La création d'un espace littéraire pour débattre de l'ère maoïste

La fictionnalisation du Grand Bond en avant dans *Les Quatre Livres* de Yan Lianke

SEBASTIAN VEG

RÉSUMÉ : Depuis la littérature des cicatrices du début des années 1980, la fiction et l'autobiographie fictionnalisée ont largement contribué à mettre en lumière la violence de masse de la Révolution culturelle. Cependant, ces textes se sont cantonnés à un cadre bien défini, à l'intérieur duquel le système politique n'était pas remis en question en tant que tel. Ces dix dernières années, le champ littéraire chinois s'est en revanche ouvert plus spécifiquement aux années 1950, avec des œuvres telles que *Chroniques de Jiabiangou* de Yang Xianhui (Tianjin, 2002) et *Stèles* de Yang Jisheng (Hong Kong, 2008). Cet article s'intéresse aux *Quatre Livres* de Yan Lianke (Hong Kong, 2010), une fictionnalisation sur le mode fantastique de la famine du Grand Bond en avant dans un village situé sur les rives du fleuve Jaune. Si l'on considère la littérature dans le contexte des théories de l'espace public, on peut penser que le livre de Yan vise à élargir de manière décisive le débat sur certains aspects auparavant tabous de l'ère maoïste, objectif qui n'a été que partiellement contrecarré par l'échec de sa publication en Chine continentale. *Les Quatre Livres*, comme les œuvres de Yang Jisheng et de Yang Xianhui, représente une tentative visant à remettre en question la légitimité originelle du système politique de la République populaire de Chine et à créer un débat au sein de l'espace public sinophone sur les fondations du régime actuel.

MOTS-CLÉS : Yan Lianke, Grand Bond en avant, famine, mémoire, histoire, espace public, espace littéraire, censure, fiction.

On considère généralement que l'ère post-maoïste a commencé avec l'élimination de la Bande des Quatre et avec la consolidation du pouvoir de Deng Xiaoping lors du 3e plénum du 11e Comité central de décembre 1978, deux ans après la mort de Mao. Cependant, le régime chinois n'a jamais complètement remis en question le rôle ni l'importance de Mao comme père fondateur de la nation. Tout récemment, le secrétaire général actuel du Parti communiste chinois (PCC), Xi Jinping, a développé une théorie complexe des « deux irréfutables » (*liangge buneng fouding* 兩個不能否定), indiquant que les réalisations de l'ère maoïste ne pouvaient pas être « réfutées » en utilisant les avancées de l'ère des réformes (et vice versa) [1]. Dans un essai récent, Joseph Fewsmith formule l'idée selon laquelle « l'héritage [maoïste] semble encore plus difficile à traiter aujourd'hui qu'il y a 10 ou 20 ans » [2]. La persistance de l'héritage maoïste a bien sûr également fait l'objet de nombreux travaux universitaires dont, parmi les plus importants, *In the Red* de Geremie Barmé, qui note l'attrait croissant exercé par la figure de Mao dans le champ culturel et intellectuel ; *Re-envisioning the Chinese Revolution* de Ching Kwan Lee et Guobin Yang, qui s'intéresse aux représentations sociales populaires de « l'ère révolutionnaire » ; et *Mao's Invisible Hand* de Sebastian Heilmann et Elizabeth Perry, dans lequel les auteurs mettent en lumière la continuité en matière d'élaboration des politiques entre les ères maoïste et post-maoïste [3]. La « Résolution concernant certaines questions dans l'histoire de notre Parti » de 1981 a délimité le cadre général dans lequel l'historiographie officielle ou d'autres publications peuvent traiter de l'ère maoïste, principalement en termes d' « erreurs » sur le chemin de la construction du socialisme [4]. Cependant, parallèlement, le gouvernement a mis en œuvre une politique d'amnésie, à travers laquelle tout débat public sur les événements de l'ère pré-Réforme a été activement découragé dans la sphère publique. Fang Lizhi, réfugié à l'ambassade des États-Unis à Pékin juste après la répression du mouvement démocratique de 1989, a écrit le célèbre essai « Les techniques d'amnésie

Une première version de cet article a été présentée à une conférence organisée à la Maison française d'Oxford le 1er et le 2 novembre 2013 dans le cadre d'un projet collaboratif sur « Littérature et démocratie » coordonné par Philippe Roussin et moi-même. Je tiens à remercier Philippe Roussin et Anne Simonin pour leur invitation. Une deuxième version a été présentée dans un panel de l'AAS organisé au sein du projet ANR-RGC « Nouvelles approches de l'ère maoïste », dans le cadre duquel a été entreprise la recherche en vue de cet article.

1. Xi a commencé à formuler des théories similaires dès 2011, dans un discours donné pour le 90e anniversaire du PCC. Sa formulation classique est apparue dans un discours de janvier 2013 au 18e Comité Central, à savoir : « Haobu dongyao jianchi he fazhan Zhongguo tese shehui zhuyi - zai shijian zhong buduan yousuo faxian yousuo chuangzao yousuo qianjin » (Soutenir et développer de manière indéfectible le socialisme aux caractéristiques chinoises : une pratique faite de découverte, de créativité et de progrès constants), *Renmin Ribao*, 6 janvier 2013, http://politics.people.com.cn/n/2013/0106/c1024-20100407.html (consulté le 23 juin 2014). Cette idée a été réaffirmée dans un long article théorique écrit par le Bureau Central de l'Histoire du Parti publié dans le *Renmin Ribao* à la veille du Troisième Plénum : « Zhengque kandai gaige kaifang qianhou liangge lishi shiqi » (Envisager correctement les deux époques historiques d'avant et d'après les réformes), *Renmin Ribao*, 8 novembre 2013, http://politics.people.com.cn/n/2013/1108/c1001-23471419.html (consulté le 23 juin 2014).
2. Joseph Fewsmith, « Mao's Shadow », *China Leadership Monitor*, n° 43, 14 mars 2014, p. 1, www.hoover.org/research/maos-shadow (consulté le 23 juin 2014). À la suite d'un article publié par Li Yongfeng dans *Yazhou Zhoukan* en 2013, Joseph Fewsmith suggère que la réévaluation de Mao par Xi pourrait s'être inspirée d'une contribution proposée en 2007 avant le 17e Congrès par Zhu Jiamu au Bureau Central des Recherches documentaires et rejetée par Jiang Zemin.
3. Sebastian Heilmann et Elizabeth Perry (éd.), *Mao's Invisible Hand*, Cambridge, Harvard University Asia Center, 2011 ; Geremie Barmé, *In the Red*, New York, Columbia University Press, 1999 ; Ching Kwan Lee et Guobin Yang (éd.), *Re-envisioning the Chinese Revolution. The politics and poetics of collective memory in reform China*, Stanford, Stanford University Press, 2007.
4. Pour une discussion générale sur la place de Mao dans l'historiographie officielle, voir Arif Dirlik, « Mao Zedong in Contemporary Chinese Official Discourse and History », *Perspectives chinoises*, n° 2012/2, 2012, p. 19-30.

du Parti communiste »[5] (*Gongchandang de yiwang shu* 共產黨的遺忘術), dans lequel il développe son idée du *duandai* (« la coupure générationnelle »), selon laquelle la mainmise du PCC sur le pouvoir est liée à sa capacité à priver les générations successives de la mémoire des mouvements démocratiques antérieurs, de façon à ce que chaque génération doive recommencer à zéro, sans avoir connaissance des idées et des réussites de leurs prédécesseurs.

Cela ne signifie pas qu'aucun débat n'ait eu lieu en Chine sur la période allant de 1949 à 1978 : que ce soit à huis clos au niveau des échelons supérieurs du Parti ou bien dans des publications « non-officielles » (*minjian* 民間), il y a eu, au fil des années, un certain nombre d'examens de conscience sur les événements du règne de Mao[6]. Dès 1978, même avant que le 3e Plénum n'ait consolidé le pouvoir de Deng, le dégel dans le domaine littéraire et artistique s'est manifesté par la publication de deux nouvelles, dont l'une (« La cicatrice » de Lu Xinhua) a donné son nom à tout un mouvement littéraire commémorant certains épisodes de la Révolution culturelle. Depuis la fin des années 1970, la littérature a donc joué en Chine le rôle de substitut au débat public sur l'histoire de l'ère maoïste. Un débat systématique, public et officiellement autorisé sur l'histoire et la politique de l'ère maoïste, permettant aux historiens comme aux citoyens (et aux enfants scolarisés) de mieux comprendre le déclenchement des campagnes politiques du début des années 1950, de la Grande famine de la fin des années 1950 et du début des années 1960, de la violence de masse qui s'abattit sur tout le pays pendant la Révolution culturelle, reste manifestement impossible en Chine, bien qu'il ait souvent été souligné qu'un tel débat est un préalable indispensable à une véritable réforme politique et à la démocratisation de la Chine. Cependant, les écrivains et les éditeurs ont constamment cherché à exploiter les failles du système d'édition, la plus grande tolérance dont est censée bénéficier la fiction et les sympathies généralement libérales des éditeurs et des rédacteurs en chef de revues pour déclencher un débat public sur différents épisodes de l'ère maoïste. La littérature représente donc un des domaines à travers lequel la société chinoise essaye de contourner les limites imposées par le discours officiel.

