Perspectives chinoises

2008/1 | 2008
Sport et Politique

Le subversif « plaisir de penser »

Sebastian Veg

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/3893
ISSN : 1996-4609

Éditeur
Centre d'étude français sur la Chine contemporaine

Édition imprimée
Date de publication : 6 janvier 2008
Pagination : 113-118
ISSN : 1021-9013

Référence électronique
Sebastian Veg, « Le subversif « plaisir de penser » », *Perspectives chinoises* [En ligne], 2008/1 | 2008, mis en ligne le 01 mars 2011, consulté le 28 octobre 2019. URL : http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/3893

© Tous droits réservés

Le subversif « plaisir de penser »

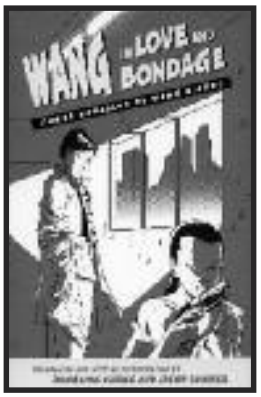
SEBASTIAN VEG

Né en 1952 à Pékin, Wang Xiaobo est aujourd'hui l'un des auteurs les plus lus en Chine ainsi que dans le monde chinois. Il écrivait dans son célèbre essai *La majorité silencieuse* :

> *En général, c'est en entrant à l'école à l'âge de sept ans que l'on entre en contact avec les bienfaits de la parole. Je pense que, dans mon cas, cela commença encore plus tôt car, aussi loin que je me souvienne, le monde extérieur a toujours été plongé dans des hurlements stridents et un vacarme sans repos. [...] Il en ressortait qu'un* mu *de terre pouvait produire 300 000 livres de céréales, c'est alors que nous commençâmes à mourir de faim. Tout compte fait, depuis mon enfance je ne fais pas beaucoup confiance aux paroles prononcées à haute voix : plus le ton est sévère et la voix sonore, moins j'ai confiance ; cette attitude de doute dérivait directement de mon ventre affamé. Comparée à n'importe quelle prise de parole, la faim représente toujours une vérité plus profonde* [1].

Wang Xiaobo a grandi dans un monde au sein duquel toute parole ou « prise de position » publique constituait, selon ses termes, une forme de taxe due à l'État et dont il a toujours refusé de s'acquitter. Comme dans les romans de Kundera ou les pièces de Vaclav Havel, le langage lui-même devient absurde par son institutionnalisation dans un système qui en fait un outil politique. Fort heureusement pour ses lecteurs d'aujourd'hui, Wang est finalement sorti de son silence et a publié les nombreux manuscrits accumulés dans ses tiroirs, ce qu'il a vécu, en quelque sorte, comme une « perte de virginité ». Mais en ajoutant aussitôt :

> *Ouvrir la bouche pour parler ne signifiait aucunement que je sentais de nouveau la responsabilité de m'acquitter de l'impôt. Si cela avait été le cas, on m'aurait vu produire une énorme corbeille de papiers à jeter. Ce que je ressentais était un autre type de responsabilité* [2].



Wang Xiaobo,
Wang in Love and Bondage.
Traduit du chinois et préfacé par Hongling Zhang et Jason Sommer,
Albany, SUNY Press, 2007, 155 pp.

En l'espace de cinq années, de la publication de sa première et plus célèbre nouvelle « L'Âge d'or », au cours de l'été 1992, à sa mort prématurée d'une crise cardiaque en 1997, la célébrité de Wang Xiaobo a suivi une trajectoire fulgurante. Ses fictions et essais ont envahi les campus chinois à une époque où les étudiants ressentaient une lassitude certaine envers la critique sociale auto-suffisante et les interrogations culturalistes de la « littérature des racines » des années 1980 [3]. Dix ans après sa mort, Wang Xiaobo demeure probablement l'auteur le plus largement lu et discuté parmi les étudiants et les lecteurs de moins de 35 ans, et a même gagné la reconnaissance d'un *establishment* littéraire jusqu'alors hostile.

