

Nouvelles interprétations de Lu Xun

Critique de la modernité et réinventeur de l'hétérodoxie

Sebastian Veg

Traducteur : Céline Letemplé



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/6914>

ISSN : 1996-4609

Éditeur

Centre d'étude français sur la Chine contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 26 septembre 2014

Pagination : 53-61

ISBN : 979-10-91019-12-5

ISSN : 1021-9013

Référence électronique

Sebastian Veg, « Nouvelles interprétations de Lu Xun », *Perspectives chinoises* [En ligne], 2014/3 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2017, consulté le 28 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/6914>

Nouvelles interprétations de Lu Xun

Critique de la modernité et réinventeur de l'hétérodoxie

SEBASTIAN VEG

Plus qu'aucun autre écrivain moderne, Lu Xun reste aujourd'hui au cœur des débats intellectuels en Chine, et ceci pour plusieurs raisons. L'une d'entre elles est qu'aussitôt que Lu Xun eût rendu son dernier souffle, le Parti communiste chinois (PCC) commença à l'inscrire dans son propre récit de renouveau national, structuré autour de l'interpénétration de la révolution et du nationalisme. La biographie de Lu Xun, qui traverse le moment crucial du passage des élites réformistes de la fin de la période impériale à la révolution nationaliste, le mouvement pour la Nouvelle Culture et, pour finir, la montée du communisme comme réponse aux nombreux problèmes qui avaient empêché la pleine transformation de la Chine en une démocratie moderne, commença à servir de modèle explicatif à toute l'évolution historique de la première moitié du vingtième siècle. La compréhension contemporaine du mouvement du 4 Mai 1919 en Chine, du moins en dehors du milieu universitaire, reste profondément ancrée dans le récit national inscrit dans les deux résolutions du PCC sur l'histoire du Parti (1945 et 1981) : la révolution y est présentée comme un préalable nécessaire au renouveau national, comme l'illustre le film officiel à grand succès *Beginning of the Great Revival* (*Jian dang wei ye*, 2011). Le Mouvement pour la Nouvelle Culture est ainsi réduit aux manifestations « patriotiques » de 1919, passant sous silence la diversité idéologique qui se développa à partir de 1915, comprenant l'anarchisme, le libéralisme ou le localisme. Comme on le sait bien, l'instrumentalisation de Lu Xun au service de la réduction de la complexité historique de son époque connut son apogée pendant la Révolution Culturelle et l'exploitation sans vergogne de son nom et de ses œuvres.

L'autre raison, plus essentielle, de la pertinence contemporaine de Lu Xun est qu'il fit face à de nombreux dilemmes auxquels la Chine reste confrontée aujourd'hui. Les questions liées à la démocratie, à l'occidentalisation, à l'individu comme point de référence d'un système de valeurs moderne, ont toutes été différées plutôt que tranchées par les événements historiques de ces 60 dernières années. Les réflexions de Lu Xun sur ces questions comme sur d'autres nous parlent toujours car elles ne sont jamais idéologiques, mais cherchent toujours à démêler les contradictions et les tensions entre différentes théories et approches.

Si on laisse de côté les débats sur ses œuvres qui ont eu lieu de son vivant, il y a eu trois principales phases de réception de Lu Xun dans les trois quarts de siècle qui ont suivi sa mort en 1936, et toutes restent vivantes aujourd'hui.

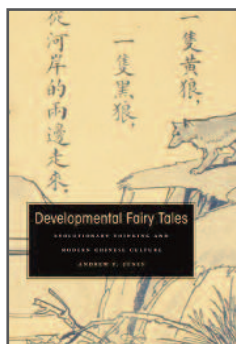
(1) La première phase consista principalement à construire ce qu'on pourrait appeler « l'interprétation officielle » de Lu Xun. Aujourd'hui en Chine, alors qu'il n'est plus célébré comme le « commandant en chef de la Révolution culturelle [chinoise] », on enseigne toujours que Lu Xun était un combattant révolutionnaire et un patriote plutôt qu'un auteur complexe de fiction et de poésie, en insistant démesurément sur son journalisme politique des années 1930 plutôt que sur ses fictions des années 1920. En jan-

vier 2012 par exemple, le professeur Kong Qingdong 孔慶東 de l'Université de Pékin a fait référence à la dénonciation des *xizai* 西崽 (laquais des occidentaux) par Lu Xun pour justifier sa diatribe contre la propension des Hongkongais à adopter les valeurs et l'état de droit occidentaux, montrant ainsi que cette lecture et son interprétation implicite du Mouvement pour la Nouvelle Culture restent utiles à certains dans la Chine d'aujourd'hui.

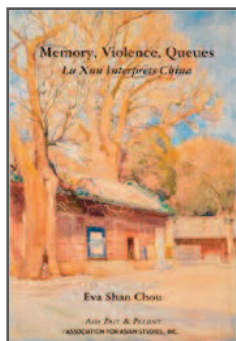
(2) Dans le contexte de l'après seconde guerre mondiale pendant lequel Lu Xun avait été canonisé sur le continent et continuait à être interdit à Taiwan où il était vu comme un écrivain communiste, les premières interprétations divergentes de Lu Xun, basées sur des annotations et des écrits biographiques de ses contemporains tels que Cao Juren 曹聚仁, qui émigra à Hong Kong en 1950, commencèrent à émerger dans les universités occidentales dans les années 1960. Les frères Hsia, en particulier l'ouvrage fondateur de T.A. Hsia 夏濟安 *The Gate of Darkness*, publié pour la première fois en 1968, ont joué un rôle majeur dans l'exhumation de l'esthétisme dans les œuvres de Lu Xun telles que *La Mauvaise Herbe*, tout comme les écrits du sinologue belge Pierre Ryckmans (nom de plume Simon Leys). L'ouvrage collectif dirigé par Leo Ou-fan Lee 李歐梵 *Lu Xun and his Legacy* (1985) et son étude faisant autorité *Voices from the Iron House* (1987) représentent le point culminant de la recherche entreprise dans cette perspective, donnant la priorité à l'introspection psychologique, à l'exploration des rôles hommes-femmes, aux connections cosmopolites et à la nostalgie pour les cultures locales en voie de disparition plutôt qu'à l'anticolonialisme ou à la célébration des martyrs de la gauche. Les contributions de Theodore Hutters et de Marston Anderson, dans une veine différente mais proche, ont presque simultanément souligné l'importance spécifique des dilemmes moraux dans l'esthétique de Lu Xun.

(3) Ces dernières années, de nouvelles interprétations de Lu Xun ont émergé en Chine dans une perspective d'histoire intellectuelle. Dans les années 1980, des pionniers tels que le professeur Wang Furen 王富仁 de l'Université Normale de Pékin (né en 1941) et le professeur Sun Yushi 孫玉石 de l'Université de Pékin (né en 1935) avaient, contre les Maoïstes, redonné toute sa place à l'humanisme de Lu Xun, mais leurs interprétations demeuraient dans le sillage politiquement acceptable du réalisme critique. Après 1989, on a clairement cherché à montrer un autre visage de Lu Xun notamment en revenant à ses écrits de jeunesse. Des universitaires tels que le professeur Qian Liqun 錢理群 de l'Université de Pékin (né en 1939) et le professeur Wang Hui 汪暉 de l'Université Tsinghua (né en 1959) recherchèrent dans les écrits de Lu Xun une nouvelle pertinence contemporaine, s'inspirant particulièrement d'interprétations développées par des critiques marxistes japonais tels que Takeuchi Yoshimi 竹内好 (1910-1977), pour qui

Une partie du contenu de cet article est tirée d'une communication non publiée, « Reinventing Lu Xun as a Patriot, an increasingly difficult task? », prononcée dans le cadre d'un colloque intitulé « Lu Xun & his legacy » à New Delhi entre le 16 et le 18 novembre 2012. Je remercie également le professeur Sun Yu pour ses commentaires sur l'état actuel de la Luxunologie.



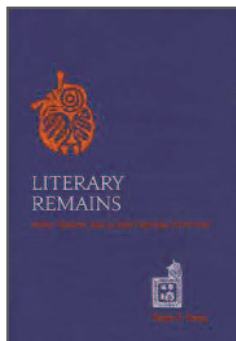
Andrew Jones,
Developmental Fairy Tales: Evolutionary Thinking and Modern Chinese Culture,
 Cambridge MA, Harvard University Press, 2011, 259 p.



