigé et de nouveau corrigé, et finalement si j'ai rédigé trois brouillons successifs, c'était pour poursuivre, par l'écriture, la recherche d'un apaisement spirituel, une sorte de correction de mes égarements passés.

Quand *La Fuite du Temps* a été publiée, il était impossible d'éprouver le sentiment absolu que j'ai ressenti d'être saisi dans le vide, le sentiment spirituel d'être suspendu dans les airs. Si je ne pensais pas qu'il s'agissait d'une œuvre subversive, à ce moment-là j'aurais pu retourner dans les montagnes pour cultiver la terre, ou pour exercer un métier manuel comme je l'avais fait dans ma jeunesse, il est certain qu'une telle vie m'aurait paru bien plus remplie que celle qui consiste à lire des livres. Quoi qu'il en soit, que *La Fuite du Temps* ait ou non du succès, on ne peut le dire, mais le plus important, c'est que j'ai écrit *La Fuite du Temps* avant l'âge de quarante ans. En écrivant *La Fuite du Temps*, j'ai commencé le voyage qui me tenait le plus à cœur, encore une fois j'ai trouvé par l'écriture un apaisement spirituel analogue à celui que connaissent les paysans en cultivant la terre. Enfin, mon esprit comme suspendu dans les airs a déjà amorcé une lente descente, et je peux à nouveau écrire d'autres romans, entreprendre à nouveau un travail qui soit comme cultiver la terre.

L'ORDINAIRE DES CATASTROPHES
LECTURE ÉCOCRITIQUE DE L'ÉCRIVAIN TAÏWANAIS WU MING-YI

Gwennaël Gaffric

*Institut d'études transtextuelles et transculturelles (IETT)
Université Jean-Moulin (Lyon 3)*



Résumé : À l'ère de l'Anthropocène, c'est-à-dire à un âge où l'action anthropique est devenue la contrainte géologique majeure de la planète, les catastrophes environnementales nous invitent à reconsidérer les définitions et les interactions de l'espace et du temps. Prenant place dans une durée et dans une distribution spatiale incertaines, comment évaluer l'ampleur de catastrophes comme celle ayant eu lieu en 2011 à Fukushima ou celles – plus diffuses encore – de la déforestation amazonienne ou de la pollution de l'océan Pacifique ? L'impact de ces catastrophes ne se limite en effet plus à l'environnement naturel mais se déploie sur toutes les modalités d'habitat, les processus d'identification sociale et culturelle et les imaginaires. À l'appui d'une lecture de plusieurs œuvres romanesques de l'écrivain et militant écologiste taïwanais Wu Ming-yi, cette contribution se propose d'explorer les manières dont la banalité et la permanence des destructions environnementales de notre ère incitent à repenser notre rapport à la catastrophe et à ses implications à l'intérieur de toutes les sphères de nos existences.

Mots-clés : catastrophe, Anthropocène, écocritique, guerre, Wu Ming-yi.

Abstract: In the Anthropocene era, that is to say, at an age when anthropogenic action has become the planet's major geological constraint, environmental disasters invite us to reconsider the definitions and interactions of space and time. Taking place over an uncertain time period and spatial distribution, how can we assess the scale of disasters such as the one that occurred in 2011 in Fukushima or those—even more diffuse—of Amazonian deforestation or pollution of the Pacific Ocean? The impact of these disasters is no longer limited to the natural environment but extends to all forms of habitat, social and cultural identification processes as well as the peoples' imagery. Based on the perusal of several novels by the Taiwanese writer and environmental activist Wu Ming-yi, this contribution proposes to explore the ways in which the banality and permanence of environmental destruction in our era prompt us to rethink our relationship to disaster and its implications within all spheres of our lives.

Keywords: disaster, Anthropocene, ecocriticism, war, Wu Ming-yi.

En mars 2011, les épisodes dramatiques ayant eu lieu dans la région japonaise de Fukushima ont incité à repenser les catégories épistémologiques qui permettent de penser la catastrophe, car plus que l'immédiateté du désastre, c'est la dispersion dans la biosphère des particules radioactives de la centrale qui nous oblige à prendre en compte son effet étendu, global. La catastrophe désigne traditionnellement un bouleversement brutal, intense, spectaculaire, aux effets dommageables. Le choix des mots est d'ailleurs important : toujours dans le cas de Fukushima, les implications terminologiques d'expressions comme *catastrophe*, *incident*, *accident* ou *cataclysm* sont loin d'être les mêmes et font peser des responsabilités diverses : parle-t-on d'un désastre d'origine naturelle (un séisme, un tsunami), humaine (une erreur technique), technologique (l'utilisation de substances dangereuses), idéologique (le productivisme capitaliste, l'anthropocentrisme) ou un bien malencontreux – même si hautement prévisible – amalgame de tous ces facteurs ?

L'étude du fait littéraire dans la catastrophe ou de la représentation des catastrophes dans la littérature n'est pas nouvelle : comment est né le concept de catastrophe ? comment écrire la catastrophe ? qu'écrire après une catastrophe ? pour qui ? quelle portée psychologique, historique, éthique ou esthétique ? Autant de questions qui ont déjà été très travaillées, que ce soit dans les études artistiques, littéraires, philosophiques ou anthropologiques (voir Mercier Faivre, Thomas, 2008). La question qui se pose toutefois aujourd'hui, à une époque où la crise environnementale s'impose non seulement comme un problème majeur et global, mais aussi comme un paradigme substantiel, est celle de l'ontologie même de la catastrophe. Si le traitement littéraire, pictural ou cinématographique des catastrophes écologiques met plus souvent l'accent sur la dimension théâtrale, soudaine, instantanée de celle-ci, la crise écologique nous invite à repenser en même temps l'intensité, la fréquence et l'échelle des catastrophes. La crise environnementale nous fait en effet passer « du monde des Modernes, ouvert et infini, rythmé par l'immédiateté du présent, à un nouveau monde : celui de la biosphère, à nouveau clos et resserré, caractérisé par un allongement du temps de l'action [...], un monde confronté à une accumulation de finitudes et de limites, touchant aussi bien l'environnement planétaire que nos capacités de compréhension et d'action » (Bourg, Whiteside, 2010).

C'est à travers la démarche (éco)poétique de l'écrivain taïwanais Wu Ming-yi (Wú Míngyì 吳明益)¹ et de deux de ses romans en particulier : *Les Lignes de navigation du sommeil* (*Shuìmián de hángxiàn* 睡眠的航線, 2007) et *L'Homme aux yeux à facettes* (*Fùyǎnrén* 複眼人, 2011) que nous proposerons une réflexion sur la manière dont la conscience écologique induit un nouveau regard sur les conceptions de temps, d'espace et d'échelle qui naissent des catastrophes, et du fossé que ces dernières creusent entre la vitesse du temps humain et la lenteur des destructions environnementales². Nous nous pencherons tout

¹ Les caractères chinois employés dans l'article sont les anciens caractères utilisés à Taïwan.

² Né en 1971, Wu Ming-yi, est écrivain et professeur au département de littérature sinophone de l'Université Donghwa à Hualien (Taïwan). Artiste multiple (écrivain, photographe, illustrateur), il est très

d'abord sur l'appareil terminologique que nous proposons d'utiliser afin de mener cette étude, en introduisant les concepts d'« Anthropocène », d'« hyperobjets » et de « violence lente » qui tentent de répondre au besoin de reconfigurer les outils d'analyse de la création éco-poétique contemporaine. Dans un second temps, nous analyserons la manière dont Wu Ming-yi entreprend de considérer la guerre (ici la Seconde Guerre mondiale) comme une catastrophe écologique élargie à toutes les sphères des êtres vivants. Dans une dernière partie nous étudierons le traitement littéraire par l'auteur d'un produit évocateur de la crise anthropocénique : le vortex de déchets du Pacifique Nord.

DES CONCEPTS POUR L'ÉTUDE DE LA LITTÉRATURE À L'ÈRE DE L'ANTHROPOCÈNE

En 2000, le géochimiste Paul J. Crutzen émettait l'hypothèse selon laquelle nous serions entrés depuis le crépuscule du XVIII^e siècle dans une nouvelle ère où l'activité humaine serait devenue la force dominante du système géologique terrestre, symbolisée par l'augmentation des concentrations de dioxyde de carbone et de méthane à l'échelle du globe (voir Crutzen, 2007, p. 141-148). L'Anthropocène, qui succéderait donc à l'Holocène, marquerait le début d'une période où l'action anthropique (industries, agricultures, déforestation, urbanisation, surpêche, épuisement des ressources fossiles, accumulation des déchets...) sur les systèmes terrestres serait devenue la contrainte dominante, devant toutes les autres forces naturelles qui avaient prévalu jusqu'alors.

Bien que cette époque géologique putative qui reconnaît l'influence prépondérante de l'homme sur l'écosphère terrestre n'ait pas encore été officiellement admise dans l'échelle des temps géologiques, nombre de scientifiques, médias, philosophes et artistes de tout poil s'en font régulièrement l'écho. En réalité, ce qui importe davantage que sa validité scientifique, c'est le bouleversement paradigmatique provoqué par cette hypothèse. Le néologisme d'« Anthropocène » dévoile les rapports existant entre des sphères multiples supposées homogènes et imperméables telles que la science, l'éthique ou bien l'esthétique. En d'autres termes, l'irruption récente de ce concept dans les études scientifiques, philosophiques, et même littéraires, a pour conséquence de bousculer les schémas établis de la fragmentation de la connaissance³.

Le paradigme anthropocénique a pour implication ontologique l'idée que tout phénomène naturel ne peut plus se situer hors de la sphère d'influence de l'action humaine. L'Anthropocène désigne donc l'existence d'un monde où le non-humain se retrouve enveloppé dans l'humain, et inversement, il n'est plus possible de parler de deux entités dis-

engagé en faveur de la cause environnementale. Deux de ses romans ont été traduits en français par nous-même : *Les Lignes de navigation du sommeil*, Paris, You Feng, 2013 et *L'homme aux yeux à facettes*, Paris, Stock, 2014. Le recueil de nouvelles *Le Magicien sur la passerelle* est à paraître en 2016 dans la collection « Taiwan Fiction » de l'Asiathèque.

³ Au sujet des bouleversements introduits par le paradigme anthropocénique dans les études littéraires, on pourra lire Clark, 2015, notamment les chapitres 1, 4 et 7.

tinctes de « nature » et « culture ». Difficile en effet de rattacher exclusivement à l'une de ces deux catégories les nuages radioactifs de Tchernobyl, les chiens errants des grands centres urbains, les parcs zoologiques, les OGM, les insecticides ou encore les vortex de déchets des océans Pacifique et Atlantique. En certifiant que les pratiques et les idéologies humaines sont devenues des manufactures de risques et d'individus hybrides, l'Anthropocène montre la fin des « externalités », ce terme dont les économistes affublaient encore il y a peu les dégradations environnementales, mais aussi « l'océan, l'atmosphère, les populations vivant en-dehors des “pays développés”, et, par-dessus tout, le futur » (Clark, 2013, p. 82)⁴.

Des catastrophes comme celles ayant eu lieu à Bhopal, à Tchernobyl, sur les côtes de Bretagne ou à Fukushima ne sauraient donc se limiter à des accidents techniques : elles s'avèrent aussi avoir des causes et des conséquences économiques, politiques, sociales, environnementales, culturelles... L'existence de phénomènes tels que la radioactivité, la pollution océanique ou les marées noires, dépendant autant de facteurs humains (accidents industriels, de navigation, etc.) que naturels (vents, marées, courants, etc.) démontrent que les catastrophes ne sont jamais seulement naturelles ou seulement artificielles.