La traduction de trois de ses nouvelles par Hongling Zhang et Jason Sommer, première œuvre de Wang Xiaobo publiée en anglais, est donc bienvenue. Wang Xiaobo est non seulement un auteur d'une lecture réjouissante (et cette traduction lui fait généralement honneur en restant fidèle à son style familier, de manière peut-être parfois excessive), mais il a aussi su fixer l'esprit particulier des années 1990, un mélange d'amère lucidité, désopilante jusque dans son désespoir, et de sincérité désenchantée qui caractérise les jeunes gens qui ont grandi après Tiananmen. Les trois nouvelles choisies par Hongling Zhang et Jason Sommer dans une

1. Wang Xiaobo, *Siwei de lequ* (Le Plaisir de penser), Kunming, Yunnan Renmin, 2006, p. 3 (nous traduisons).
2. *Ibid.*, p. 11.
3. Pour un aperçu de l'enthousiasme qu'ont soulevé ses récits, voir les souvenirs de Michael Anti dans un article paru sur son blog: « The Ten Years of how I cast off the influence of Wang Xiaobo », http://zonaeuropa.com/20070412_2.html.

œuvre considérable offrent un bon avant-goût du style de Wang. La *Trilogie des âges*, son œuvre majeure, y étant fidèlement représentée : « L'Âge d'or » est la nouvelle éponyme du premier volume de la trilogie, qui aborde la société maoïste et post-maoïste ; le second volume, *L'Âge d'argent*, qui décrit un futur de plus en plus totalitaire, est représenté par la nouvelle « 2015 » (le troisième volet de la trilogie, *L'Âge de bronze*, composé de trois véritables romans inspirés de sujets historiques et conçus comme une réponse chinoise à *Civilisation, économie et capitalisme* de Fernand Braudel était sans aucun doute difficile à insérer dans un bref volume introductif). Enfin, les traducteurs ont inclus « East Palace, West Palace », nouvelle adaptée au cinéma par Zhang Yuan (le film, connu également en français sous le titre *Derrière la Cité interdite*, a été projeté au Festival de Cannes en 1997 quelques semaines seulement après la mort de Wang), adoptant le titre du film plutôt que l'original « Tendre comme l'eau » *(Si shui rouqing)*. Bien que fidèle à l'éclectisme de Wang, ce recueil offre peut-être une vision par trop fragmentée de son écriture en isolant ces trois histoires de leur contexte de publication, et en les présentant dans un ordre qui peut sembler arbitraire.

« L'Âge d'or » remporta un prix majeur à Taiwan et rendit Wang célèbre : non sans raison, puisque la nouvelle mêle des scènes de sexe explicites et la thématique sensible des « jeunes instruits » envoyés à la campagne pour y être rééduqués auprès des paysans « pauvres et moyen-pauvres ». Le narrateur, Wang Er [4], est envoyé au Yunnan pendant la Révolution culturelle, tout comme le fut Wang Xiaobo lui même entre 1968 et 1970. Assigné à la garde des buffles par son équipe de production, Wang Er, âgé de 21 ans, y connaît un éveil sexuel remarquable, se manifestant par une érection aux dimensions cosmiques, qui incarne sa vitalité et sa résistance à l'autorité ; dans le même temps, cette image grotesque permet à l'auteur de railler le cliché de l'éveil sensuel dans la nature reculée des « régions à minorités ». Le récit comporte deux niveaux, effectuant un va-et-vient entre le passé – dans lequel Wang Er a fui dans la montagne en compagnie d'une jeune femme médecin, Chen Qingyang – et le présent, où les deux protagonistes se retrouvent par hasard 30 ans plus tard. Si Chen Qingyang observe que Wang Er « est devenu quelqu'un de civilisé [5] » (p. 94), quand ils « réchauffent leur grande amitié » en faisant l'amour dans un hôtel pékinois, tous deux s'accordent sur le fait que leurs années passées dans le Yunnan représentent leur « âge d'or ». Cette affirmation soulève la question centrale du récit de Wang Xiaobo : comment doit-on, 30 ans plus tard, se souvenir de la Révolution culturelle [6] ?

