

La fiction du vivant

l'homme et l'animal chez Mo Yan ⁽¹⁾

YINDE ZHANG

Mo Yan, qui poursuit depuis trois décennies une œuvre profuse et profondément originale, a inspiré des travaux critiques importants ⁽²⁾. L'univers fictionnel de l'auteur est ainsi perçu comme éclairé par un large spectre thématique, tel que le souvenir de l'enfance, le pouvoir de la violence ou l'hypertrophie du sensoriel : de *Honggaoliang jiazou* (Clan du sorgho rouge) jusqu'à *Tanxiang xing* (Supplice du santal) en passant par *Fengru feitun* (Beaux seins, belles fesses) ⁽³⁾, pour ne citer que les plus retentissants d'entre eux. Certains commentateurs polarisent leur attention sur le cannibalisme, phénomène d'autant plus saisissant dans *Jiu guo* (Le Pays de l'alcool) qu'il bénéficie d'une mise en récit particulièrement astucieuse ⁽⁴⁾. D'autres optent pour des études globales secondées par des investigations monographiques ⁽⁵⁾ ou comparatistes ⁽⁶⁾. L'œuvre de Mo Yan, cependant, appelle le renouvellement des réflexions, qui tiennent compte de son caractère évolutif et de son intentionnalité peu explorée. La république des lettres de l'auteur, irréductible au mythe de Gaomi, pays natal réinventé, et aux lectures culturalistes, recèle une portée universelle qui repose sur une vision et une écriture qui se confrontent aux grands enjeux de l'humanité ⁽⁷⁾. La thématique prégnante de l'animalité, à cet égard, révèle les motifs obsédants qui, pour être enracinés dans l'histoire et la géographie, n'en participent pas moins aux interrogations fondamentales qui préoccupent le monde à l'orée du XXI^e siècle.

L'univers imaginaire de Mo Yan, en effet, est fondé sur un nouvel humanisme et sur la représentation d'une société où l'homme entretient des rapports étroits avec l'animal, lequel est même constitutif de l'homme. Sur le mode critique ou jubilatoire, son œuvre illustre une éthique animale qui brouille les frontières entre le nous humain et l'altérité animale pour pencher vers une communauté des êtres. Cette fiction du vivant ⁽⁸⁾, moins inspirée par la métaphysique que par la phénoménologie, met en relief le sensible, corrélat à une biopolitique réimaginée. Les trois romans récents, *Sishiyi pao* (Quarante-et-un coups de canon), *Shengsi pilao* (La Dure Loi du karma) et *Wa* (Bébés-grenouilles) ⁽⁹⁾ amplifient les motifs animaux disséminés dans les publications précédentes et incitent à réfléchir sur les possibilités du « vivre-ensemble » dans un monde qui suppose la participation commune, sans domination humaine, ni discrimination d'espèces. La dénonciation de la cruauté humaine vis-à-vis des animaux, la compassion réciproque

favorisée par la métempsychose, la mise en image de l'anthropo-zoomorphisme, telles sont quelques-unes des modalités

1. Le présent article émane d'une communication présentée au colloque international « Le roman en Asie et ses traductions », organisé par Noël Dutrait à l'Université de Provence, les 15-16 octobre 2009. Je lui témoigne ma vive reconnaissance et remercie aussi les deux lecteurs anonymes de *Perspectives chinoises*.
2. Cf. Yang Yang (éd.), *Mo Yan yanjiu ziliao* (Documents d'études sur Mo Yan), Tianjin renmin chubanshe, 2005. L'ouvrage qui recueille les articles critiques les plus remarquables contient par ailleurs une liste bibliographique, p. 581-608. Cf. aussi *World Literature Today*, 74, 3, été 2000, numéro spécial consacré à Mo Yan.
3. Chantal Andro, « La Valorisation de l'enfance dans l'œuvre de Mo Yan », in Chantal Andro, Annie Curien et Cécile Sakai (éd.), *Tours et détours. Écritures autobiographiques dans les littératures chinoise et japonaise au XXe siècle*, Publications universitaires Denis-Diderot, 1998, p. 191-230 ; Yinde Zhang, « Le « Réalisme cruel » : à propos du *Supplice du santal* de Mo Yan », in Antonio Dominguez Leiva et Muriel Détrie (éd.), *Le Supplice oriental dans la littérature et les arts*, Dijon, Les Éditions du murmure, 2005, p. 287-304 ; David Der-wei Wang, « The Literary World of Mo Yan », *World Literature Today*, op. cit., p. 487-94 ; Jianguo Chen, « The Logic of the Phantasm : Haunting and Spectrality in Contemporary Chinese Literary Imagination », *Modern Chinese Literature and Culture*, n° 14, 1, printemps 2002, p. 231-265 [cf. notamment les pages 242 à 248 consacrées à *Zhanyou chongfeng* (Retrouailles des deux compagnons d'armes) de Mo Yan].
4. Noël Dutrait, « L'Écriture moderniste de Mo Yan dans *Le Pays de l'alcool* », in Annie Curien (éd.), *Écrire au présent. Débats littéraires franco-chinois*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2004, p. 231-240 ; Howard Goldblatt, « Forbidden Food : "The Saturnicon" of Mo Yan », *World Literature Today*, op. cit., p. 477-86 ; Kenny K.K Ng, « Metaphor, Cannibalism, and Political Allegory : *Wineand* by Mo Yan », *Journal of Modern Literature in Chinese*, n° 1, 2, janvier 1998, p. 121-148 ; Gang Yue, *The Mouth that Begg : Hunger, Cannibalism, and the Politics of Eating in Modern China*, Durham, Duke University Press, 1999. Voir notamment le chapitre « From Cannibalism to Carnivorism : Mo Yan's *Liquorland* », p. 262-288.
5. Michael Duke, « Past, Present, and Future in Mo Yan's Fiction of the 1980s », in Ellen Widmer et David Der-wei Wang (éd.), *From May Fourth to June Fourth : Fiction and Film in Twentieth-Century China*, Cambridge, Harvard UP, 1993, p. 295-326 ; Yinde Zhang, « Le Grottesque chez Mo Yan », in *Le Monde romanesque chinois au XXe siècle. Modernités et identités*, Honoré Champion, 2003, p. 417-437.
6. Thomas M. Inge, « Mo Yan and William Faulkner : Influence and Confluence », *The Faulkner Journal*, n° 6, 1, 1990, p. 15-24 ; Zhu Binzhong, *Kuayue shikong de duihua - Fukena yu Mo Yan bijiao yanjiu* (Un dialogue transcendant les frontières spatiotemporelles : études comparées entre Faulkner et Mo Yan), Wuhan Daxue chubanshe, 2006.
7. C'est sans doute à la fois l'importance de l'imagination et l'aspiration à l'universel que suggère la profession de foi de l'auteur qui entend « dépasser le pays natal ». Cf. Mo Yan, « Chaoyue guxiang » (Dépasser le pays natal), in *Xiaoshuo de qiwei* (L'odeur du roman), Pékin, Dangdai shijie chubanshe, 2004, p. 360-378.
8. « On a commencé par couper l'homme de la nature, et par le constituer en règne souverain ; on a cru ainsi effacer son caractère le plus irrécusable, à savoir qu'il est d'abord un être vivant. Et, en restant aveugle à cette propriété commune, on a donné champ libre à tous les abus... en s'arrogeant le droit de séparer radicalement l'humanité de l'animalité, en accordant à l'une tout ce qu'il retirait à l'autre, il [l'homme occidental] ouvrirait un cycle maudit, et que la même frontière, constamment reculée, servirait à écarter des hommes d'autres hommes, et à revendiquer, au profit de minorités toujours restreintes, le privilège d'un humanisme, corrompu aussitôt né pour avoir emprunté à l'amour-propre son principe et sa notion ». Claude Lévi-Strauss, « Jean-Jacques Rousseau, fondateur des sciences de l'homme », in *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1973, p. 53.
9. Les deux premiers titres sont disponibles en français : Mo Yan, *Quarante-et-un coups de canon*, traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait, Paris, Seuil, 2008 ; *La Dure Loi du karma*, traduit du chinois par Chantal Chen-Andro, Paris, Seuil, 2009 ; *Wa* (Bébés-grenouilles), Shanghai, Wenyi chubanshe, 2009.