Cet article n'a pas pour objectif d'offrir un panorama complet des débats intellectuels sur l'ère maoïste, ni même de faire une histoire exhaustive de son traitement littéraire en Chine. Il s'intéresse plus étroitement à un exemple récent d'œuvre fictionnelle qui remet en question les frontières auparavant bien définies de la représentation de l'ère maoïste en Chine. Il s'inscrit dans un cadre théorique qui s'appuie sur la définition que donne Jürgen Habermas de l'espace public et du rôle de la littérature dans l'avènement de son institutionnalisation historique, complétée par la définition que donne John Searle de la fiction comme acte pragmatique. Tel qu'Habermas le comprend, l'espace public moderne est apparu en Europe au XVIIIe siècle conjointement à une société bourgeoise et instruite de lecteurs. L'espace public bourgeois, permis par la presse et d'autres publications, peut être défini comme « le forum [...] au sein duquel les individus privés (formant collectivement le public) se sont rassemblés afin de contraindre la force publique à se légitimer face à l'opinion publique ». Habermas décrit son avènement comme « le processus au cours duquel le public, constitué de personnes privées faisant usage de leur raison, s'approprie la sphère publique contrôlée par l'autorité, et l'institutionnalise comme une sphère où la critique s'exerce contre le pouvoir de l'État, transformant ainsi une sphère publique littéraire déjà dotée d'un public et de lieux de débats »[7]. De nombreux débats ont été consacrés à la dimension normative de la théorie d'Habermas et à sa possible application en Chine mais en faire un compte-rendu complet ici irait bien au-delà de l'ambition de cet article. Sans aucun doute de très fortes contraintes s'exercent sur ceux qui écrivent au sein de ce que Perry Link a appelé « le système littéraire socialiste chinois »[8]. Perry Link considère que le « système » en tant que tel a cessé d'exister dans les années 1990, mais ses publications récentes continuent à faire référence au « système », soulignant la survivance de certaines de ses pratiques[9]. Cependant, malgré une censure et un contrôle permanents, il est indéniable que les réformes économiques des années 1990 ont créé de nouveaux espaces de publication et de débat, tels que ceux qu'Habermas avait décrits pour l'Europe du XVIIIe siècle. Le présent article part de l'idée selon laquelle les œuvres littéraires et ce que les lecteurs en disent à travers la presse écrite et diverses publications peuvent mener à une critique du pouvoir de l'État ou de ses récits dominants. Il considère en ce sens que la Chine est dotée d'un espace public embryonnaire, qui est en partie le produit des réformes économiques, mais aussi l'émanation d'un espace public sinophone plus vaste, fondé sur les libertés de la presse et de l'édition qui, si elles n'existent pas en tant que telles en Chine, sont garanties à Hong Kong, Taiwan et sur des sites Internet hébergés à l'extérieur de la RPC. *Les Quatre Livres* n'a finalement pas été publié en Chine continentale, mais l'œuvre est largement accessible sur Internet y compris en Chine (comme expliqué ci-dessous) : on peut dès lors la commenter dans le cadre de cet espace public sinophone plus vaste. De plus, cet article s'appuie sur la conception proposée par Searle du discours fictionnel comme acte pragmatique, doté d'une certaine intentionnalité (de la part de l'auteur), de contenu communicationnel, et produisant un effet pragmatique sur ses lecteurs, tout comme d'autres types de discours. Si la fiction peut être « ludique », elle est dès lors comprise comme une interven-

5. Fang Lizhi, « The Chinese Amnesia », *New York Review of Books*, 27 septembre 1990, www.nybooks.com/articles/archives/1990/sep/27/the-chinese-amnesia/ (consulté le 16 novembre 2013).
6. Parmi les exemples récents de voix *minjian*, on peut citer les écrits de l'historien de Nankin Gao Hua (1954-2012), dont l'étude de Yan'an, *Hong taiyang shi zenyang shengqi de* (Comment le soleil rouge s'est levé) (Hong Kong, CUHK Press, 2001), n'est toujours pas publiée en Chine continentale ; la critique de l'économiste Mao Yushi appelant à « Faire revenir Mao au rang d'être humain » (« Ba Mao Zedong huanyuan cheng ren », *Caixin*, 26 avril 2011) et le lobbying entrepris par l'historien du Parti retraité Xin Ziling fin 2011 et début 2012 pour que le nom de Mao soit retiré des documents du Parti. Le Professeur Qian Liqun, retraité de l'Université de Pékin, a également récemment publié à Taiwan une biographie massive de Mao en deux volumes : Qian Liqun, *Mao Zedong shidai he hou Mao Zedong shidai (1949-2009). Ling yizhong lishi shuxie* (L'époque de Mao et l'époque d'après Mao, 1949-2009. Un autre récit historique), Taipei, Lianjing, 2012.
7. Voir Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt, Suhrkamp, 1990 [1962], p. 84 et 116. Charles Taylor a notoirement critiqué la définition donnée par Habermas de l'espace public au nom d'une « politique de la reconnaissance » (une critique qu'Habermas n'accepte pas) ancrée dans une politique de la différence qui s'oppose à la politique universaliste de l'« égale dignité » inhérente à la notion habermassienne de public. Cependant, sans ignorer cette critique, le présent article n'interprète pas la remise en question de l'ère maoïste par Yan Lianke comme une tentative d'obtenir la reconnaissance d'une revendication d'« identité authentique ». Voir les contribution de Taylor et d'Habermas dans Amy Gutman (éd.), *Multiculturalism. Examining the politics of recognition*, Princeton, Princeton University Press, 1994.
8. Perry Link, *The uses of literature: life in the socialist Chinese literary system*, Princeton, Princeton University Press, 2000. L'approche de Link, bien qu'elle ne cite pas explicitement Bourdieu, est fondée sur une conception empirique de la littérature comme « espace des points de vue » (une formulation bourdieusienne que Link utilise p. 56). Link définit ce système comme la combinaison d'une bureaucratie inspirée de l'URSS avec l'idée largement partagée dans la société chinoise de l'importance de la littérature. Ses traits distinctifs sont la primauté de la relation entre les décideurs et les lecteurs, au détriment des écrivains, et son utilisation de l'autocensure, mise en œuvre à travers la « dépendance organisée » (Andrew Walder) des écrivains envers les avantages offerts par leurs unités de travail.
9. Il écrit par exemple : « Des écrivains comme Mo Yan s'expriment clairement sur la stratégie du régime, et ne l'aiment probablement pas, mais ils acceptent de faire des compromis dans la manière de tourner les choses. C'est le prix à payer quand on écrit de l'intérieur du système. [...] Les écrivains chinois contemporains, qu'ils soient ou non "à l'intérieur du système", doivent tous choisir les modalités de leur relation au gouvernement autoritaire de leur pays. Cela implique nécessairement des calculs, des compromis et de jouer différentes cartes de différentes manières ». Perry Link, « Does this Writer deserve the prize? », *New York Review of Books*, 6 décembre 2012. Yan Lianke traite de cette question dans son essai « Zai gaodu jiquan yu xiangdui kuansong de shuangchong tiankong xia » (Sous le double régime d'une forte concentration du pouvoir et d'une tolérance relative), Yan Lianke, *Chenmo yu chuanxi* (Silence et essoufflement), Taipei, INK, 2014, p. 151-171.

tion s'adressant à un nombre (potentiellement illimité) de destinataires [10]. Ceci explique pourquoi, en plus d'une lecture rapprochée des *Quatre Livres* de Yan Lianke, cet article s'appuie sur deux entretiens approfondis avec l'auteur, dans lesquels l'intentionnalité de l'intervention peut être mieux comprise (bien qu'elle ne doive évidemment pas constituer une limite aux interprétations possibles ni à son effet pragmatique). Parallèlement, on cite également des entretiens publiés dans lesquels Yan développe des idées similaires [11]. À partir de cette approche, le présent article avance l'idée d'un possible tournant dans l'histoire de la RPC quant à la façon dont les intellectuels chinois contemporains sont prêts à aborder publiquement la question de la période maoïste.

La première partie dresse un bref panorama historique et les deux suivantes proposent une analyse du livre de Yan et de sa réception en Chine.

Le débat sur l'ère maoïste et la sphère littéraire: un panorama historique

Depuis la littérature des cicatrices de la fin des années 1970, la fiction et l'autobiographie fictionnalisée ont largement contribué à mettre en lumière les traumatismes personnels de la Révolution culturelle. « La Cicatrice » (*Shanghen*, 1978) de Lu Xinhua [12] est l'histoire d'une jeune femme qui coupe les liens avec sa famille politiquement suspecte et va à la campagne où la suit la marque indélébile de son histoire familiale. Lorsque sa mère est finalement réhabilitée, elle retourne à Shanghai pour la retrouver mais découvre qu'elle vient juste de mourir. Les textes comme celui-ci, souvent inspirés d'expériences personnelles, ne sortaient néanmoins pas d'un cadre aux limites bien définies, dans lequel le système politique lui-même n'était jamais remis en question. Au contraire, la foi des individus dans le Parti et dans sa capacité à corriger ses propres erreurs y était souvent soulignée. Cette approche s'est largement retrouvée quelques années plus tard dans la Résolution de 1981 dans laquelle le verdict final sur Mao restait positif, malgré les « erreurs » commises par la direction collective dès les années 1950 et la condamnation sans appel de la Révolution culturelle présentée comme « erronée » [13]. Poursuivant une pratique plus ancienne (une résolution similaire avait été adoptée en 1951), le PCC est donc parvenu à intégrer l'« erreur » de la Révolution culturelle dans un récit plus vaste de modernisation et de légitimité historique du pouvoir du PCC.

Les intellectuels des années 1980 étaient, dans une certaine mesure, prêts à obéir à ces règles. Dans le contexte plus large d'un consensus politique sur la modernisation, qui rassemblait les élites à l'intérieur et à l'extérieur du Parti, l'interprétation dominante de l'ère maoïste était formulée en des termes culturalistes acceptables pour le PCC : sous Mao, les forces de l'arriération de la tradition paysanne chinoise étaient réapparues sous la forme de l'ignorance et de l'autocratie et s'exprimaient de la manière la plus extrême dans le culte de la personnalité de Mao. Mao avait été tiré vers le bas par l'ignorance et le manque d'éducation de la population chinoise, aussi bien au sein du peuple que parmi les cadres. Il devenait donc possible de dénoncer ces forces au nom des Lumières et de rendre hommage au Parti pour s'être engagé de nouveau sur la voie des Lumières [14]. Ce récit avait aussi l'avantage de permettre de représenter les intellectuels sous les traits de victimes : sous Mao, l'État-Parti avait trahi la confiance des intellectuels en se rangeant du côté des masses de la paysannerie arriérée ; cependant, les intellectuels lui étaient restés fidèles et étaient désormais de nouveau prêts à travailler avec l'État et le Parti pour vaincre ces forces obscures. Voilà quels étaient en gros les termes du débat sur Mao dans les années 1980, bien que des voix discordantes se soient fait entendre dès cette époque [15].