La réponse suggérée par cette nouvelle est aussi provocatrice que singulière, dans un contexte où les historiens continuent de se heurter à des difficultés majeures pour conduire et publier leurs recherches sur cette période de l'histoire chinoise. L'idéalisation de la vie des « jeunes instruits » et de leur retrait de la société (selon une tradition érémitique séculaire) est tournée en ridicule par Wang Xiaobo et présentée comme une illusion comparable à celle de la vision maoïste de l'« âge d'or » du collectivisme rural. En plaçant au même niveau l'utopie agraire maoïste – pour laquelle il n'exprime aucune nostalgie – et l'expression d'une sexualité débridée, présentée comme bestiale, voire fétichiste, et qui réduit les individus à leur seules fonctions biologiques, Wang Xiaobo suggère que toute tentative de sortir des cadres de la société est une forme de régression. Vivre à l'écart des hommes est impossible, mais on ne doit nullement s'en affliger, comme finit par le comprendre Wang Er :

> *Chen Qingyang me dit que l'homme était sur Terre pour souffrir, jusqu'à ce qu'il meure. Une fois qu'on avait saisi cette vérité, on pouvait tout endurer* [7]. (p. 112-113)

Dans un retournement final, Chen Qingyang, après avoir passé la nuit avec Wang Er à Pékin et avant son retour à Shanghai, lui fait une révélation. Au Yunnan, pour mettre fin aux demandes répétées d'autocritique de la part des commissaires, elle avait rédigé une ultime confession affirmant qu'elle était « tombée amoureuse » de Wang Er tandis qu'il la ramenait de la montagne après leur retraite dans la nature. En concluant que le sexe, même purement biologique et dénué d'émotion, mène nécessairement au sentiment amoureux, Chen Qingyang ramène symboliquement les deux personnages à la société. Le « retour » à un paradis agraire, qu'il s'agisse de sa version maoïste tragique ou de sa représentation ironique sous les traits de deux jeunes instruits vivant nus parmi les buffles, est une illusion.

4. Ce nom signifie « Wang Deux » ; comme l'observent Sommer et Zhang (p. ix), Wang Xiaobo était lui aussi le deuxième fils de sa famille. Cette allusion autobiographique est cependant trompeuse: il y a un Wang Er dans presque toutes les nouvelles de Wang Xiaobo, et chacun y a un parcours biographique, des activités, une vie amoureuse, des convictions politiques ou existentielles quelque peu différents.
5. Pour « L'Âge d'or », les citations françaises sont extraites de *L'Âge d'or*, traduction Jacques Seurre, Versailles, Éditions du Sorgho, 2001 ; ici p. 85. Les numéros de page entre parenthèses dans le texte lui-même renvoient à l'édition anglaise qui fait l'objet du compte-rendu.
6. Nous avons proposé une analyse plus exhaustive de cette nouvelle dans « Fiction utopique et examen critique : la Révolution culturelle dans l'*Âge d'or* de Wang Xiaobo », *Perspectives chinoises*, n° 4, 2007, p. 78-91.
7. Trad. Jacques Seurre, *op. cit.*, p. 124.

En revanche, cette sexualité sans entraves exprime une forme de résistance profonde à l'autorité, dont chacun est capable dès lors qu'il est confronté à la persécution. Au cours des ses études à l'Université de Pittsburgh de 1984 à 1988, Wang Xiaobo a lu l'*Histoire de la sexualité* de Michel Foucault, traduite en Chinois à la fin des années 1980, et longuement analysée par la sociologue Li Yinhe (qui était également l'épouse de Wang). Wang a sans doute puisé dans ses lectures de Foucault l'idée que tout conflit politique comporte une dimension sexuelle ; il a cependant toujours résisté (contrairement à la plupart de ses commentateurs) à la tentation de réduire la Révolution culturelle à une forme d'interaction sado-masochiste entre l'État chinois et les intellectuels. Il a retiré de cette lecture une conviction plus générale : les relations de pouvoir ne sont jamais complètement asymétriques, et la « victime » exerce toujours aussi une forme paradoxale de pouvoir sur son persécuteur. Wang fait ainsi à plusieurs reprises le portrait de victimes sexuellement stimulées lors d'une humiliation politique, comme par exemple Chen Qingyang au cours d'une séance de lutte (p. 110). Cette théorie a sans doute influencé la position de Wang concernant une tendance à l'apitoiement sur leur propre sort chez certains intellectuels Chinois. L'excitation sexuelle de Chen Qingyang ne doit certes pas être prise trop au pied de la lettre – mais ses ébats effrénés après la séance de lutte avec Wang Er, sur la table même où ils écrivaient leurs confessions, lui permettent d'échapper au rôle de simple victime, et, dans une certaine mesure, de reprendre un rôle actif dans l'histoire.