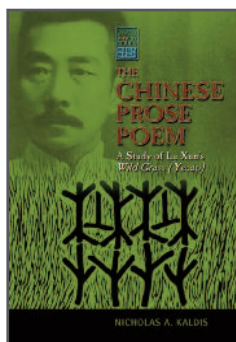
Eva Shan Chou,
Memory, Violence, Queues: Lu Xun Interprets China,
 Ann Arbor, AAS, 2012, 333 p.



Gloria Davies,
Lu Xun's Revolution: Writing in a Time of Violence,
 Cambridge, MA, Harvard University Press, 2013, 408 p.



Eileen Cheng,
Literary Remains: Death, Trauma and Lu Xun's Refusal to Mourn,
 Honolulu, University of Hawai'i Press, 2013, 313 p.



Nicholas A. Kaldis,
The Chinese Prose Poem: A Study of Lu Xun's Wild Grass (Yecao),
 Amherst, NY, Cambria Sinophone World Series, 2014, 367 p.

il y eut un engouement prolongé sur le continent à partir des environs de l'an 2000⁽¹⁾. Des chercheurs plus jeunes comme Kiyama Hideo 木山英雄 (né en 1934) ont joué un rôle important en mettant en valeur l'importance de Zhang Binglin 章炳麟 (Zhang Taiyan, 1868-1936) et d'autres penseurs hétérodoxes dans l'univers intellectuel de Lu Xun, reliant ainsi la dynamique critique de ses écrits non seulement à son esthétisme mais aussi à un ensemble de débats intellectuels complexes à l'époque de Lu Xun⁽²⁾. Le développement d'interprétations marxistes non orthodoxes (dans le contexte chinois) de Lu Xun traduit aussi le besoin d'un point de vue critique dans une société qui a subi une marchandisation extrême : de telles interprétations de Lu Xun, vu comme le critique le plus éloquent de la première modernité chinoise, de l'exploitation économique qui y règne et du détournement des nouvelles institutions par les élites autoritaires traditionnelles, ont non seulement nourri la nostalgie de la nouvelle gauche pour la révolution mais aussi servi à contrebalancer la célébration de la fierté chinoise devenue le nouveau crédo national.

Dans ce contexte, d'importantes nouvelles publications sur Lu Xun sont parues en anglais ces trois dernières années, dont cinq seront commentées ici. Chaque livre se base sur une approche méthodologique originale et, considérés ensemble, ils illustrent l'importante diversification des approches de Lu Xun dans le milieu universitaire occidental. Bien qu'il soit difficile d'identifier une nouvelle tendance unique, cet article tentera de les resituer dans certains débats universitaires chinois.

D'une façon particulièrement stimulante, l'étude d'Andrew Jones de 2011 *Developmental Fairy Tales. Evolutionary Thinking and Modern Chinese Culture* s'inspire des méthodes de l'histoire intellectuelle tout en l'associant étroitement à l'histoire sociale. Jones attire l'attention sur le lien intime entre la fiction chinoise moderne et le discours sur le développement ou l'évolution, basé sur la foi en le progrès et illustré de manière unique par la figure de l'enfant (l'enfant qui grandit comme métaphore de l'évolution de l'humanité). Lu Xun est présenté comme un critique de l'évolutionnisme, principe fondamental de la modernité à l'époque du 4 Mai. Comme l'avait déjà montré James Reeve Pusey dans une étude plus ancienne sur le sujet, il y a au moins une tension entre la conception de l'évolution comme loi biologique et la « difficile mission d'encourager le processus de développement, d'éclairer la nation » que les écrivains modernes endossent (p. 10). Pour Jones, ce dilemme illustre une « crise de l'action » (*crisis of agency*, p. 12) latente dans toute l'œuvre de Lu Xun et dont l'illustration la plus saisissante serait le « feu gelé » de *La Mauvaise Herbe*.

Deux figures en particulier sont étroitement liées au discours sur le développement : l'enfant et l'animal (représentant différentes étapes du développement), deux images récurrentes dans l'œuvre de Lu Xun. A travers une série d'analyses de textes détaillées, reliées de manière innovante à des documents d'histoire sociale, Jones explore différents aspects de la tension entre la « nécessité historique » et l'« action sur l'histoire » dans l'écriture de Lu Xun (p. 34). Après une introduction consacrée aux sources possibles de la parabole célèbre des « dormeurs de la maison de fer », le deuxième

1. Pour un bon aperçu, voir : Christian Uhl, « Displacing Japan: Takeuchi Yoshimi's Lu Xun in Light of Nishida's Philosophy – and vice versa », *Positions: East Asia Cultures Critique*, vol. 17, n°1 (numéro spécial sur Philosophie et Politique au Japon pendant la guerre, printemps 2009), p. 207-238. Viren Murthy, « Zhang Taiyan and Chinese Modernity », in *The Political Philosophy of Zhang Taiyan*, Leyden, Brill, 2011, p. 1-49. Voir aussi : Maruyama Noboru, « Lu Xun in Japan » in Leo Ou-fan Lee (éd.), *Lu Xun and his Legacy*, Berkeley, UC Press, 1985, p. 216-241.
2. Voir Hideo Kiyama, « The Literary Renaissance and the Literary Revolution », *Acta Asiatica*, vol. 72, mars 1997, p. 27-60.

chapitre s'intéresse à la nouvelle de Lu Xun intitulée « Guduzhe » (« Le Misanthrope » : je trouve trompeuse cette traduction devenue classique mais Jones la retient tout en faisant remarquer l'existence d'une alternative possible : « Le Solitaire »). Reprenant l'idée de « modernisme vernaculaire » (p. 67), Jones interprète « Guduzhe » à la lumière de la circulation rapide d'une version populaire de la théorie de l'évolution, ayant résulté en un parallèle entre les notions de nation et d'espèce, entre l'histoire nationale et l'histoire biologique. Les magazines pour enfants tels que *Le Monde des Enfants* (Ertong shijie) publié par la Commercial Press et *Le Jeune Ami* (Xiao Pengyou) publié par Chunghwa, lancés en 1921, figurent parmi les principaux vecteurs de l'idéologie consistant à « éduquer » les enfants chinois pour les préparer « à l'ascension sociale dans l'ordre du monde colonial » (p. 89). Dans ce contexte, « Guduzhe » prend un sens nouveau de contre-discours sur l'hérédité. Pour Jones, le personnage principal Wei Lianshu hérite de l'isolement social et de la solitude dont souffre sa grand-mère et la transmet, malgré l'absence de lien de sang, au narrateur Shenfei. Jones voit dans cette pirouette finale la preuve que Shenfei « refuse les impératifs du récit biogico-historique » (p. 98). Au contraire, il choisit de rester fidèle à la solitude et à la droiture morale de son ami et refuse les impératifs « de la richesse et du pouvoir ». Cependant, le lecteur reste un peu frustré que la conclusion de ce chapitre ne relie pas de manière plus convaincante les différentes idées qu'il développe, en particulier la question de savoir si et dans quelle mesure le « hurlement de loup » adopté par Wei et Shenfei représente une forme de régression du point de vue de l'évolution⁽³⁾.

Le troisième chapitre est consacré aux représentations d'enfants dans la culture de l'imprimé de l'ère républicaine, ce qui sert de point de départ à une relecture du « Journal d'un Fou ». Andrew Jones affirme que le Mouvement pour la Nouvelle Culture « place la figure de l'enfant et la pratique de la pédagogie au centre des questions d'histoire nationale » (p. 106). Jones interprète l'épisode pendant lequel le fou se rend compte que son frère glisse depuis longtemps de la chair humaine dans leurs repas comme une image « du déterminisme terrifiant et empoisonné de la transmission culturelle » (p. 108) et de l'« impossibilité de rompre historiquement avec une culture compromise » (p. 111). Lu Xun exprime ainsi son désaccord avec l'instrumentalisation des enfants (et même leur « consommation » dans le but commercial de vendre des livres) pendant le mouvement du 4 Mai. Tout comme son frère, Zhou Zuoren, avait appelé à un traitement humaniste des enfants (dans une digression fascinante, Jones décrit comment Zhou, s'inspirant de Herder et de Fichte à travers Yanagita Kunio 柳田國男 et des iconoclastes de la dynastie des Ming comme Li Zhi 李贄 et Feng Menglong 馮夢龍, conçoit le « cœur d'enfant » comme une figure d'authenticité), Lu Xun critique le « commerce des Lumières » du mouvement du 4 Mai et son vaste marché de livres pour et sur les enfants, de manuels et de jeux éducatifs qu'il voit comme un vecteur de la consommation bourgeoise et de l'identification symbolique à la modernité occidentale. Le chapitre 4 traite plus précisément de l'industrie du jouet et du film de Sun Yu 孫瑜 de 1933 *Playthings* (Xiao Wanyi), qui raconte l'histoire d'un industriel patriote qui fabrique des jouets. Les jouets ici en viennent à être vus comme des outils éducatifs/d'évolution et leur production devient une métaphore de la « production » d'enfants chinois, dans un discours qui marginalise un peu plus les gens ordinaires tels que l'héroïne appauvrie du film de Sun Yu.