L'une de ces voix était celle de Liu Xiaobo qui, dès 1986, avait écrit un essai célèbre intitulé « Crise ! » dans lequel il attaquait les intellectuels qui, selon lui, ne faisaient qu'effleurer la surface des problèmes soulevés par le passé totalitaire récent :

> Les intellectuels droitiers, dans les œuvres de Zhang Xianliang, non seulement n'ont pas perdu le sens du respect et de la valeur de l'humanité dans les conditions inhumaines des camps de rééducation par le travail, mais retrouvent au contraire, grâce au dur labeur physique, dans la communion avec les gens du peuple, dans l'étreinte et les caresses des filles de village sincères, simples, rêches et dures au labeur, la vision du monde marxiste-léniniste et l'affection du prolétariat, ce qui purifie leur âme et élève leurs sentiments moraux [16].

Du point de vue de Liu, malgré les descriptions sans concessions faites par Zhang Xianliang des conditions dans les camps de travail et des humiliations subies par les intellectuels, son écriture évacue les dimensions institutionnelles de la politique maoïste ainsi que le rôle des intellectuels qui l'ont soutenue.

De nouvelles formes d'écriture apparurent dans les années 1990 et un tournant fut atteint avec « L'Âge d'Or » (1993), nouvelle de Wang Xiaobo. En banalisant l'expérience de jeunes instruits empaysannés, décrite comme une série d'humiliations sexuelles sadomasochistes perpétrées par l'État, Wang Xiaobo fut le premier à remettre en question le statut de victime des intellectuels, dont le masochisme traduisait le plaisir consentant qu'ils ressentaient dans leur rôle de victimes. À travers cette mise en accusation iro-

10. John Searle, « The Logical Status of Fictional Discourse », *New Literary History*, vol. 6, n° 2, 1975, p. 319-332.
11. Le nouveau recueil d'essais de Yan Lianke traitant de la censure, de l'amnésie et d'autres questions politiques (voir note 9 ci-dessus) a été publié au moment de la rédaction du présent article ; on peut par conséquent seulement y faire allusion sans le commenter en détail.
12. Voir Lu Xinhua *et al.*, *The Wounded: New Stories of the Cultural Revolution*, traduit par G. Barmé *et al.*, Hong Kong, Joint Publishing, 1979.
13. Voir « Résolution concernant certaines questions sur l'histoire de notre Parti depuis la fondation de la République Populaire de Chine », www.marxists.org/subject/china/documents/cpc/history/01.htm. Pour le texte original en chinois, voir « Guanyu jianguo yilai dang de ruogan lishi wenti de jueyi », http://news.xinhuanet.com/ziliao/2002-03/04/content_2543544.htm (tous les deux consultés le 25 juin 2014). La déclaration-clé au sujet de Mao et de la décennie 1956-1966 se trouve dans le paragraphe 18 : « Au cours de cette décennie, de graves fautes et erreurs ont été commises dans l'orientation du travail de notre parti, qui suivit un chemin tortueux. [...] Tous les succès enregistrés au cours de ces dix années l'ont été sous la direction collective du Comité Central du Parti guidé par le camarade Mao Zedong. Quant aux erreurs commises pendant cette période, la responsabilité en incombe de même à cette direction collective. Quand bien même le camarade Mao Zedong doit être reconnu comme le principal responsable, on ne saurait lui attribuer à lui seul la responsabilité de toutes les erreurs ». Paragraphe 20 : « L'histoire de la "Révolution culturelle" a prouvé que les principaux arguments avancés par le camarade Mao Zedong pour initier cette révolution n'étaient conformes ni au marxisme, ni au léninisme ni à la réalité chinoise. Ils sont représentatifs d'une appréciation totalement erronée des rapports de classes et de la situation politique qui prévalait au sein du Parti et de l'État ».
14. Voir par exemple Jing Wang, *High culture fever: politics, aesthetics, and ideology in Deng's China*, Berkeley, University of California Press, 1996, en particulier le chapitre 2, « High Culture Fever. The Cultural Discussion in the Mid-1980s and the Politics of Methodologies », p. 37-116.
15. Voir aussi les commentaires de Michael Berry sur la dialectique de la nostalgie et du traumatisme dans la littérature de jeunes instruits chez deux autres auteurs atypiques (Wang Xiaobo et Ah Cheng), dans le chapitre 4 de *A History of Pain*, New York, Columbia University Press, 2008, en particulier p. 260.
16. Liu Xiaobo, « Weiji! Xin shiqi wenxue mianlin de weiji » (Crise ! La littérature de la nouvelle époque est entrée en crise), *Shenzhen Qingnianbao*, 3 octobre 1986. Ceci est notre traduction publiée dans Liu Xiaobo, *La Philosophie du porc et autres essais*, Paris, Gallimard, « Bleu de Chine », 2011, p. 57-87, p. 67.

nique des victimes, Wang cherchait sans aucun doute à inviter la société civile à jouer un rôle plus actif dans le débat sur le maoïsme [17].

Tout récemment, des écrivains ont ouvert de nouvelles perspectives, en remontant à la période antérieure à la Révolution culturelle jusqu'aux années 1950 et en remettant en cause plus explicitement le rôle du Parti dans les épisodes de violence et de mortalité de masse. Trois œuvres récentes se distinguent, dont une seulement a été publiée en Chine continentale. *Chroniques de Jiabiangou* de Yang Xianhui (Tianjin, 2002), a sans doute été une œuvre pionnière dans son traitement du mouvement anti-droitier et sa description d'un camp de travail meurtrier du Gansu pendant la Grande famine. Elle se présente sous la forme d'un recueil d'histoires fictionnelles, ce qui lui a permis d'être publiée en RPC, mais s'inspire largement d'entretiens avec des survivants [18]. *Stèles*, de Yang Jisheng (Hong Kong, 2008), est un travail d'histoire citoyenne mais aussi un essai à part entière, qui s'inscrit dans la même tradition de la littérature chinoise de reportage, se basant sur des entretiens et des documents. Enfin, *Les Quatre Livres* de Yan Lianke (Hong Kong, 2010) est une fictionnalisation de la famine du Grand Bond en avant dans un camp de travail situé sur les rives du fleuve Jaune. Malgré leurs différences formelles, ces œuvres et leur focalisation sur les années 1950 représentent une tentative de remise en question de la légitimité originelle de la RPC et de création d'un débat à l'intérieur de l'espace public sinophone sur les fondements du régime actuel [19].

Afin d'essayer dans un premier temps de souligner dans quelle mesure ces œuvres se différencient de la façon dont l'ère maoïste a été traitée par le passé, on peut proposer les hypothèses de travail suivantes, auxquelles on reviendra ensuite en détail :

(1) En rompant avec la période plus « sûre » de la Révolution culturelle, qui avait été distinguée comme « totalement erronée » dans la Résolution de 1981 et précisément circonscrite comme une parenthèse dans l'histoire de la RPC, ces œuvres reviennent à la période fondatrice politiquement plus « complexe » des années 1950.
(2) Au lieu de révéler un « accident » dans son déroulement, ces œuvres remettent en cause la nature du régime de la RPC.
(3) Au lieu de présenter les intellectuels comme des victimes, elles essaient de traiter de leur « culpabilité » ou au moins de leur complicité dans l'établissement et le développement du régime.
(4) Au lieu de se concentrer sur les souffrances de l'élite, elles tentent de relater l'expérience des gens ordinaires comme victimes du régime et de les doter d'un certain pouvoir d'action.
(5) Tandis que de nombreuses publications antérieures se concentraient sur des témoignages individuels sans prétendre s'attaquer aux structures politiques d'ensemble, ces œuvres tentent de dépasser les récits purement individuels et d'ouvrir un débat public sur l'histoire.

Le roman singulier de Yan Lianke pose des questions spécifiques sur le type d'espace public que la littérature peut tenter d'ouvrir pour la critique des récits officiels, mais dans certaines limites, comme le montre son interdiction en Chine continentale. Néanmoins, il est largement accessible et fait l'objet de nombreuses discussions sur Internet en Chine. Lu parallèlement à l'essai sans détour de Yan Lianke sur l'amnésie, publié dans la presse internationale, il traite de la responsabilité de l'écrivain à commémorer le passé et à lutter contre l'oubli. De manière plus pratique, il pose la question de la relation entre l'intentionnalité, telle qu'elle se retrouve implicitement dans la pragmatique de Searle, et la forme littéraire, qui ouvre au lecteur une multitude de sens possibles. Comment la responsabilité vis-à-vis du passé et l'intention de la commémoration peuvent-elles se traduire en une forme littéraire ouverte sans risquer d'être réduites au silence par les institutions de la censure littéraire en Chine ? Perry Link, comme d'autres, a montré les risques inhérents à s'engager dans les stratégies d'évitement qui sont nécessaires pour pénétrer dans l'espace public chinois [20]. De plus, comment un récit fictionnel peut-il rétablir des événements historiques oubliés ? Enfin, si ce qui manque aujourd'hui le plus cruellement est un débat ouvert au sein de l'espace public sur la violence de masse de l'ère maoïste, comment une œuvre de fiction peut-elle déclencher un débat historique tout en laissant une place nécessaire à la polysémie et à la discussion ?

