

Fiction et démocratie : nouvelles lectures de Lu Xun 魯迅 et de Lao She 老舍

Sebastian Veg
(EHESS CRAL-CECMC)

Les rapports entre littérature et politique ont trop souvent, dans le passé, été réduits à un dilemme entre « engagement » et « désengagement », romans à thèse et écrivains de la « tour d'ivoire ». Cette dichotomie tient pourtant compte de façon insuffisante des particularités génériques et structurelles de la fiction¹. Elle n'est pas davantage compatible avec une vision plus nuancée de la politique moderne qui, s'éloignant d'une définition essentialiste ou utopique, met l'accent sur l'historicité et la fragilité normative des concepts tels que la démocratie. C'est en partant de cette double exigence, celle de lire des textes de fiction avec la méthodologie adéquate (et non comme de simples *narratives*, grands ou petits récits d'une histoire sans vue surplombante), et celle de s'interroger sur quelques paradoxes de la démocratisation au xx^e siècle, que nous avons entrepris, dans le cadre d'une thèse consacrée aux fictions du pouvoir², de relire deux œuvres emblématiques du rapport entre littérature et politique en Chine.

« La véridique histoire d'A-Q » (*A-Q zhengzhuan* 阿Q正傳) de Lu Xun (1921) et « La Maison de Thé » (*Chaguan* 茶館) de Lao She (1957) ont ceci de commun, en dehors de leur statut d'œuvres canoniques de la

¹ Nous nous appuyons sur les définitions de Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction*, Paris : Le Seuil, 1999.

² Sebastian Veg, « Fictions chinoises du pouvoir et du changement politique : Kafka, Brecht, Segalen, Lu Xun, Lao She », Université d'Aix-Marseille I, sous la direction de F. Rinner, soutenue en déc. 2004.

Chine populaire, qu'elles construisent des représentations fictionnelles du changement politique dans la Chine du début du xx^e siècle. Une lecture attentive ne peut que s'écarter des interprétations habituelles de ces textes comme dénonciations de l'ancienne société et exaltations d'un changement politique inspiré, pour le dire rapidement, par l'utopie communiste. À un niveau simplement thématique, leur message politique est ambigu : « A-Q » est le récit d'une révolution impossible, où le paysan sans terre et les notables, confucéens et modernes, sont renvoyés dos-à-dos ; *La Maison de thé* donne une vision cyclique de l'histoire, dans laquelle toute velléité de réforme semble condamnée et le personnage principal finit par se suicider. On se demandera ainsi dans quelle mesure ces deux œuvres peuvent être lues comme des réflexions sur le rôle de la littérature dans la critique du politique, mais aussi dans la construction d'un espace public à partir de leur lecture et représentation.

Parcours démocratiques

Il faut d'abord rappeler le contexte particulier dans lequel ces deux œuvres ont été conçues. On assimile en général la nouvelle de Lu Xun au Mouvement du 4 mai et à ses revendications d'une écriture en *baihua* 白話 inspirée des formes fictionnelles européennes, s'exprimant à travers la satire d'une forme traditionnelle. Il faut néanmoins noter que Lu Xun a publié « A-Q » en 1921 sous le nouveau pseudonyme Ba Ren 巴人, et dans le *Chenbao* 晨報 plutôt que dans *Xin qingnian* 新青年 (« Nouvelle Jeunesse »), qui a cessé de publier à peu près à cette époque. Dans le recueil « Cris » (*Nahan* 呐喊), la nouvelle est précédée d'une préface où Lu Xun prend ses distances par rapport au Mouvement du 4 mai, dont il dénonce avec humour les « commandants en chefs » trop enclins à donner des ordres aux écrivains³. Ce type d'engagement transforme, écrit-il, la

³ Lu Xun, « Zixu » 自序, *Nahan* 呐喊, Pékin : Renmin wenzue, 2000 (désormais *NH*), p. v ; cf. *Cris*, Paris : Albin Michel, 1995, p. 20. Michelle Loi ajoute une note (n° 20, p. 23) manifestement idéologique, où elle assimile les « commandants en chefs » aux

littérature révolutionnaire (*geming wenxue* 革命文學) en littérature sur commande (*zunming wenxue* 遵命文學)⁴.