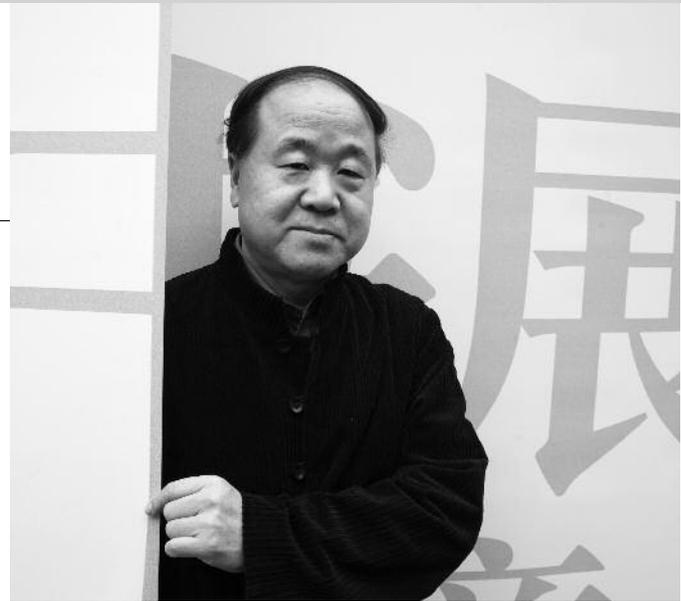
tés qui dessinent une configuration biocentrée, à l'écart de l'anthropocentrisme⁽¹⁰⁾.

Dénonciation de la cruauté

On assiste, dans l'œuvre de Mo Yan, à une remise en question du droit absolu sur les animaux et de la gratuité de la cruauté. L'auteur l'attribue au dogmatisme de la modernisation, qui fait triompher le productivisme et le fétichisme de la prospérité.

L'abattoir, dans les *Quarante-et-un coups de canon*, condense les versions perverses de la modernité qui, en habillant la violence nue, lui accordent une légitimité fallacieuse. Toutes ces horreurs proviennent en effet de cette usine de transformation de la viande, qui glorifie le projet de modernisation des autorités locales, et plus généralement de la nation entière. La création d'une telle entreprise, dans une zone rurale, permet d'augmenter la productivité par rapport à la boucherie artisanale qui constituait l'activité principale mais peu rentable du village. L'industrialisation qui tire la campagne de sa pauvreté se révèle capable de satisfaire les autorités. L'industrie alimentaire qui remplace la boucherie familiale, de surcroît, semble effacer la cruauté pensée comme un acte volontaire à travers le contact direct entre celui qui inflige et celui qui subit⁽¹¹⁾. Mo Yan prend le contrepied de l'automatisme de la machine pour démasquer les traitements cruels massifs occultés par une sérialité désindividualisante.

L'auteur, comme à l'accoutumée, procède par ironie afin de mettre à nu l'alliance de l'intérêt pécuniaire et de l'idéologie officielle, qui double les atrocités d'une impudence effrontée. En effet, l'usine a été créée non seulement pour enrichir les paysans, mais aussi pour mettre fin à une pratique frauduleuse, à savoir la vente de viande gonflée à l'eau. Au lieu de mettre en scène l'abattage proprement dit, Mo Yan choisit précisément de montrer un autre processus, baptisé du nom euphémique de « rinçage », qui consiste à « rendre la viande plus tendre ». L'activité illicite, naguère restreinte à l'échelle familiale, s'organise désormais en industrie légale, conforme à la réglementation en termes de conditions sanitaires. C'est donc cet atelier de « rinçage » qui inflige aux bêtes les pires supplices, depuis le transport en camion qui les rend « ivres » à leur descente, jusqu'aux cages qui les emprisonnent pendant l'opération, en passant par les barres de fer les forçant à rester debout⁽¹²⁾. L'alliance d'un vocabulaire technique et des moyens du bord, qui consistent par exemple à attacher une corde aux cornes et aux pattes du bétail torturé avant de les tirer sur les billes de bois vers l'atelier d'abattage⁽¹³⁾, dément la thèse d'une industrie souriante, à moins qu'on accorde foi



aux instructions de la direction qui enjoint aux ouvriers de parler avec douceur à ce bétail afin de lui permettre de « mourir dans la dignité », tout en offrant une viande de meilleure qualité. La description de Mo Yan dévoile non seulement la souffrance de la chair occultée par la publicité pour une viande mirifique et par le souci de la santé publique, mais aussi la nocivité d'un discours de la modernité qui, en sacrifiant le gain économique et l'utilité collective, accorde une légitimité suspecte aux massacres des animaux.

Dans ce mécanisme de l'occultation de la cruauté, les nouveaux dogmes coïncident avec les alibis culturels. C'est en rencontrant la croyance dans la prospérité que la modernisation devient une valeur absolue et qu'elle rend aveugle la violence exercée sur les animaux. Il est significatif que le chapitre du rinçage voisine avec deux épisodes, l'un consacré au concours de consommation de viande et l'autre à la Fête de la viande. Dans le premier cas, l'entreprise trouve tout son rayonnement grâce à cette compétition, car sa productivité se mesure à l'aune de la capacité du ventre de ses dirigeants. Le chef de l'atelier du rinçage ne saurait s'acquitter de cette opération de marketing sans faire preuve d'une performance insurpassable, qui fait de lui un champion digne du titre d'enfant de la viande. La quantité de viande dévorée ici,

10. Le projet de Mo Yan dépasse en effet l'humanisme traditionnel, comme il le déclare dans un entretien : « Il me semble que les fictions consacrées aux animaux tournent aujourd'hui aux stéréotypes en projetant sur ceux-là les idées pseudo-humanistes. Cela a l'air plutôt hypocrite ». « Mo Yan tan dongwu » (Mo Yan : propos sur l'animal), in *Mo Yan duihua xinlu* (Nouveau recueil d'entretiens de Mo Yan), Pékin, Wenhua yishu chubanshe, 2010, p. 369.