Les Quatre Livres *de Yan Lianke*

Les Quatre Livres de Yan Lianke, publié pour la première fois en 2010 à Hong Kong, marque un tournant dans la façon dont la littérature chinoise a formulé les événements historiques de l'ère maoïste, par sa tentative de traiter des pertes humaines massives pendant le Grand Bond en avant et d'offrir une réflexion sur la façon dont les individus, dont certains étaient parfaitement éduqués et informés, ont contribué à créer le climat de terreur politique dans lequel la famine a eu lieu. Lorsqu'il parle de ce qui l'a poussé à écrire un livre sur la Grande famine de 1958 à 1961, Yan souligne que la plupart des écrivains après 1978 s'étaient contentés d'écrire sur la Révolution culturelle : si ceci pouvait être naturel pour des écrivains de sa génération (il est né en 1958) car ils en avaient fait l'expérience, il critique la génération de ses parents qui avait vécu pendant le Grand Bond en avant et la famine mais a échoué à en rendre compte par écrit. La raison en est peut-être, suppose-t-il, qu'en 1978 ils étaient pleinement occupés à réfléchir à la Révolution culturelle et que la politique de l'État était moins permissive en ce qui concernait le « mythe des années 1950 » : la famine n'a jamais été explicitement reconnue comme un objet légitime de critique contrairement à la Révolution culturelle dans la résolution de 1981 [21]. Liu Xiaobo dans « Crise ! » avait déjà remarqué que de nombreux écrivains n'osaient pas étendre leur critique au-delà de la Révolution culturelle car cela aurait signifié remettre en question les fondements mêmes de la République Populaire définis dans les années 1950. Pour Yan, les écrits des années 1980 sur la Révolution culturelle étaient trop uniformes (*dandiao*) et trop fragmentés : tout le monde écrivait sur ses propres souvenirs au lieu de réfléchir au système politique qui en était à l'origine [22]. Il n'y a pas eu de reflet lit-

17. Voir Sebastian Veg, « Fiction utopique et examen critique », *Perspectives chinoises*, n° 2007/4, p. 78-91.
18. Voir Sebastian Veg, « Testimony, History and Ethics: From the Memory of Jiabiangou Prison Camp to a Reappraisal of the Anti-Rightist Movement in Present-Day China », *The China Quarterly*, vol. 218, juin 2014, p. 514-539. Le livre est partiellement traduit en français sous le titre *Le Chant des Martyrs*, Paris, Balland, 2010.
19. Il y avait eu dans les années 1980 quelques tentatives isolées de traitement de la famine dans des œuvres littéraires : Perry Link cite la pièce de théâtre anonyme *Huanghuo* (La plaine en feu) et les nouvelles de Zhang Yigong, *Fanren Li Tongzhong de gushi* (L'histoire du prisonnier Li Tongzhong) et de Qian Yuxiang, *Lishi, a, shenpan wo ba !* (Que l'histoire soit mon juge !). Voir Perry Link, *The Uses of Literature*, *op. cit.*, p. 254-255.
20. Perry Link parle d'un « syndrome de l'aimant inversé » qui consiste à aborder des questions telles que la Grande famine pour ensuite détourner l'attention de leurs aspects controversés en utilisant des techniques telles que l'« hilarité idiote » (dans le cas de Mo Yan). Bien que le « système littéraire socialiste » en tant que tel ne soit plus, sa technique de contrôle basée sur la « dépendance organisée » garantit que la plupart des écrivains continueront à faire les « bons » choix de sujets « afin de protéger [leurs] perspectives de carrière sous la férule du Parti ». Voir Perry Link, « Politics and the Chinese language », *ChinaFile*, 24 décembre 2012, http://chinafile.com/politics-and-chinese-language (consulté le 12 août 2014).
21. Entretien avec Yan Lianke, Hong Kong, 11 octobre 2013.
22. *Ibid.*

téraire de la diversité des expériences : alors que 90 % de la population n'a pas la possibilité de s'exprimer, ceux qui le pouvaient s'exprimèrent seulement à propos d'eux-mêmes. Le PCC avait inventé la pratique du *suku* ou « l'expression des doléances », à travers laquelle les paysans pouvaient se plaindre en public du traitement cruel que leur faisaient subir les propriétaires : selon lui, une bonne partie de la littérature sur la Révolution culturelle s'inspirait du modèle du *suku*, dans lequel les intellectuels n'étaient que des victimes innocentes. Il a par conséquent entrepris d'écrire un livre qui était à la fois plus polyphonique et qui permettait de remettre en question le rôle joué par les intellectuels [23].

Mémoire et amnésie

Contre l'amnésie entretenue par l'État, Yan pense que le premier devoir de l'écrivain est d'écrire une œuvre littéraire bien construite, car seule la valeur littéraire peut garantir la reconstruction de la mémoire, comme le montrent les grands romans chinois qui ont survécu et relatent des époques révolues [24]. En avril 2013, il a publié un article d'opinion dans le *New York Times* intitulé « Sur l'amnésie d'État en Chine » dans lequel il dénonçait une politique d'État dans laquelle « Les mensonges dépassent la vérité. Les inventions sont devenues les liens logiques qui remplissent les interstices de l'histoire ». Selon lui, les écrivains qui travaillent à l'intérieur du système sont, d'une certaine manière, complices : « L'État n'est pas le seul acteur responsable de l'amnésie de la nation dans la Chine d'aujourd'hui. Nous devons aussi nous tourner vers les intellectuels chinois, car il semblerait que nous nous satisfassions de cette amnésie forcée ». Il oppose les écrivains chinois et les écrivains russes comme Boulgakov et Pasternak dont les œuvres « ne se sont pas [simplement] rebellées contre le pouvoir de l'État mais s'intéressent plus à la préservation et à la restauration des souvenirs de la nation ». En Chine, au contraire, les écrivains s'empressent d'adopter le récit entretenu par l'État : « Naturellement, nous remplaçons ainsi le passé oublié par de la fiction et construisons de splendides mensonges sur la réalité. Et nous le faisons sans être traversés par le moindre sentiment de culpabilité morale : tout ceci se fait au nom de la créativité artistique » [25].

Tandis que Yang Jisheng nous aide à comprendre les faits (*zhenshi de shiqing*), Yan pense que sa propre écriture peut faire revenir la réalité des sentiments et des souvenirs (*zhenshi de ganqing*). Par conséquent, bien que l'idée du roman ait été inspirée par la découverte de traces historiques (autour de 1989-90 quand un ancien camarade de l'armée de Yan à Lanzhou lui a appris que des ossements ayant appartenu à des droitiers morts dans un camp de travail avaient été trouvés dans le désert), il n'a ressenti aucun besoin d'entreprendre des recherches historiques [26]. Dans l'article d'opinion comme dans l'entretien, Yan présente par conséquent son roman comme le résultat d'une stratégie délibérée de lutte contre le *duandai* tel que défini par Fang Lizhi. Même si certains critiques peuvent trouver ses déclarations hypocrites et les voient parfois comme un moyen de s'attirer les bonnes grâces des lecteurs étrangers [27], l' « impureté » des motivations des auteurs est, en fin de compte, un trait distinctif de la littérature ; il peut par conséquent être plus productif d'étudier la façon dont ces déclarations s'accordent avec la composition du roman et les effets sociaux de sa réception. À l'ère d'Internet, s'appuyer sur un espace public international peut aussi être une stratégie visant à transformer l'espace public national.

La structure du roman se distingue par sa complexité. De ce point de vue, de même que son sujet, il s'inscrit dans la continuité d'un précédent roman de Yan, *Plaisir* (*Shouhuo*, 2004, publié en français sous le titre *Bons baisers de Lénine*), qui se compose d'une narration principale et de notes de bas de page présentées comme du « remplissage » (*xuyan* 絮言) qui, comme l'a souligné Liu Jianmei, ont pour but de relater le passé, puisque « l'oubli est notre péché commun » [28]. Une autre ressemblance qui confirme la préoccupation de longue date de Yan pour l'ère maoïste est l'image de l'exploitation commerciale du Mausolée de Lénine dans *Plaisir*, une métaphore du mausolée de Mao sur la place Tiananmen.

Les Quatre Livres se divise en quatre récits (en réalité chacun de ces « livres » est débité en de courts extraits et présenté sous forme de collage, de manière discontinue), faisant chacun référence à un texte canonique. Les événements se déroulent dans une ferme collective sur les bords du fleuve Jaune (Zone 99, ce qui peut faire référence à l' « éternité » en chinois), où environ 100 intellectuels sont obligés de travailler, d'abord pour tremper de l'acier, puis pour cultiver des quantités astronomiques de blé, sous la direction de l' « Enfant », le chef du camp. Les individus portent des surnoms qui révèlent une caractéristique personnelle (l'Écrivain, le Chercheur, Musique, le Religieux). Le roman alterne entre trois récits ; le quatrième « livre » apparaît en un seul bloc sous la forme d'un épilogue (« Le Nouveau Mythe de Sisyphe », une réécriture du mythe grec). Deux des récits sont présentés comme écrits par un des personnages, appelé l' « Écrivain » : l'un pour dénoncer d'autres détenus aux autorités (« Des criminels »), l'autre est un « roman » intitulé « Le Vieux Lit » (en référence à l'ancien lit du fleuve Jaune). Le troisième, « L'Enfant du Ciel » est une narration hétérodiégétique [29] centrée sur le personnage de l'Enfant, faisant de nombreuses allusions à la Bible tout en empruntant à son vocabulaire. La complexité de la structure nécessite donc un décodage et une contextualisation de chacun des récits, avant d'en venir aux interprétations.