Le point de départ de Lao She est opposé, puisqu'il a écrit *La Maison de thé* en 1957 en tant que dramaturge officiel de la République populaire et des « formes nationales » prônées par Mao. Il était alors l'auteur d'une douzaine de pièces de pure propagande, comme « Fleurs de printemps, fruit d'automne » (*Chunhua qiushi* 春花秋實, 1952) et « Anniversaire » (*Shengri* 生日), écrites pour les campagnes de collectivisation rurale des « trois anti » (1951-1952) et urbaine des « cinq anti » (1952), ou encore « Les jeunes troupes d'assaut » (*Qingnian tuji dui* 青年突擊隊, 1955). Située peu après la purge anti-Hu Feng 胡風 de 1954, la rédaction de *La Maison de thé* est contemporaine des quelques mois de plus grande « liberté » des Cent Fleurs au début de 1957, et fait suite à un texte intitulé « La liberté et l'écrivain » (*Ziyou yu zuojia* 自由与作家, janvier 1957), prenant parti avec force pour l'importance de la littérature étrangère et contre le critère exclusif de la représentativité de classe. Elle forme un diptyque avec « En regardant à l'Ouest vers Chang'an » (*Xi wang Chang'an* 西望長安, 1955), qui fait écho au *Revizor* de Gogol, dans un retour au réalisme stanislavskien, durement mis en cause pendant la campagne anti-Hu Feng, prenant à contre-pied le folklore maoïste. Si la maison de thé est bien un espace caractéristique de la culture chinoise traditionnelle, c'est en effet avant tout un espace de libre débat sur les questions sociopolitiques, qui n'est pas lié à une culture particulière. De ce point de vue, quoi qu'on puisse dire de sa nostalgie, Lao She montre que les formes issues de la littérature du 4 mai (comme le théâtre parlé réaliste), dénoncées par Mao comme aussi absconses que les dissertations mandarinales (*yang bagu* 洋八骨), sont susceptibles de représenter la dignitaires du Guomindang, comme si le mouvement intellectuel du 4 mai avait été « aux ordres » d'un parti. Cette note sert à accréditer la thèse d'un Lu Xun qui n'aurait donné sa pleine mesure intellectuelle qu'en se rapprochant d'un Parti communiste pleinement détaché du Guomindang après 1927.

⁴ Lu Xun, « Introduction à mes *Œuvres choisies* » (décembre 1932, *Nanqiang Beidiao* 「自還集」自序, 南腔北調集), cité dans Simon Leys, *Essais sur la Chine*, Paris : Robert Laffont, 1998, p. 444.

société chinoise dans sa dimension traditionnelle. Il s'inscrit ainsi contre la tentation folklorique du maoïsme, dans lesquelles les « formes nationales » ne servent que d'habillage à la propagande politique.