11. Florence Burgat, « Défiguration et reconfiguration des animaux dans la présentation des viandes et dans l'imagerie publicitaire », « Animalités », *Revue d'esthétique*, n° 40, 2001, p. 57-70.

12. L'alliance de la cruauté infligée aux animaux et du conditionnement frauduleux de la viande rappelle inexorablement les abattoirs de Chicago au début du XXe siècle, tels qu'ils sont décrits par Upton Sinclair dans *The Jungle*. Traduit en chinois sous le titre *Abattoirs*, le roman a exercé un impact direct sur Xiao Hong : inscrit dans *Les Mains*, il trouve des échos plus importants dans *Champ de la vie et de la mort*, à travers la mise en scène de l'abattage du vieux cheval et, plus généralement, de la cruauté exercée sur les animaux, comme métaphore du processus de déshumanisation engagé dans les territoires du nord soumis à l'occupation japonaise au début des années 1930. Voir Xiao Hong, « Shou » (Les Mains), <http://www.eywedu.com/Xiaohong/dpxsh/001.htm> et « Sheng si chang » (Champ de la vie et de la mort), <http://www.eywedu.com/Xiaohong/shsch/004.htm> (le 10 mars 2010). Le roman de Sinclair a été traduit pour la première fois par Yi Kanren (Guo Moruo) : *Tuchang (The Jungle)*, Shanghai, Nanqiang shuju, 1929.

13. Mo Yan, *Quarante-et-un coups de canon*, op. cit., p. 335.

comme la sophistication gastronomique réalisée ailleurs, esquivant la voracité, diluée dans un ludisme plus que suspect. L'imagination d'un tel jeu permet à l'auteur de souligner combien l'esprit est ravagé dans un système où seule prime la preuve de la puissance, en production comme en consommation, qui met à l'index le sort des animaux.

L'idéal commun de la puissance, voire de la mégalomanie, est à l'origine de la Fête de la viande, qui pervertit le rituel du sacrifice par l'orgie. Les étendards et les chars bariolés provoquent des affrontements évocateurs des romans de cape et d'épée, tandis que le fumet se dégage des rôtisseries de toutes sortes. Cependant, au-dessus de la foule s'adonnant à la glotonnerie et à la beuverie, les feux d'artifice tracent dans le ciel le mot « viande » en un gigantesque caractère. La célébration de l'abondance tourne à la débauche, dans l'oubli des boucs émissaires : ils sont sacrifiés sur l'autel du matérialisme triomphant. Le culte de l'enrichissement devenu le nouveau credo et le ciment de la cohésion nationale, la dictature consumériste opère dans cette allégresse ritualisée mais désacralisée. Le détournement du sacré se lit à travers un réseau de signes transgressifs. Le sacrilège s'observe moins dans la négation du principe bouddhique interdisant tout sacrifice animal, que dans la puissance divine que l'homme s'octroie, en s'imposant comme maître de l'animal et du monde. La Fête se déroule en effet dans le cadre d'une cérémonie consacrée à la fondation du Temple du dieu de la viande. Cette divinité inédite, ayant droit de cité dans le panthéon de Mo Yan, émane de la déification de l'enfant de la viande, auquel sont dédiés un livre et un spectacle : *Histoire de l'enfant-viande devenu immortel*⁽¹⁴⁾. Cette continuité confère à l'enfant un statut ambigu : il est à la fois le sacrificateur repu des victimes et le dieu possédant un pouvoir transcendant et gratuit sur ces dernières. Le sacré se révèle doublement corrompu, à la fois par la sublimation du carnaval et par cette identification troublante du divin et de l'humain, où se confondent l'offrande, le sacrifice et le dieu. Mais le culte de la viande ainsi parodié dévoile aussi l'adoration de l'argent que cache le visage du dieu.

La construction du Temple du dieu de la viande, en effet, fait pendant à la restauration de la statue du dieu Wutong, double tutelle de la fortune et de la luxure⁽¹⁵⁾. Le parallélisme s'avère moins fortuit qu'insidieux dans la mesure où le centaure, qui figure le dieu Wutong, se présente, selon certaines légendes, sous la forme d'un enfant qui a la manie de s'entretenir avec des moines⁽¹⁶⁾. La parenté des deux divinités s'explique dès lors que l'enfant-canon assume son statut de narrateur, éclairant les liens entre une consommation carnée démesurée, le fétichisme de la prospérité et la dévastation de la

luxure. Mais les identités multiples de l'enfant, déclinées en enfant de la viande, chef de l'atelier du rinçage et dieu de la viande, doivent reculer devant la rupture provoquée par le rôle de narrateur rempli par l'enfant-canon car ce dernier crée une faille au milieu de l'impénitence générale.

Le roman se construit en effet sur les 41 histoires racontées par l'enfant-canon à un moine emmuré dans un mutisme impassible, en contraste avec la logorrhée du narrateur⁽¹⁷⁾. L'acte narratif de l'enfant s'affirme en réalité comme un geste expiatoire. Le monologue, en flux continu, est à tous égards comparable à un « confiteur ». Mo Yan ne semble pas remettre en cause la nourriture carnée, question dont il mesure la complexité incommensurable, même s'il fait ailleurs l'éloge des clans herbivores. Mais il pointe la nécessité d'une prise de conscience de la réalité, en disant le « bénédicité », selon les termes d'Élisabeth de Fontenay⁽¹⁸⁾, d'autant que cette réalité prend des proportions monstrueuses. Le personnage-narrateur termine son récit en tirant littéralement 41 coups de canon pour pulvériser Lao Lan et son usine, comme si détruire les lieux criminels permettait d'expier la folie meurtrière. Mais s'il y a destruction, c'est pour mieux se souvenir, comme le fait l'enfant-canon dans cette narration mémorielle qui finalise sa conversion. Sans accomplir le même geste de rupture, les personnages vivent toutefois, comme le narrateur, sous le poids de la casuistique. Ces animaux domestiques qui ont apporté de l'énergie à l'humanité méritent, selon eux, un meilleur sort que l'abattoir. Une sépulture doit leur être réservée, à défaut d'une pierre tombale. Huang Biao se garde de vendre son bœuf de labour, traité comme la réincarnation de sa mère. Sur l'initiative de Chen Yuzhen, mère de l'enfant, une estrade, haute de dix mètres, a été dressée afin de délivrer les âmes de ces êtres morts victimes d'une injustice⁽¹⁹⁾. L'édifice s'avère dédié aussi bien aux victimes qu'aux victimaires puisque c'est Luo Tong, père de l'enfant, qui y passera sept jours de méditation dans une solitude obstinée. L'irréparable se produit lorsque, à sa descente de l'estrade, il fend sa

14. *Ibid.*, p. 411.