Timothy Morton appelle ces phénomènes singuliers de l'Anthropocène des « hyperobjets », qu'il entend comme ces objets tentaculaires massivement distribués dans le temps et l'espace tels que la radioactivité, le réchauffement climatique ou la pollution des océans, autant d'objets dont nous ne faisons que rarement l'expérience directe et qui invitent à repenser nos modèles de mesures et d'échelles des catastrophes (voir Morton, 2013, *passim*). Il s'agit dès lors de prendre conscience de la répartition des catastrophes écologiques dans un rapport à l'espace et au temps nécessairement mobile et qui s'inscrit dans une durée qui transcende notre conception de l'ici et du présent. Morton va même jusqu'à proposer que « la conscience écologique se fasse sans le présent » (Morton, 2012, p. 234-235).

C'est pour mieux appréhender ce nouveau rapport au temps induit par les catastrophes/hyperobjets à l'ère de l'Anthropocène que Rob Nixon propose pour sa part le concept de « violence lente ». Selon Nixon, la violence lente est « une violence qui se produit progressivement et hors de notre vue, une violence de destruction retardée dispersée dans le temps et l'espace, une violence qui n'apparaît pas toujours comme une violence. » (Nixon, 2011, p. 2). Reprenant des exemples comme ceux la pollution chimique, l'érosion des sols mais aussi les conséquences écologiques des différentes guerres au Moyen-Orient, Rob Nixon porte son interrogation sur la manière dont la littérature narre et représente les catastrophes lentes et longues tant dans leur conception que dans leur déploiement aux sphères humaines et non-humaines, à une époque où les médias et même certains discours environnementalistes ne jurent que par le spectaculaire.

⁴ Sauf indication contraire, toutes les traductions sont les nôtres.

LA SECONDE GUERRE MONDIALE COMME CATASTROPHE ÉCOLOGIQUE ?

L'une des sources d'inspiration de la réflexion proposée dans ce travail est la préface rédigée par l'écrivain taïwanais Yang Zhao (Yáng Zhào 楊照) à l'édition originale de *L'Homme aux yeux à facettes*. Empruntant l'expression « banalité du mal » à Hannah Arendt, qu'il interprète quelque peu différemment de son utilisation par Arendt, Yang Zhao parle de « banalité de la destruction », soit l'idée que la quotidienneté de la violence écologique faite à un lieu donné, si rapide soit-elle en termes géologiques, idée qui n'est pourtant jamais assez théâtrale pour faire la une des journaux ou la joie des productions hollywoodiennes. Yang Zhao perçoit chez Wu Ming-yi un travail sur « la répétition, la permanence, le silence et l'ubiquité » de la destruction écologique. Il explique ainsi que « l'accent n'est pas mis [dans le roman] sur le spectacle de la catastrophe, mais sur la façon dont les hommes se retrouvent en fin de compte toujours contraints d'affronter ce spectacle empreint de la même banalité. » (Yang, 2011, p. 7)

Nous supposons toutefois que cette réflexion sur les conséquences ordinaires des dégradations écologiques se trouve en creux dans la majorité des œuvres de Wu Ming-yi, notamment dans *Tant d'eau si près de la maison* (*Jiā lí shuǐbian nàme jìn* 家離水邊那麼近, 2007), recueil de reportages et de réflexions poétiques sur les rivières, les lacs et les océans, mais aussi dès son premier long roman, *Les Lignes de navigation du sommeil* et jusqu'à son dernier roman en date, *Le Voleur de bicyclette* (*Dānchē shíqiè jì* 單車失竊記, 2015).

Les Lignes de navigation du sommeil, roman publié en 2007, tourne autour de deux histoires tout d'abord parallèles puis qui se confondent par la suite. La première est celle d'un jeune journaliste taïwanais vivant à notre époque, dont le sommeil se dérègle et qui part sur les traces de son père dont il n'a jamais vraiment connu l'histoire. La seconde, celle du jeune Taïwanais Saburō durant la Seconde Guerre mondiale, envoyé à l'arsenal militaire japonais de Kōza pour aider à la construction d'avions de guerre. Plusieurs chapitres sont ainsi consacrés au quotidien de la guerre, que ce soit du point de vue du jeune Taïwanais durant son séjour au Japon et de ses parents restés à Taïwan, mais aussi de toute une galerie de personnages divers parmi lesquels Hap, un lieutenant américain incarcéré dans un zoo japonais, un adolescent japonais qui s'avère être Yukio Mishima dans sa jeunesse, et, de façon plus originale, d'êtres vivants non-humains comme « La Pierre », la tortue de Saburō ou un troupeau de buffles...

L'auteur s'intéresse en effet à la pluralité des interprétations des vivants consumés par les flammes de la Seconde Guerre mondiale et la manière dont les vestiges de celle-ci habitent les mémoires contemporaines. Contrairement à d'autres auteurs taïwanais traitant la même période historique, qui entreprennent de réévaluer l'histoire insulaire à la lumière d'une reconstruction identitaire, tantôt exclusivement sino-centrée, tantôt ouvertement taïwano-centrée, le roman de Wu Ming-yi semble davantage intéressé par l'établissement d'une communauté de destins qui ne soit pas reliée par une appartenance nationale mais par le simple statut d'être vivant (humains et non-humains) face au quotidien de la catastrophe. Les destinées de tous les personnages se retrouvent liées entre elles

par l'épreuve de la guerre. La présence de discours issus de la science des rêves et du sommeil, de l'écologie, de l'anthropologie, de l'historiographie, de la religion et de la mythologie dans le roman paraît signifier l'entremêlement de la science, du vivant et de l'imaginaire dans l'histoire. Par ailleurs, la prolifération des digressions – parfois très didactiques – sur les bambous, les plantes aquatiques, la mécanique des rêves ou les avions, rappellent plus l'écriture de l'essai littéraire (*sǎnwén* 散文) que du roman.

L'horreur de la catastrophe, dans l'étendue de ses conséquences, ne s'arrête pas aux humains : tour à tour, divinités, buffles, tortue, arbres, et mêmes entités non-vivantes (sous-marins, villes, statues, temples, bombes, avions) se retrouvent engagés dans le quotidien des conflits et des bombardements, et nombreux parmi eux sont ceux qui prient dans l'espoir de s'en échapper⁵. Dans le tout dernier roman de Wu Ming-yi, *Le Voleur de bicyclette*, que l'auteur présente comme un prolongement aux *Lignes de navigation du sommeil* et avec lequel les relations intertextuelles sont nombreuses, il est encore question de la Seconde Guerre mondiale et notamment de la Campagne de Bornéo où les forces alliées pilonnèrent les forces d'occupation japonaises. Un chapitre entier y est notamment consacré au confit et aux bombardements tels qu'ils sont vécus par les espèces vivant au sein de la forêt tropicale, et particulièrement un éléphant (l'un des personnages principaux du roman, utilisé comme « moyen de transport » par les troupes japonaises), où on retrouve ce même travail sur la dissolution de toutes les formes de vie et du temps dans la catastrophe de la guerre (voir Wu, 2015, p. 310-325).

Le paysage non plus n'échappe pas aux affres du conflit : dans *Les Lignes de navigation du sommeil*, le père de Saburō rêve que des arbres de fer jaillissent des rizières et qu'une boule de feu embrase le village, que les habitants sont contraints d'éteindre avec leur propre sang. Comme l'exprime le narrateur, « en temps de conflit, rien ne peut être en dehors du champ de la guerre » (Wu, 2007a/2013, p. 267), ni les bateaux, ni l'océan sur lequel navigue Saburō qui exhale bientôt l'odeur de la guerre :

Les effluves océanes n'étaient plus les mêmes depuis le commencement de la guerre. Si la mer regorgeait auparavant de l'odeur des crabes, des poulpes, des bancs de maquereaux, des récifs coralliens et des volcans sous-marins, elle commença à empestier le nitre et les cadavres après le début du conflit. Ces relents finirent par détrôner les autres. La mer avait beau être immense, on aurait dit que la moindre route sur laquelle s'engageait un bateau était en guerre. En période de conflit, les bateaux eux-mêmes ne bénéficient pas de passe-droits, eux aussi doivent affronter la vie et la mort, la chance et la peur. (p. 165-166)

⁵ Voir par exemple le long paragraphe (Wu, 2013, p. 208) où Guanyin (Guānyīn 观音) entend les prières venues d'une communauté très éclectique d'humains, d'animaux ou d'objets : des soldats aux nouveau-nés, des arbres aux bombes, des colonnes aux maisons. La Bodhisatva Guanyin, un des personnages forts du roman, qui sert de symbole de l'interconnexion des êtres et des lieux, est justement celle qui reçoit les prières de toutes les entités, humaines, non-humaines, vivantes et non-vivantes, sans pouvoir les exaucer pour autant, elle qui « sait que derrière chaque guerre, il y a encore une guerre, que derrière chaque catastrophe, il y a toujours une catastrophe » (p. 396).

À travers cette reconfiguration relationnelle de la matière historique, l'auteur engage une réflexion sur l'expérience taïwanaise de la Seconde Guerre mondiale dans son équation singulière avec le monde en reconsidérant spatialement l'impact de la catastrophe sur la multitude des vivants et sur les espaces géographiques. Plus qu'un roman historique, le roman se veut l'interrogation globale de la guerre dans la civilisation humaine et son impact sur la terre. La catastrophe dont il est question dans *Les Lignes de navigation du sommeil* n'est pas à proprement parler une catastrophe écologique, mais on connaît tous les liens qui unissent la guerre aux questions écologiques : la guerre est souvent issue d'une lutte pour un contrôle de ressources naturelles et donne souvent lieu à une destruction de l'environnement couplée à une volonté de détruire l'écosystème d'un peuple ou d'une région, de le couper de son ensemble de relations. Au-delà, c'est aussi l'échelle spatiale de la guerre qui est élargie, de la surface des forêts aux profondeurs océanes. Timothy Morton explique dans son ouvrage *The Ecological Thought* que « l'art écologique doit apprendre de l'art de la guerre. Dans une situation d'urgence mondiale environnementale, il n'y a pas de lieu sûr » (Morton, 2010, p. 49).

Comme pour relier la catastrophe de la guerre aux désastres écologiques, Wu Ming-yi fait se terminer son roman sur la scène du tsunami ayant frappé l'Asie du Sud-est en 2004 et la manière dont il emporte à son tour des vies, des paysages et des imaginaires :

La tempête qui s'est abattue sur le village a bientôt tout dévasté. Survenue brusquement, la pluie n'a pas cessé de tomber depuis. Lors des accalmies éphémères, on se prend à espérer que la pluie va enfin cesser, mais c'est à ce moment précis que la tempête redouble d'intensité. Le jeune attend tout d'abord silencieusement que la pluie cesse, mais il s'aperçoit très vite qu'il n'a jamais fait l'expérience d'un tel déluge auparavant. Quoi qu'il en soit, il ne sera possible de se prononcer que lorsqu'elle aura cessé. Certains habitants des basses-terres évacuent les rez-de-chaussée et se réfugient aux étages supérieurs. Ils commencent à quitter leurs habitations sur des bateaux pneumatiques, les deux jambes pâles et craquelées pour être restées trop longtemps dans l'eau. Les meubles se délitèrent peu à peu jusqu'à pourrir, l'asphalte de la route se détache comme une peau en mue, la montagne s'écroule pierre après pierre, les jeunes à la tête rasée prolifèrent peu à peu, les fleuves se rapprochent insidieusement et convergent très vite en un seul cours d'eau qui, le cœur satisfait, charrie la boue, les arbres, les cadavres boursoufflés des animaux, les maisons, tous les êtres vivants et tous les espoirs de survie, les emportant en silence dans les tumultes de son courant. On voit l'eau amoncelée rayonner d'une lueur scintillante, un halo si rutilant qu'il perce les yeux, tandis qu'une obscurité sans fond semble émaner des profondeurs. (Wu, 2007a/2013, p. 390)

Et alors que se poursuit le ravage des côtes sud-asiatiques, le récit se retrouve entrecoupé des réflexions du narrateur qui suit la retransmission en direct à la télévision taïwanaise de la description des présentateurs feignant la compassion, des expressions froides

des experts, de l'oraison terne du nombre de morts et des publicités pour des grandes surfaces qui interrompent les reportages. La description du tsunami s'achève même par une comparaison directe avec la guerre : alors que le narrateur rapporte les nouvelles à sa mère, celle-ci lui répond que pendant la guerre aussi, beaucoup de gens sont morts.