Le chapitre 5 commence par commenter un essai de Lu Xun sur le cirque de Hagenbeck, qui présente d'étonnantes ressemblances avec « Rapport pour une académie » de Kafka (comme le fait remarquer Jones dans une note). Avec une ironie mordante, Lu Xun critique le domptage des animaux,

qui devient une métaphore du mode de pensée darwinien dans son ensemble. Jones rapproche cet essai de la traduction par Lu Xun du conte pour enfants de Vassili Eroshenko « Une Cage Étroite », qui raconte l'histoire d'un tigre dans un zoo rêvant de libérer l'humanité, qui contient une critique implicite des Lumières et se termine par une impasse. Une traduction complète (à partir de la traduction chinoise par Lu Xun du texte original en japonais d'Eroshenko) est incluse dans un appendice.

Ce livre ouvre sans aucun doute de nouvelles perspectives en faisant sortir Lu Xun de la « cage » moderniste, en soulignant ses critiques implicites et explicites du discours darwinien sous ses différentes formes, et son immersion dans le monde des discours vernaculaires dans le contexte desquels son écriture fait sens. Si cette étude fait largement écho au point de vue de Wang Hui selon lequel Lu Xun est un critique de la modernité, au niveau méthodologique, le lien entre histoire intellectuelle et histoire sociale (culture imprimée) est particulièrement plaisant, même s'il serait appréciable si l'auteur tirait des conclusions plus claires à la fin de chaque chapitre, ou au moins à la fin du livre (qui se termine de manière presque aussi abrupte que l'histoire d'Eroshenko).

Eva Shan Chou, connue pour son travail sur la poésie chinoise classique, l'est aussi des spécialistes de Lu Xun pour son article pionnier sur la réception hésitante de l'auteur à ses débuts⁽⁴⁾. Son nouveau livre s'articule autour des relations ambiguës entre la violence (iconoclaste), la mémoire (nostalgique) et la façon dont ces deux sentiments s'associent dans la représentation par Lu Xun du port de la natte, symbole de la soumission chinoise à la loi mandchoue qui fut l'objet de l'hostilité des penseurs progressistes à la fin des Qing. Par le biais d'une méthodologie analogue à celle utilisée dans son article précédent, son approche de Lu Xun ne s'intéresse pas aux caractérisations générales des histoires littéraires mais consiste à réexaminer une série de petits événements concrets et à analyser la façon dont ils sont traités dans son écriture, particulièrement dans certains textes considérés comme marginaux tels que ses poèmes classiques. Sa vision post-bourdieu-sienne du champ littéraire est rafraîchissante : comme elle l'explique dans le premier chapitre, elle s'intéresse à Lu Xun du point de vue de sa réception, de son influence et de sa place dans la société (sur la base d'écrits personnels et de documents historiques), en déconstruisant le mythe littéraire du mouvement du 4 Mai et celui d'un Lu Xun représentant et porte-parole de la nation chinoise prenant position contre le « caractère national », image qu'il avait soigneusement construite (comme en témoigne sa propre interprétation de sa biographie comme « récapitulation de l'histoire et de l'identité chinoises récentes », p. 28). Cependant, elle évite en même temps de tomber dans l'écueil qui consisterait à réduire son écriture à une simple quête de prestige moral et littéraire comme le font certaines interprétations par trop sociologiques et reste fidèle à l'analyse textuelle.

Les trois chapitres suivants s'intéressent tous au port de la natte comme symbole à la fois de la violence et de la mémoire, non pas comme simple symbole de l'oppression mais comme symbole complexe de toute une génération (p. 40). Cette approche s'inscrit dans la lignée du tournant de la recherche chinoise mentionné précédemment, qui se tourne vers les pre-

3. Si on veut privilégier une interprétation autobiographique de « Guduzhe », il est sans doute plus convaincant d'identifier Wei Lianshu à l'ami de Lu Xun Fan Ainong et Lu Xun à Shenfei, puisque c'est un nom de plume qu'il a lui-même utilisé. Voir le commentaire du livre d'Eileen Cheng ci-dessous.

4. Eva Shan Chou, « Learning to Read Lu Xun, 1918-1923: The Emergence of a Readership », *The China Quarterly*, vol. 172, 2002, p. 1042-1064.

miers écrits de Lu Xun. Le chapitre 2 analyse très précisément le contexte historique et intellectuel du poème de Lu Xun « Zi ti xiao xiang » (Inscription autographe sur une petite photographie), un quatrain farouchement nationaliste qui utilise le vocabulaire des *Elégies de Chu* (*Chuci* 楚辭) de Qu Yuan 屈原, inscrit à l'origine sur une photographie prise en 1903 où Zhou Shuren 周樹人 (qui deviendra par la suite Lu Xun) pose en uniforme militaire juste après s'être fait couper la natte au Japon. Eva Chou souligne de manière convaincante la banalité de l'acte comme celle du poème : Zhou Shuren à ce moment-là était le prototype même de l'étudiant chinois au Japon qui réduisait à une simple question de confort le sens de l'acte consistant à se couper la natte tout en l'immortalisant dans le même temps par un poème ampoulé. Ceci est complété par un foisonnement de contextualisations historiques sur les mouvements étudiants au Japon, menant à la conclusion que 1903 a marqué l'apogée du nationalisme de Lu Xun puis qu'il s'en est distancié par la suite, soulignant même de manière critique que « Ce qu'ils appelaient Révolution était en fait une révolution ethnique » (« Souvenirs »).

Le chapitre 3 analyse en détail cinq textes de Lu Xun écrits entre 1920 et 1922 (comprenant « L'édifiante histoire d'a-Q ») et revient sur la question de la natte et de la violence. Il constituerait une bonne lecture à donner à des étudiants dans le cadre d'un cours sur « L'édifiante histoire d'a-Q », fournissant également de nombreux détails historiques sur la composition des cinq textes et sur les événements historiques (en particulier la restauration Zhang Xun en 1917) qui poussèrent Lu Xun à développer de nouvelles réflexions sur le port de la natte. Alors que les coupes de cheveux servirent de nouveau de prétexte à la violence au début des années 1920 (dans ce cas contre les femmes qui se coupaient les cheveux au carré), pour Chou, Lu Xun croyait alors encore que la littérature était utile dans la lutte contre ce type de violence. Le chapitre 4, au contraire, est centré sur le scepticisme grandissant de Lu Xun, qui se cristallise cette fois-ci sur les événements de février 1931, lorsque le Guomindang exécuta les « cinq martyrs » (le 7 février)⁵, ce qui mena Lu Xun à redécouvrir et à faire une nouvelle calligraphie de son poème de 1903 la nuit du Nouvel An lunaire de 1931 (et une nouvelle fois en décembre 1932). Ce poème prend un sens nouveau si on le lit parallèlement à l'essai de Lu Xun de 1933 « Se souvenir pour oublier » qui contient lui aussi un poème de huit lignes écrit le soir où il apprit les exécutions de 1931. Un troisième poème de style classique « À monsieur O.E. » est lui aussi analysé à cette lumière. Le chapitre se termine sur un commentaire de deux essais de Lu Xun de 1936 à la mémoire de Zhang Binglin au moment de sa mort. Eva Chou met ici en lumière les liens circulaires entre plusieurs textes : Lu Xun cite les poèmes classiques de Zhang, écrits en juin 1903 à la mémoire du révolutionnaire anti-mandchou Zou Rong 鄒容 (1885-1905), juste avant l'« Inscription autographe » de Lu Xun, que Chou date de juillet 1903. Pour finir, le chapitre 5 fournit des commentaires intéressants sur l'engagement de Lu Xun pour la promotion de la gravure sur bois, ce qui, selon Chou, montre qu'il consentait à une redéfinition de son personnage public comme écrivain de gauche.