15. *Ibid.*, p. 223-224.

16. « Maître d'une pagode ancienne » (Guta zhu), in Hong Mai, *Notes de Yijian* (Yijian zhi) [Yijian zhi qui Juan shi guta zhu], Taipei, Mingwen shuju, vol. 3, 1995, p. 1295-1296.

17. On peut se référer, au sujet de l'importance de l'acte narratif chez Mo Yan, à l'aveu de l'auteur lui-même : « Si l'on doit absolument définir l'intrigue de ce roman, c'est précisément l'histoire d'un enfant qui raconte une histoire de manière intarissable ». Mo Yan, « Postface. Raconter, c'est tout », in *Quarante-et-un coups de canon*, op. cit., p. 500.

18. Élisabeth de Fontenay, « Question animale, question politique », *Relations*, juillet-août 2001 (670), p. 12-15.

19. Mo Yan, *Quarante-et-un coups de canon*, op. cit., p. 404-406, 411. Les « âmes » en question sont les mânes d'une personne morte victime d'une injustice, *yuanhun*. Cf. l'édition originale, *Sishiji pao*, Shenyang, Chunfeng wenyi chubanshe, 2003, p. 256.

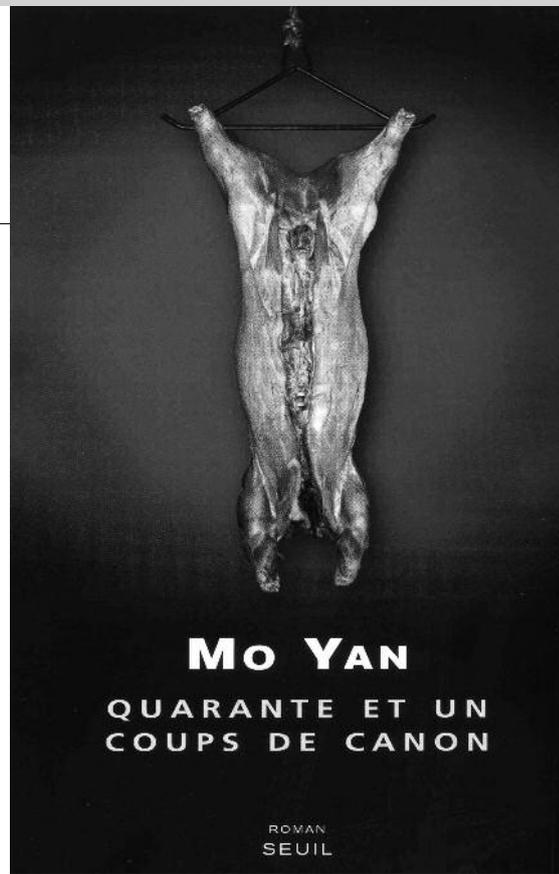
femme en deux de la même manière qu'il donnait un coup de grâce aux animaux. Il sera difficile de déterminer si, par ce geste fatal, il voulait punir un adultère ou plutôt une entreprise criminelle, mise en place en l'occurrence dans la complicité du couple légitime avec le couple extraconjugal. La mort de Chen Yuzhen et de Lao Lan, l'emprisonnement de Luo Tong, la renonciation de Luo Xiaotong traduisent, en tout état de cause, aussi bien les conséquences dramatiques que l'impératif de la réparation.

La compassion réfléchie

La monstration de la cruauté et du sadisme infligés aux animaux a pour corollaire la compassion. L'écriture réquisitoriale est contrebalancée par un mode plus constructif, fondé sur la pitié à l'endroit de tous les êtres vivants, sans distinction entre l'animal et l'homme. La convocation de la vision bouddhique permet à l'auteur d'imaginer un univers où les animaux humains et non humains cohabitent, communiquent et permutent. *La Dure Loi du karma*, plus que d'autres œuvres, véhicule cette empathie inter- et transpécifique, par le truchement d'une histoire de transmigration aussi fantaisiste que signifiante.

Ximen Nao, ancien propriétaire terrien, exécuté pendant les réformes agraires, se réincarne, à l'avènement de la République populaire, successivement en âne, bœuf, cochon, chien et singe. Il devient ainsi le témoin et l'acteur d'un demi-siècle de l'histoire du pays. La métamorphose de ce personnage en plusieurs animaux domestiques le maintient en contact avec sa famille et avec son village, sans qu'aucun événement ne lui échappe. L'animal, dans son corps déchu, poursuit une vie sociale et affective riche en péripéties, au même titre que son entourage. Les échanges qu'il a avec l'environnement humain révèlent de l'intérieur comme de l'extérieur une éthique biocentree.

Cette éthique se manifeste d'abord par la pitié envers la communauté des êtres en souffrance. Le sentiment de l'insupportable, le plus souvent, surgit dans des situations de vis-à-vis. Ainsi l'âne blessé provoque le sanglot chez Lan Lan, son maître, qui se démène pour extraire son sabot coincé. C'est par ailleurs les soins et l'affection prodigués par le maître qui ont dissuadé l'âne de l'idée du suicide, selon l'aveu même du rescapé de l'accident⁽²⁰⁾. Huang Huzhu, amoureuse de Ximen Jinlong, se jette sur ce dernier, « comme ferait une tigresse pour protéger son petit », à la seule vue de son ami ensanglanté, en faisant abstraction de toute bienséance⁽²¹⁾. Le spectacle de l'insupportable suscite une réaction instantanée et désintéressée en transportant le



spectateur vers l'autre et en entraînant une identification immédiate. L'impossibilité de l'indifférence trouve son origine dans la compassion bouddhique, tout en rappelant la sensibilité rousseauiste⁽²²⁾ et l'expérience quotidienne de la pitié chez Schopenhauer⁽²³⁾. Mais cette capacité à ressentir la souffrance de l'autre renvoie même à l'anecdote du bœuf rapportée par Mencius : n'ayant pas supporté la vue d'un bœuf qu'on traînait au sacrifice, un roi ordonna de le remplacer par un mouton⁽²⁴⁾. Il ne s'agit pas de la substitution d'un grand par un moins grand, mais de l'épreuve de face à face qui suffit, selon François Jullien, à instaurer une connivence avec une autre existence, qu'elle soit humaine ou animale, car « c'est l'existence elle-même, à travers moi, qui s'insurge en faveur d'autrui », dans une initiative indépendante de toute fin égoïste

20. Mo Yan, *La Dure Loi du karma*, op. cit., p. 124-126. Il s'agit d'un motif récurrent qui traverse différents textes. Cf. par exemple « Sabot de cheval » (1985) qui décrit la fracture du sabot postérieur d'un cheval, la scène traumatisante entraînant la résurgence d'un souvenir analogue qui remonte à une décennie auparavant. Mo Yan, « Mati » (Sabot de cheval), in *Xiaoshuo de qiwei* (L'odeur du roman), op. cit., p. 267-273.