L'ÈRE DES HYPEROBJETS ET LE VORTEX DE DÉCHETS DE L'OCÉAN PACIFIQUE

Publié en 2011, *L'Homme aux yeux à facettes* est un roman dont l'action principale se déroule sur la côte est de l'île de Taïwan, dans le comté de Hualien, une région montagneuse bordant l'océan Pacifique et peuplée en partie de communautés aborigènes⁶. L'événement majeur du roman est l'arrivée d'un gigantesque vortex de déchets du Pacifique qui, suivant les courants marins et les tsunamis de plus en plus fréquents sur l'île à l'époque du récit (dans un futur proche, situé aux alentours de 2020), vient frapper la côte est de Taïwan, sur la plage même où l'écrivaine taïwanaise Alice et son mari Jakobsen ont bâti leur demeure. Avant de s'intéresser aux conséquences ordinaires de la catastrophe sur l'espace et ceux qui l'habitent, il nous semble utile de revenir en quelques mots sur la réalité de ce phénomène.

Car le vortex est bien réel. Aussi connu sous le nom de « soupe plastique » ou de « septième continent », il s'agit d'un gyre subtropical, résultat de l'agglutination de nombreux déchets (principalement plastiques) rejetés en mer depuis plusieurs décennies et regroupés géographiquement à cause des courants marins. Comme le rappelle le chapitre 11 du roman de Wu Ming-yi, la découverte de ce phénomène date de 1997. Il fut pour la première fois observé et décrit par l'océanographe et skipper états-unien Charles J. Moore, avant de faire l'objet de plusieurs reportages de l'organisation Greenpeace. Les conséquences de cette concentration très importante de substances plastiques (six kilos de plastique pour un kilo de plancton !) souvent nocives sont évidentes sur les écosystèmes marins, et surtout pour les animaux (poissons, méduses, tortues, oiseaux marins) qui prennent ces plastiques pour de la nourriture. Des études scientifiques récentes ont confirmé l'ampleur de cette immense galette de détritiques qui pèserait plusieurs dizaines de

⁶ Il serait difficile d'effectuer ici une présentation en détail de l'histoire des populations dites « aborigènes » (*yuánzhùmín* 原住民) de Taïwan. Nous nous contenterons d'effectuer ici un bref aperçu. Ces communautés, officiellement divisées en seize groupes distincts, sont rattachées à la famille des Austronésiens. Arrivées sur l'île plusieurs siècles avant les populations originaires du continent chinois, elles ont été victimes durant l'histoire des exactions des différents régimes qui se sont succédé à Formose. Si elles bénéficient aujourd'hui d'une reconnaissance culturelle et d'un ensemble de mesures sociales préférentielles, le niveau socio-économique moyen dans les villages reste toujours assez bas, les discriminations sociales sont récurrentes et les propriétés terriennes, sous la menace d'expropriations par l'État ou par de grands groupes industriels. Les problématiques sociales autochtones contemporaines forment une thématique récurrente dans le travail de Wu Ming-yi, que ce soit dans ses œuvres de fiction, ses recherches scientifiques ou ses activités militantes.

millions de tonnes et s'étendrait sur 3,4 millions de kilomètres carrés (six fois la superficie de la France).

Dans le roman, l'adolescent Atihei échoue sur le vortex peu de temps après son départ de son île natale de Wayo-Wayo, une île micronésienne imaginée par l'auteur. Sur la zone mouvante de la plaque de déchets, Atihei découvre de multiples objets de la modernité (miroirs, sacs plastiques, livres ou images pornographiques) dont il ne connaît pas l'existence, si bien qu'il l'appelle l'île Gesi-Gesi, c'est-à-dire en wayonésien « l'île qu'on ne comprend pas ». Au regard des études effectuées sur le phénomène, il paraît très peu probable que les déchets puissent un jour former une « île » au sens propre. Cependant, ce n'est pas ce qui préoccupe la fiction, et la science-fiction en particulier qui « n'est pas une littérature de la science, mais la littérature des possibles que suggère la connaissance » (Klein, 1978, p. 10). Ce que le roman de Wu Ming-yi, qu'on pourrait effectivement rattacher au genre de la science-fiction, met en jeu, ce n'est pas une anticipation rationnelle, mais un ensemble de virtualités : sociales, politiques, cosmologiques.

La trame du roman s'articule donc autour des destins croisés de plusieurs personnages, dont les histoires individuelles convergent vers la côte est de Taïwan. Parmi elles, celle d'Atihei, qui, après avoir dérivé pendant de longs jours sur le vortex, accoste sur le littoral en même temps que le vortex. Il est recueilli par Alice, une écrivaine taïwanaise, qui a perdu son fils et son mari dans un tragique accident de montagne. Dès lors, les conséquences du désastre engendré par le vortex dépassent largement le cadre de Taïwan et l'on voit dans le roman se lier les destinées de toute une communauté d'individus (humains et non-humains) parmi lesquels des résidents locaux, comme Dahu, conducteur de taxi issu du groupe autochtone bunun (et occasionnellement sauveteur de haute montagne), mais aussi Hafay, ancienne prostituée reconvertie en patronne de restaurant ou bien d'autres, venus par exemple d'Allemagne, du Chili ou de Norvège.

Le vortex est un « hyperobjet » de l'Anthropocène par excellence : produit hautement symbolique des sociétés industrielles et de consommation, son existence et son évolution sont à la fois tributaires des activités anthropiques et des phénomènes marins et géologiques. Le vortex apparaît très erratique dans le roman, il se brise au rythme des courants et des tremblements de terre sous-marins. Dans le roman (comme dans la réalité), le vortex est connu depuis plusieurs décennies, mais les gouvernements nationaux refusent de régler le problème, à la fois pour des raisons territoriales (quels responsables ?) et parce qu'il n'a jamais eu l'éclat d'un désastre imminent. C'est ce en quoi la notion de catastrophe change de sens à l'Anthropocène : comme le dit Beck (voir 2008), en entrant dans la postmodernité (caractérisée par la société du risque), nous sommes désormais conscients des catastrophes probables à venir, qui ne peuvent plus être envisagés qu'à travers un prisme cosmopolitique et non plus seulement en réaction à la catastrophe, mais selon le principe cher à Jean-Pierre Dupuy de « catastrophisme éclairé » (Dupuy, 2004, *passim*). Dans le roman, c'est donc ironiquement finalement à Taïwan, lieu de non-représentativité nationale (Taïwan est absent de la plupart des instances internationales) que le vortex finit par échouer.

L'évènement constitué par le vortex tient le rôle d'élément déclencheur faisant prendre conscience de l'altération de l'environnement de la côte. Cependant, comme l'indique Wu Ming-yi à la fois dans *L'Homme aux yeux à facettes* (2011) et dès *Tant d'eau si près de la maison* (2007), cette altération s'est installée depuis plusieurs années sans crier gare dans la quotidienneté des habitants de la côte : il prend pour exemple la pollution des rivières, l'urbanisation et l'expropriation des terres agricoles et aborigènes, la proximité d'industries polluantes et/ou toxiques, les grands travaux de voirie (tunnels, autoroutes), le tourisme envahissant ou encore l'architecture dévastatrice... Autant d'épiphénomènes qui participent à la catastrophe ordinaire.

Tout comme la guerre qui n'épargne aucun être ni aucune chose dans *Les Lignes de navigation du sommeil*, la destruction écologique de la côte et de l'océan décrite dans *L'Homme aux yeux à facettes* maintient chaque domaine sous son emprise. Émerge alors le besoin de bâtir de nouvelles formes de subjectivité et de communauté sur les ruines du passage du vortex⁷. Comme en temps de guerre, l'Anthropocène fait entrer tous les êtres et tous les lieux dans l'histoire globale. De même, la catastrophe engendrée par la pollution océanique ne se borne pas à son impact considérable sur l'environnement mais sur les processus d'identification, les modalités d'habitat, et plus généralement, les imaginaires.

La catastrophe vient en définitive redéfinir ce qui relève du commun : les communs sont dans une certaine mesure ce que l'on décide de partager : océan, ressources naturelles, mais aussi espaces mémoriels. Dans le roman, le gouvernement local lance un vaste programme de nettoyage de la côte intitulé « Rendez-nous Formose », en stimulant les sentiments patriotiques des citoyens insulaires. Face à cette impulsion politiquement intéressée, des experts affirment qu'il faudra plus d'un siècle à la côte pour retrouver son « ancien visage ». Le personnage de Dahu s'interroge quant à lui sur cette idée d'« ancien visage » et se demande si le Septième Sisid, le restaurant de Hafay, ne devrait pas lui aussi en faire partie. Dès lors, le vortex, comme métaphore de la globalisation et de la crise environnementale, contribue à élargir les cercles d'identification des personnages, renouvelant leur façon de penser leur habitat et leur voisinage.

Comme dans *Les Lignes de navigation du sommeil*, le dernier chapitre fait mention d'un tsunami de déchets, qui vient submerger l'île de Wayo-Wayo d'où est originaire Atihei. En quelques secondes seulement, le vortex, fruit d'une accumulation datant de plusieurs décennies, engloutit l'île et tous ses habitants, sort funeste que seuls semblent avoir anticipé Maître-Terre et Maître-Mer, vieux sages de l'île, qui affirmaient ne prétendre à rien d'autre que de « vivre paisiblement dans un petit coin du monde » :

Avec une volonté de fer, le tsunami, telle la lame d'un rabot d'une grandeur incommensurable, projette un nouveau vortex de déchets dans la direction de Wayo-Wayo. En trois mi-

⁷ Nous traitons plus largement la question des hétéropies fictionnelles (parfois inspirées de lieux réels) qui naissent sur les cendres du vortex dans notre thèse : Gaffric, 2014, sous-chapitre « Écopoétique et hétéropies », p. 345-360.

nutes et trente-deux secondes de temps, elle rabote la totalité des vivants et des non-vivants de la petite île, les engloutissant à jamais dans l'océan. [...] Quand arrive la marée de déchets, l'un regarde la mer, l'autre lui tourne le dos. Assis chacun à une extrémité de l'île, ils ouvrent grand les yeux. Maître-Mer force tant que du sang s'échappe de ses orbites. Maître-Terre, lui, s'agrippe au sol si fermement que les tendons de ses bras finissent par céder. Leurs corps sont frappés par la vague géante, et, soudain, ils se désagrègent. Malgré leur intense volonté, ils ne peuvent s'empêcher de hurler, à l'agonie. Les maisons, les murs de coquillages, les *taylawaka*, les yeux magnifiques, les tristes rochers, les cheveux gorgés de sel et toutes les histoires de la mer disparaissent en un battement de cœur. (Wu, 2011/2014, p. 350-351)

La destruction des écosystèmes – ou écocide – s'accompagne donc dans le même temps de la destruction d'un peuple et de sa culture – un cosmocide. De façon quelque peu primitiviste, Wu Ming-yi va même plus loin en reliant la culture « pré-coloniale » de Wayo-Wayo et le monde marin : il raconte que les fils cadets de Wayo-Wayo qui doivent quitter l'île pour cause de surpopulation se transforment en cachalots. À la disparition de l'île, emporté par le tsunami de déchets, Wu donne une explication métaphorique à un phénomène scientifique ordinaire, même si celui-ci est encore difficilement inexplicable : c'est tout un banc de cétacés qui, désorientés, vient s'échouer sur le rivage chilien. Wu Ming-yi apporte une réponse littéraire magique, presque mythologique, à l'ordinaire des catastrophes : la disparition progressive des îles du Pacifique s'accompagne aussi de celle des mythologies et des imaginaires insulaires.