Ce premier décalage avec la lecture habituelle se confirme dans l'intrigue, puisque les deux textes, loin d'opposer clairement l'ancien et le nouveau, la révolution et la réaction, s'attachent à représenter le changement politique sous la forme d'un itinéraire de démocratisation incertain et dystopique, posant problème à la fois dans son principe et dans sa réalisation sans pour autant exprimer de nostalgie pour l'ordre ancien. La célébrité de « La véridique histoire d'A-Q » est sans doute avant tout due au fait que, dix ans après la révolution de 1911, c'est le premier texte littéraire, qui plus est situé dans le monde rural, à en proposer une interprétation complexe, prenant en compte son potentiel libérateur comme ses apories politiques. La question de la représentativité d'A-Q en termes de classe et de nation a cristallisé les débats depuis l'époque de Lu Xun. Alors que la nouvelle a été lue comme une critique occidentaliste du « caractère national » (*guominxing* 國民性), si bien que certains critiques contemporains la rapprochent encore du pamphlet raciste d'Arthur Smith *Chinese Characteristics*, cette interprétation nous paraît intenable⁵. Au-delà des sources avérées dans les « petites littératures » d'Europe de l'Est (qui montrent qu'A-Q, dans la mesure où il a des jumeaux tchèques et polonais, n'a pas été conçu comme la simple expression d'un défaut culturel⁶), c'est la lecture du *Zarathustra* de Nietzsche et de sa dénonciation de la « faiblesse » de la morale chrétienne qui a déterminé l'attitude de Lu Xun vis-à-vis du confucianisme. La nouvelle doit donc être lue comme une interrogation universelle – et marquée par une grande inquiétude nietzschéenne – sur la façon dont, à partir d'une société organique et hiérarchique, il est possible de « fabriquer » des individus

⁵ Cf. Lydia Liu, “Translating National Character: Lu Xun and Arthur Smith”, in *Translingual Practice. Literature, National Cultures and Translated Modernity*, Stanford : Stanford University Press, 1995, p. 45-76.

⁶ La parenté de la nouvelle de Lu Xun avec des textes de Henryk Sienkiewicz a été documentée dans Patrick Hanan, “The Technique of Lu Hsün's Fiction”, *The Harvard Journal of Asiatic Studies*, n° 34 (1974), p. 53-96.

démocratiques. En ce sens, c'est une interrogation critique sur les apories d'une démocratisation sans peuple.

Il n'est guère surprenant de constater que A-Q conçoit la révolution comme une simple « rébellion » de plus, lui permettant à son tour de soumettre le village à l'arbitraire du viol et du pillage :

Il s'imagina tout d'un coup que les révolutionnaires, c'était lui, et que les habitants de Weizhuang étaient ses prisonniers. Dans sa joie, il perdit tout contrôle sur lui-même et se mit à hurler : « Rébellion ! Rébellion ! [...] Je prendrai ce que je voudrai, j'aimerai qui me plaira. »⁷

Lu Xun construit donc une impasse en opposant cette « démocratisation » qui semble annoncer la Révolution culturelle à la prise de pouvoir par les prétendus « Occidentalistes » comme le Faux-diable étranger, qui ne se sert des idées et des mots occidentaux (le « Parti de l'huile de kaki »⁸) que pour maintenir les paysans dans une plus grande soumission encore. La révolution ne dessine donc pas d'alternative politique, pas plus que la conscience nationale, prise dans un réseau parodique qui la renvoie à l'ignorance et l'arriération du mouvement des Boxeurs.

La Maison de thé se distingue également par son rapport désenchanté au changement. Chacun des trois actes est en effet situé au lendemain de l'échec d'un nouveau mouvement de réformes : la répression du mouvement de 1898, la mort de Yuan Shikai et la défaite japonaise lors de la Seconde Guerre mondiale. Lao She opère ici une sorte de totalisation de l'histoire, sous le signe d'une répétition tragique, notant qu'il écrivait cette pièce exactement soixante ans, c'est-à-dire un cycle cosmique entier, après le mouvement des réformes écrasé par Cixi, soit au milieu des derniers soubresauts du mouvement anti-droitier⁹. Si l'auteur se prévalait

⁷ *NH*, p. 93 ; « La véridique histoire d'Ah Q », in M. Vallette-Hémery (éd.), *Treize récits chinois*, Arles : Picquier Poche, 2000 (désormais *AQ*), p. 85.

⁸ *Shiyoudang* 柿油党, pour *Ziyoudang* 自由党, « Parti de la liberté ».