21. Mo Yan, *La Dure Loi du karma*, op. cit., p. 387.

22. « ... l'unique espoir, pour chacun de nous, de n'être pas traité en bête par ses semblables, est que tous ses semblables, lui le premier, s'éprouvent immédiatement comme êtres souffrants, et cultivent en leur for intérieur cette aptitude à la pitié... ». Claude Lévi-Strauss, « Jean-Jacques Rousseau fondateur des sciences de l'homme », in *Anthropologie structurale II*, op. cit., p. 54.

23. Schopenhauer fait référence d'ailleurs aux Chinois – à partir d'une traduction du *Meng-Tseu* (Mengzi) réalisée par Stanislas Julien – et aux Hindous lorsqu'il affirme : « Faute de philosophie de l'École, dont je puisse invoquer l'autorité, j'ajouterai encore ceci : que les Chinois admettent cinq vertus cardinales (Tschang), parmi lesquelles ils placent, au premier rang, la pitié (*Sin*). Les quatre autres sont : la justice, la politesse, la sagesse et la sincérité. De même chez les Hindous, sur les tables commémoratives élevées en souvenir des souverains morts, nous voyons, parmi les vertus dont on les loue, en première ligne, la pitié envers les hommes et les animaux ». *Le fondement de la morale*, traduit par A. Burdeau, Librairie Germer Baillière et Cie, 1879, p. 164.

24. Mencius, traduit par S. Couvreur, in *Les Quatre livres*, Taipei, Guangqi chubanshe, 1972, p. 314.

te⁽²⁵⁾. Un émoi originaire, provenant de cette commune existence, n'exprime aucun autre lien que celui de la vie. À ce partage vital s'aggrave naturellement le refus de l'indifférence devant la mort. Si dans les *Quarante-et-un coups de canon*, la sépulture pour les animaux relève encore d'un vœu pieux, elle devient dans *La Dure Loi du karma* une réalité tangible, puisque les multiples dépouilles à l'intérieur desquelles le personnage réincarné finit sa vie ont été enterrées. La dignité des animaux trouve son ultime forme dans ce repos éternel, car le deuil empêche ces animaux de mourir seuls ; leur vie est ainsi reconnue comme une vie humaine, pour mériter d'être pleurée l'une comme l'autre⁽²⁶⁾.

La représentation compassionnelle chez Mo Yan, est toutefois peu assimilable au sentiment d'« humanité », vectorielle, risquant de reproduire la fable spéciste qui prête à l'homme seul le pouvoir de s'apitoyer sur le sort de ces animaux menacés, violentés et massacrés. L'auteur ne se contente pas, de ce point de vue, de décrire une sensibilité ou une émotivité immédiate, réduites parfois à l'impuissance et à l'incapacité d'aboutir à la fondation rationnelle d'un droit. *La Dure Loi du karma* dégage une compassion plus « réfléchie », au sens où elle est plus contextualisée et plus fonctionnelle. Le roman valorise des sortes de « potentialités » ou d'« aptitudes » (*functionnings*)⁽²⁷⁾, qui montrent les individus dans leur capacité réelle éprouvée dans un contexte déterminé. Ces capacités sont attestées aussi bien chez les animaux humains que non humains, ouvrant ainsi la voie à une reconnaissance de leurs droits. Ainsi se révèle une fonction plus politique de la compassion qui, à l'appui d'un bon usage de l'émotion, opère davantage par la solidarité et la réciprocité entre l'homme et l'animal.

La réciprocité compassionnelle s'observe d'abord dans le partage des souffrances ou du plaisir qui transcende la différence anthropologique. Ainsi, au fil des chapitres, n'est-il pas rare que ce soient les animaux qui pleurent ou sourient pour leur entourage humain. Le chien se rend dans la tombe préparée par son maître, seulement après avoir accompagné ce dernier dans sa propre fosse. Le bœuf, de son côté, se tient solidaire de Lao Lan, son maître, dans son refus d'adhérer à la commune populaire : il abandonne les terres collectives pour regagner le champ indépendant de son maître, en bravant les coups mortels qu'on lui inflige⁽²⁸⁾. Dans l'osmose des deux êtres en souffrances, les « larmes de sang » se mêlent au cri étouffé pour s'insurger contre l'injustice et contre un régime totalitaire qui ne saurait tolérer l'existence de ce « seul paysan indépendant de toute la Chine ».

La compassion réfléchie, cependant, se fortifie dans une relation d'interdépendance entre les humains et les animaux, dont la seule sensibilité, d'ailleurs, ne suffit pas à caractériser le

comportement. La faculté des sens, l'imagination, voire la pensée, permettent aux animaux de construire un monde où ils acquièrent le droit légitime de tisser des relations avec l'espèce humaine, à la manière des êtres humains capables de se soucier des animaux. C'est sur leur propre initiative que les animaux cherchent à développer les relations de coopération et d'entraide avec les hommes, en menant des batailles coordonnées contre toute forme d'injustice et en saisissant les occasions pour s'épanouir. Ainsi, notre protagoniste canin conteste-t-il le statut d'animal de compagnie qu'on lui attribue, alors qu'à ses yeux, son maître, si tributaire de lui, mérite autant ce titre. L'autopromotion du chien en sujet se confirme d'ailleurs dans son implication dans les imbroglios sentimentaux de ses proches humains, par son odorat surdéveloppé qui le transforme en un détective hors pair. Le cochon, qui a les « idées claires », en son état, mais le cerveau qui « s'embrouille » en tant qu'être humain, attaque Hong Taiyue, car l'animal supporte mal le sadisme que ce communiste endurci exerce sur Dame Bai⁽²⁹⁾, ancienne propriétaire terrienne et sa propre épouse principale dans une vie antérieure. Le cochon, capable par ailleurs de se conduire en « homme de cœur », périt dans une tentative de sauvetage des enfants noyés dans les eaux glacées⁽³⁰⁾. Les combines malicieuses du chien, l'acte de bravoure du cochon, la fidélité sacrificielle du bœuf sont dictés par des décisions mêlant la spontanéité à la volonté, leur permettant de trouver le plein épanouissement par les relations interpersonnelles qu'ils réussissent à instaurer.

L'interaction homme/animal évince non seulement l'anthropologisme mais aussi une représentation pathocentrée, encline à un humanisme charitable et à la seule perspective thanatologique de la biopolitique. L'intrication homme/animal prend en effet davantage la forme d'une communauté hybride, caractéristique d'une société où l'homme vit avec l'animal et en animal. Rien n'est plus éloquent, de ce point de

25. François Jullien, *Fonder la morale*, Paris, Grasset, 1995, p. 14.

26. C'est tout au moins la lecture que fait Karl Weil du roman de J. M. Coetzee, *Disgrâce*. Voir Karl Weil, « Liberté éhontée », *Critique*, août-septembre 2009, p. 677. Il perçoit dans l'euthanasie du chien boiteux une « honte empathique » éprouvée par le professeur Lurie, puisque ce dernier comprend la parenté qui le lie à son chien comme celle dans l'humiliation et la disgrâce (ou la honte : *shame*) : honte de vieillir et d'approcher la mort. Il ne s'agit pas de garder l'idéal de la « droiture morale », comme le dit Francione qui préconise l'extinction des animaux domestiques afin de préserver notre bonne conscience entachée par la relation de maître-esclave. L'essentiel est que les animaux ne meurent pas seuls, qu'ils puissent mourir aimés dans la mesure où, comme le montre la fin du roman de Coetzee, le personnage ne souhaite pas la disparition du chien, mais souhaite faire le deuil de leur honte commune.