Dans *L'Homme aux yeux à facettes*, c'est en somme deux catégories de réfugiés climatiques qui se retrouvent concernés par la catastrophe : tout d'abord, les Wayonésiens dont l'île et toute sa cosmologie se retrouvent englouties par l'île de déchets soulevée par un tsunami et qui n'est en outre pas sans rappeler les périls auxquels ont aujourd'hui à faire face les populations des archipels de la Micronésie, confrontés à la montée des eaux. La deuxième catégorie de réfugiés est celle des habitants de la côte est de Taïwan où vient échouer le vortex, victimes d'un phénomène certes ponctuel et extrême, mais qui subissent en réalité depuis longtemps l'érosion des sols, les éboulements répétés, la multiplication des pluies ou la défiguration du paysage.

ECOPOÉTIQUE ET CATASTROPHES CONTINUÉES

Les romans de Wu Ming-yi proposent une réflexion sur les catastrophes qui, envisagées au prisme de la crise environnementale, s'inscrivent désormais dans une temporalité élargie. À l'ère de l'Anthropocène, la catastrophe apparaît illimitée dans le temps et son attribut principal devient moins son intensité immédiate que son degré d'extension et de nocivité.

À l'instar du vortex, hybride de réel et de fiction, la catastrophe de Fukushima de mars 2011 qui a servi d'introduction à ce travail est l'un des exemples les plus marquants d'hyperobjets ces dernières années et nourrit d'ailleurs depuis lors l'imaginaire écofictionnel en Asie et ailleurs. Pour le vortex de déchets comme pour Fukushima, ce qui fait la spécificité de l'hyperobjet, c'est la manière dont toutes les implications de la catastrophe se sont retrouvées entrelacées, non seulement du fait de la nature relationnelle des écosystèmes, mais aussi du fait des structures mêmes de nos sociétés. L'écrivain Michaël Ferrier (2012, p. 247) parle de la « catastrophe » de Fukushima comme d'« un état d'urgence dont on ne voit pas la fin », une catastrophe « lente, diluée, continuée ».

Par-delà la description spectaculaire des catastrophes, les situations existentielles imaginées dans les romans de Wu Ming-yi nous semblent illuminer les conséquences quotidiennes et continuées des catastrophes, tout en entreprenant de répondre au besoin de bâtir de nouvelles formes de subjectivité, de voisinage et de communauté sur les ruines de ces ravages ordinaires.

Bibliographie

- Beck Ulrich (2008), *La Société du risque : Sur la voie d'une autre modernité*, traduit par Laure Bernardi, Paris, Flammarion, coll. « Champs Essais ».
- Bourg Dominique, Whiteside Kerry (2010), *Vers une démocratie écologique : Le citoyen, le savant et le politique*, Paris, Seuil, coll. « La République des idées ».
- Clark Timothy (2015), *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*, London and New York, Bloomsbury.
- Clark Timothy (2013), « Nature, Post Nature », dans Westling Louise (dir.), *The Cambridge Companion to Literature and Environment*, New York, Cambridge University Press, p. 75-89.
- Crutzen Paul Josef (2007), « La géologie de l'humanité : l'Anthropocène », traduit par Jacques Grinevald, *Écologie et politique*, n° 34, Volume 1, p. 141-148.
- Dupuy Jean-Pierre (2004), *Pour un catastrophisme éclairé : quand l'impossible est certain*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».
- Ferrier Michaël (2012), *Fukushima : récit d'un désastre*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini ».
- Gaffric Gwennaël (2014), *Taiwan, écriture et écologie : explorations écocritiques autour des œuvres de Wu Mingyi*, Thèse de doctorat en études transculturelles, sous la direction de Gregory B. Lee, Université Lyon 3.
- Klein Gérard (1978), *Les Perles du temps*, Paris, Denoël.
- Mercier Faivre Anne-Marie, Thomas Chantal (dir.) (2008), *L'invention de la catastrophe au XVIII^e siècle. Du châtement divin au désastre naturel*, Genève, Droz, coll. « Bibliothèque des Lumières ».
- Morton Timothy (2010), *The Ecological Thought*, Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press.
- Morton Timothy (2012), « Ecology without the Present », *The Oxford Literary Review*, n° 34, Volume 2, p. 229-238.

- Morton Timothy (2013), *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Nixon Rob (2011), *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press.
- Yang Zhao (2011), « Banalité de la destruction – lire *L'Homme aux yeux à facettes* de Wu Ming-yi », dans Wu Ming-yi, *L'Homme aux yeux à facettes*, Taipei, Éditions Xiari, p. 3-7 / 楊照著, 《毀滅的日常庸俗—讀吳明益的〈複眼人〉》, 吳明益著, 《複眼人》, 臺北, 夏日出版社, 2011 年, 3-7 葉 / Yáng Zhào zhù, « Huǐmiè de rìcháng yōngsú – dú Wú Míngyì de Fùyǎnrén », Wú Míngyì, Fùyǎnrén, Táiběi, Xiàri chūbǎnshè, 2011 nián, 3-7 yè.
- Wu Ming-yi (2011), *L'Homme aux yeux à facettes*, Taipei, Éditions Xiari / 吳明益著, 《複眼人》, 臺北, 夏日出版社, 2011 年 / Wú Míngyì zhù, Fùyǎnrén, Táiběi, Xiàri chūbǎnshè, 2011 nián.
- Wu Ming-yi (2007a), *Les Lignes de navigation du sommeil*, Taipei, Eryu wenhua / 吳明益著, 《睡眠的航線》, 臺北, 二魚文化, 2007 年 / Wú Míngyì zhù, Shuìmián de hángxiàn, Táiběi, Èryú wénhuà, 2007 nián.
- Wu Ming-yi (2007b), *Tant d'eau si près de la maison*, Taipei, Eryu wenhua / 吳明益著, 《家離水邊那麼近》, 臺北, 二魚文化, 2007 年 / Jiā lí shuǐbian nàme jìn, Táiběi, Èryú wénhuà, 2007 nián.
- Wu Ming-yi (2013), *Les Lignes de navigation du sommeil*, traduction de Gwennaël Gaffric Paris, You Feng.
- Wu Ming-yi (2014), *L'Homme aux yeux à facettes*, traduction de Gwennaël Gaffric, Paris, Stock.
- Wu Ming-yi (2015), *Le Voleur de bicyclette*, Taipei, Éditions Maitian / 吳明益著, 《單車失竊記》, 臺北, 麥田出版社, 2015 年 / Wú Míngyì zhù, Dānchē shíqiè jì, Táiběi, Màitián chūbǎnshè, 2015 nián.

ÉCO-TERRORISME OU ÉCO-HÉROÏSME ?
ANALYSE LITTÉRAIRE DE « THE RICE BOMBER » DE CHO LI
BASÉE SUR L'AUTOBIOGRAPHIE DE YANG JU-MEN

Ti-han Chang

Institute for the Study of the Asia Pacific
Northern Institute of Taiwan Studies
Lecturer, University of Central Lancashire, Asia Pacific Studies



Résumé : Jusqu'à quel point une personne est-elle prête à prendre le risque de repousser les limites de la justice dans la société actuelle, lorsqu'elle fait face à un dilemme moral insoluble mettant en question sa propre conception de l'éthique environnementale ? Le présent article propose d'analyser un événement socio-politique taïwanais, le *rice-bombing*, dont les objectifs sont la justice environnementale et l'égalité entre les humains dans le domaine de l'agriculture. L'article étudie l'autobiographie du *rice bomber*, Yang Ju-men, et propose de la comparer à l'adaptation cinématographique qu'en a faite Cho Li. Par ailleurs, il s'intéresse au problème de la distinction entre l'activisme et le terrorisme dans le cadre de l'éthique environnementale.

Mots-clés : Yang Ju-men, *rice bomber*, éco-terrorisme, éthique environnementale, cinéma taïwanais, Cho Li.

Abstract: To what extent can we take the risk of pushing the limits of justice in today's society while confronting an insoluble moral dilemma in terms of our personal environmental ethics? The paper offers an analysis of a specific Taiwanese socio-political incident, the so-called 'rice-bombing' carried out by Yang Ju-men, in which environmental justice and human equality were sought in the agricultural domain. The paper analyses the autobiography of the rice bomber, Yang Ju-men, in comparison with its film adaptation by Cho Li. It also looks at what defines and distinguishes activism and terrorism as far as environmental ethics is concerned.

Keywords: Yang Ju-men, rice bomber, eco-terrorism, environmental ethics, Taiwanese cinema, Cho Li.

L' éco-terrorisme, un phénomène socio-politique apparu récemment dans la société, reste encore un sujet peu traité par la recherche académique. Le propos de cet article est d'explorer la définition et la distinction entre éco-terrorisme et éthique environnementale. Je propose une analyse littéraire du film de Cho-Li (Zhuó Lì 卓立), *The Rice Bomber* (*Báimǐ zhàdànkè* 白米炸彈客, 2014)¹, que je comparerai avec le récit dont il s'inspire, *Rice Isn't Bomb* (*Báimǐ búshì zhàdàn* 白米不是炸彈, 2007), écrit par Yang Ju-men (Yáng Rúmén 楊儒門), c'est-à-dire le poseur de la bombe lui-même². Le terme *rice bomber* (*báimǐ zhàdànkè* 白米炸彈客) désigne un poseur de bombes d'un genre spécial : de faible intensité, elles étaient chargées de sachets de riz, dans le but de créer une petite explosion, sans intention létale, propageant dans tous les sens les grains de riz. À la lumière de l'histoire vraie d'un *rice bomber*, qui affirmait défendre l'intérêt des agriculteurs locaux à Taïwan, je proposerai une discussion philosophique de la définition de l'éco-terrorisme et de la justice environnementale, ainsi que de la construction artistique de l'image d'un personnage « héroïque ».

ÉCO-TERRORISME OU JUSTICE ENVIRONNEMENTALE ?