Cette étude, qui construit de manière très originale des ponts suggestifs entre des textes dont il est fait une analyse détaillée, des événements politico-historiques et le contexte plus large de l'histoire intellectuelle, souligne le combat constant de Lu Xun contre la violence politique et l'héritage ambigu du mouvement révolutionnaire de la fin de l'ère Qing. Elle illustre également de manière convaincante l'intérêt de Lu Xun pour les questions politiques de « petite » plutôt que de grande ampleur (le

port de la natte) et l'importance du contexte intellectuel de la fin des Qing, et de Zhang Binglin en particulier, dans le façonnement de sa vision du monde.

Le livre de Gloria Davies *Lu Xun's Revolution. Writing in a Time of Violence* (2013) a pour objet « la dernière phase de la carrière de Lu Xun » (p. 5), se concentrant sur les années 1927-1936, lorsqu'il était préoccupé par l'idée de la littérature révolutionnaire, pour laquelle il entretenait des sentiments contradictoires. S'inscrivant en faux contre l'idée selon laquelle le Lu Xun tardif est atypique, Gloria Davies propose de contextualiser les « essais polémiques » en expliquant plus en détail les débats dans lesquels ils s'inscrivent, soulignant que Lu Xun avait souffert de la disparition progressive de ses opposants. Cependant, sa principale idée directrice est la question de la langue et la lutte entre la langue vernaculaire (*baihua*) et le chinois classique (*wenyan*) : réaffirmant le statut de Lu Xun comme humaniste, dans le sillage de critiques chinois tels que Qian Liqun, elle souligne son désir constant « d'afficher la destruction du *wenyan* comme son objectif final » bien qu'il n'ait jamais écrit entièrement en *baihua* (p. 16).

Le chapitre 1 fournit un grand nombre d'éléments historiques qui viennent confirmer le positionnement de Lu Xun comme humaniste. Dans un commentaire sur la rupture entre le Guomindang et le PCC, à laquelle Lu Xun assista à Canton en 1927, Davies cite le poème « Les adieux de l'ombre », qu'elle lit comme « un appel à la fidélité à sa conscience et à son jugement critique. Il offre une manière d'affirmer la cause de la révolution mais sans adhérer à la fausse prescience d'une destination finale. » (p. 42-43). Les chapitres 2 à 4 se concentrent sur les luttes entre factions au sein de l'intelligentsia de Shanghai à partir de la fin des années 1920. Dans le chapitre 2, les querelles de Lu Xun avec la société littéraire du Croissant de Lune (*Xinyue she* 新月社), et en particulier avec Chen Yuan 陳源, éditeur de *Xiandai pinglun*, que Lu Xun pastiche dans son essai sur les écrivains de la période Wei-Jin, sont expliquées depuis leurs origines en 1925. Tandis que Xu Zhimo 徐志摩 et les membres de la société du Croissant de Lune soutenaient ouvertement le marché et le capitalisme d'imprimerie de Shanghai comme garanties de la liberté intellectuelle (p. 107), Lu Xun leur reprochait leur « empressement mercantile à vouloir se procurer des brevets étrangers » (p. 108) et se donnait beaucoup de mal pour mettre en avant sa propre intégrité, ce que Davies illustre de manière intéressante à travers un panorama bien documenté des revenus et des modes de vie types de Lu Xun et d'autres écrivains. Dans le chapitre 3, Davies affirme que, loin de prendre un « virage marxiste », Lu Xun devint de plus en plus critique de la doctrine révolutionnaire après 1927, en particulier à cause de son éloignement croissant du *baihua*. Elle documente les disputes de Lu Xun avec deux disciples plus jeunes : Sun Fuyuan 孫伏園 (qui publiait la revue *Au fil des paroles/Yusi*) et Li Xiaofeng 李小峰 (à cause d'un essai qu'il avait écrit sur Lu Xun sans le consulter). Davies donne des arguments intéressants concernant l'« indifférence [de Lu Xun] au marxisme comme système ou comme science » et expliquant son virage marxiste comme relevant plus d'« une radicalisation de ses propensions humanistes que d'une conversion à la théorie marxiste » (p. 160-161), une position proche des libéraux chinois d'aujourd'hui. Le chapitre 4 traite des relations houleuses de Lu Xun avec la gauche, à commencer par la polémique de 1928 avec la société Création (*Chuangzao she* 創造社) durant laquelle Lu Xun fut « traité de fasciste qui

5. Les « cinq martyrs » (Li Weisen, Hu Yepin, Rou Shi, Yin Fu et Feng Keng) étaient de jeunes membres de la Ligue des écrivains de gauche qui furent arrêtés puis exécutés par le Guomindang pour activités communistes.

appelait à assassiner des jeunes gens » par un certain Du Quan, très probablement un nom de plume de Guo Moruo 郭沫若, et décrit comme « démodé » par Qian Xingcun 錢杏邨. Citant Wang Furen, Davies souligne l'adhésion de Lu Xun à la notion de *ren* 仁, la bienveillance et l'humanité.

La plus grande contribution du livre se trouve sans aucun doute dans le chapitre 5, consacré aux poèmes en prose de *La Mauvaise Herbe*. Davies commence par rappeler que le recueil a servi aux critiques qui essayèrent de tirer Lu Xun des griffes de la philosophie maoïste dans les années 1980, tels que Qian Liqun and Sun Yushi, qui mirent l'accent sur sa « philosophie de la vie » individualiste. En tant que recueil de poésie lyrique dans lequel les thèmes révolutionnaires et sociaux peuvent paraître secondaires, il avait été quasiment ignoré pendant l'ère maoïste. Pour Davies cependant, il s'agit avant tout d'une œuvre sur la langue : « l'expression poétique de la foi [de Lu Xun] dans le potentiel émancipateur du *baihua*, envisagé et défendu comme une langue panchinoise égalitaire en devenir » (p. 230). « S'il reniait le *wenyan*, qu'il voyait comme complètement corrompu par la hiérarchisation de la culture dynastique, il était encore plus opposé à l'idée de mettre le *baihua* au service de ce qu'il voyait comme des universalismes creux » (p. 233). L'auteure voit dans les deux silhouettes « atrophiées dans la confrontation » dans « Revanche » un symbole de « l'affrontement perpétuel » entre le *wenyan* et le *baihua* dans les propres œuvres de Lu Xun, paralysés dans une impasse sans issue. Dans la préface de *La Mauvaise Herbe*, le *wenyan* est présenté comme le sol sur lequel la mauvaise herbe du *baihua* a poussé, un sol que l'auteur déclare détester. Le *baihua* est présenté plus loin comme « une "arme" pour combattre la sophistique élitiste ». Le voyage vers l'ouest du « Passant », qui donne son nom à un long poème dramatique du recueil, est interprété comme une quête incertaine visant à échapper au *wenyan*, bien qu'il soit peu probable que ceci fasse vraiment écho à la « notion de la langue comme voyage sans fin » (p. 260) chère à Heidegger. En effet, Davies elle-même finit par saper explicitement cette comparaison en décrivant *La Mauvaise Herbe* comme « une célébration poétique du *baihua*, dont le but est d'encourager la naissance d'une langue d'appartenance commune », loin de l'essentialisme linguistique d'Heidegger.

Le chapitre 6 traite de l'accusation systématique de Lu Xun selon laquelle « l'écriture chinoise constitue une injustice fondamentale » (p. 283), « un "document de barbarie" qui se fait passer pour un "document de culture" » (p. 283), comme Gloria Davies l'écrit avec justesse, en empruntant les mots de Benjamin. Elle poursuit en citant l'image de la « porte des ténèbres » dans la préface de *Cris*, comparée par T.A. Hsia à la figure mythique herculéenne de Xiong Kuohai dans le *Shuo Tang*, qui maintient les portes de la ville de Yangzhou ouvertes pour permettre à ses amis de s'échapper. Pour Davies « la porte de mille livres » soutenue par Lu Xun est une fois de plus la porte du *wenyan*. Dans ses « histoires de fantômes » à propos de Wu-chang et Nüdiao, Lu Xun s'arrête sur « la vie après la mort comme seule perspective de justice pour les opprimés » (p. 302). Davies termine par un riche panorama des débats sur Lu Xun dans les années 1980 et 1990, incluant des essais très récents de Kong Qingdong, Han Han 韓寒 et Zhang Chengzhi 張承志. Elle conclut que « la révolution de Lu Xun consista à faire la guerre aux habitudes linguistiques apprises par cœur et à s'opposer au monopole de la classe dirigeante sur le chinois écrit. Il fut profondément séduit par l'égalitarisme radical promis par le communisme. Par conséquent, s'il abhorrait les politiques répressives menées par la gauche comme par la droite, il chercha à défendre la gauche parce qu'elle offrait le meilleur espoir d'une société juste d'hommes égaux » (p. 331). Pour Davies, cette position

consistait à « cultiver l'empathie à travers la littérature mais [à conserver] une attitude hautement circonspecte envers le rôle avant-gardiste de la gauche » trouve sa meilleure expression dans l'engagement linguistique de Lu Xun : « Il estimait qu'il défendait le *baihua* comme véhicule du sentiment humain » (p. 331).