27. Olivier Renaut, « Un bon usage de la compassion : Martha Nussbaum, *Frontiers of Justice* », *Critique*, août-septembre 2009, p. 771-779.

28. Mo Yan, *La Dure Loi du karma*, op. cit., p. 257.

29. *Ibid.*, p. 506.

30. *Ibid.*, p. 532-533.

vue, que cette narration métissée dans l'expression d'une modalité affirmative du *continuum* de la vie. Le discours narratif est en effet placé sous le signe de l'alternance et du mélange. Deux voix, l'une humaine, l'autre animale, se relaient d'une partie à l'autre, et d'un chapitre à l'autre dans l'avant dernière partie, pour aboutir à une alternance opérant à l'intérieur d'un même chapitre, par exemple, aux chapitres 50 et 53. Mo Yan, personnage homonyme de l'auteur, prend en charge l'ultime partie qui fait figure de prologue, après s'être immiscé dans l'histoire, par des interventions intermittentes. Cette variation de voix narratives soumet le récit à un processus constant de confrontation et de complétement. Un véritable dialogisme s'instaure lorsque la narration s'effectue à la deuxième personne du singulier, permettant ainsi à l'homme et à l'animal d'entrer en empathie par la voie énonciative. L'hybridation s'insinue aussi au niveau structurel. Le roman s'ouvre et se clôt avec la date identique du 1^{er} janvier 1950 pour circonscrire l'histoire et l'écriture dans un cercle parfait. Cette circularité hermétique semble condamner le protagoniste à une perte définitive, en sublimant le cycle karmique, sans même lui donner l'espoir de recouvrer la forme humaine. Sa métamorphose, pourtant, n'est pas à proprement parler irréversible ; sa nature humaine, plus ou moins recouverte, se retrouvera simplement « génétiquement modifiée ». Ximen Nao, au terme de cette transmigration réitérée, reste au seuil de l'humanité retrouvée, dans le corps d'un primate, tandis qu'est né un être frère à « tête étrangement grosse⁽³¹⁾ », à mémoire d'éléphant et doué de langage. Ce « bébé du siècle » hémophile, dont la vie dépend des cendres obtenues à partir des cheveux abondants et renaissants de sa grand-mère, a quelque peu les caractéristiques d'un humain recomposé. La résurrection advenue le jour du nouveau millénaire annonce ainsi un anthropo-zoomorphisme, qui trouve en réalité son origine dans les racines vitales communes. L'avenir « humanimal » a en effet une historicité propre. La métépsychose de Ximen Nao rappelle, plus qu'une descente aux enfers, les rapports ancestraux que l'humain entretient avec l'animal. Sa réincarnation à répétition fait de lui un patriarche géniteur d'une parentèle profuse et ouverte à une animalité polymorphe. La descendance ramifiée, issue d'ailleurs de la polygamie, de l'adultère, de l'adoption, vit dans une microsociété enracinée dans l'archétype anthropo-zoomorphique. Le bébé du siècle se voit octroyer « malgré tout » le patronyme de Lan, « bleu », en hommage à ses aïeux qui portaient au visage ce stigmate bestial, sinon démoniaque. Ce pedigree métissé se certifie puisqu'il est né d'une mère zoophile et d'un amour incestueux, à l'issue d'un acte transgressif, qui, en rupture avec le

régime normatif, n'est pas sans faire référence au couple mythique Fu Xi et Nüwa, frère et sœur à têtes humaines et à queues de serpent entrelacées. Le retour à l'origine (aux origines), préconisé avec force par l'auteur, reçoit sa confirmation dans cet ultime chapitre, laissant émerger un désir immémorial.

Corps « humanimal »

La thématique de l'animalité, ainsi, se plie à la fois à la téléologie et à la mythification. Le déploiement séquentiel des animaux, loin d'être aléatoire, épouse l'évolution de la société chinoise, avec l'âne et le bœuf comme bêtes de somme fondues dans le paysage de la collectivisation, le cochon en tant que signe prémonitoire et confirmé de l'abondance, le chien en qualité d'animal de compagnie dans une Chine engagée dans un processus d'urbanisation accéléré. Mais une intemporalité habite cette présence animale dans la société humaine, comme le montrent à l'instant l'allusion au couple mythique, et, d'une façon plus explicite, le totem de la jument dans *Le Clan des mangeurs de paille* lorsque le garçon appelle « Ma », dans une confusion troublante entre « Maman » et « jument »⁽³²⁾. Le *topos* finit par investir l'univers romanesque entier, façonnant le texte comme une entité hybride. L'œuvre de Mo Yan, en effet, devient un immense corps qui se construit à travers un processus d'hybridation agissant sur les personnages, la rhétorique et la textualité.

On observe dans tous les romans de Mo Yan la cohabitation voire la communication entre l'homme et l'animal. Cette coprésence au monde se cristallise d'abord dans les personnages métamorphosés ou hybrides. La réincarnation de Ximen Nao, à l'opposé d'une dégradation irréversible, le dote d'une double faculté humaine et animale. La métépsychose se lit moins comme une métempsomatose, dans le sens de l'incarnation de l'âme humaine dans un corps animal, que comme l'impossible scission du corps et de l'esprit. Les titres de différents chapitres l'attestent : « les tourments de l'âne », le « bœuf déploie une force opiniâtre », le « cochon s'en donne à cœur joie », le « tempérament du chien », sans parler des sous-titres, expression condensée du comportement et de l'affectivité des animaux. Le corps animal n'est plus ici l'objet d'une observation behaviouriste de sa gestuelle mécanique, ni même le simple véhicule des sentiments humains, mais un corps en mouvement ayant son humeur et sa pensée, à l'encontre, tout compte fait, de la

31. *Ibid.*, p. 761.

32. Mo Yan, *Shi cao jiazou* (Le Clan des mangeurs de paille), Pékin, Dangdai shijie chubanshe, 2004, p. 113.

« dure loi du karma ». Ainsi le cochon se déclare-t-il lucide dans son corps porcin, mais ayant le cerveau embrouillé en tant qu'être humain⁽³³⁾. Le corps grotesque de l'animal métaphorise le corps vivant, quel qu'il soit, pour exprimer la vie de la conscience. C'est sans doute sous cet éclairage que l'on sera mieux à même de décrypter les personnages proprement hybrides, tels que l'enfant prodige couvert d'écaillés, dans *Le Pays de l'alcool*, ou la fille-oiseau dans *Beaux seins, belles fesses*. Leurs facultés physiques prodigieuses sont proportionnelles à l'expérience du sensible, amplifié jusqu'à dicter la subjectivité.