Le maoïsme comme religion (« L'Enfant du Ciel »)

L'usage d'un vocabulaire religieux et d'une narration biblique dans « L'Enfant du Ciel » est l'un des traits les plus frappants du roman. À la première page du livre, l'établissement du camp est rapporté comme une deuxième Genèse avec la répétition rythmique de l'expression « Et il en fut ainsi » : « Et il en fut ainsi. Dieu sépara la lumière des ténèbres. Dieu

23. Entretien avec Yan Lianke, Hong Kong, 24 mai 2012. Sur le modèle du *suku*, voir Feiyu Sun, *Social Suffering and Political Confession: Suku in Modern China*, Singapour, World Scientific, 2013. Voir aussi Yan Lianke « Kongque yu beipan jiang yu wo zhongsheng tongxing » (La peur et la trahison m'accompagneront toute ma vie), *Chenmo yu chuanxi*, *op. cit.*, p. 127-150.
24. Entretien avec Yan (2013).
25. Yan Lianke, « On China's State-sponsored Amnesia », *New York Times*, 1er avril 2013, www.nytimes.com/2013/04/02/opinion/on-chinas-state-sponsored-amnesia.html?_r=0 (consulté le 25 juin 2014). La version chinoise a été publiée pour la première fois dans le nouveau recueil de Yan sous le titre « Guojia shiji yu wenxue jiyi » (L'amnésie d'État et la mémoire de la littérature), *Chenmo yu chuanxi*, *op. cit.*, p. 9-23.
26. Entretien avec Yan (2012).
27. À ce jour, *Les Quatre Livres* a été traduit en français par Sylvie Gentil (*Les Quatre Livres*, Arles, Picquier, 2012), mais sa publication semble avoir reçu moins d'attention médiatique internationale que *Servir le Peuple* ou les œuvres récentes de Mo Yan. L'œuvre a également été traduite en tchèque par Zuzana Li sous le titre *Čtyři knihy*, ce qui pourrait avoir joué un rôle dans l'attribution du Prix Kafka à Yan en 2014 (je tiens à remercier un relecteur anonyme de m'avoir signalé cette corrélation).
28. Cette phrase apparaît sur la couverture de *Plaisir*. Voir Liu Jianmei, « To Join the Commune or Withdraw from it. A Reading of Yan Lianke's *Shouhuo* », *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. 19, n° 2, 2007, p. 1-33, p. 25.
29. La narration hétérodiégétique (telle que définie par Gérard Genette) désigne une configuration dans laquelle la voix narrative ne peut pas être identifiée comme étant celle d'un des personnages du récit. Cette caractéristique distingue « L'Enfant du Ciel » des deux autres « Livres » cités ci-dessus dans lesquels le narrateur est le personnage de l'Écrivain.

appela la lumière "jour" et les ténèbres "nuit". Il y eut le soir, et il y eut le matin » (p. 30) [30]. L'Enfant retourne à la grande plaine en proclamant : « Je suis revenu. J'étais en haut, j'étais au bourg. J'ai dix commandements à vous faire savoir » (p. 31). En comparant l'enfant à Moïse et les bureaucrates locaux à des intercesseurs célestes (« en haut »), l'auteur rend la comparaison entre l'État maoïste et la religion immédiatement explicite. Il s'agit bien sûr d'une comparaison ironique, comme cela apparaît de manière encore plus claire lorsque l'Enfant informe les hommes qu'ils doivent produire 500 livres de céréales par *mu* de terre pour rivaliser avec le Royaume-Uni et dépasser les États-Unis, menaçant sans cesse de mettre fin à ses jours si les hommes ne mettent pas en œuvre ses commandements [31].

Tout au long du roman, Yan Lianke développe un parallèle entre ce récit biblique et la politique maoïste, un culte fondé sur les fleurs rouges et les étoiles, que les détenus peuvent gagner en récompense de leurs bonnes actions. L'Enfant manifeste une foi naïve mais aveugle dans la révolution, à la manière des Gardes Rouges, suggérant qu'une nation entière d'adultes s'est transformée en enfants ayant subi un lavage de cerveau. La comparaison est renforcée par l'usage thématique d'un personnage portant le seul nom du Religieux. Chrétien, il est convaincu par l'Enfant qu'il lui faut piétiner et détruire sa Bible ainsi que ses images de la Vierge Marie. À un moment donné, le Religieux est dénoncé par l'écrivain et on découvre qu'il a caché une bible miniature à l'intérieur du *Capital* de Marx, une œuvre que l'Érudit avait contribué à traduire (p. 138). Mais l'Enfant manifeste un certain intérêt pour la Bible : à un moment donné, il demande au Religieux de lui raconter une histoire « de ton Livre préféré » (p. 178) ; à un autre, les détenus le trouvent en train de lire un album des *Histoires de la Bible* et, lorsque le Religieux commence à défigurer sa dernière image de la Vierge Marie pour qu'il lui donne de la nourriture, l'Enfant l'en empêche (p. 289). De manière plus générale, le monde du camp de travail repose sur des actes de foi : la possibilité de provoquer des miracles, en produisant des quantités inouïes de céréales par *mu*, ou en fabriquant de l'acier à partir de la vase du fleuve Jaune. Il est intéressant de noter que les aspects ritualisés de la politique maoïste qui suscitent l'intérêt de Yan ressemblent en réalité beaucoup à ce que les sociologues ont décrit comme « la ritualisation des processus de production », lors desquels l'objectif n'est plus de produire mais de « refaçonner » les représentations des paysans [32]. Yan s'inspire également sans aucun doute du statut de Mao comme faiseur de miracles dans les campagnes [33].

L'Enfant est un personnage particulièrement déconcertant. Tout comme il n'y a pas d'explication à l'établissement du camp, il n'y a pas de source identifiable du récit de « L'Enfant du Ciel » : comme le récit de la Bible, il est omniscient et on ne peut en identifier le narrateur. Yan souligne que l'Enfant, de même, n'a ni biographie ni vraisemblance psychologique. Il est ce que Tsai Chien-hsin et Yan Lianke ont appelé « un petit fasciste », qui a une foi pleine et entière dans le système et qui est prêt à se sacrifier pour lui [34].

Cependant, à la fin du roman, après un voyage à Pékin, l'Enfant change également. Il se rend à Pékin avec 18 épis de blé gigantesques, cultivés avec le sang de l'Écrivain, parce qu'il espère obtenir une mention spéciale pour sa Zone ; à ce moment-là, la moitié des détenus ont péri et l'Érudit lui confie un manuscrit qui doit révéler la vérité de la situation aux autorités centrales. Bien qu'à ce moment-là les détenus aient déjà reçu la visite d'un dirigeant de l'administration centrale dont la description physique suggère une ressemblance avec Liu Shaoqi et qui a compris l'étendue de la famine, ils croient toujours que le centre peut les aider. Cependant, lorsque l'Enfant revient, il n'y a pas de récit de son séjour à Pékin. Il distribue à la place des étoiles rouges « en acier » (p. 365) qui vont permettre à tous les détenus de rentrer chez eux et, le lendemain soir, il se crucifie sur une croix de fortune. A-t-il perdu sa foi enfantine dans le système ? Son intérêt pour la Bible l'a-t-il mené à une forme de conversion à l'origine de son auto-crucifixion ? Tsai Chien-hsin, dans sa préface de l'édition taïwanaise du livre traduit sur le site du MCLC, parle de l'ambiguïté du personnage de l'enfant qui se transforme finalement en martyr pour atténuer ses méfaits antérieurs. Comme l'écrit Tsai, son auto-crucifixion « pourrait bien être une demande d'absolution aussi bien qu'un martyre motivé par de véritables idéaux socialistes altruistes » [35]. Peut-être plus intéressant encore, avec la simplicité biblique de ses déclarations à la Mao, il pose la question au lecteur de savoir si, et comment, le Parti peut se repentir et expier ses péchés.

Dans « L'Enfant du Ciel », la narration rapportant comment la Grande famine a commencé comporte un point de détail intéressant à ce sujet. Dans le chapitre 13, la troisième partie commence avec les phrases suivantes : « cette pluie dura quarante jours, et l'eau recouvrit la terre à perte de vue. Noé insista pour construire une Arche et put ainsi secourir les hommes et les animaux qui avaient survécu » (p. 268). Tandis que cette narration semble accréditer le récit officiel d'une famine provoquée par une catastrophe naturelle qui ne peut être maîtrisée, il faut noter qu'aucune narration similaire n'apparaît dans les autres versions parallèles des événements. Peut-être que l'auteur suggère précisément que dans la logique de la foi maoïste, l'échec à atteindre les quotas de céréales ne pouvait provenir que d'une malédiction du ciel aux dimensions bibliques.

La culpabilité des intellectuels (« Le Vieux Lit »)

S'inscrivant de nouveau en rupture avec la plupart des écrits précédents sur la période maoïste, l'auteur a structuré *Les Quatre Livres* comme une mise en accusation des intellectuels, qui constituent la masse des détenus du camp de travail. Leur culpabilité est double : ils sont accusés de faire partie des tortionnaires de l'ère maoïste ; mais également d'avoir échoué à faire face à leur propre passé en transmettant la mémoire des événements. Cette idée est exprimée avec force dans les deux autres récits qui constituent l'essentiel des *Quatre Livres*, tous les deux prétendument écrits par un personnage dénommé l'Écrivain. Il est une sorte de célébrité dont les

30. Les numéros de pages renvoient à Yan Lianke, *Sishu*, Taipei, Maitian, 2011.

31. Yan a auparavant utilisé des allusions bibliques dans le premier chapitre du *Rêve du village des Ding*, dans lequel trois des rêves de Joseph du livre de la Genèse apparaissent sous la forme d'une prophétie. Cependant, il s'agit de la première fois qu'il établit un parallèle explicite avec le Maoïsme.

32. Guo Yuhua, « Folk Society and Ritual State » in Laurence Roulleau-Berger et Li Peilin (éd.), *European and Chinese Sociologies: A New Dialogue*, Leiden, Brill, 2011, p. 220.

33. Dans un entretien, Yan Lianke parle explicitement de la transformation de Mao en Saint dans les campagnes, ajoutant que les gens sont contrôlés par des dieux (*shen dui ren de guanli*); de son point de vue, on pourrait voir Mao comme un dieu : les gens ont quelques doutes mais le vénèrent parce qu'il détient le pouvoir. Entretien avec Yan (2012).

34. Voir Tsai Chien-hsin, « The Museum of Innocence: The Great Leap Forward and Famine, Yan Lianke, and *Four Books* », *Modern Chinese Literature and Culture*, 2011, p. 6. Yan Lianke a lui aussi utilisé cette expression, bien qu'il ne le fasse évidemment pas dans le roman. Dans un entretien, il en parle comme d'un « jeune fasciste » (*xiao Faxisi*) à qui obéissent gaiement des milliers d'intellectuels dans le camp de travail. Voir : « Yan Lianke: Shenghuo de xiabian haiyou kanbujian de shenghuo » (Yan Lianke: sous la vie, il y a une autre vie invisible), *Nanfang Zhoumo*, 27 mai 2011, www.infzm.com/content/59605 (consulté le 12 août 2014).