On parle aujourd'hui beaucoup de terrorisme, d'extrémisme, ainsi que des conflits et des violences qui en découlent dans la société. Cependant, la plupart des discussions autour de ces termes implique généralement des croyances religieuses, des intérêts ethniques ou encore des valeurs nationales qui entrent en conflit avec les principes d'une ou plusieurs minorité(s) appartenant à la même société. Ce type de discussion s'organise autour de deux axes limités : la discussion politisée ou le débat anthropocentrique. Il est politisé et anthropocentrique puisque les actes exercés sont perpétrés par certains êtres humains contre d'autres êtres humains. Prenons l'exemple des attentats qui ont eu lieu à Paris le 13 novembre 2015. Les actes radicaux menés par l'État Islamique (ISIS en anglais) ne sont pas des attaques qui détruisent simplement des objets, des statues ou des architectures qui ne se conforment pas à leur idéologie théologique. Ce sont des attaques qui visaient une population, c'est-à-dire des êtres humains. De ce fait, la réflexion sur le terrorisme ne peut qu'être adressée à partir d'une discussion sur la valeur humaine. La conséquence de cette logique est de considérer que la discussion sur le terrorisme mobilise des arguments qui n'impliquent que des valeurs anthropocentriques. Cet article porte toutefois sur des actes politiques radicaux qui ne concernent pas uniquement des valeurs

¹ Les caractères chinois employés dans l'article sont les anciens caractères utilisés à Taïwan.

² Le livre *Rice isn't Bomb* réunit un ensemble de lettres envoyées par Yang à Wu Yin-ning (Wú Yīnníng 吳音寧), une amie à lui (qui est, par ailleurs, une écrivaine taïwanaise). Les lettres ont été réorganisées selon une chronologie événementielle, puis éditées et mises en forme par Wu. Il y a certaines corrections de mots et des modifications d'expression, mais l'histoire est principalement narrée par Yang. Bien que ce texte ne soit pas à proprement parler une autobiographie, nous utiliserons ce terme plutôt que celui de *biographie* pour le désigner.

anthropocentriques, mais également des valeurs écologiques. Pouvons-nous désigner la pratique de ces actes radicaux comme une sorte de terrorisme écologique ? ou bien, devons-nous la considérer comme une forme de justice environnementale ?

L'article est organisé en deux parties. La première introduira un résumé de la vie et de l'engagement politique de Yang. Plus fondamentalement, cette partie précisera les définitions problématiques des notions de terrorisme et d'éco-terrorisme. À partir des actes radicaux de Yang, on se demandera si ces actes doivent être catégorisés comme des actes éco-terroristes, ou s'il est possible de justifier ces actes par l'éthique environnementale, même s'ils comprennent un certain degré de menace et de violence. La deuxième partie abordera une étude littéraire qui compare l'« autobiographie » de Yang, *Rice Isn't Bomb*, et le film de Cho Li, *The Rice Bomber*. J'analyserai en détail l'interprétation et la représentation imaginaire de Yang Ju-men dans le film de Cho Li. Par ailleurs, je comparerai cette représentation avec le récit des événements que Yang a fait lui-même dans son « autobiographie ». Cette partie traitera du paradoxe de l'héroïsme au sein de l'éco-terrorisme. Autrement dit, mon analyse examinera une valeur éthiquement incompatible entre la violence des actes radicaux et la construction de l'image héroïque à travers une imagination littéraire. En conclusion, je proposerai une évaluation de l'impact de ces actes radicaux pour une cause à la fois humaniste et écologique. Je discuterai dans cette conclusion la manière dont la société civile taïwanaise répond et réagit à ces actes radicaux. Ainsi, en revenant à l'image paradoxale d'un héros constitué par ces deux œuvres, j'examinerai si cette image est essentielle pour servir dans une opération socio-politique ou pour provoquer des changements positifs dans la société.

LE *RICE BOMBER* EST-IL UN « ÉCO-TERRORISTE » ?

La vie et l'engagement politique du rice bomber Yang Ju-men

Yang Ju-men est né à Ehrlin (Èrlín 二林), dans le district de Changhua (Zhānghuà 彰化) en 1978. Il a été élevé par ses grands-parents qui étaient agriculteurs. Voyant l'impact négatif sur les agriculteurs locaux au lendemain de l'entrée de Taïwan dans l'OMC, Yang a pris l'initiative de lutter contre cette politique. Il a commencé par écrire des lettres et porter plainte auprès des administrations publiques, en espérant que le gouvernement ne négligerait pas les droits des agriculteurs locaux et ne sacrifierait pas leurs intérêts. Il n'a jamais obtenu de réponse (voir Yang Zhu-chun, 2005). Entre 2003 et 2004, Yang a installé plusieurs explosifs dans différents endroits publics à Taipei (17 en tout), sur lesquels il affichait une note : « Bombe, ne la touchez pas. » (「炸彈勿按。」), avec une note de rappel précisant : « 1. Contre l'importation du riz ; 2. Le gouvernement devrait prendre soin de son peuple. » (「一、不要進口稻米；二、政府要照顧人民。」). Quand ils ont relaté l'événement, les médias et la police ont commencé à l'appeler le *rice bomber*. La dernière bombe qu'il a installée était placée sur le trottoir du ministre de l'éducation, le

12 novembre 2004. Le 24 du même mois, la police a révélé au public quelques images floues du *rice bomber*, qui avaient été enregistrées par les caméras de surveillance. Deux jours plus tard, Yang s'est rendu à la police, accompagné de son frère.

En octobre 2005, le Bureau des procureurs à Taipei (Taipei District Prosecutors Office) a accusé Yang de menace à la sécurité publique et de fabrication illégale de bombes. Le tribunal a ensuite condamné Yang à sept ans et demi de prison avec une contravention de cent mille dollars taïwanais (environ 2 500 euros à l'époque). Yang a décidé de faire appel auprès de la Cour Suprême. En définitive, le verdict a été fixé à cinq ans et dix mois d'emprisonnement, tout en maintenant le montant initial de l'amende. Pendant sa détention, à la fin du mois de novembre 2005, il a entrepris une grève de la faim de six jours, car il était déterminé à poursuivre son combat contre la participation de Taïwan à l'OMC. Durant sa grève de la faim, il a prononcé une déclaration personnelle contre la tenue de la Sixième Conférence de l'OMC (qui a eu lieu du 13 au 17 décembre 2005, voir Yang Ju-men, 2005). Après avoir purgé sa peine pendant deux ans, Yang a bénéficié de l'amnistie de l'ancien président Chen Shui-bian (Chén Shuǐbiān 陳水扁) en 2007.

Un an après sa libération, Yang a fondé un marché qui ne vend que des produits issus de l'agriculture biologique et qui promeut l'agriculture verte. Aujourd'hui, Yang reste toujours actif dans les domaines de l'agriculture et du commerce équitable. Par ailleurs, il s'est engagé également dans d'autres mouvements socio-politiques pour lutter contre ce qu'il considère comme des inégalités. Par exemple, il a participé aux manifestations de Dapu (Dàbù kàngyì àn 大埔抗議案) et au mouvement « No Nukes Taiwan » (Táiwān fǎn Késì yùndòng 台灣反核四運動)³. Il est maintenant le propriétaire de son propre restaurant bio, Xuénóng FOOD restaurant (Xuénóng FOOD cāntīng 學農 FOOD 飯廳), à Taipei, ainsi que l'un des directeurs de la compagnie Taipei Agricultural Products Marketing⁴ (Táiběi chānyùn xiāo gǔ fèn yǒuxiàn gōngsī 臺北農產運銷股份有限公司).

Les problématiques propres à la définition du « terrorisme » et de l'« éco-terrorisme »

En résumant rapidement l'histoire de Yang Ju-men, cette partie visera à discuter la définition problématique du terrorisme et de l'éco-terrorisme à partir de ces actes radicaux. Dans ce but, on précisera les intentions de Yang afin de comprendre si ces actes violents peuvent être qualifiés d'actes « terroristes » ou « éco-terroristes », ou bien encore comme des actes acceptables du point de vue de l'éthique environnementale.

Les termes de *terrorisme* et d'*éco-terrorisme* qu'on entend quotidiennement sont en eux-mêmes problématiques, que ce soit au niveau de l'emploi courant de ces termes ou des

³ Les manifestations de Dapu sont des manifestations contre l'expropriation des habitants du village de Dapu. « No Nukes Taiwan » est un mouvement socio-politique commencé en 2011 qui s'inscrit principalement contre la construction de la quatrième centrale nucléaire à New Taipei City.

⁴ Début 2015, le nouveau maire de Taipei, Ko Wen-je (Kē Wénzhé 柯文哲), a invité Yang à prendre le poste de directeur au Taipei Agricultural Products Marketing Co. afin de surveiller les échanges commerciaux des produits agricoles à Taipei.

définitions qu'en donne la recherche académique. Normalement, la définition neutre et non-biaisée du terme *terrorisme* devait désigner l'exercice d'actes radicaux régis selon trois principes : « (1) la pratique de la violence et de la menace, (2) la visée de cibles non-militaires (c'est-à-dire des cibles civiles) et (3) la définition d'un objectif politique » (Juan, 2006, p. 57 et voir Barker, 2003/2004). Or, ce terme, tel qu'on l'emploie couramment, a tendance à être utilisé de façon péjorative.

Le premier problème posé par ce terme est qu'il renvoie souvent à des valeurs dont le contenu est relativement différent dans les pays occidentaux et dans les pays orientaux. Je ne prétends pas avoir un point de vue de spécialiste sur la géopolitique ou sur la science politique, mais je constate que ce terme résulte d'une généralisation ou d'une simplification de valeurs quasi opposées : celles d'humanité universelle (partagées entre les pays « occidentaux ») et celles définies par le terme d'islamisme (auxquelles il est fait référence dans plusieurs pays orientaux).

Selon l'article de William F. Shughart (2006, p. 7), « An Analytical History of Terrorism, 1945-2000 », il existerait trois catégories de terrorisme : (1) le terrorisme qui soutient la libération nationale ou la séparation ethnique, (2) le terrorisme de gauche et (3) le terrorisme islamique. Ce chercheur estime que le terrorisme prend racine exclusivement dans les pays créés « artificiellement » après les deux guerres mondiales, notamment dans les pays du Moyen-Orient et de l'Asie Centrale. Cette définition convient au contexte des conflits religieux et des attentats politiques récemment survenus dans les pays occidentaux (par exemple, le 11 septembre 2001 à New York, le 7 juillet 2005 à Londres et le 13 novembre 2015 à Paris). En réalité, il est possible de considérer que l'idée selon laquelle le terrorisme prend racine exclusivement dans les pays du Moyen-Orient et de l'Asie Centrale n'est qu'une construction issue des discours politiques et académiques américains. En effet, on peut constater que toutes les références sur lesquelles s'appuie Shughart sont en majorité des études publiées aux États-Unis. Quelques-unes ont été publiées dans des pays européens mais aucune source ne provient du Moyen-Orient ou de l'Asie Centrale. Cela indique que la diversité de ses références est pour le moins limitée. De plus, il n'a pas pris la peine de proposer des contre-arguments dans son analyse, si bien qu'on peut questionner la crédibilité de sa généralisation (voir p. 37-39). Par conséquent, le terme terrorisme, qui est fréquemment employé dans un contexte quotidien ou bien dans une recherche académique, reste problématique.

Le deuxième problème posé par le terme de *terrorisme* rejoint une problématisation du terme *éco-terrorisme*. Comme nous l'avons avancé ci-dessus, le concept de terrorisme s'applique uniquement à des contextes qui se caractérisent par une opposition entre des êtres humains. Sur le plan conceptuel, le terrorisme est donc limité à une défense de valeurs anthropocentriques. Par conséquent, il est impossible de classer l'acte radical consistant à défendre des valeurs « écocentriques » dans la rubrique du terrorisme. Et pourtant, aux États-Unis, l'éco-terrorisme est considéré comme une forme de terrorisme et, à ce titre, est sévèrement contrôlé par le FBI.