Un des défauts du livre est que la chronologie peut être assez déroutante (par exemple lorsque l'auteure commente le *guocui* p. 126). Si Gloria Davies ambitionne de se concentrer sur le Lu Xun d'après 1927, de longues digressions sur ses écrits antérieurs à 1927 sont en réalité récurrentes. En fait, les trois premiers chapitres ne vont jamais vraiment au-delà de 1927, point de départ théorique du livre, et reviennent régulièrement en arrière à différents moments des années 1910 et 1920. Les meilleurs apports de l'ouvrage ne résident peut-être pas tant dans la contextualisation des essais-javelines de Lu Xun – bien que l'auteure entreprenne clairement un travail philologique considérable – mais plutôt dans la réappréciation de la langue comme préoccupation centrale de Lu Xun et dans une réinterprétation originale de *La Mauvaise Herbe* comme allégorie de la lutte entre le *baihua* et le *wenyan*. De ce point de vue, de nombreuses questions restent ouvertes. Dans le chapitre 5, Davies identifie l'« authenticité », définie comme « un principe moral général », et la « communication honnête » comme l'engagement linguistique le plus fort de Lu Xun (p. 232-33), cependant une telle conclusion semble à la fois un peu décevante mais aussi excessivement fidèle à une esthétique traditionnelle (*shi yan zhi* 詩言志 ou « la poésie est l'expression de l'intention »). Davies écrit dans la même veine : « par opposition à son lexique marxiste, Lu Xun insistait sur l'empathie et l'honnêteté comme vertus indispensables à la promotion d'un humanisme égalitaire en Chine » (p. 267). En fait, comme le montrent ses interprétations de *La Mauvaise Herbe*, tout le problème est que le *baihua* et le *wenyan* ne peuvent pas être clairement distingués selon le critère de l'authenticité morale (le *baihua* véhiculant les abstractions marxistes) et ceci est précisément ce qui rend son écriture si intéressante.

L'étude d'Eileen Cheng présente un panorama très complet de l'écriture « créative » de Lu Xun, comprenant ses deux recueils de fictions, *La Mauvaise Herbe*, son recueil tardif *Contes anciens à notre manière*, et des textes sur ses souvenirs d'enfance rassemblés dans *Fleurs du matin cueillies le soir*. Elle est structurée autour de la question de l'usage des formes et des sujets traditionnels dans l'œuvre de Lu Xun, soulevant le problème d'une culture faisant face à son passé, et apportant des arguments de poids qui soulignent l'importance de comprendre Lu Xun dans le contexte des formes aussi bien traditionnelles que modernes. Il s'agit d'une synthèse opportune sur la question de l'usage par Lu Xun des formes et des sources traditionnelles.

La première partie explore la façon dont Lu Xun repense le passé dans sa fiction, en particulier par l'usage du trope du cannibalisme (« Le journal d'un fou »). Se référant à l'idée que Lu Xun écrit des « fictions expiatoires » (pour expier l'échec de la littérature à traiter éthiquement de la souffrance des autres, une idée qui se situe dans la sphère des approches de Ted Huters et de Marston Anderson), Cheng souligne que Lu Xun, lorsqu'il rend collectivement hommage à des victimes oubliées, refuse le « deuil » et ce qu'il impliquerait en termes de reconstitution d'une communauté. En parvenant à circuler dans la jungle de la critique existante, Cheng apporte des éclairages textuels originaux au canonique « Journal d'un fou » : elle suggère que le personnage éponyme ressemble plus à un philologue *kaozheng* 考證 qui s'appuie sur le texte pour réfuter des interprétations communes des classiques, qu'à un iconoclaste, tout comme la préface a des points com-

muns avec la postface des *Mémoires historiques* de Sima Qian. Ce dernier est aussi le premier d'une lignée de personnalités décrite par Cheng comme « une tradition de lettrés marginalisés » (p. 59), à laquelle Lu Xun rend hommage dans son essai sur son ami Fan Ainong 范愛農 et dans la nouvelle « Le misanthrope », que l'auteure interprète comme une fictionnalisation de la biographie de Fan. Dans ce texte, la relation entre Shenfei et Wei Lianshu s'apparente à celle liant Lu Xun et Fan, le refus de Wei de pleurer sa grand-mère faisant écho au refus de Fan de pleurer les révolutionnaires exécutés Xu Xilin 徐錫麟 (1873-1907) et Qiu Jin 秋瑾 (1875-1907) lorsque la nouvelle de leur mort arriva au Japon. Cheng conclut que Lu Xun a une conception cyclique de l'histoire au cours de laquelle « la persécution des marginaux et les rituels vides de sens consistant à les pleurer se perpétuera » (p. 71).

La deuxième partie traite de la déception et de la désaffection croissante de Lu Xun pour la pratique et la marchandisation galopante de la Nouvelle Culture (culture écrite, cinématographique et du divertissement). Cheng fait remarquer son hostilité envers les spectacles et les images exploitant les femmes véhiculées par la nouvelle culture populaire, et sa démythification de la fascination des intellectuels de la nouvelle culture pour « les femmes libérées » qu'il voyait comme une nouvelle forme d'hypocrisie masculine. Elle conclut qu'il conservait une certaine sympathie pour une « conception traditionnelle du genre » écartant la liberté d'action de la femme, bien que cette idée semble être en contradiction avec certains des exemples que donne Cheng elle-même : le soutien de Lu Xun à son étudiante assassinée Liu Hezhen 劉和珍 ne peut sans doute pas seulement être attribué à « son sourire et son attitude agréable » (p. 100). L'amour romantique est discrédité comme une réaffirmation de la hiérarchie et une nouvelle forme de manipulation masculine dans « Regrets » (*Shangshi*, 1925); à cela, Cheng ajoute l'observation perspicace que la forme de journal intime que prend cette nouvelle n'est plus un outil d'instruction au service des Lumières comme dans « Le journal d'un fou » sept ans auparavant, mais est devenu un outil d'« aveuglement » entre les mains de l'intellectuel masculin de la Nouvelle Culture, ce qui traduit peut-être la perte croissante de foi de Lu Xun dans le mouvement pour la Nouvelle Culture. Pour finir, Cheng consacre un chapitre à l'exploration du thème de la nostalgie dans la « fiction dédiée à la terre natale ». Si Lu Xun critiquait la propension à idéaliser la campagne et par conséquent brossait « un bien sombre tableau de la vie de village », il fait de temps en temps allusion aux utopies rurales de la littérature classique, comme à la fin de « Terre natale » (*Guxiang*). Cheng identifie plusieurs sources de la métaphore du chemin à la fin de cette nouvelle célèbre, suggérant une parenté avec un passage de Mencius et avec un autre du *Qiwulun* de Zhuangzi. Malgré les difficultés politiques que cela soulève, Cheng interprète la nostalgie comme une forme de sens : « s'attarder sur la perte était un moyen de redonner du sens à la violence que constitue l'histoire » (p. 166).

L'« élément carnavalesque » de la culture populaire tient une place importante dans la troisième partie de l'étude de Cheng, ce qui met en relief « l'intérêt soutenu [de Lu Xun] pour le mythique, le spirituel et l'imaginaire », décrits comme des expériences d'« enchantement » (p. 192). À travers des études détaillées de *Contes anciens à notre manière*, elle montre comment Lu Xun en est venu à voir le mouvement pour la Nouvelle Culture comme une entreprise typique de jeunes lettrés consistant à redéfinir l'ordre hiérarchique en leur faveur. L'interprétation de « Réveiller les morts » suggère en particulier que la culture élitiste reste dominée par des « lettrés hypocrites », contrairement à la culture populaire, source de véritable

« enchantement ». Cheng conclut que les nouvelles de ce recueil « montrent comment des fragments de formes, de conventions et de styles traditionnels pourraient être recontextualisés dans un registre critique afin de révéler des vérités inconvenantes à propos de la culture élitiste et de l'acte d'écrire lui-même » (p. 218). Dans l'épilogue, consacré à *La Mauvaise Herbe*, l'auteure compare l'usage que fait Lu Xun du passé à « la forme d'espérance utopique » de Benjamin dans laquelle le passé peut un jour resurgir pour éclairer le présent et l'avenir.