35. Voir Tsai Chien-hsin, « The Museum of Innocence », p. 7. Faisant remarquer que *Les Quatre Livres* est la première réflexion fictionnelle d'envergure sur la Grande famine, Tsai lit principalement l'œuvre comme une enquête morale, conjointement avec le roman sur l'holocauste de David Grossman, *See Under: Love*, et avec les deux poèmes en prose de Lu Xun « Revanche » I et II dans *La mauvaise herbe*. Tout comme la figure christique de « Revanche », Tsai interprète le personnage de l'Enfant comme une exploration de l'ambiguïté morale, son auto-crucifixion révélant un mélange d' « autoérotisme sadique et de renonciation scandaleuse » (p. 7). En le reliant à l'interprétation par Lu Xun de la fiction comme *pharmakon*, Tsai semble suggérer que la crucifixion de l'Enfant peut mener à une expulsion symbolique de la cité du passé maoïste « toxique ».

œuvres ont été vantées par le système avant la campagne menée contre les intellectuels, pendant laquelle il est désigné par un vote populaire à l'intérieur de son unité de travail pour être envoyé à la campagne. Cependant, les autorités ont pitié de lui et lui accordent un traitement préférentiel s'il accepte de surveiller les autres détenus et de produire des rapports écrits hebdomadaires à l'Enfant. Si tous les intellectuels de la Zone 99 passent une grande partie de leur temps à dénoncer les autres (en particulier à guetter de possibles relations illicites) avec l'espoir qu'ils pourront gagner suffisamment de fleurs rouges pour rentrer chez eux, l'Écrivain surpasse tout le monde en trahissant systématiquement tous les autres détenus. Il dénonce l'Érudit et Musique, révélant aux autorités qu'ils sont coupables du « crime d'adultère » (*tongjian fan* 通姦犯) ; en même temps, il trahit également le Chercheur (qui essaie de les prendre en flagrant délit) afin d'empocher à lui seul les bénéfices de sa mouchardise. Il dénonce également ceux qui ont menti sur le nombre d'étoiles rouges après que la tente de l'Enfant a brûlé dans le chapitre 11 et espionne Musique même pendant la famine meurtrière du chapitre 14. Il est également toujours prêt à participer à des campagnes de masse et utilise la dernière goûte de son propre sang pour faire pousser des épis de blé de taille démesurée. Si tous les intellectuels sont aussi des victimes, l'écrivain se distingue particulièrement comme criminel et fervent collaborateur impliqué à la fois dans les plans de production irrationnelle et la surveillance omniprésente des autorités.

Cependant, l'Écrivain est finalement insatisfait de « Des criminels », les rapports dans lesquels il dénonce les autres et, alors qu'il cultive du blé loin du camp, il se met à écrire un récit fictionnel pour le compléter (p. 234). C'est seulement dans ce récit que sont relatés la famine et le cannibalisme. À cause de la famine générale, les détenus mangent les cadavres des autres détenus qui ont péri dans la Zone 99 : ceci s'inscrit dans la continuité de l'usage du cannibalisme comme trope dans la littérature chinoise tout au long du XX^e siècle pour illustrer la dégradation de l'éthique la plus élémentaire de l'humanité [36]. Cependant, Yan Lianke finir par renverser le sens de cette métaphore. L'Écrivain, après avoir dénoncé Musique et son « adultère » avec l'Érudit, ainsi qu'avec un cadre d'une zone voisine bien approvisionnée grâce à ses relations, qui lui donne de la nourriture et que l'écrivain essaie de faire chanter, est averti par le cadre de la mort de Musique après qu'elle a trop mangé lors d'un rendez-vous galant avec lui. Il trouve ensuite parmi ses affaires son propre rapport écrit pour l'Enfant dans lequel il la dénonçait. À ce moment-là, pour demander pardon à sa dépouille et à son amant l'Érudit, l'Écrivain coupe deux morceaux de la chair de ses propres mollets et les fait bouillir. L'un est destiné à être enterré avec Musique, l'autre est servi à l'érudit affamé et présenté comme de la viande de porc. Lorsque l'écrivain dépose le deuxième morceau avec ses rapports sur la dépouille de Musique, l'Érudit comprend ce qu'il a mangé et s'exclame : « *Dushu ren ya… Dushu ren…* » (Ah, les gens instruits… les gens instruits… p. 341). La figure du cannibalisme est donc inversée : celui-ci devient un moyen de se repentir (*chanhui* 懺悔) pour l'intellectuel, qui est finalement capable de faire face à sa propre complicité avec le système et comprend son propre rôle comme « cannibale ». Bien que le terme *chanhui* n'apparaisse pas dans le roman, Yan l'a utilisé dans plusieurs déclarations publiques : ses connotations religieuses (principalement chrétiennes mais pas uniquement) suggèrent que, pour Yan également, la tâche principale si l'on entreprend d'affronter l'héritage de l'ère maoïste est de nature morale [37].

Dans un entretien, Yan Lianke souligne que, tandis que les intellectuels chinois ont toujours été très bons pour critiquer les autres, dans ce livre ils se repentent et se critiquent eux-mêmes : « Depuis Yan'an, tous les intellectuels ont été à la fois victimes et coupables. Comment se fait-il que les intellectuels soient devenus les plus grands collaborateurs du régime ? Pire que cela : ce qu'ils nous ont raconté, ce sont des mensonges. Bien pire que la poudre de lait frelatée est l'histoire mensongère qu'ils ont construite. Au moins avec la poudre de lait, on peut en acheter de la vraie à Hong Kong. Mais nos manuels d'histoire ont rendu toute une nation amnésique » [38]. La repentance de l'Écrivain dans le roman, exprimée dans l'acte de cannibalisme, le mène par conséquent à un réexamen de la manière d'écrire sur les événements de la famine et à publier le roman qu'il a commencé à griffonner « dans les espaces entre les "Rapports sur les criminels" que j'ai écrits pour l'Enfant » (p. 212) : « Je veux écrire un très bon livre, pas pour l'Enfant, pas pour le pays, pas pour la nation et ses lecteurs, seulement pour moi-même » (p. 211). Ce récit purement individuel, bien qu'il soit un roman et donc non factuel, pourrait se révéler être le récit de la famine le plus proche de la vérité. Au-delà de sa critique morale, Yan utilise par conséquent les deux récits de l'Écrivain pour faire passer un récit de l'histoire différent du récit officiel et pour illustrer le gouffre qui les sépare.

La réception des Quatre Livres*: l'ouverture d'un débat sur l'histoire*

Il pourrait sembler paradoxal d'entamer un débat sur l'espace public à partir d'un livre qui n'a pas été publié en Chine continentale. Cependant, contrairement à ce qu'écrit Tsai Chien-hsin, Yan n'a pas préventivement auto-censuré le roman en s'abstenant de l'envoyer à des maisons d'édition en Chine continentale : il a au contraire été successivement envoyé à plusieurs maisons d'édition commerciales qui l'ont refusé, de sorte qu'il a finalement dû être publié à Hong Kong [39]. Selon Yan, cela est imputable à un certain manque de précaution de sa part : si le premier refus avait été tenu secret, d'autres maisons d'édition auraient pu sérieusement envisager de le publier (comme cela est arrivé avec son nouveau livre, qui vient d'être publié, *Zhalie zhi* ou Chronique de Zhalie/Explosion) ; telles que les choses se sont déroulées, des nouvelles ont fuité selon lesquelles personne n'y toucherait, une prophétie autoréalisatrice. Yan fait par conséquent remarquer que la fiction n'est pas forcément plus facile à publier que des recherches documentaires ; selon que l'auteur est vu comme « digne de confiance » ou non, différentes normes peuvent également être appliquées [40]. Quoi qu'il en soit, Yan a essayé de rendre le roman accessible au lectorat en Chine continentale, en faisant même quelques modifications afin de maximiser

36. Voir le panorama complet qu'en fait Gang Yue dans *The mouth that begs: hunger, cannibalism, and the politics of eating in modern China*, Durham, Duke University Press, 1999 et la critique éclairante de Katherine Edgerton-Tarpley dans « Eating Culture: Cannibalism and the Semiotics of Starvation, 1870-2001» in *Tears from Iron. Cultural Responses to Famine in Nineteenth-Century China*, Berkeley, University of California Press, 2008, p. 211-233.

37. Par exemple : « Dans *Les Quatre Livres*, un intellectuel se repent sincèrement [*chanhui*], et il s'agit de l'Écrivain, qui est aussi un indicateur. Sa repentance est plus ou moins sans précédent parmi les intellectuels chinois contemporains. » Voir « Yan Lianke: Shenghuo de xiabian haiyou kanbujian de shenghuo », *art. cit.* Cela n'est pas complétement sans précédent: le premier intellectuel à appeler à la « repentance » fut Liu Zaifu dans son essai de 1986 « Wenxue yu chanhui yishi » (La littérature et la conscience de la repentance), dont la publication fut interdite par Bo Yibo jusqu'à 1988. Voir Perry Link, *The Uses of Literature*, *op. cit.*, p. 45, note 109.

38. Entretien avec Yan (2013).

39. Tsai Chien-hsin, « The Museum of Innocence », art cit., p. 4. Ce réexamen est basé sur les affirmations de Yan lui-même (entretien de 2013 et postface à l'édition publiée à compte d'auteur), mais semble confirmé par les noms des maisons d'édition auxquelles il dit avoir envoyé le roman et les détails qu'il donne sur ce processus.

40. Entretien avec Yan (2013). Yan dit en plaisantant que s'il avait écrit *Grenouilles* sur le contrôle des naissances, il aurait été refusé, alors que signé de la main de Mo Yan, le roman a obtenu le prix Mao Dun.

ses chances de publication afin que « des lecteurs partageant une langue maternelle, une histoire et une culture communes et vivant sur le même territoire puissent avoir accès à une version pas trop appauvrie du livre » [41].