In the United States, the FBI has coined a definition of ‘eco-terrorism’, and there are federal laws (the Animal Enterprise Terrorism Act) expressly directed against any act that targets animal-related facilities, businesses and otherwise, by damaging or causing the loss of real or personal property or placing persons in reasonable fear of injury. (Berlato, 2014, voir aussi Lewis, 2014)

Aux États-Unis, le FBI a forgé une définition de l'*éco-terrorisme*, et il existe des lois fédérales expressément dirigées contre tout acte violent visant des installations, des entreprises ou tout autre institution qui a trait aux animaux, soit en endommageant ou en détruisant des biens personnels, soit en exposant des personnes à des risques de blessures physiques⁵.

Revenons au cas du Yang Ju-men. On voit clairement que Yang ne peut pas être considéré comme un « terroriste » ni comme un « éco-terroriste ». Selon les recherches de Juan Wen-chieh (Ruǎn Wénjié 阮文杰) parmi les trois principes du « terrorisme », l'action de Yang s'accorde seulement avec le troisième de ces principes : Yang avait un objectif politique évident en plaçant les bombes dans des endroits publics. En revanche, Juan conclut que Yang ne peut être classé dans la catégorie d'un « terroriste » dans la mesure où il a précisément fait en sorte de ne pas blesser la population civile (voir Juan, p. 57). Or, la majorité des activités « terroristes » se produisent intentionnellement au lieu et au moment où il y a le plus de monde possible. En outre, le but du terrorisme est de créer une panique généralisée en tuant le plus de personnes possible dans un délai court. Aussi l'objectif, l'intention et la façon de procéder propres à Yang sont-ils différents de ceux d'un terroriste classique.

D'un autre côté, on constate que Yang ne peut pas non plus être qualifié d'« éco-terroriste » puisque son objectif politique était basé sur une valeur anthropocentrique, et non écologique. Effectivement, aujourd'hui, Yang est un militant très investi dans le domaine de l'agriculture écologique. Cependant, au départ, sa motivation pour recourir à des pratiques violentes était fondée sur des considérations humanistes. En posant des bombes, il essayait de sensibiliser le grand public aux valeurs et aux intérêts des agriculteurs locaux et des enfants vivant dans la pauvreté. Même en dehors du contexte du *rice-bombing*, Yang est connu pour son soutien aux manifestations de Dapu et de la léproserie de Lesheng (Lèshēng 樂生). Il se mobilise également pour des causes sociales et humanistes. En comparaison avec les actes « éco-terroristes » qui ont été menés aux États-Unis par ELF (Earth Liberation Front) et ALF (Animal Liberation Front), consistant à brûler plusieurs concessions automobiles, des laboratoires, ainsi que des sites de construction, les actes de Yang n'évoquent pas et ne partagent pas les valeurs de l'éco-centrisme⁶. Il est

⁵ Les traductions sont dues à moi-même.

⁶ *Éco-centrisme* est un terme souvent employé dans l'éthique environnementale pour désigner un point de vue intermédiaire entre l'anthropocentrisme et le biocentrisme. La justification de l'éco-centrisme consiste généralement en une croyance ontologique et une revendication d'éthique pour les êtres vivants non-humains. Dans son article, Schorn (2005) indique que les militants écologistes du ELF et de l'ALF ont per-

donc impossible de catégoriser Yang comme un « terroriste » ou comme un « éco-terroriste ». Dans une même logique, il n'est pas non plus possible de qualifier les actes de *rice-bombing* comme un geste relevant de l'éthique environnementale.

LE PARADOXE DE L'HÉROÏSME DANS L'ÉCO-TERRORISME

Cette deuxième partie propose de comparer les actes de Yang Ju-men tels qu'ils sont représentés dans ses écrits autobiographiques d'une part et tels qu'ils sont transposés dans l'adaptation des faits par Cho Li d'autre part. À partir de cette comparaison, on étudiera la mise en scène de l'appréciation héroïque ou au contraire d'une forme de dépréciation de l'acte « éco-terroriste ».

En examinant l'autobiographie de Yang, on observe une représentation littéraire livrée dans un style brut et direct. Les mots qu'il emploie n'essaient pas de nous offrir la description détaillée et raffinée de ses sentiments, mais présente un tableau, supposé sincère, de ses pensées et de ses réflexions. Formellement, le livre est structuré selon un ordre chronologique. Les deux premiers chapitres racontent la vie insouciant de l'auteur pendant son enfance à la campagne, ses aventures durant son voyage autour de l'île de Taïwan, ses mauvaises expériences ainsi que ses souvenirs lors de son service militaire. Tous ces récits servent à délimiter son caractère et sa personnalité. On constate ainsi que Yang est quelqu'un qui a les pieds sur terre. Il est direct, curieux, téméraire et franc, mais parfois idéologiquement très naïf. On repère en effet le caractère naïf de l'investissement idéologique de Yang dans certaines histoires de son passé. Par exemple, Yang croit fermement en l'égalité entre les hommes. Il estime que personne ne doit être maltraité ou tyrannisé par d'autres. Pour Yang, il est important de lutter contre les mauvais traitements et lutter soi-même pour ses droits : un individu ne doit jamais accepter d'être maltraité sans réagir. C'est pourquoi, lorsqu'il a été l'objet de brimades de la part de son supérieur lors de son service militaire, il a pris la décision de se confronter à lui et de le provoquer en duel. Yang lui a dit :

你朋友來的時候，並不是我要故意讓你難堪，拒絕你賭博的提議；借錢也是，你借去不還沒有關係，不過你實在欺人太甚，太過火了。我們有什麼深仇大恨，你非得處處針對我不可？……現在給你時間，馬上裝子彈上膛，跑的是「俗仔」，不敢的也是『俗仔』。(Yang Ju-men, 2007, p. 58)

Je n'avais pas l'intention de vous humilier quand j'ai refusé de jouer à des jeux d'argent avec vos amis. Pour l'argent que je vous ai prêté, si vous ne me le rendez pas, ce n'est pas un problème. Mais vous êtes allé trop loin et vous avez causé du tort. Quelle est cette haine

pétré leurs actions extrémistes afin de libérer les animaux encagés dans des laboratoires et d'inciter les consommateurs américains excessifs à arrêter l'achat de véhicules utilitaires sport (*sport utility vehicle* ou SUV) énérgivores.

que vous avez contre moi ? Pourquoi est-ce toujours après moi que vous en avez ? ... Maintenant, je vous donne un peu de temps, chargez votre arme. Ne soyez pas un lâche. Ne fuyez pas.

Dans la deuxième partie de ce livre, on observe une évolution progressive dans les principes éthiques formulés par l'auteur. Les histoires racontées du chapitre 3 au chapitre 5 nous expliquent clairement sa vision du monde par rapport aux inégalités dont il a été le témoin dans la société taïwanaise. Les lecteurs peuvent attester de son ouverture envers les autres et envers son entourage. Ses principes éthiques ont été formés lors de ses rencontres avec des « personnes handicapées » qui faisaient la manche dans la rue ou avec une vieille dame qui vendait des oignons à côté de l'autoroute. Selon Yang, les personnes qu'il a croisées ne sont pas vraiment des personnes handicapées, mais des gens qui prétendaient être handicapés (p. 81). Pourtant, ces personnes lui ont fait penser à l'inégalité dans le monde, que ce soit au préjugé social sur leurs difficultés ou à leurs conditions de vie en général.

En dehors de ces anecdotes qui l'amènent à réfléchir à l'inégalité dans le monde, il y a deux personnes dans sa vie qui ont joué un rôle essentiel dans sa vision du monde et ses principes éthiques : Si-gin-a (Sǐ Jiǎnzǐ 死囡仔) et Chap-chhap-kha (Jiǎo Huòjiǎo 攪和角). Le premier est un enfant abandonné qui a vécu dans un temple déserté en compagnie de ses frères et sœurs, avec peu d'argent et de nourriture. Ayant échangé ses opinions avec Si-gin-a, Yang s'est rendu compte que dans l'ambiance paisible et insouciance de la société taïwanaise moderne, l'habitude est de fermer les yeux sur les souffrances qui ne font pas partie de la vie quotidienne individuelle. Qui plus est, cette souffrance n'est pas considérée comme relevant de la responsabilité morale et comme devant être assumée. En réfléchissant à ces échanges avec Si-gin-a, Yang s'est demandé en quoi il était interpellé moralement par sa rencontre avec cet enfant :

但我的使命，竟然是死囡仔那個王八蛋嗎？老天，你該不會是在跟我開玩笑吧！
[...]我真的不服啊！我……放棄了囡仔，撿下了家裡，禁斷、苛求自己，拋下一切，
為的是什麼？難道只「配」幫助「他」「而已」嗎？ (p. 121)

Est-il vraiment mon destin ce petit con, Si-gin-a ? Oh Dieu, vous plaisantez ? [...] Je ne le supporte pas ! J'ai... quitté Yin-yin (l'ex-compagne de Yang) et ma famille. J'ai coupé mon lien avec la société. Je suis dur avec moi-même et j'ai tout abandonné. Tout ça pour quelle cause ? Pour « gagner » le droit de l'aider ?

Ayant ce doute, Yang s'est finalement rendu compte après la mort soudaine de Si-gin-a que cet enfant, qui vivait sans espoir et sans avenir, a été pour lui une motivation qui l'a conduit à s'engager dans des luttes sociales (voir p. 171-182 et p. 238).

La deuxième personne est une amie d'enfance. Avec Chap-chhap-kha, Yang a appris deux choses : (1) trouver le courage de se confronter à la domination économique de la

classe moyenne et des nouveaux riches et (2) se mettre totalement au service des autres. Pour des raisons de confidentialité personnelle, Yang n'a pas voulu donner trop d'informations personnelles sur Chap-chhap-kha. Pourtant, selon sa description, on sait que le père de Chap-chhap-kha est un homme qui a un pouvoir et une influence économique et sociale importants (voir p. 148, p. 53-154 et p. 17). Après avoir grandi dans une famille économiquement et politiquement puissante, Chap-chhap-kha n'est pas devenue pour autant une personne qui cherche à exercer cette sorte de pouvoir. Au contraire, elle méprise la classe moyenne et les valeurs qui lui sont propres. Selon la description de Yang, Chap-chhap-kha est une fille qui aurait la puissance et la force de l'IRA (Irish Republican Army, voir p. 153). Dans l'autobiographie, Yang a évoqué une situation où elle s'est comparée aux frères et aux sœurs de Si-gin-a : Chap-chhap-kha a commencé à éprouver du ressentiment contre le statut social hérité de son père, c'est-à-dire son absence d'amis, de liberté, et de travail (voir p. 181).

La deuxième chose que Yang a apprise avec Chap-chhap-kha est à se mettre entièrement au service des autres. Lors d'une autre occasion, Chap-chhap-kha est tombée gravement malade en raison d'une dépression qui l'a empêchée de manger pendant neuf jours. Voyant son état, Yang a décidé de l'amener dans une maison au milieu de la montagne pour qu'elle puisse se reposer et récupérer des forces. Pour arriver jusqu'à cet endroit, Yang a dû porter Chap-chhap-kha sur son dos pour monter de nombreux escaliers. À propos de cette expérience, Yang écrit :

今天以前，若是叫我背著攪和角四處亂跑的話，我一定會拒絕，因為那太丟臉了。[...]但現在我才明白，一個比生命更重要的人，看到他不快樂的臉龐，露出一股不想存在的神情，其實很傷人，讓我心痛惜，別說背著他走一小段山路去市場買東西，永遠背著他，我都不會拒絕。(p. 158-159)

Avant ce jour-là, si quelqu'un m'avait demandé de porter Chap-chhap-kha sur mon dos et de l'amener ici ou là, je suis sûr que j'aurais refusé. J'aurais sûrement eu honte de faire ça. [...] Mais maintenant, je me suis rendu compte que ça me fait de la peine de voir que quelqu'un qui a autant d'importance dans ma vie reste malheureux, et que cette personne n'a pas du tout envie de vivre ni d'exister. Cela me fait mal au cœur. Je l'ai porté sur mon dos pour aller chercher des choses au marché, et ce n'est rien du tout pour moi. Si on me demandait de la porter pour toujours, je ne refuserai pas.