⁹ « Cette année est encore une année *wuxu*, séparé de l'année *wuxu* de la pièce par soixante années entières. » Lao She « *Tan Chaguan* » 談「茶館」, in Zeng Guangcan, Wu Huaibin (ed.), *Lao She yanjiu ziliao* 曾廣燦, 吳懷斌, 老舍研究資料, Pékin :

d'« enterrer trois époques ¹⁰ », on a immédiatement souligné qu'il manquait un quatrième acte à la pièce, qui aurait permis d'illustrer les acquis du socialisme, d'autant plus que l'entrée de la 8^e Armée de route dans Pékin est annoncée à l'acte III. L'absence d'un tel acte est bien sûr significative en ce qu'elle laisse entendre qu'il n'aurait pu représenter qu'un nouvel échec des réformes. Elle prend encore plus de sens si l'on prend en compte la première pièce du diptyque d'après la purge de Hu Feng, *En regardant à l'Ouest vers Chang'an*, satire grinçante de la corruption de la nouvelle bureaucratie communiste, qui apparaît comme le quatrième acte manquant de *La Maison de thé*. Lao She s'inscrit ici dans une vision confucéenne de l'histoire comme lente décadence.

La « réforme », maître mot de la démocratisation en Chine, est d'abord moquée par le vieux serveur Li San :

Réforme ! Réforme ! Plus on réforme et plus on est en forme, complètement déformés ! [...]

L'empereur a disparu, n'était-ce pas une grande réforme ? Mais à force de réformes, Yuan Shikai est remonté sur le trône. Après sa mort, le monde était plongé dans le chaos : aujourd'hui des coups de canon, demain on ferme la ville ! C'est des réformes, ça ? Hum ! Il vaut mieux que je garde ma natte, de peur que les réformes ne fassent revenir l'empereur ! (CG, 21 ; MT, 23 ; nous traduisons)

Utilisant un jeu de mots entre *gailiang* 改良, la réforme et *gailiang* 改涼, refroidir, Li San ne voit derrière les mots grandiloquents des progressistes qu'une violence toujours répétée, dessinant une régression historique, idée reprise par le patron Wang Lifa à la fin de la pièce, quand il décrit la reprise de la maison de thé par le Directeur Shen comme la dernière « réforme » qui entraîne son suicide. On voit mal comment, dans la pièce, la révolution apparaîtrait comme autre chose qu'une nouvelle « réforme » condamnée à la régression. Cette idée est d'ailleurs confirmée

Beijing shiyue wenyi, 1985, p. 634 (nous traduisons).

¹⁰ « Réponse à quelques questions sur *La Maison de thé* » 答關於「茶館」的幾個問題, in Lao She, *Chaguan. Longxu gou* 茶館, 龍須溝, Pékin : Renmin wenxue, 1994 (désormais CG), p. 144 ; cf. *La Maison de thé*, Pékin : Éd. en langues étrangères, 1980 (désormais MT), p. 96.

par la « réincarnation » de personnages d'un acte à l'autre, toujours en pire, dans un cercle vicieux qui récompense l'opportunisme et la brutalité.

Pour les deux auteurs, le parcours historique de la démocratie pose donc problème, la hiérarchie ancienne ne disparaissant pas avec les idées politiques nouvelles. Pour autant, le texte littéraire ne met pas à distance l'histoire, en la présentant comme une tragédie à laquelle s'opposerait la force de l'utopie fictionnelle. Au contraire, le brouillage des normes que construit la fiction vient redoubler la difficulté des itinéraires historiques.

Fiction et normativité : jugements impossibles

On connaît depuis Jauss le fonctionnement complexe de la normativité de la fiction, qui soumet à son lecteur des jugements auxquels celui-ci peut adhérer ou qu'il peut rejeter¹¹. De ce point de vue, les deux textes considérés construisent des schémas aporétiques, renvoyant au lecteur et au spectateur la tâche impossible de dégager des principes de légitimité politique d'un dénouement ouvert. « A-Q », parodie cinglante et travaillée jusque dans les moindres détails de l'historiographie hagiographique confucéenne, est également – ce qui est moins souvent relevé – un texte qui s'applique à lui-même le refus de transmettre des normes éthico-politiques au lecteur. Le jugement d'A-Q déconstruit ainsi tous les points de repère de celui-ci, afin de montrer l'absence de principe de légitimité politique permettant de trancher le sens de la nouvelle et, partant, celui de la révolte d'A-Q contre l'ordre ancien.