Yan développe plusieurs stratégies qui peuvent être comprises comme destinées à déclencher un débat parmi les lecteurs de Chine continentale. Et en effet, ce débat a eu lieu, dans une certaine mesure, avec la publication de comptes rendus dans les journaux et d'articles universitaires écrits sur le livre par des critiques célèbres et des universitaires comme Sun Yu (doyen de la Faculté des lettres de l'Université du Peuple), Chen Xiaoming (Université de Pékin) et Wang Binbin (Université de Nankin), ainsi que par d'autres universitaires [42]. Ces articles ont été publiés dans la presse chinoise dans le contexte et en même temps que d'autres reportages sur la Grande famine, comme l'article d'investigation intitulé « *Da jihuang* » (la Grande famine) publié dans *Nanfang Renwu Zhoukan* en mai 2012 [43]. Cette partie est donc consacrée à relier les stratégies narratives de l'auteur à la réalité des lectures qui ont eu lieu en Chine. La technique polyphonique en particulier, comme elle est illustrée dans le dernier « livre » (Sisyphe), ouvre la possibilité de lectures multiples et de débats sur l'histoire. Le fait que ces débats aient eu lieu, même dans des revues littéraires ou sur des sites Internet plus obscurs, montre comment l'existence d'une sphère relativement autonome d'échanges sur la littérature, comme elle a pu émerger des réformes du marché chinois des années 1990 (non sans ressemblance avec « la sphère publique littéraire déjà dotée d'un public » décrite par Habermas), peut effectivement ouvrir un espace social de débat politique plus large.

La réception de l'œuvre en Chine

Bien que *Les Quatre Livres* n'ait pas été publié en Chine, sa réception a une histoire spécifique sur le continent. Le *Beijing Qingnian bao* écrivait dès le 28 février 2011 que la Faculté des Lettres de l'Université du Peuple, où Yan Lianke détient une chaire professorale, avait organisé le 26 février 2011 une conférence sur *Les Quatre Livres* et sur un recueil d'essais de Yan intitulé *Découvrir la Fiction* (*Faxian Xiashuo*) publié simultanément par l'Université du Peuple. L'article cite l'auteur ainsi que des commentaires du doyen Sun Yu et de l'écrivain Zhang Yueran, remarque que le livre est sorti et qu'un petit nombre d'exemplaires a été présenté à des amis [44]. Environ à la même période, les premiers comptes rendus complets commencèrent à apparaître dans les médias à Hong Kong et à Singapour et à circuler sur Internet. En juin, le *Nanfang Dushi bao* (Southern Metropolis Daily) publia un article d'une page entière d'un contributeur occasionnel du nom de Zhao Yong apparemment consacré au recueil d'essais, mais qui explique en passant comment l'auteur a lu un exemplaire du roman imprimé à compte d'auteur et que de nombreux amis autour de lui le pressaient de finir afin qu'il le leur transmette [45]. Dans un autre article publié à Shenzhen sous le titre éloquent de « Remédier à la naïveté politique en lisant des livres » [46], l'écrivain de la génération post 1980 Jiang Fangzhou mentionne la « tournée de conférences promotionnelles » entreprise par Yan Lianke à la sortie de ce livre. Le professeur libéral Wang Binbin, qui a lui aussi reçu un exemplaire privé en cadeau, fait une description complète de la couverture de couleur prune sur laquelle sont inscrits les mots *si shu* dans la calligraphie de Lu Xun et de la postface de l'auteur « L'écriture comme trahison » (*Xiezuo de pantu* 寫作的叛徒) [47]. Enfin, la nomination et la présélection de *Quatre Livres* pour le quatrième prix Hongloumeng de littérature sinophone en juillet 2012 (décerné à Wang Anyi pour *Tian xiang* 天香, Parfum céleste) a provoqué une nouvelle vague de comptes rendus dans la presse en Chine continentale.

Wang Binbin, dans le numéro d'avril 2011 de la *Revue de la Fiction* (*Xiaoshuo pinglun*), introduit longuement *Les Quatre Livres* et, après avoir donné un aperçu de ses qualités littéraires, s'attarde particulièrement sur sa description de la déshumanisation et de la faillite morale ainsi que sur l'acte de l'auto-rédemption (*jiushu* 救贖) du personnage de l'Écrivain qui taille dans sa propre chair. Il conclut sur la « repentance » (*chanhuî*) de l'enfant, qui s'exprime dans son auto-crucifixion, et regrette que Yan n'utilise pas un mode de rédemption plus « séculier » (*shisu* 世俗) : « S'il était mort sous le feu de la dictature, en menant les détenus hors du camp de concentration et en attaquant le poste de contrôle, j'aurais été encore plus ému » [48]. Il affirme néanmoins son soutien au livre et à sa critique de l'histoire.

L'article de Chen Xiaoming a un ton similaire mais est plus académique dans sa composition. Publié dans *La Revue des Écrivains Contemporains* (*Dangdai zuojia pinglun*) à la fin de l'année 2013, il se concentre en particulier sur ce que l'auteur appelle des « scènes de choc » (*zhenjing changjing* 震驚場景) dans trois romans de Yan, celle de *Quatre Livres* étant la scène de la mort de Musique. Il y parle également de l'Écrivain comme héros qui, en taillant dans sa propre chair, devient un combattant contre la « modernité » (un euphémisme souvent utilisé par les critiques de gauche pour désigner le régime politique). Plus enclin à utiliser des références théoriques que Wang, il termine en citant l'idée foucaldienne d'un « corps marqué par l'histoire » et conclut que les « scènes de choc » permettent à Yan Lianke de réécrire le récit historique, bien qu'il voie son style comme une perpétuation critique de l'héritage révolutionnaire (il compare la réinvention du réalisme par Yan à celui de Hu Feng) [49].

L'article universitaire de Sun Yu, daté d'octobre 2011 et probablement présenté pour la première fois lors de l'une des conférences organisées à l'Université du Peuple pour attirer l'attention sur le livre, a été publié conjointement par une petite maison d'édition pékinoise (Dolphin Books/Haitun) et par Zhongguo Guoji Chuban jituan (CIPG) dans un recueil d'essais en mai 2013. Sun décrit le livre comme une « fable métaphysique », soulignant son étrangeté, suscitée par un « réalisme de la causalité nulle » et l'usage de quatre récits contradictoires des mêmes événements [50]. S'il identifie la « culpabilité » (*zuigan* 罪感) comme thème principal, et prend

41. Yan Lianke, « Xiezuo de pantu (*Sishu* houji) » (L'écriture comme trahison, Postface de *Quatre Livres*), document au format Word fourni par l'auteur.
42. Voir aussi les communications de Wang Yao (Université de Suzhou) et de Chen Guangwei (Université du Peuple) à la conférence sur Yan Lianke et Yu Hua organisée à HKUST le 10 octobre 2013.
43. Voir *Nanfang Renwu Zhoukan*, n° 299, 21 mai 2012, reportage, p. 34-51.
44. « Yan Lianke : Wo yao nuli zuo yige xiezuo de huangdi, er fei bimo de nuli » (Yan Lianke: je veux travailler dur pour être un roi de l'écriture, pas un esclave de la plume), *Beijing Qingnian bao*, 28 février 2011.
45. Zhao Yong, « Yan Lianke de zixing yishi » (La conscience autoréflexive de Yan Lianke), *Nanfang Dushi bao*, 26 juin 2011.
46. « Tongguo kan shu lai yuanjie zhengzhi youzhibing », *Nanfang Dushi bao*, 16 juillet 2011.
47. Wang Binbin, « Yan Lianke de *Sishu* » (*Les Quatre Livres* de Yan Lianke), *Xiaoshuo Pinglun*, vol. 2011/2, 2011, p. 18-22.
48. *Ibid.*, p. 22.
49. Chen Xiaoming, « 'Zhenjing' yu lishi chuangshang de qiangdu. Yan Lianke xiaoshuo xushi fangfa tantao. » (« Choc » et force du traumatisme historique. Un commentaire sur la technique narrative dans la fiction de Yan Lianke), *Dangdai Zuojia pinglun*, vol. 2013/5, 2013, p. 22-30 (numéro spécial sur Yan Lianke). La question du réalisme est bien entendu discutable. Yan Lianke définit son propre style comme du « réalisme mythique » (*shen shi zhuyi*), une forme d'écriture qui exhume l'irréel de la réalité, notamment en reconfigurant les relations causales. Yan Lianke, *Faxian xiaoshuo*, Taipei, INK, 2011, en particulier la dernière partie p. 172-200.
50. Sun Yu, « Xiezuo de pantu » *in Xiezuo de pantu* (L'écriture comme trahison), Pékin, Haitun, 2012, p. 127. « La causalité nulle » est un concept développé par Yan Lianke dans *Faxian xiaoshuo*, *op. cit.*

soin de préciser qu'il ne s'agit pas d'une culpabilité de « style confucéen », il n'explique pas clairement son origine.

La « rébellion silencieuse » perceptible aussi bien chez le personnage du Religieux que dans la postface de l'auteur à l'édition privée est associée à une lutte contre la langue « ancienne » [51], que les lecteurs peuvent facilement associer à la teinte idéologique du chinois moderne, particulièrement lorsqu'elle est liée à l' « expérience mystique quasi-religieuse » à une « époque de fanatisme » (*kuangre de shihou* 狂熱的時候). Sun Yu décrit la « conscience » (*zijue* 自覺) linguistique qu'a Yan de sa propre dépendance envers le style de Mao (*Mao ti* 毛體) comme la grande découverte du livre. En fait, on pourrait présumer que la structure élaborée de Yan, qui utilise quatre voix narratives différentes, est aussi un moyen de casser l'unité du style de Mao, qu'il a précédemment tout autant parodié (*Servir le Peuple*) qu'essayé de saper par l'usage du dialecte (*Shouhuo*) [52].