Pendant leur séjour à la montagne, Yang était entièrement au service de Chap-chhap-kha et il a découvert que se mettre ainsi à la disposition d'autrui lui donne plus de courage et de motivation pour faire le bien autour de lui.

C'est dans les deux derniers chapitres du livre que se trouvent des développements sur la pensée politique de Yang ainsi que sur l'éthique environnementale. Peu à peu, on observe l'évolution de ses principes éthiques, notamment vers une dimension écologique. Comme il est dit dans son « autobiographie », à partir de 2006, Yang a été transféré à la

prison extérieure de Ziqiang (Ziqiáng wàiyì 自強外役). Pendant un an, il a eu l'occasion de cultiver des fruits et des légumes de saison dans le jardin de la prison. Cette expérience concrète acquise dans cette prison lui a permis d'avoir une autre perspective sur les questions éthiques et politiques. En sortant de prison grâce à l'amnistie, Yang a commencé à s'intéresser davantage à l'éthique de l'environnement et moins à la défense des agriculteurs. Dans un chapitre précédent de l'ouvrage, Yang s'était exprimé sur le fait que la difficulté économique que ses grands-parents ont vécue – en vendant des choux et des brocolis au prix de moins de cinq cent dollars taïwanais (équivalent de 12,5 euros à l'époque) – l'avait rendu triste (voir p. 230-231). Il éprouve de la peine à voir ses grands-parents mener une vie rendue encore plus difficile par les nouvelles réglementations imposées par l'OMC. Mais, après son expérience en prison, il se préoccupe davantage des conditions environnementales de la culture des produits agricoles. Il écrit :

今天去拉蕃薯藤，草長得比地瓜好，每三、四株就有一個窟窿，顯出被老鼠啃了一半或全部的地瓜殘骸。在想，有機無毒的栽種，是取決於品質、樣貌、大小、健康的訴求，或是與土地的一種和平共存？(p. 245)

Aujourd'hui, je suis allé dans le champ de patates douces. Les mauvaises herbes poussent mieux que les patates douces. En plus, tous les trois ou quatre plants, il y a un trou creusé par les rats. Il ne reste que des patates douces à moitié mangées par les rongeurs. Je me demande quels sont les critères de l'agriculture dite *bio* et non touchée par les pesticides ? Est-ce la qualité, la forme et la taille de produits ? Ou bien, s'agit-il de critères de santé ? Ou bien encore de critères qui prennent en compte notre façon de cohabiter en paix avec la terre ?

Penchons-nous à présent sur l'analyse du film de Cho-li, *The Rice Bomber*. Le film a été réalisé avec l'intention de mobiliser et d'éveiller les consciences sur les problèmes sociaux et environnementaux. L'adaptation est globalement fidèle au livre : la chronologie est la même, certains dialogues sont directement puisés dans le texte de l'autobiographie. Néanmoins, la critique que l'on pourrait formuler est que la réalisatrice attribue une dimension héroïque au personnage principal afin de rendre l'histoire plus séduisante auprès des spectateurs. De manière générale, cette façon hollywoodienne de construire un héros unidimensionnel – c'est-à-dire un héros qui défend une cause ou une idée en réalisant un acte héroïque car il a déjà en lui cette qualité héroïque intrinsèque – plaît au grand public. Souvent, dans les films taïwanais, notamment les films qui traitent de sujets comme les mouvements sociaux, les conflits ethniques, les conflits de gangsters, ou les minorités politiques dans la société, les protagonistes sont confinés dans une image héroïque pour des raisons de marketing. C'est le cas par exemple dans *Cape Nr. 7* (*Haijiao chihhao / Hǎijiǎo 7 hào 海角 7 號*), *Seediq Bale* (*Sàidékè bālái 賽德克·巴萊*), *Monga* (*Bangkah / Měngjiǎ 艋舺*) et *GF*BF* (*Nǚpéngyou nánpéngyou 女朋友·男朋友*). Certes, il n'y a pas qu'à Taïwan que la production cinématographique met l'accent sur les personnages

héroïques pour que le film devienne le *blockbuster* de la saison, cependant, on peut dire que ce phénomène a progressé particulièrement à Taïwan après le grand succès de *Tigre et Dragon* (*Wòhǔ cánglóng* 臥虎藏龍) de Ang Lee (Lǐ Ān 李安) – un film de 2000 qui met en scène les figures héroïques de la tradition des arts martiaux. Selon Chang Hsiao-hung (Zhāng Xiǎohóng 張小虹), en tant que film américano-taïwanais réalisé dans la tradition hollywoodienne mais évoquant une spécificité chinoise (« *chineseness* ») en termes de références culturelles, *Tigre et Dragon* a été un succès commercial mondial (voir Chang, 2007, p. 95). Après ce succès, les réalisateurs taïwanais ont eu tendance à mettre en scène ce type de héros. Toutefois, la référence à *Tigre et Dragon* me semble injustifiée dans le cas du *rice-bomber* : le film de Ang Lee est un beau film dans le genre *wǔxiá* (武俠), mais il n’a aucune prétention politique comme le film de Cho Li

Or, dans son « autobiographie », Yang affirme qu’il ne croit pas au héros, et insiste sur le fait qu’il ne se considère pas comme un héros après tous les efforts qu’il a entrepris pour s’opposer à la participation de Taïwan à l’OMC : « Je l’ai déjà dit, dans mon esprit, il n’existe pas de concept de héros. » (「我說過，在我眼中，沒有英雄這回事。」) (Yang Ju-men, 2007, p. 229). Étrangement, Yang ayant été désigné comme un poseur de bombe et condamné pour avoir enfreint la loi, la réalisatrice juge nécessaire de justifier son action en lui associant une image « positive », celle d’une « saine » moralité. Yang, ainsi que son entourage, font donc l’objet d’une héroïsation dans le film *The Rice Bomber*.

Le film commence par citer la question que Yang se pose tout au début de son livre : « Où est le *Jiānghú* ? » (「江湖在那裡？」). Le mot *Jiānghú*, littéralement « rivières et lacs », vient des romans de redresseurs de torts⁷ (*wǔxiá xiǎoshuō* 武俠小說), et désigne un code moral fondé sur la fraternité et les valeurs chevaleresques. Les qualités proprement martiales ne suffisent pas pour faire un véritable redresseur de torts, il faut également détenir la sagesse et le respect propres au *Jiānghú*. Cette notion de *Jiānghú* est essentielle pour Yang : il se représente finalement comme un héros « anti-système », qui défend des minorités : les agriculteurs, les mendiants, les enfants, les sans domicile fixe, etc., contre une majorité oppressante. Cependant, Yang semble bien comprendre que cette imagination héroïque ne reste qu’un rêve de son enfance. Dans le livre, il se moque de lui-même en plaisantant sur sa naïveté (voir p. 19, 22 ou 229). Le film, en revanche, s’appuie sur l’imaginaire du *Jiānghú* pour construire les personnages de Yang et de son amie, Chap-chhap-kha. On peut citer quelques exemples.

Yang évoque son admiration pour le personnage de Zatoichi (Zatōichi 座頭市), un héros aveugle japonais qui se bat contre des adversaires avec un sabre. Le film ajoute d’ailleurs une scène où Yang s’amuse à combattre au sabre avec son amie Chap-chhap-kha.

Dans son « autobiographie », Yang décrit Chap-chhap-kha comme une fille rebelle ; elle est horrifiée par la richesse et le statut social de son père ; mais il ne dit jamais que Chap-chhap-kha est une révolutionnaire. Or, Cho Li, la réalisatrice du film, décide de

⁷ Les romans de redresseurs de torts sont les œuvres de fiction qui mettent en scène les aventures de « chevaliers errant » (*wǔxiá*) dans la Chine ancienne ; souvent, ces « chevaliers errants » maîtrisent les arts martiaux qu’ils exercent pour faire triompher la justice.

renforcer l'image de la fille rebelle par une dimension révolutionnaire associée à la jeune femme : elle explique elle-même qu'elle a délibérément inventé un personnage qui ressemblait à un membre de l'Armée Républicaine Irlandaise pour former le caractère de Chap-chhap-kha (voir Cho, 2014b). Non seulement son personnage porte tout le temps une chemise militaire dans le film, mais qui plus est, sa chambre a été décorée de fusils, le symbole de la paix et un portrait de Che Guevara. Cette association entre le caractère rebelle et l'héroïsme révolutionnaire est omniprésente dans le film.

La mort de Si-gin-a et le suicide raté de Chap-chhap-kha ont effectivement eu un impact sur Yang. Mais ses réflexions sur l'inégalité dans la société viennent surtout des échanges et des discussions qu'il a eus avec ses deux amis. Or, le film insiste sur les gestes « héroïques » qu'il a pu accomplir, plutôt que sur les échanges verbaux entre personnages : ainsi, par exemple, il se jette à l'eau pour sauver son amie Chap-chhap-kha, qui était en train de se suicider.

Enfin, il est bien indiqué dans l'« autobiographie » de Yang que Chap-chhap-kha méprise la classe moyenne et les valeurs qui lui sont associées. C'est pourquoi le film tente à plusieurs reprises de mettre l'accent sur la défense de l'injustice sociale, mais sans atteindre une véritable portée politique. Par exemple, Cho Li insère des scènes où Chap-chhap-kha s'oppose de façon violente à son père. Or, le film ne fait que restituer le caractère insoumis de Chap-chhap-kah sans évoquer les pensées qui sont à l'origine de cette opposition. Comme l'affirme la journaliste Hu Muh-chyng (Hú Mùqíng 胡慕情) dans sa critique du film *The Rice Bomber*, le personnage de Chap-chhap-kha est en définitive un personnage de bobo (voir Hu, 2014). Hu nous montre aussi que le conflit violent qui oppose le père et la fille relève de la tragédie familiale, et ne traduit pas une confrontation idéologique entre classes sociales. Selon nous, en effet, le film de Cho li ne parvient pas à restituer l'éthique environnementale de Yang Ju-men, qui constitue pourtant une partie essentielle de sa vision du monde. En définitive, à regarder le film, on assiste au parcours d'un héros formidable par ses actes radicaux, mais on a peu de détails concernant ses engagements contre l'injustice sociale ou concernant les causes de son jeûne politique contre la participation de Taïwan à l'OMC.

CONCLUSION

Nous voudrions, pour conclure, poser deux questions. D'un point de vue sociologique et philosophique, est-ce qu'un acte radical peut permettre de mener une réflexion positive sur notre environnement ? Mais, d'un point de vue littéraire, n'est-ce pas plutôt l'héroïsation opérée par le film par rapport à l'« autobiographie » qui est à même de provoquer des changements positifs dans la société taïwanaise ?