La plus grande contribution d'Eileen Cheng est sans aucun doute d'avoir fourni le panorama le plus complet et le plus actualisé des fictions et des récits de Lu Xun existant en langue anglaise. Son ouvrage peut facilement servir de guide à lire en même temps que les œuvres dans le cadre d'un cours universitaire ou pour le grand public. Son idée centrale, sur l'importance du passé et de la tradition dans le développement intellectuel et formel de Lu Xun, n'est peut-être pas complètement nouvelle, mais se base précisément sur les textes de manière plus systématique et rigoureuse qu'aucun autre ouvrage antérieur.

Nicholas Kaldis publie le premier ouvrage en langue anglaise intégralement consacré au recueil de poèmes en prose de Lu Xun *La Mauvaise Herbe*, intitulé *The Chinese Prose Poem* (2014), ce qui souligne la place centrale que ce texte semble tenir dans les études les plus récentes. La structure de son livre est originale, avec trois chapitres introductifs qui servent de toile de fond à l'étude individuelle de chaque poème qui en constitue le corps. Dans le premier chapitre, revisitant la préface de *Cris*, Kaldis adopte une méthode psychanalytique, faisant appel au concept freudien d'« abréaction » (p. 23) et faisant référence occasionnellement à Kristeva et Lacan pour décrire le retour constant de Lu Xun aux moments traumatiques et leur perpétuelle reconfiguration. Il s'appuie également sur l'intérêt précoce de Leo Ou-fan Lee pour les interprétations psychanalytiques du recueil. Ceci est associé à une exploration de ce qu'il appelle « la vision du monde existentialo-nietzschéenne » (p. 32) de Lu Xun commentée dans le chapitre 2. Bien sûr l'influence de Nietzsche sur Lu Xun, bien que longtemps niée par l'orthodoxie continentale, est aujourd'hui bien connue et acceptée ; en revanche, l'usage rétrospectif de l'étiquette « existentialiste » paraît moins convaincante, bien que Kaldis fasse consciencieusement remarquer la difficulté de l'appliquer à des œuvres antérieures au terme lui-même (p. 64). La critique par Lu Xun des discours idéologiques et des -ismes, sa méfiance envers la tradition comme envers les utopies futures et sa pratique « impitoyable de l'auto-analyse » (p. 73) comme antidote à la cooptation et aux interprétations erronées de sa propre œuvre, tout cela s'accorde avec la vision du monde et la pratique de Nietzsche, bien que l'argument paraisse trop systématique quand l'auteur suggère que le doute nietzschéen envers lui-même est ce qui a conduit Lu Xun à la prudence envers les idéologies jusqu'à sa mort (p. 77). Le chapitre 3 apporte une contextualisation comparative bienvenue de la forme du poème en prose et fournit un panorama complet de l'histoire de la forme en Chine, identifiant le poème *fu* 賦 comme son possible précurseur prémoderne et comme une de ses sources d'inspiration. Kaldis commente l'influence de Tourgueniev et de Baudelaire sur les poèmes en prose de Lu Xun : tandis qu'il rejette l'argument de Sun Yushi sur l'importance de Tourgueniev, il trouve également moins d'éléments illustrant l'influence de Baudelaire qu'on n'aurait pu penser.

Le chapitre 4 est consacré à des analyses précises des 23 poèmes de *La Mauvaise Herbe* : Nick Kaldis prend le parti d'adopter une grille de lecture inspirée de Walter Davis, dans laquelle « la représentation est une cogni-

tion » (p. 146) et lit par conséquent les poèmes comme « des tentatives de transcrire et de capturer en mots et en images le monde intérieur du sujet (la psyché) et son interaction dynamique avec le monde extérieur (le contexte historique) » (p. 146). Des poèmes comme « Les adieux de l'ombre » et « Le passant » servent d'exemples du conflit entre le ça et le surmoi qui structure le recueil, le second étant interprété comme l'illustration de « la lutte de Lu Xun pour suivre simultanément la route intérieure tortueuse de l'introspection impitoyable et prolongée et la route extérieure de l'iconoclasme culturel » (p. 209). Les questions du genre et de la sexualité tiennent une place importante dans l'interprétation du « Passant », de « Un Tressaillement au bord de l'abîme » et dans plusieurs autres commentaires : « Revanche » est ainsi interprété comme une confrontation visuelle dans laquelle les deux sexes sont incapables d'accepter l'altérité⁽⁶⁾. La figure chrétienne dans « Revanche II » est reliée de manière convaincante à a-Q ; cependant, c'est précisément à cause de cette ressemblance qu'il me semble difficile d'accepter l'idée que la critique nietzschéenne du christianisme « n'intéresse Lu Xun qu'occasionnellement » (p. 183) : c'est justement cette critique du christianisme que Lu Xun retranscrit dans sa propre critique de la faiblesse du confucianisme. Ce débat peut se lire à la lumière de l'analyse de Kaldis de « Parmi les traces de sang pâli », où Zhuangzi est identifié comme source de l'image d'un « créateur cruel et capricieux » : il montre que Lu Xun critique l'acceptation d'une telle cruauté dans le Taoïsme. Kaldis souligne de manière convaincante l'importance des sept « poèmes oniriques » situés au centre du recueil : l'interprétation du « Feu mort » réussit particulièrement bien à relier les aspects psychologiques et politiques, mettant en lumière que la flamme finit par « assumer son autonomie » (elle décide de s'enfuir de l'enfer), s'affranchissant ainsi d'une extinction certaine, tandis que le narrateur plus soigneusement calculateur se fait écraser par une charrette. Ceci fait également écho à l'« épiphanie » du « guerrier redoutable » dans ce que l'auteur identifie comme une affirmation nietzschéenne de l'agir dans « Parmi les traces de sang pâli » (p. 261).

On objectera qu'il y a parfois trop de digressions qui tendent à diluer le propos principal. Il est également regrettable que l'auteur ne prenne pas le temps de relier les différents fils commentés dans les analyses textuelles fines : la conclusion ne fait qu'une demi-page. Les commentaires pourraient s'inspirer d'une plus grande diversité d'interprétations : les allusions bouddhistes en particulier sont principalement cantonnées aux notes de bas de page. S'il n'y a rien d'erroné dans son interprétation de « Le sage, l'idiot et l'esclave », il aurait pu être plus pertinent, plutôt que de citer Althusser (p. 251), de se référer à la lecture de Takeuchi Yoshimi, qui a fait école, a servi de base à sa propre critique de l'imitation « servile » par le Japon de la modernité coloniale occidentale et présente Lu Xun comme le fondateur potentiel d'une « modernité asiatique ». Dans son essai de 1948 intitulé « Qu'est-ce que la modernité ? (le cas de la Chine et du Japon) » (*Kindai to ha nanika*), Takeuchi souligne que l'homme qui essaye d'aider l'esclave en abattant un mur de sa maison afin de créer une fenêtre sera dénoncé et chassé par l'esclave lui-même, qui sera par la suite récompensé par son maître. Comme l'écrit Takeuchi, « "La chose la plus douloureuse dans la vie", se réveiller d'un rêve, se produit lorsque l'esclave rejette son statut d'esclave tout en rejetant en même temps le fantasme de sa libération, si bien qu'il devient un esclave qui prend conscience qu'il est un esclave. [...] C'est le sens du désespoir que l'on trouve chez Lu Xun⁽⁷⁾. » Takeuchi interprète ce texte bref et énigmatique comme une parabole de la modernisation du Japon et de l'Asie, affirmant que le Japon représente l'esclave qui devient le maître du maître, un colonisateur qui s'oppose au colonialisme⁽⁸⁾. L'inter-

prétation de Takeuchi est particulièrement intéressante parce qu'elle a fait école en Chine ces dernières années : sa critique implicite du paradigme de la modernisation est utilisée pour remettre en question le statut de Lu Xun comme défenseur des Lumières, en particulier par des universitaires critiques du virage vers le capitalisme de connivence pris par la Chine à partir des années 1990. C'est en particulier parce que Takeuchi est pour l'instant peu connu des chercheurs occidentaux qu'il serait utile de lui consacrer plus de place. Cependant, mis à part ces détails, Kaldis nous offre un panorama fort utile de ce recueil crucial tout en proposant le cadre théorique psychanalytique comme alternative à l'interprétation linguistique développée par Gloria Davies.