La construction de ces personnages n'est sensible, précisément, qu'avec les « animots », à la faveur desquels l'image prend corps. En effet le rapprochement systématique, par les jeux de mise en parallèle ou par la comparaison, permet à l'auteur de visualiser les similitudes. La coïncidence, dans *Beaux seins, belles fesses*, de deux accouchements, celui de Shangguan Lushi et celui de l'ânesse, submerge Shangguan Lushi, la belle-mère, pour qui cette commune « mise bas » constitue deux « bonnes nouvelles »⁽³⁴⁾. La mère, corvéable littéralement comme une mule dans le moulin collectif, risque sa vie en dérobant les haricots de la commune populaire, afin de sauver ses enfants anéantis par la disette : ce geste rédempteur reproduit inconsciemment l'éthologie aviaire par ingurgitation et régurgitation. L'analogie, dans les deux cas, dégage une force et une générosité propres à la mère nourricière. L'éloge du corps peut être relayé par la critique de son instrumentalisation. Dans ce cas de figure, le parallélisme emprunte même la voie du chiasme. Dans une scène burlesque, on couvre le cochon de motifs et de slogans révolutionnaires en le transformant en un « panneau de propagande »⁽³⁵⁾. Le croisement se produit lorsque les enfants, déguisés en cochons révolutionnaires, montent sur scène, à leur tour, pour présenter leur numéro de « fidélité » au grand leader⁽³⁶⁾. Les scènes renvoient irrésistiblement au défilé de chameaux, « tous recouverts d'une étoffe de soie rouge et parés d'une fleur, tels des travailleurs modèles qui viennent de recevoir leur récompense », au cours de la fête de la viande⁽³⁷⁾. La « sublimation » bouffonne subvertit le dieu révolutionnaire ou consumériste, pour rappeler deux périodes historiques séparées, mais communément atteintes dans leur corporalité.

Mais la figuration mêlée du corps s'appuie directement sur les tropes. La comparaison, ainsi, se révèle comme la figure de style la plus saillante⁽³⁸⁾. Si elle s'associe régulièrement aux éléments de la nature, en revanche, l'homme et l'animal entrent dans une connivence plus systématique. Nombreux sont les portraits, la gestuelle, la posture où

l'homme et l'animal se confondent par le jeu de comparaisons, comme en témoignent deux exemples pris dans *Quarante-et-un coups de canon* : « Il [le moine] était parfaitement calme, tel un cheval assoupi⁽³⁹⁾ » ; « Si elles [les bêtes] n'avaient pas émis des grognements telles des vieilles femmes souffrant des dents, on n'aurait presque pas pu penser qu'elles étaient vivantes⁽⁴⁰⁾ ». Le premier exemple met en parallèle le moine, en position de méditation assise, et un cheval en sommeil, les deux espèces étant reliées par le sème commun de la sérénité. Le second décrit le marché des chiens, dont la souffrance serait passée inaperçue, dans leur corps inerte, s'ils n'avaient pas émis leur gémissement humain, provenant plus précisément d'une personne âgée ; l'analogie trouve sa pleine justification dans cette commune souffrance ressentie chez les êtres sans défense. La profusion de telles comparaisons déborde en réalité du seul partage de la souffrance pour signifier celui du monde même, puisqu'aucun des deux, ni l'homme ni l'animal, ne se cantonne dans le rôle du comparé ni dans celui du comparant. Au contraire, dans leur permutabilité, ils se comparent, se mirent, s'échangent dans leur perception et leur sentiment. Le mécanisme métonymique de la comparaison – le cheval se trouve à proximité, sans parler de la statue du centaure dans le temple – indique un environnement commun à l'homme et à l'animal qui, au lieu de mener une existence sans monde, participe à la société.

L'intrication « homanimale » signifiée par les jeux langagiers trouve son expression ultime dans *Bébés-grenouilles*, dernier roman de Mo Yan⁽⁴¹⁾, comme en témoigne la chaîne homo-

33. Mo Yan, *La Dure Loi du karma*, op. cit., p. 506.

34. Mo Yan, *Beaux seins, belles fesses*, traduit par Noël et Liliane Dutrait, Paris, Seuil, 2004, p. 20.

35. Mo Yan, *La Dure Loi du karma*, op. cit., p. 337. (Traduction légèrement modifiée, par rapport à « colonne publicitaire », selon l'expression originale, *xuanchuan lan*. Cf. l'édition originale, *Shengsi pilao*, Pékin, Zuoji chubanshe, 2006, p. 232).

36. Mo Yan, *La Dure Loi du karma*, op. cit., p. 350.

37. Mo Yan, *Quarante-et-un coups de canon*, op. cit., p. 158.

38. Sur les questions liées à la traduction du style de Mo Yan, cf. Liliane et Noël Dutrait, « Atelier de chinois », *Dix-huitièmes assises de la traduction littéraire* (Arles 2001), Arles, Actes Sud, 2002, p. 76-78.

39. Mo Yan, *Quarante-et-un coups de canon*, op. cit., p. 10. Cf. le texte original, *Sishiyi pao*, op. cit., p. 1 : « *Da heshang duanzuo zai pobaibukan de Wutongshen suxiang qian yige fulan de putuan shang, shenqing anxiang, fangfo yipi meng zhong de ma* ».

40. Mo Yan, *Quarante-et-un coups de canon*, op. cit., p. 402. Cf. le texte original, *Sishiyi pao*, op. cit., p. 353 : « *Ruguo bu shi tamen fachu de hengheng jiji de, xiang laotaitai hai yatang yiyang de shengyin, ni jihu xiangbudao tamen shi yixie huowu* ». Le dernier terme *huowu* signifie littéralement « êtres vivants ».

41. Ce récit émane sans doute d'une lente germination puisque dans un essai datant d'il y a quelques années, Mo Yan promet d'écrire un roman sur les grenouilles : « *Hongshui, niuwa* » (Inondations et grenouilles-taureaux), in *Mo Yan sanwen xinbian* (Nouveau recueil d'essais de Mo Yan), Pékin, Wenhua yishu chubanshe, 2010, p. 160. Certains épisodes du roman rappellent en effet les spectacles, décrits dans l'essai, de grenouilles envahissant le village après les pluies diluviennes dans les années 1960.

phonique qui se constitue à la faveur du cryptogramme « grenouille » (*wa 1*), contenu dans le titre : il renvoie à « bébé » (*wa 2*), pour déteindre sur *wa (wa 3)*, composante du nom de Nüwa, divinité créatrice de l'être humain. L'homonymie opère comme véhicule diégétique, à travers la remise en cause de la politique meurtrière en matière de contrôle des naissances et la dénonciation du trafic organisé dans la pratique de la gestation pour autrui sous couvert d'une entreprise de commercialisation de grenouilles-taureaux. Mais elle revêt aussi une portée symbolique qui transcende les effets rhétoriques. L'imaginaire troublant d'une faiseuse d'anges doublée d'une accoucheuse chargée d'une mission sacrée permet à Mo Yan de dé-tabouiser les considérations bioéthiques, en invoquant la puissance mythique et allégorique, dans la mesure où les gestes de Nüwa seront relayés par le « jugement de Salomon »⁽⁴²⁾ dans le questionnement sur la définition de l'être humain relative à la filiation et à la parenté.