Concernant la première question, il faut distinguer deux formes de réaction face à l'acte de *rice-bombing* : celle du gouvernement et celle de la société. En effet, pour le gouvernement, l'image politique de Yang est aujourd'hui capitale. Yang est bien devenu une

figure influente politiquement, relayant les revendications des syndicats et l'indignation du peuple (particulièrement celle des agriculteurs). Lors du débat public de l'élection présidentielle de 2012 à Taïwan, Yang a été invité à poser des questions de la part de la société civile aux trois candidats à la présidence. Récemment, il a été désigné au poste de directeur de la Taipei Agricultural Products Marketing Co. Malheureusement, c'est souvent son image et sa présence devant la télévision qui comptent pour le gouvernement, davantage que les causes qu'il défend. Yang exprime souvent ses regrets face au fait que les gens donnent plus d'importance à son image qu'aux mouvements qu'il défend⁸. À une des questions que Yang a posée aux trois candidats à la présidence – « Si vous étiez élus, envisageriez-vous de changer le parking devant l'hôtel de ville de Taipei en un espace vert où l'on pourrait cultiver des légumes locaux issus de l'agriculture biologique pour les écoliers ? » –, une candidate a choisi de ne pas répondre à cette question, tandis que les deux autres ont donné une réponse floue et seulement spéculative. Ces réactions indiquent que le monde politique d'aujourd'hui ne prend pas encore très au sérieux les enjeux écologiques.

Quant au grand public, il est divisé à propos de la légitimité de son action violente. Pour la plupart des gens, Yang reste associé au *rice-bomber* (voir Cho, 2014b). Mais pour ceux qui se consacrent aux mouvements socio-politiques et au syndicat agricole, Yang leur donne beaucoup d'inspiration et de motivation pour poursuivre leur combat (voir Lin, 2013). Étant donné la tendance générale qui va vers une prise de conscience de l'importance de la qualité de la nourriture consommée quotidiennement, la société taïwanaise commence à reconnaître l'importance des questions environnementales. De plus en plus, elle manifeste la volonté de comprendre ce que Yang essaie de faire depuis sa sortie de prison. Les Taïwanais sont de plus en plus conscients non seulement de l'importance de la consommation et de la production d'aliments locaux issus de l'agriculture biologique, mais aussi de l'importance de transformer les espaces urbains en espaces verts (comme les toits des maisons, par exemple). Dans les faits, l'histoire de Yang nous montre qu'il est possible de mener une réflexion positive sur notre environnement en s'appuyant sur des actes radicaux, à la condition que ces actes ne soient pas faits de telle manière qu'ils puissent blesser des êtres vivants et que l'idéologie qui les sous-tend soit bien intentionnée. Un combat idéologique peut prendre la forme d'une révolution ou d'un acte violent. Toutefois, le réel changement ne se produit que s'il existe une continuité et une cohérence pertinentes au niveau des actions.

Concernant la seconde question, portant sur la portée de l'acte artistique (littéraire et cinématographique), nous dirions que l'héroïsation opéré par le film de Cho Li par rapport à l'« autobiographie » de Yang a sans doute produit une influence positive dans la sphère publique. Malgré le fait que Yang n'ait jamais eu l'intention de passer pour un hé-

⁸ Yang Ju-men nous a confié, lors d'un échange informel le 2 avril 2015 : « Je trouve que notre société ne se soucie pas assez des enfants et des agriculteurs. Depuis mon emprisonnement, c'est à moi que l'on s'intéresse. C'est ça que je ne comprends pas. Si c'était vraiment moi qui avais besoin de cette attention, je n'aurais pas eu besoin d'être un *rice-bomber*. »

ros au regard des autres, il est indéniable que l'image héroïque à laquelle il a donné lieu a changé l'avis du grand public, forçant en quelque sorte la société taïwanaise à reconsidérer l'événement de *rice-bombing*. C'est en effet avant tout grâce à la sortie du film *The Rice Bomber* que les enjeux politiques concernant l'agriculture et la gestion des sols à Taïwan ont été repris par le discours politique. Pour citer à nouveau Hu Muh-chyng, le film, considéré comme un média relevant du monde de l'art et du spectacle, est également un moyen de communiquer et de diriger l'attention des citoyens sur des enjeux socio-politiques (voir Hu, 2014). Selon Hu, le film de Cho Li nous permet de prendre en considération les conséquences négatives de l'entrée de Taïwan dans l'OMC, notamment en ce qui concerne la cession des terrains agricoles et la revente des terrains au profit de l'État. Certes, le personnage du film est une construction, si bien que le grand public ne voit plus Yang comme un jeune antisocial dangereux (voir Juan, 2006, p. 99). Mais aujourd'hui, grâce à la construction de cette image héroïque, il est devenu une figure importante dans les mouvements sociaux révolutionnaires à Taïwan et son avis est largement valorisé par les intellectuels taïwanais. Récemment, il a même été invité à contribuer à un article dans une revue mensuelle littéraire en commentant le Mouvement « Tournesol des étudiants »⁹ (Tàiyánghuā xuéyùn 太陽花學運), qui a eu lieu au printemps 2014 (voir Yang, 2014). En conclusion, on peut dire que cette image héroïque, construite à partir du film et de l'autobiographie, n'est pas une condition nécessaire pour réaliser des objectifs de nature socio-politique, mais elle a pu conférer aux actes radicaux de Yang un aspect positif, et, en définitive, permettre de mener une réflexion et de faire évoluer la société taïwanaise.

Bibliographie

- Juan Wen-chieh (2006), *Paysans héros ou paysans criminels ? Étude de cas du rice-bomber*, mémoire de master en droit, Université nationale de Taipei, sous la direction de Jou Susyan / 阮文杰著, 《「農民英雄」還是「犯罪者」？—「白米炸彈客」之個案研究》, 國立臺灣大學, 指導教授: 周愷嫻, 2006 年 / Ruǎn Wénjié zhù, *Nóngmín yīngxióng háishi fànzhuàizhě ? báimǐ zhàdànkè zhī gè'àn yánjiū*, Guóli Táiwān dàxué, zhīdǎojiàoshòu : Zhōu Sùxián, 2006 nián.
- Anthony Bleux (2014/31 mars), « À Taiwan, la révolution des Tournesols dit non à Pékin », *Le Figaro*, En ligne <http://www.lefigaro.fr>
- Barker Jonathan (2003/2004), *Qu'est-ce qu'un terroriste ? Quand un membre d'un groupe terroriste contribue à une guerre ant-terroriste*, traduction de Zhang Shenfen, Taipei, Shulin chubanshe,

⁹ Le Mouvement « Tournesol des étudiants », ou « Mouvement du 18 Mars », est un mouvement pour la défense de la démocratie. Ce mouvement protestataire a commencé le 18 mars 2014 au Yiyuan (Yiyuàn 議院) de Taiwan (Parlement taïwanais) : vers neuf heures du soir, les manifestants ont occupé le Parlement ; ils protestaient contre le fait que le Kuomintang (Guómíndǎng 國民黨) ait soumis au vote final du Parlement l'« Accord de libre-échange commercial des services » sans qu'ait lieu l'examen article par article prévu initialement. Après la prise du Parlement le 23 mars, près de 500 000 personnes ont marché vers le Palais présidentiel à Taipei. Il s'agit d'une manifestation d'une ampleur sans précédent à Taiwan (voir Bleux, 2014).

- 2004 [traduction de *The NoNonsense Guide to Terrorism*, Brooklyn (New York), Verso, 2003] / Barker Jonathan, 《誰是恐怖主義：當恐怖份子遇上反恐戰爭》，譯者：張舜芬，臺北，書林出版社，2004 年 / Barker Jonathan, *Dāng kǒngbùfēnzǐ yùshàng fǎnkǒng zhànzhēng, fānzhě* : Zhāng Shùnfēn, Táiběi, Shūlín chūbǎnshè, 2004 nián.
- Berlato Sergio (2014/1^{er} avril), [Réponse à une question posée au parlement européen sur le sujet :] « Eco-terrorism: EU definition and countermeasures », European Parliament [site], En ligne <http://www.europarl>
- Chang Hsiao-hung (2007), « The unbearable lightness of globalization – on the transnational flight of wuxia film », dans Darrell William Davis, Chen Ru-shou Robert, *Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts*, London, New York, Routledge, 2007.
- Cho Li (2014a), *Le Making-of de The Rice Bomber*, 1 (« Du riz blanc, ce n'est pas une bombe », 2014, En ligne <https://www.youtube.com>
- Cho Li (2014b), *Le Making-of de The Rice Bomber*, 2 (« Le film de Yang Rumen et Chap-chhap-kha »), 2014, En ligne <https://www.youtube.com>
- Hu Muh-chyng (2014/1^{er} avril), « En commençant par *The Rice Bomber* », Duli pinglun (site), En ligne <http://opinion.cw> 胡慕情著，《獨立評論·從白米炸彈客開始》，2014 年 4 月 1 日 / Hú Mùqíng zhù, « Cóng Báimǐ zhàdànkè kāishǐ », Dúli pínglùn, 2014 nián 4 yuè 1 rì.
- Lewis John (2014/18 mai), « Animal Rights Extremism and Ecoterrorism », « FBI Bureau Testimony », *The FBI* (site), En ligne <http://www.fbi.gov>
- Lin Sheng-xiang (2013/1^{er} février), « Ma mère et le *rice-bomber* », Duli pinglun (site), En ligne <http://opinion.cw> 林生祥著，《我的媽媽和白米炸彈客》，獨立評論，2013 年 2 月 1 日 / Lín Shēngxiáng, « Wǒ de māma yǔ Báimǐ zhàdànkè », Dúli pínglùn, 2013 nián 2 yuè 1 rì.
- Schorn Daniel (2005/13 novembre), « Burning Rage », *CBS News*, En ligne <http://www.cbsnews.com>
- Shughart II William Franklin (2006/juillet), « An Analytical History of Terrorism, 1945-2000 », *Public Choice*, Volume 128, n° 1/2, En ligne <http://www.jstor.org>
- Yang Ju-men (2005, 13 décembre), « Ma décision – déclaration de protestation par la grève de la faim en prison », [Site] Kulao wang, En ligne <http://www.cooloud.org.tw/> 楊儒門著，《我的決心—獄中絕食抗議聲明》，苦勞網，2005 年 12 月 13 日 / Yáng Rúmén zhù, « Wǒ de juéxīn—yùzhong juéshí kàngyì shēngmíng », Kǔláo wǎng, 2005 nián 12 yuè, 13 rì.
- Yang Ju-men (2007), *Rice Isn't Bomb*, Taipei, Yinke chubanshe / 楊儒門著，《白米不是炸彈》，臺北，印刻出版社，2007 年 / Yáng Rúmén zhù, *Báimǐ zhàdànkè*, Táiběi, Yìnkè chūbǎnshè, 2007 nián.
- Yang Ju-men (2014/juin), « Résister et vivre », *Unitas Literary Monthly*, Nr. 356, En ligne <http://www.linkingbooks.com.tw/> 楊儒門著，《反抗與生活》，聯合文學，356 號，2014 年 6 月 / Yáng Rúmén zhù, « Fǎnkàng yǔ shēnghuó », 356 hào, 2014 nián 6 yuè.
- Yang Zhu-chun (2005/9 juin), « Quand l'amour nous appelle ... histoire du sacrifice et de la pétition du gosse de Ehrlin Yang Ju-men pour les agriculteurs taiwanais », [Site] Kulao wang, En ligne <http://www.cooloud.org.tw> 楊祖珩著，《當愛向我們呼喚...「二林子弟」楊儒門自我犧牲為台灣農民請命的故事》，苦勞網，2005 年 6 月 9 日 / Yáng Zǔjùn zhù,

« Dāng ài xiàng wǒmen hūhuàn ... “Èrlín zìdì” Yáng Rúmén zìwǒ xīshēng wèi Táiwān nóngmín qīngmíng de gùshi », Kǔláo wǎng, 2005 nián 6 yuè, 9 rì.