Pour résumer, ces cinq publications sur Lu Xun expriment, à des degrés divers, les doutes de l'écrivain envers la modernité (le darwinisme, la violence, l'abandon du port de la natte) aussi bien qu'envers la tradition. Lu Xun reste un auteur « qui n'est chez lui nulle part » tant ses critiques sont éparpillés à travers le monde : sa réception dans un pays ou une région donnés a toujours trop de manques pour faire autorité⁽⁹⁾. Beaucoup de ces études donnent une place centrale à *La Mauvaise Herbe*, une œuvre emblématique de l'ambiguïté de Lu Xun⁽¹⁰⁾. Plusieurs de ces ouvrages soulignent la double nature de son œuvre : Gloria Davies en mettant l'accent sur le combat entre le *wenyan* et le *baihua*, Eva Chou et Eileen Cheng en documentant l'importance des formes et des références traditionnelles dans son écriture.

La thèse de Davies semble contenir un élément de tension ou de contradiction entre son insistance sur l'humanisme de Lu Xun et son attachement à l'« authenticité » comme critère de littérarité d'une part, et son identification de la langue comme question centrale de son œuvre d'autre part : si l'on entreprend la réévaluation de la place de la langue de manière systématique, l'humanisme garanti par une forme d'« authenticité » morale ne peut être le critère ultime de la création littéraire, dans le sens où le langage ne peut jamais exprimer la pureté des intentions morales de manière non-problématique.

L'expression de doutes profonds sur la façon de traiter la « servilité » du prolétariat ou des sujets d'un empire déchu peinant à devenir une République, caractérise très bien « L'édifiante histoire d'a-Q » de Lu Xun. Alors que Fredric Jameson et d'autres universitaires comme Lydia Liu ont récemment réaccrédité l'idée selon laquelle Lu Xun faisait en fait une critique du « caractère national », quelque chose de spécifiquement chinois qu'il voyait comme le principal obstacle à la modernisation de la Chine, comme il a été dit précédemment, la critique par Lu Xun de la « servilité » confucéenne peut être vue comme une « transposition » dans le contexte chinois de la

6. Ceci peut paraître un peu ironique dans la mesure où le sexe des protagonistes n'est pas précisé dans le poème lui-même.
7. Takeuchi Yoshimi, « What is modernity ? (The Case of China and Japan) », in *What is modernity*, traduit par Richard Calichman, New York, Columbia University Press, 2005, p. 71.
8. C'était une contradiction que Takeuchi connaissait bien, ayant lui-même combattu dans l'armée impériale en Chine et accueilli favorablement le bombardement de Pearl Harbor dans un discours enflammé annonçant la fin de la domination occidentale.
9. Une illustration amusante de ce point est le fait qu'il n'y a pas à ce jour d'édition de référence qui fasse autorité : la version continentale est écrite en caractères simplifiés et pêche toujours par certaines interprétations idéologiques présentes dans le paratexte tandis que les versions taïwanaises et hongkongaises en caractères traditionnels ne sont souvent que des replications de l'édition continentale reconvertissant les caractères sous leur forme traditionnelle, alors que Lu Xun avait à l'origine parfois utilisé des variantes.
10. Voir aussi le numéro spécial de la revue *Journal of Modern Literature in Chinese* (vol. 11, n° 2, printemps 2014) intitulé « Layers of the Real: Lu Xun's *Wild Grass* », sous la direction de Nick Admussen, avec des contributions de Roy Chan, Charles Laughlin, Mabel Lee et Nick Admussen.

critique nietzschéenne du christianisme qui, en ce sens, n'est pas spécifique à une culture en particulier⁽¹¹⁾. À ceci nous pourrions ajouter l'interprétation de Takeuchi, selon laquelle le discours sur le processus de construction nationale et sur le renforcement de la nation tel qu'il a été pratiqué par le Japon entre les deux guerres constituait un exemple de l'esclave qui essaie d'asservir le maître et qui reproduit ainsi la même relation de domination et d'exploitation à un autre niveau.

La double nature de Lu Xun continue également à structurer la recherche sur son œuvre, divisée entre des approches traditionnelles qui le voient comme un défenseur des Lumières et du progrès, et des interprétations qui ont vu le jour dans les années 1980 qui remettent en question son adhésion à la modernité et vont parfois jusqu'à le décrire comme un critique de celle-ci. Cette division va de pair avec une autre, plus politique, entre les « libéraux », qui adhèrent la plupart du temps aux interprétations humanistes, et la « nouvelle gauche », qui utilise Lu Xun pour critiquer le capitalisme, la modernité et les Lumières. Eileen Cheng et Eva Chou sont particulièrement au fait de la littérature secondaire chinoise la plus récente et leurs bibliographies constituent une ressource utile. Cependant, aucune de ces études ne commente en profondeur cette division centrale dans la recherche chinoise sur Lu Xun ni son sens, bien que la plupart d'entre elles citent abondamment Wang Hui.

Spécialiste de Lu Xun le plus prolifique et le plus original de la nouvelle génération mais aussi intellectuel public qui s'est, depuis son éviction de la rédaction de *Dushu* en 2007, rapproché de la nouvelle gauche, Wang Hui occupe une place centrale dans ce débat. Il continue d'intervenir dans le débat public en Chine mais aussi à travers des traductions régulières de ses publications en anglais. Il fut le premier, à la fin des années 1980, à s'appuyer sur *La Mauvaise Herbe* et les premières œuvres de Lu Xun et à remettre en question l'image de Lu Xun comme réaliste humaniste, deux interprétations toujours très présentes dans les ouvrages commentés plus haut. Sa dernière contribution écrite il y a quelques années, et publiée en traduction anglaise dans la revue *Boundary 2* en 2011⁽¹²⁾, traite d'un texte linguistiquement complexe que Lu Xun a écrit en 1908 au début de sa trajectoire d'écrivain « Détruire les voix malveillantes » (Po e'sheng lun), alors qu'il était au Japon et sous l'influence du nativisme de Zhang Binglin, influence qui se reflète dans la langue archaïque qu'il choisit pour écrire son essai. Le commentaire de Wang illustre ce dont il a déjà été question plus haut, à savoir la tendance importante dans la recherche chinoise sur Lu Xun postérieure à 1989 (qui a constitué une crise unique de la foi en les Lumières) à se tourner vers le « premier Lu Xun » (*zaoqi Lu Xun*), un personnage déchiré entre des idées, des références et des allégeances de natures diverses. L'essai de Wang représente donc un complément utile aux études dont il a été question dans cet article et mérite d'y être accordé.

Dans ce texte, Wang Hui souligne la critique par Lu Xun de l'adhésion des anarchistes au cosmopolitisme défenseur de l'esperanto comme langue internationale dans le but de résoudre le problème de la communication ; pour lui, l'usage par Lu Xun d'une langue archaïque datant d'avant la dynastie Song traduit son adhésion aux idées de Zhang Binglin sur l'importance de la philologie dans la reconstruction d'une tradition indigène hétérodoxe (Wang Hui insiste sur le fait que, pour Lu Xun, la prose archaïque était la langue parlée des anciens, ce qui concorde avec la thèse de Gloria Davies). La critique que Lu Xun fait du cosmopolitisme s'enracine pour lui dans un rejet de l'esperanto comme langue universelle, sa réaffirmation de la souveraineté nationale et sa critique de l'adhésion des anarchistes à l'idéal du *datong* 大同, auparavant défendu par Kang Youwei 康有為, et que Wang Hui dénonce car selon lui fondé sur une forme de hiérarchie raciale.

Wang Hui explicite la critique par Lu Xun de la modernité des Lumières à trois niveaux : une critique du citoyen (« faire son devoir »), une critique de l'éradication de la superstition et une critique du culte de l'agression.

(1) Contre la logique du citoyen, Lu Xun réaffirme la « voix du cœur », l'affirmation d'un esprit intérieur qui permettra au « moi » de parvenir à l'éveil public. L'éveil aux « voix du cœur » ne permet cependant pas aux gens de s'éveiller à la citoyenneté ou au cosmopolitisme, mais à l'« authenticité » (une fois de plus, un terme problématique) et à l'individualité souveraine (*zhen* 朕; « moi »), à travers la création et l'expression de soi (p. 90). Wang Hui associe ces « voix du cœur » (*xinsheng* 心聲) à la préférence romantique pour l'ethnicité et la nation, mais il est clair qu'elles sont profondément morales par nature : la révolution dépend de la capacité de l'intériorité à produire un *qun* 群 (collectif) auto-éclairé dans lequel chaque individu prend conscience de sa propre identité. Wang Hui relie cette idée au rejet de l'esperanto par Zhang Binglin comme langue aliénée et à sa conviction selon laquelle l'égalité politique ne pouvait être atteinte qu'à travers la différence, la subjectivité et le respect pour le caractère unique des individus, réfutant la vision du monde fondée sur une négation universalisante de la différence. Un peu comme Davies, Wang Hui voit en Lu Xun le défenseur d'une langue orale imprégnée d'authenticité culturelle ; mais contrairement à elle, il ne le voit pas comme un humaniste.