Tandis qu'ils soulignent tous différents aspects du roman et abordent les événements historiques plus ou moins explicitement, le fait que ces trois universitaires de renom aient tous publié des commentaires détaillés d'un livre qui n'a pas été publié en Chine montre qu'il peut néanmoins pénétrer dans cet espace public national limité.

Structure polyphonique et réception fictionnelle

La structure polyphonique du roman a déjà été soulignée, mais il faut faire remarquer, en relation avec sa réception, que chacun des « livres » s'accompagne d'une histoire (fictionnelle) de sa propre publication et de sa propre réception dans l'introduction du dernier chapitre (p. 374). « Des criminels » est le premier à avoir été prétendument publié, comme document interne au Parti dans les années 1980. Il est celui qui menace le moins le gouvernement et fait écho au penchant pour l'autobiographie et l'autojustification des intellectuels impliqués dans le mouvement de la littérature des cicatrices. « Le Vieux Lit » est censé avoir été publié en 2002 mais sans grand succès : les lecteurs ne sont plus intéressés par ce genre de vieilles histoires. « L'Enfant du Ciel » est un volume anonyme que le narrateur a prétendument trouvé chez un vieux bouquiniste et qui aurait été publié par une maison d'édition spécialisée dans les mythes et les légendes. Yan Lianke a donc inscrit au sein même de son propre roman l'espace public naissant dans lequel différents types d' « interventions » peuvent avoir lieu, reflétant ainsi l'ouverture d'une sphère de débat qu'il espère provoquer dans la réalité.

Le quatrième « livre », le « Nouveau Mythe de Sisyphe » pose plusieurs questions à lui seul. C'est le seul des quatre livres à ne pas être un récit ; il ne nous est donné à lire que la préface d'un manuscrit plus long mais inachevé décrit comme « obscur et incompréhensible » (*huise nandong* 晦澀難懂), que le narrateur a prétendument consulté dans des archives. Il a prétendument été écrit par l'Érudit, le seul des détenus à refuser la réforme par le travail et il s'agit également du manuscrit que l'Enfant doit emmener à Pékin, ce qui explique comment il a pu se retrouver dans les archives. La « préface » est une réécriture du mythe de Sisyphe, dans laquelle pour punir Sisyphe, qui a pris l'habitude de pousser son rocher en gravissant la colline (et de rencontrer un enfant mystérieux sur le chemin), les dieux font monter son rocher tout seul (tout comme le chariot qui contient l'étoile rouge en acier dans l'un des épisodes de « L'Enfant du Ciel », chapitre 9) et le forcent à le faire rouler vers le bas. Comme les écrivains des années 1980, Yan Lianke souscrit à une forme de critique culturelle de la civilisation chinoise (qui est peut-être également implicite dans l'idée du « Vieux Lit » du fleuve Jaune) : tandis que les intellectuels occidentaux poussent leur rocher vers le haut de la colline et aspirent à un idéal, les intellectuels chinois poussent leur rocher vers le bas à la recherche d'avantages plus concrets dans le monde présent (nourriture, richesses, santé, une grande famille prospère) [53]. Tandis que le Sisyphe occidental, acceptant son châtiment, est coupable de s'attacher à l'enfant, le Sisyphe oriental, lorsqu'il s'habitue à pousser son rocher vers le bas, « ressent de l'affection pour la fumée et le temple » qui représentent le monde des hommes au pied de la montagne. « La fumée de la réalité donne un sens nouveau au châtiment de Sisyphe : la force de s'adapter » (p. 380). Sun Yu interprète cette révélation finale comme un adieu aux illusions de la transcendance, religieuse ou politique, et l'acceptation de la réalité comme le choix ultime de la raison : « Si les Chinois n'ont pas de vie métaphysique, néanmoins, à une période de fanatisme, ils ont vécu une expérience mystique comparable à la religion. Ce qui intéresse Yan Lianke, c'est de résister à ces deux modes d'existence » [54].

Des récits historiques contradictoires

Avec un titre qui fait référence aux textes canoniques du confucianisme (Les Quatre Livres et les Cinq Classiques) et à la mise en cause par Lu Xun du « cannibalisme » qu'ils contiennent, aussi bien qu'aux quatre évangiles (quatre récits différents d'une même série d'événements), le roman pose immédiatement la question de récits contradictoires (orthodoxes et hétérodoxes) de l'histoire chinoise. Dans son article du *New York Times*, Yan critique la logique de l'écriture officielle comme visant à décourager l'esprit critique : « Petit à petit nous nous habituons à l'amnésie et nous remettons en cause les gens qui posent des questions ». Dans *Les Quatre Livres* au contraire, la tension entre les quatre récits fait jaillir des questions qui ne peuvent être facilement éludées. Des quatre livres, trois sont des récits, tandis que le dernier est un essai discursif ; deux renvoient à des intertextes canoniques (la Bible et le mythe de Sisyphe) alors que deux autres représentent une version factuelle et une autre fictionnelle des mêmes événements, prétendument écrites par l'Écrivain. Le titre du roman de l'Écrivain est *Gudao* (« Le Vieux Lit »), qui désigne l'ancien cours du fleuve Jaune. Yan l'explique comme un autre cours possible de l'histoire, et comme tel, comme une image de la fiction, par opposition à l'écriture documentaire de « Des criminels » (*Zuirenlu*). Yan affirme que dans ce dernier cas, tout est certes vrai car les crimes des détenus ont été fidèlement rapportés. Dans le premier cas en revanche, celui du roman *Gudao*, le récit est peut-être fictionnalisé, en particulier l'épisode de l'auto-cannibalisme, mais il pourrait aussi bien être encore plus vrai que les rapports de l'informateur, en ce qu'il représente la réflexion sincère de l'Écrivain sur lui-même [55]. Comme le dit Yan, la réalité du sentiment attire plus les lecteurs que l'investigation historique, parce qu'elle permet un « jugement individuel » (*geren de panduan*), elle part du point de vue de l'individu [56]. La même histoire peut par conséquent être racontée comme un « évangile » : comme un précepte re-

51. « Zuozhe buduande zhengtuo jiu de yuyan xiguan gei ziji dailai de yapo » (l'écrivain lutte constamment contre la pression exercée sur lui par la langue ancienne) *in* Sun Yu, « Xiezuo de pantu », *op. cit.*, p. 134.
52. Voir le commentaire de Tsai Chien-hsin dans « In Sickness or in Health: Yan Lianke and the Writing of auto-immunity », *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. 23/1, 2011, p. 77-104, en particulier p. 93-94.
53. Entretien avec Yan (2013) : Yan résume cette opposition comme celle du *jinsheng* (la vie présente) et du *houshi* (le monde de l'au-delà).
54. Sun Yu, « Xiezuo de pantu », p. 137.
55. Entretien avec Yan (2013).
56. Entretien avec Yan (2012).

ligieux qui ne peut être remis en question, ou comme une série de rapports d'informateur, ou comme une fiction. Chacun de ces récits pose des questions éthiques sur le statut et la position du narrateur ou de l'écrivain présumé et sur le rapport entre le récit et les événements historiques qui lui servent de point de référence. Plus important encore que de rétablir la « vérité », ce que la fiction est de toute façon bien mal armée pour faire, Yan parvient donc à ouvrir un espace de débat, en utilisant une polyphonie à la fois narrative (des histoires contradictoires) et linguistique (la parodie de différents styles y compris le *Mao ti*).

Par conséquent, tandis qu'il limite son essai à un commentaire présenté comme esthétique, Sun Yu montre clairement que son intérêt pour le livre est motivé par le réexamen de « l'histoire du XX^e siècle » qu'il entreprend : « *Les Quatre Livres* semble parodier l'histoire, mais en réalité, cette lutte est une façon de traiter un vide cognitif » [57]. Cet article d'accès facile s'intéresse directement aux principales questions du roman et de la période historique et renvoie les lecteurs intéressés vers l'œuvre originale, qu'ils peuvent ensuite lire en version piratée sur Internet ou acheter à Hong Kong.

Conclusion

Ce bref panorama de la réception du roman témoigne de la complexité grandissante de l'espace public chinois. La question n'est plus tellement de savoir si un livre a été censuré ou publié en Chine (car après tout, même les livres qui ont été publiés peuvent finir par être épuisés et on peut stratégiquement empêcher les maisons d'édition de les rééditer), mais plutôt si, et en quels termes, on en débat publiquement, dans le contexte universitaire, sur Internet, dans des librairies privées ou dans des cafés. Dans le cas du roman de Yan, la réception universitaire, journalistique et critique des *Quatre Livres* est suffisante pour donner lieu à une forme de débat public.

Yan Lianke s'est consacré à la fois à considérablement transformer le récit littéraire dominant de l'ère maoïste tout en laissant son texte aussi ouvert que possible. L'un de ses récits représente une mise en accusation du maoïsme comme foi aveugle ; néanmoins, ce n'est qu'un parmi quatre récits. Afin d'arriver à la plus grande ouverture possible, Yan n'explique pas le rapport entre les quatre « livres », ce qui rend son roman ambigu, et laisse aux lecteurs la liberté de tirer leurs propres conclusions quant à la façon de réconcilier la profession de foi biblique, le contenu historique, l'épopée fictionnelle, et enfin la réflexion philosophique. Comme l'écrit Sun Yu, c'est une manière de laisser un « vide » (*kongbai* 空白) au cœur du roman. Si le roman n'a finalement pas été publié en Chine, il a été publié aussi bien à Hong Kong qu'à Taïwan et distribué sous forme d'éditions pirates et sur Internet en Chine. Il en a également été question dans diverses publications et dans des conférences ou autres événements universitaires. En ce sens, il représente une contribution de plus à l'ensemble des interventions de plus en plus nombreuses qui remettent activement en question le récit officiel de l'histoire de l'ère maoïste en Chine.

Traduit par Céline Letemplé.

Sebastian Veg est chercheur et directeur du CEFC.
CEFC, 20/F Wanchai Central Building, 89 Lockhart Road, Wanchai, Hong Kong (sveg@cefc.com.hk).

57. Sun Yu, « Xiezuo de pantu », p. 136.