De cette manière, Wang Xiaobo montre comment un système totalitaire génère par lui-même les germes d'une résistance individuelle : la réduction des individus à une forme d'existence animale libère une obsession sexuelle profondément anti-autoritaire, qui peut à son tour être réinvestie d'une signification politique. Lorsqu'il relate les sessions de « lutte contre les chaussures trouées » et explique la distinction subtile entre contradiction antagoniste et non antagoniste, Wang Er finit par tirer de son autocritique une forme de plaisir paradoxal, comparable à l'excitation sexuelle de Chen Qingyang. Il ridiculise les commissaires, lecteurs avides de ses récits, et devient maître dans l'art de « payer sa taxe » au vocabulaire du discours public. Il fait par exemple référence à sa relation avec Chen en empruntant au roman classique *Au bord de l'eau* la notion de « grande amitié » :

> *Cette loyauté, à mon sens, on la trouvait dans la grande amitié qui liait entre eux les preux des lacs et des montagnes [...]. Ce soir-là, je fis à Chen Qingyang le don de ma grande amitié. Elle en fut profondément touchée et me fit savoir aussitôt que cette grande amitié, elle la recevait. Non seulement cela, mais elle me dit que sont amitié à elle serait plus grande encore, que cette amitié, elle ne la trahirait jamais [...]. À l'entendre parler ainsi, je ressentis un grand soulagement intérieur, et je prononçai enfin les paroles suivantes : voilà, j'avais 21 ans et je n'avais aucune expérience des rapports avec le sexe opposé, c'était vraiment désespérant*[8]. (p. 68-69)

En parodiant à la perfection la sentimentalité révolutionnaire de la littérature de la période maoïste, Wang Er fait de l'art de la confession une arme contre ses persécuteurs, et à force d'ironie et de candeur intransigeante, parvient à entrer dans le « monde de la parole » sans se plier aux exigences de la politique.

Si « L'Âge d'or » est une parodie de la « littérature des cicatrices » apparue après la Révolution culturelle et de l'apitoiement nostalgique des anciens « jeunes instruits » sur leur sort, « 2015 » est un pastiche sans complexes de la littérature des camps de travail des années 1980. Cette nouvelle, parue dans un recueil dont les deux autres nouvelles se déroulent également « dans le futur », évoque le rôle de l'artiste dans un XXI^e^ siècle de plus en plus totalitaire. Le narrateur, s'exprimant à la première personne, relate l'histoire de son oncle, un autre Wang Er, peintre envoyé en rééducation, d'abord à l'« Institut de rééducation artistique » puis dans un camp de travail, au motif que ses peintures sont incompréhensibles et provoquent des vertiges chez les spectateurs :

> *Un dirigeant le sermonna : une bonne œuvre doit provoquer des sentiments agréables, pas un sentiment de vertige. Mon jeune oncle rétorqua : alors un suppositoire est une bonne œuvre*[9] *?* (p. 15)

Le programme de rééducation subi par l'oncle est conçu afin que ses peintures deviennent plus « fidèles à la réalité », à l'aide de divers traitements de choc et d'une « machine à tester le QI » particulièrement sadique. L'oncle résiste cependant à toute forme de coercition : la machine (sans doute une réminiscence de « La colonie pénitentiaire » de Kafka) parvient seulement à provoquer chez lui une nouvelle et monumentale érection « anti-autoritaire », après quoi il l'asperge

8. Trad. Jacques Seurre, *op. cit.*, p. 34-35.
9. Les citations de « 2015 » sont les nôtres ; traduites de l'édition chinoise suivante : Wang Xiaobo, *Baiyin shidai*, Canton, Huacheng, 2000 (ici p. 170) (NDA).

de sperme, au grand désarroi des gardes et des autres prisonniers. Renvoyé dans son lit d'hôpital, il échappe à l'Institut de rééducation en substituant de la viande de porc à ce que les gardiens prennent pour son cadavre.