Mais loin d'ériger l'homme en être souverain, les nouveaux jeux langagiers et fictionnels, tels qu'ils se déploient à travers la chaîne signifiante de grenouilles, confirment l'obsession de l'auteur en matière d'interspécificité, au demeurant sacralisée. Ainsi *Bébés-grenouilles* rejoint-il *Le Dieu Grenouille* de Pu Songling⁽⁴³⁾, auteur fétiche de Mo Yan : les batraciens anoures, divinités bienveillantes, engendrent et protègent l'humanité à condition que la réciprocité soit établie quand on remplit le devoir de témoigner à leur égard vénération, respect et protection.

Le dernier exemple conduit déjà à penser que l'inscription du corps hybride, en dernière analyse, transforme les textes eux-mêmes en un corps organique. D'un langage imagé à une narrativité foisonnante, le même écheveau vital traverse une textualité acquise à la phénoménologie. Si *Le Supplice du santal* s'articule selon une morphologie animale quelque peu badine, en « Tête du phénix », « Ventre du cochon » et « Queue du léopard », en revanche, la corporalité animale relève d'une motivation plus sérieuse au niveau de la voix narrative qui, inspirée par la mélodie du chat, insuffle des notes pathétiques au texte, disloqué comme l'est le corps meurtri du protagoniste. Cette voix narrative se prolonge, dans *Quarante-et-un coups de canon*, chez l'enfant-canon dont la volubilité charrie dans son récit expiatoire les fautes incorporées. La scripturalité du corps, perpétuée par cette voix impérissable, parvient enfin à thématiser l'œuvre par une biologie de l'écriture. La compassion même, dès lors, se conçoit comme inscrite dans le respect naturel des parents, dont on ne cherche plus à savoir s'ils sont humains ou non humains, puisque seule compte la parenté des êtres à travers

cette solidarité interspécifique permise par les jeux pronominaux. Le glissement permanent du « je » vers le « nous », différent d'un « je est un autre », signifie plutôt que « je est ils », dans la mesure où le « nous » incarne ici une instance infiniment transposable, à l'image de la métamorphose enchaînée et contagieuse⁽⁴⁴⁾. Ce « nous » implicatif autant qu'implicateur, à défaut de l'utopie d'un « vivre-ensemble » de tous les êtres, donne du moins l'espoir de retrouver ce que Pierre Dac, fils de boucher, résistant et humoriste, avait formulé de manière péremptoire, à savoir le chaînon manquant entre le singe et l'homme. •

Glossaire

Da heshang duanzuo zai pobaibukan de Wutongshen suxiang qian yige fulan de putuan shang, shenqing anxiang, fangfo yipi meng zhong de ma
大和尚端坐在破敗不堪的五通神塑像前一個腐爛的蒲團上，神情安詳，彷彿一匹睡夢中的馬

huowu 活物 / Nüwa 女媧

Ruguo bu shi tamen fachu de hengheng jiji de, xiang laotaitai hai yatong yiyang de shengyin, ni jihu xiangbudao tamen shi yixie huowu
如果不是它們發出的哼哼唧唧的、像老太太害牙痛一樣的聲音，你幾乎想不到它們是一些活物

Shangguan Lushi 上官魯氏 / Shangguan Lüshi 上官呂氏

wa 1 蛙 / wa 2 娃 / wa 3 媧 / xuanchuan lan 宣傳欄

Yijian zhi gui juan shi « guta zhu » 夷堅志癸卷十《古塔主》

yuanhun 冤魂 / zan 咱

42. La dernière partie du roman est écrite sous forme d'une pièce de théâtre parodique, où Chen Mei, mère porteuse clandestine et rendue folle, et Xiao Shizi (Petite Lionne), mère génétique supposée, se disputent la maternité du bébé. L'intervention de Gao Mengjiu, le juge, rappelle en effet la scène biblique, ou plutôt *Huilan ji* (Le Cercle de craie), pièce de théâtre du dramaturge Li Xingdao, de la dynastie des Yuan, puisque Gao se compare au personnage du Juge Bao, justicier impartial. Mais la pièce de Mo Yan en propose une version réorientée vers la relation entre la bioéthique et le monde du vivant : la pièce, et avec elle le roman, se termine, suite à la sentence prononcée en faveur de la mère génétique, par le suicide raté de la Tante, prisonnière du cas de conscience lié à une myriade d'avortements qu'elle a pratiqués tout au long de sa carrière de sage-femme. Elle est désormais obsédée par le coassement des grenouilles qui ressemble aux cris des bébés d'outre-tombe. Mo Yan, *Bébés-grenouilles*, op. cit., p. 281-340. Rappelons que la pièce de Li Xingdao a inspiré Brecht pour son *Cercle de craie caucasien*. Pour la traduction française de la pièce de Li Xingdao, voir Li Hsing-dao, *Hoei Lan Ki ou l'histoire du cercle de craie*, traduit par Stanislas Julien, Londres, Oriental Translation Fund, 1832.
43. Shiniang, La Dixième, réincarnation des divinités grenouilles, épousa Kun Sheng, le bachelier Kun, tandis que la maison fut envahie par ces batraciens. La maison connaît une série d'événements malheureux du jour où le mari en vint à offenser les batraciens tout en maltraitant sa femme. La paix et la prospérité reviennent lorsque l'épouse fait de nouveau l'objet de respect et que les rites sont correctement pratiqués au sanctuaire dédié au dieu. Elle donne dès lors naissance à deux garçons. Voir « Qingwa shen » (Le Dieu Grenouille), in Pu Songling, *Liaozhai zhiyi* (Chroniques de l'étrange), Pékin, Renmin wenxue chubanshe, 1989, p. 1446-1450. Voir, pour la traduction française, « Le Dieu Grenouille », in Pu Songling, *Trois contes étranges. Récits chinois et illustrations inédites*, préface et traduction de Rainier Lanselle, Paris, PUF/Fondation Martin Bodmer, 2009, p. 101-111.
44. Ce jeu constant de glissement pronominal est particulièrement frappant dans l'utilisation du mot *zan*, que Chantal Chen-Andro n'a pas hésité à traduire par « nous ». Mo Yan, *La Dure Loi du karma*, op. cit., p. 555-556. Cf. le texte original, *Shengsi pilao*, op. cit., p. 384-387.