(2) Le rejet de la critique de la superstition : Lu Xun prend position contre ce principe central des Lumières, affirmant que « la tâche urgente qui nous incombe aujourd'hui est de nous débarrasser des notables hypocrites ; "la superstition" elle-même peut perdurer » (p. 104). Lu Xun définit la superstition comme le produit d'un besoin des êtres humains pour la croyance métaphysique, une définition qui, comme le fait remarquer Wang Hui, est un pur produit de la pensée moderne. Encore une fois, Lu Xun s'oppose aussi bien au projet de Kang Youwei de rétablir le confucianisme comme religion officielle d'un État-nation moderne qu'aux révolutionnaires anti-mandchous qui révéraient l'Empereur Jaune comme un symbole du nationalisme ethnique. Lu Xun souligne que « la haute société hypocrite » a toujours, tout au long de l'histoire impériale de la Chine, défendu le *gongli* 公理 ou les principes universels, tandis que la religion qui se manifestait dans la vie des gens ordinaires était une source constante de création et d'accomplissement de soi ; un point de vue qui fait écho à la critique que fait Lu Xun de la science comme une forme de religion moderne (Haeckel). Comme Eileen Cheng, Wang Hui relie ceci à l'intérêt que, tout au long de sa vie, Lu Xun porta aux fantômes et aux esprits.

(3) En exposant la critique que fait Lu Xun de l'agression et du « patriotisme animal », l'interprétation de Wang est influencée par Takeuchi, qui avait peut-être à l'origine lu le passage correspondant du texte de Lu Xun dans lequel il dénonce le nationalisme comme une forme de servilité. Wang Hui insiste sur le fait que la critique que fait Lu Xun du nationalisme est dirigée moins contre les États que contre les individus et leurs instincts agressifs, contrairement à celle des anarchistes. Lu Xun s'oppose au nationalisme quand il sert d'autres fonctions que la défense, voyant les nationalistes dans les pays dominés comme des esclaves au second degré, citant la fierté absurde que certains Chinois éprouvèrent après le discours du « péril jaune » de Guillaume II. D'où la conclusion de Wang selon laquelle

11. J'ai développé ceci dans Sebastian Veg, « Democratic Modernism: Rethinking the politics of early Twentieth century fiction in China and Europe », *Boundary 2*, 2011, vol. 38, n° 3, p. 27-65.

12. Wang Hui, « The Voices of Good and Evil: What is Enlightenment? Rereading Lu Xun's 'Toward a Refutation of Malevolent Voices' », *Boundary 2*, 2011, vol. 38, n° 2, p. 67-122, traduit par Theodore Hutters et Yangyang Zong.

Lu Xun est un « protecteur de la culture nationale qui s'oppose au nationalisme » (p. 123). On peut remarquer au passage que cette position n'est pas différente du rejet du nationalisme ou du chauvinisme par le premier Chen Duxiu⁽¹³⁾.

Cet article, surtout si on le lit conjointement aux réflexions d'Eva Chou sur le nationalisme et à l'exploration que fait Gloria Davies de l'authenticité, met en lumière l'importance de Zhang Binglin et des « petites » traditions hétérodoxes inspirées par les langues et le folklore locaux dans lesquels Lu Xun décelait la potentialité de l'émancipation par rapport au confucianisme oppressif. C'est ici que se trouve peut-être aussi une occasion de définir plus rigoureusement la notion d'« authenticité », à laquelle Gloria Davies fait référence sans en donner ni la source ni un équivalent en chinois. Comme on l'a fait remarquer plus haut, Andrew Jones fait référence à l'intérêt croissant de Zhou Zuoren pour une « tradition indigène » où « le cœur d'enfant » (*tongxin* 童心) est privilégié comme image de l'« authenticité » (par opposition à l'orthodoxie confucéenne éculée) des chansons et des histoires vernaculaires » (p. 118)⁽¹⁴⁾. Cette idée peut être reliée à la référence de Wang Hui aux « voix du cœur » (*xinsheng*) comme critère d'« authenticité », une notion qui, tout comme le « cœur-esprit » (*xin*) est à la fois morale et épistémologique, faisant référence autant à la pureté des intentions qu'au sens d'une appartenance culturelle unique dans la veine romantique. Par conséquent, le sens donné par Lu Xun à la démocratie pourrait bien être plus endogène que ce qu'on pensait auparavant, influencé non seulement par la philosophie occidentale, mais se concentrant de manière plus importante encore sur la communauté villageoise et la culture locale comme lieux possibles de l'avènement de l'égalité. A cet égard, il est frappant de constater que, dans les nouvelles de Lu Xun, les formes d'organisation sociale non hiérarchiques, c'est-à-dire démocratiques, sont toujours liées au contexte de la localité : le village de la mère du narrateur dans « L'opéra de village », par exemple, où les femmes ne sont pas soumises aux lois confucéennes, et plus généralement au monde de l'enfance dans lequel les individus ne sont pas séparés par les hiérarchies sociales. C'est en ce sens qu'on pourrait affirmer que l'intérêt de Lu Xun pour la démocratie à la fin de sa vie ne consti-

tue pas un reniement de son intérêt plus ancien pour l'hétérodoxie et le *guoxue*. En revanche, cette filiation nuance l'affirmation de Wang Hui selon laquelle la critique que fait Lu Xun du nationalisme demeure nationaliste parce qu'elle s'inscrit dans le sillage du *guoxue* (p. 82). Il serait sans doute plus exact de dire que Lu Xun a en un sens essayé d'extraire le *guo* du *guoxue* et de dépeindre les traditions locales hétérodoxes qui donnent leur saveur à la culture traditionnelle chinoise, sous la forme d'une organisation sociale démocratique, fondée sur une approche anthropologique non normative qui ne considère pas la culture villageoise comme « arriérée ». En ce sens, le local, comme lieu où des formes proto-démocratiques existent dans le contexte prémoderne, peut également être vu comme nouvel horizon des études sur Lu Xun.

Ces cinq contributions en anglais ouvrent de nouvelles perspectives d'exploration pour les futurs spécialistes de Lu Xun. Sa défense de la culture vernaculaire est un point important que mentionnent presque tous ces spécialistes, que ce soit sous la forme de la nouvelle culture vernaculaire de l'imprimé ou de l'art de la gravure sur bois, ou de l'héritage de Zhang Binglin consistant à fonder la critique de la tradition et de la hiérarchie confucéennes sur les éléments hétérodoxes de la culture villageoise, ou encore de son combat pour une langue vraiment vernaculaire. Par conséquent, alors que les programmes scolaires officiels et les organes de propagande commencent à perdre leur intérêt pour Lu Xun, comme en attestent le retrait récent de plusieurs textes célèbres des programmes du secondaire (« L'édifiante histoire d'a-Q » a été retirée de la section principale des manuels de littérature pékinois en 2007), ou bien son absence surprenante du film de propagande à grand succès *Beginning of the Great Revival* en 2011, les questions politiques soulevées par ses œuvres restent aussi pertinentes pour la société chinoise qu'elles l'étaient il y a 80 ans.

■ 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).

13. Voir Chen Duxiu, « Aiguo xin yu zijue xin » (Patriotisme et conscience de soi), *Jiayin zazhi*, vol. 1, n° 4, 10 novembre 1914. Voir aussi le commentaire de Xu Jilin dans son essai publié dans le *China Heritage Quarterly* www.chinaheritagequarterly.org/features.php?searchterm=017_mayfourth-memories.inc&issue=017 et le commentaire de Xu Zhiyuan cité dans l'éditorial de G. Barné : www.chinaheritagequarterly.org/editorial.php?issue=018

14. Comme le fait remarquer Jones, cette idée s'inspire probablement de Li Zhi, qui définit *tongxin* (le cœur d'enfant) par *zhenxin* (le vrai cœur ou l'« authenticité ») dans le *Tongxin shuo*. Merci à Yinde Zhang d'avoir soulevé cette question et d'avoir identifié cette source.