Après sa seconde arrestation, il est envoyé dans un champ alcalin « près de la mer de Bohai » (le narrateur commente : « Ce travail est particulièrement éprouvant, heureusement il y a encore quelques personnes qui ont commis des erreurs et doivent être rééduquées par la pensée, et qu'on peut par conséquent contraindre à le faire [10] » ; p. 37), où il séduit la femme chargée de le garder, qu'il finit par épouser.

Une fois de plus, le sexe apparaît comme l'arme des faibles contre les forts. Dans ce renversement entre la valeur de l'amour et du sexe, on peut sans doute lire une parodie explicite du roman de Zhang Xianliang, *La Moitié de l'homme c'est la femme*, qui se déroule également dans un camp de travail et dans lequel c'est la rédemption par l'amour qui guérit le narrateur de son impuissance [11]. Dans « 2015 », le narrateur réussit finalement à faire libérer son oncle en prouvant la fausseté des accusation qui taxent ses peintures d'« insondables ». En surfant sur Internet à la recherche de jeux, le narrateur découvre en effet une formule issue d'un modèle mathématique appelé « ensemble de Mandelbrot » capable de créer des images semblables à celles peintes par son oncle. Reconnaissant la similitude entre les images générées par le modèle mathématique et « l'art » de l'oncle, les autorités le relâchent immédiatement, ne considérant plus sa pratique artistique comme subversive. « Ma jeune tante et mon jeune oncle ont pu quitter le champ alcalin, se sont mariés et vivent leur vie : tout est devenu fade et sans surprise [12]. » (p. 59) Sa tante est par la suite transférée à un poste dans une société de relations publiques. Tandis que l'oncle demeure inflexible face à la répression politique, son travail, qui ne constitue plus une menace directe pour l'État, finit par perdre son attrait subversif. Wang Xiaobo vise probablement certains artistes des années 1980 lorsqu'il écrit : « La vérité était que la réputation de mon jeune oncle n'était plus aussi bonne – il était un peu passé de mode [13]. » (p. 55)

Pour le narrateur, l'art est cependant plus important que le sexe – bien que les peintures de l'oncle et les vertiges qu'elles causent lui aient permis de séduire la « jeune tante ». Le narrateur est accusé d'erreurs semblables à celles de son oncle par les autorités qui critiquent l'ambiguïté des liens qu'entretient son œuvre avec la réalité :

> *Comme vous le savez, ma profession est d'écrire des romans. Une fois, j'ai écrit une histoire sur mon oncle aîné, racontant qu'il était un écrivain, un mathématicien, qui avait eu toutes sortes d'aventures – je me suis mis dans le pétrin tout seul. Quelqu'un se chargea de vérifier la souche de mon permis de résidence , et découvrit que j'avais un seul oncle. Cet oncle était entré à l'école primaire à sept ans, au collège à 13 ans, était diplômé du département de peinture de l'Institut des beaux-arts, désormais vagabond sans attache professionnelle. Cette personne établit aussi que, de l'école primaire jusqu'à la fin du lycée, sa meilleure note en mathématiques avait été un trois, s'il était devenu mathématicien, sans aucun doute il aurait sali la réputation des cercles mathématiques de notre pays. Par conséquent, je fus convoqué par les dirigeants pour une discussion, et m'assignèrent une histoire à écrire, dont les grandes lignes devaient être les suivantes : mon oncle était venu au monde avec un frère jumeau. Puisque leur famille était pauvre, le grand avait été donné à une autre famille à élever. C'est le grand qui était fort en maths, et savait écrire des histoires, à la différence de mon jeune oncle; par conséquent, ils étaient des jumeaux issus d'ovules différentes. Sur ce point, la trame assignée précisait que ma grand-mère décédée était originaire de Laixi au Shandong, où l'eau possède des composantes particulières, et provoque une ovulation abondante chez ceux qui la boivent. Puisqu'elle était de Laixi, ma grand-mère était devenue un sciène pondeuse* [15]. (p. 5-6)

Mais, tout comme son oncle, le narrateur refuse de satisfaire cette requête, arguant du respect qu'il doit à sa grand-mère décédée. Ainsi, la nouvelle que le lecteur tient entre ses mains est le meilleur témoignage de l'esprit indomptable de cette écriture satirique et « irréaliste ». Plus encore que dans « L'Âge d'or » (où le narrateur soutient que ses récit d'aveux

