

Entre ciel et terre

Philippe Postel

▶ **To cite this version:**

Philippe Postel. Entre ciel et terre : l'homme et la nature dans les romans de Yan Lianke. Atlantide - Cahiers de l'EA 4276 L'Antique, le Moderne, 2020, Imaginaires de l'environnement en Asie (Inde, Chine, Taïwan), 10, pp.82-127. hal-03385341

HAL Id: hal-03385341

https://nantes-universite.hal.science/hal-03385341

Submitted on 21 Feb 2023

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

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

Atlantidε

Table des matières

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

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 Nivelle, 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 zhuāng 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 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 Nivelle, 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 Nivelle, 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 zuòjia 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 rénmín 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 (Shídái wényì chūbǎnshè 时代文艺出版社) dans le Jilin (Jílín 吉林), et de nouveau en 2004 aux éditions Chunfeng wenyi (Chūnfēng wényì chūbǎnshè 春风文艺出版社) dans le Liaoning (Liáoníng 辽宁), puis en 2009 aux éditions Shiyue wenyi (Shíyuè wényì 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 Guilbaud, 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 Nivelle, 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 « signifiance », 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 têtu 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 Nivelle, 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 prises 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 passé 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 吴) (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* (*Gǔshì 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 陶渊明) 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 personnels[8].

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] censer 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 风) : « 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 *Yì 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 têtu 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, éboulant 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 « promise », 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 révèlerait 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 cédrel 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* (兴) 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 Grynpas & 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 » (zhìguài 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 gǎnyìng 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 » (gǎnyìng 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 » (*yìng* 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* (shénshízhǔyì 神实主义), Yan Lianke désigne une nouvelle forme d'écriture romanesque qu'il appelle de ses voeux, 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 Buendia 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 psychologique[15] 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* (*Xīyǒu 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, 23011/2017, 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 péritexte 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 Dahui[18]. 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 bouddhique[19] : « [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 (Dàhuì Zōnggǎo 大慧宗杲, 1089–1163), qui appartient à l'école *Linji* (Línjǐ 临济) de la branche *chán* (chán 禅) 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 Patmos[20] 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 Nombres[21] : 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'épigraphe 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 lesquel 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 (*wǔxiá* 武侠) qui « chassent le mal » (*chúhài* 除害) sévissant dans telle ou telle région[24]. 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 verdures. 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 avions 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 (Nǚwā 女娲 ou Nǚwá 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 posséder[27]. (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 contrepoint 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 RDV, 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 fruit[29], 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 (fǎn 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 *saṃsāra* (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 Sisyphean failure. »

Sisyphe qui pousse le rocher jusqu'au sommet puis qui le suit vers le pied de la montagne[32]. Par ailleurs, le personnage principal du roman, Sima Lan, semble bien, à plusieurs reprises, refuser de mourir, comme Sisyphe 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 Sisyphe ; 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 Sisyphe, 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 Sisyphe, cèdent à l'*hybris*, et tentent de faire mourir la mort même.

Sisyphe 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, Sisyphe 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 Sisyphe 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, Sisyphe 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 Sisyphe heureux » (p. 168).

Le Nouveau Mythe de Sisyphe (*Xīn Xīxùfú 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 « novéducation ». Comme Camus, Yan envisage un Sisyphe heureux. Dans un premier temps, il

[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 châtiment 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 châtiment [...]. 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 châtiment : 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 montagne[34] — 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 châtiment 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 châtiment 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 isolée[35], 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 (*Yì jīng*), « Grand commentaire » (*Xí 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… ») :
女娲抟黄土作人,剧务,力不暇供,乃引绳于絙泥中于举以为人。

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 ».

Grynpas 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, Inidiana 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 xīnbiān*), 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 (2009/1er 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), « Encré 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* (*Rìguāng 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, *Jīqiaǒ 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* (*Xiǎngniān fùqin*), traduit par Brigitte Guilbaud, Arles, Philippe Picquier, coll. « Picquier Poche ».

Yan Lianke (2010/2012), *Les Quatre Livres*, traduit par Sylvie Gentil, Arles, Éditions Philippe Picquier.

Yan Lianke (2011/2017), *À la découverte du roman* (*Fāxiàn xiaôshuō*), traduit par Sylvie Gentil, Arles, Éditions Philippe Picquier.

Yan Lianke (2013/1er 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荚博大的诗境。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、荚与假、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、面对世界而不太过迷失。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'eu 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 préfèrerais 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.

Pour citer cet article : Philippe Postel, « Entre ciel et terre : l'homme et la nature dans les romans de Yan Lianke », *Imaginaires de l'environnement en Asie (Inde, Chine, Taïwan)*, Philippe Postel (dir.), *Atlantide*, n° 10, 2020, p. 82-127, http://atlantide.univ-nantes.fr

ISSN 2276-3457

Atlantide est une revue numérique en accès libre, destinée à accueillir des travaux académiques de haut niveau dans le domaine des études littéraires, sans restriction de période ni d'aire culturelle. *Atlantide* reflète la diversité des travaux du laboratoire L'AMo (« L'Antique, le Moderne », Équipe d'Accueil EA-4276 de l'Université de Nantes) et de ses partenaires, qui œuvrent à la compréhension de notre histoire littéraire et culturelle.Sous le double patronage de Platon et Jules Verne – l'aventure de la modernité cherchant son origine dans le mythe immémorial – elle a pour ambition de redécouvrir et d'explorer les continents perdus des Lettres, au-delà du *présentisme* contemporain (François Hartog). Les articles sont regroupés dans des numéros thématiques. Toutefois, certains articles, hors numéros thématiques, pourront être publiés dans une rubrique de « Varia ».

Les travaux adressés pour publication à la revue sont soumis de manière systématique, sous la forme d'un double anonymat (principe du *double blind peer review*) à évaluation par deux spécialistes, dont l'un au moins extérieur au comité scientifique ou éditorial.

La revue *Atlantide* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution. Utilisation Commerciale Interdite.

Comité de direction
Eugenio Amato (PR, Université de Nantes et IUF)
Nicolas Correard (MCF, Université de Nantes)
Chantal Pierre (MCF, Université de Nantes)

Comité de rédaction
Mathilde Labbé (MCF, Université de Nantes)
Christine Lombez (PR, Université de Nantes et IUF)
Lucie Thévenet (MCF, Université de Nantes)

Secrétariat de rédaction
Jérémy Camus (Docteur, Université de Nantes)
Matteo Deroma (Docteur, Université de Nantes)
Pauline Giocanti (Doctorante, Université de Nantes)
Sylvie Guionnet (IGE, Université de Nantes)

ISSN 2276-3457
http://atlantide.univ-nantes.fr