10. Wang Xiaobo, *Baiyin shidai*, *op. cit.*, p. 189.
11. En réalité, l'œuvre tout entière de Wang Xiaobo, avec son insistance sur la masculinité débordante du protagoniste, peut sans doute être lue comme une réfutation des conceptions politiques et esthétiques de Zhang Xianliang, en particulier de sa caractérisation des intellectuels chinois comme symboliquement « émasculés » par le Parti et ses campagnes de répression.
12. Wang Xiaobo, *Baiyin shidai*, *op. cit.*, p. 208.
13. *Ibid.*, p. 203-204.
14. Le texte fait référence au *hukou*, qui désigne le permis de résidence utilisé par le gouvernement chinois pour contrôler les migrations internes et autres mouvements de population ; en traduisant ce terme par *census register*, les traducteurs sont peut-être allés trop loin dans l' « atténuation » d'une « spécificité chinoise » qui n'a pas encore disparu dans le XXIe siècle tel que Wang l'imaginait – pas plus que dans la Chine d'aujourd'hui.
15. *Ibid.*, p. 162.

tirent leur force de leur proximité avec la réalité), Wang Xiaobo affirme dans « 2015 » sa préférence pour l'énergie grotesque d'une fiction fantastique, plutôt que pour la réflexion laborieuse sur les souvenirs de persécutions politiques. C'est son caractère « insondable » qui rend l'art si résistant à la politique, à l'image du cadavre fictif fait de viande de porc grâce auquel l'oncle s'échappe de l'institution.

La troisième nouvelle « East Palace, West Palace » illustre également les réflexions de Wang Xiaobo sur la manière dont l'art et la réalité sont liés. Cette histoire s'appuie sur une étude sociologique de l'homosexualité masculine en Chine à partir d'entretiens conduits pendant plusieurs années et publiée par Wang Xiaobo et Li Yinhe sous le titre *Leur Monde* en 1992 [16]. La nouvelle narre l'histoire d'un policier dans une « petite ville du Sud » qui, au cours d'une nuit d'interrogation, sent monter en lui une forte attraction pour Ah-Lan, l'homme qu'il a arrêté dans un parc et qui se trouve être une célébrité de la « scène » locale. Une fois de plus Wang Xiaobo explore l'idée du pouvoir comme relation à deux sens, qui permet à la victime humiliée de renverser peu à peu l'équilibre en sa faveur. De même, l'écriture littéraire contribue ici aussi au retournement en faveur des faibles : les sentiments du policier à l'égard d'Ah Lan se révèlent au grand jour quand il reçoit par la poste un exemplaire du roman publié par son prisonnier de naguère.

Dans « La majorité silencieuse » Wang Xiaobo évoque une révélation qui fait le lien entre cette histoire et le reste de son œuvre :

> *Il y quelques années, j'ai participé à des enquêtes sociologiques et, pour cette raison, je suis entré en contact avec des « groupes faibles », dont le plus atypique était celui des homosexuels. Après cette enquête, je me suis soudain rendu compte que ces prétendus « groupes faibles » étaient constitués de personnes qui ne disent pas certaines choses tout haut. Parce qu'ils ne parlent pas, certains pensent que ces groupes n'existent pas ou qu'ils sont très loin d'eux. [...] Ensuite, je me suis aussi soudain rendu compte que moi-même je faisais parti du plus grand de ces « groupes faibles » qui a existé de tous les temps, à savoir la majorité silencieuse. Les raisons pour lesquelles ses membres restent silencieux sont multiples et variées : certains n'ont pas la capacité, ou pas l'occasion, de s'exprimer ; d'autres ont des sentiments privés qu'ils préfèrent taire ; d'autres encore, pour beaucoup de raisons, éprouvent un sentiment d'hostilité envers le monde des prises de parole. Je fais partie de cette dernière catégorie. Mais, en tant que personne de ce type, j'ai tout de même le devoir de parler un peu de ce que je vois et de ce que j'entends* [17].

Plutôt que de rester dans le silence à panser de vieilles blessures, qu'elle soient causées par l'histoire, la politique, ou les discriminations sociales, Wang Xiaobo, tout conscient qu'il est des risques de manipulation du discours, opte donc en dernier lieu pour la parole – et en l'occurrence pour la plus choquante et la moins conventionnelle possible, afin qu'aucun discours politique ne puisse la récupérer.

Les commentateurs chinois ont tendance à considérer Wang Xiaobo comme un auteur qui critique la passivité des intellectuels chinois, toujours prêts à se soumettre à leur prétendue responsabilité à l'égard de l'État. Certains sont convaincus que Wang pense l'oppression politique comme une sorte de jeu sado-masochiste entre dirigeants pervers et victimes consentantes [18]. Ces points de vue semblent fondés sur une lecture de Foucault par Wang Xiaobo qui paraît trop simpliste. Wang est avant tout un écrivain anti-autoritaire : son intérêt pour la thématique du sexe s'explique par l'aspect choquant de celle-ci et parce qu'elle permet d'illustrer la notion foucaldienne de relation de pouvoir « jamais complètement asymétrique » (une idée dont on peut sans doute retracer les racines dans la dialectique de Hegel), et non parce qu'il y voyait la vérité dernière de toute relation sociale. Partant de ce constat, l'insistance manifeste des traducteurs sur le fait que dans « L'Âge d'or » et « East Palace, West Palace » le « vrai crime » est celui de l'amour qui naît de la relation sexuelle (p. xii), semble quelque peu naïve. Wang se préoccupe surtout de l'entrelacement de « l'amour » et du « sexe », ou en d'autres termes, de la soumission au pouvoir et de l'attraction qu'exerce le pouvoir. À cet égard, les deux histoires mériteraient sans doute d'être distinguées : la domination totalitaire décrite dans « L'Âge d'or » est-elle réellement de la même nature que l'oppression bureaucratique que Ah Lan subit entre les mains d'un policier ordinaire de la Chine post-maoïste ? Cette question, fréquemment soulevée en référence à Foucault, et à laquelle Wang n'apporte pas de réponse, révèle à quel point ses travaux nous ren-

16. Li Yinhe a poursuivi ses recherches sur ce sujet et d'autres questions liées ; elle continue à choquer le public chinois avec son éloge de l'amour extraconjugal (une entrée son blog à ce sujet a fait la une de la presse en 2007) et ses propositions de loi en faveur de la légalisation du mariage homosexuel à la CCPPC (comme le notent les traducteurs p. x de leur introduction).

17. Wang Xiaobo, *Siwei de lequ*, *op. cit.*, p. 11.

18. C'est le cas par exemple de Ding Dong et Dai Jinhua. Voir Wendy Larson, « L'indifférence, les intellectuels, le sexe et le temps dans *L'Âge d'or* de Wang Xiaobo », *in* Annie Curien (éd.), *Écrire au présent. Débats littéraires franco-chinois*, Paris, Éd. de la MSH, 2004, p. 201-230.

voient aux questions politiques de nos propres sociétés.
En évitant de fournir une réponse univoque à cette question, Wang illustre également en dernière analyse sa conception anti-autoritaire de l'écriture. Il ne cherche pas à « éclairer » son lecteur ou à « élever les âmes », ce qui pour lui équivaudrait encore à cette « taxe » dont s'acquitte passivement l'honnête citoyen chinois :

Il y a quelques années, j'étais à peine sorti du silence, j'avais écrit un livre, que je donnai à lire à un aîné. Il n'aima pas ce livre, trouvant qu'on ne pouvait pas écrire des livres de cette manière. D'après lui, on écrit des livres pour éduquer le peuple, pour élever l'âme des gens. Ce sont certainement là des paroles d'or. Mais parmi tous les habitants de ce monde, celui dont je voudrais le plus élever l'âme, c'est moi. C'est un point de vue parfaitement vil, parfaitement égoïste, mais parfaitement honnête[19].

Wang Xiaobo se préoccupe moins de l'éventuelle portée politique ou morale de l'art que de sa nature subversive, qui s'exprime ici dans l'exubérance de ses constructions fictionnelles.
Le plaisir que procurent ses fictions à l'écrivain lui-même peut être purement égoïste, mais c'est aussi un plaisir contagieux, et pour cette seule raison, il représente une menace irrépressible pour l'autorité. •

• **Traduit par Laure Courret**

19. Wang Xiaobo, *Siwei de lequ*, *op. cit.*, p. 12.