La mise en abyme du discours de pouvoir qu'est la biographie de mandarin dans « A-Q » a été maintes fois soulignée, en général pour substituer à ce dernier une lecture de la nouvelle comme épopée révolutionnaire du paysan sans terre. A-Q est en effet condamné lors d'un procès inique où, ne comprenant aucune question de l'interrogatoire, il donne systématiquement la pire réponse, et enfin exécuté suite à un simple caprice du capitaine de police. Cependant l'interrogatoire montre bien

¹¹ Par exemple dans H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, « Tel », 1990, notamment p. 168-172.

qu'A-Q regrette d'être innocent du pillage dont il est accusé à tort et en veut avant tout aux voleurs qui ne l'ont pas prévenu. S'il se vante d'être un « révolutionnaire », c'est seulement parce qu'à ses yeux ce statut autorise à violer, tuer et piller, une conception que n'importe quel système juridique est susceptible de condamner – ce qui ne signifie pas que le jugement porté sur lui soit juste dans sa procédure. Mais c'est avant tout l'impossibilité d'un *happy end* confucéen que Lu Xun souligne ici. Les bandits d'hier ne peuvent simplement se rallier au pouvoir et fonder une nouvelle dynastie comme dans « Au bord de l'eau ». Ce dénouement cristallise la critique luxunienne d'une modernisation politique privée de principe de légitimité. Les villageois se plaignent qu'A-Q soit fusillé et non décapité, ce qui ôte le sens symbolique au rituel qui rétablit l'ordre dans la société traditionnelle (NH, 106 ; AQ, 104). S'il est exclu de penser que Lu Xun regrette la décapitation et les châtiments anciens comme rétablissement symbolique de l'ordre naturel, l'exécution par un coup de fusil, arme moderne et occidentale, souligne *a contrario* que cette modernisation de la procédure n'a pas apporté un principe de souveraineté nouveau permettant de trancher le cas d'A-Q de façon juste. Entre le protagoniste du « Journal d'un fou » (*Kuangren riji* 狂人日記), stigmatisé en termes biologiques par la société traditionnelle, et A-Q, qui doit en passer par la procédure judiciaire dans la Chine post-révolutionnaire, l'amélioration reste à prouver. Ce jugement apparaît donc comme une aporie normative : ni A-Q, ni les juges, ni la foule qui observe l'exécution n'est capable de dire où se situent le juste et l'injuste.

De façon assez comparable, Lao She joue avec les normes de la littérature de propagande qu'il connaît de première main pour les avoir pratiquées pendant une quinzaine d'années. On trouve d'ailleurs une scène de jugement à la fin de *En regardant à l'Ouest vers Chang'an*, où le secrétaire du parti loyal et honnête vient rétablir les hautes prétentions morales du socialisme dans un verdict qui semble inverser le cours de la pièce. Cette rectification idéologique est totalement absente de *La Maison de thé*, un vide en lui-même significatif. Si Lao She reprend dans la pièce ce que Gregory Arthur Lloyd appelle des « verrous idéologiques », à savoir

l'anti-impérialisme et l'anti-capitalisme, le système des personnages tout entier est un démenti aux lectures idéologiques. On peut ainsi s'étonner de voir au centre de la pièce, au moment de la grande campagne de collectivisation urbaine et rurale, deux personnages qui se définissent avant tout comme des propriétaires privés : Wang Lifa, gérant puis propriétaire de la maison de thé, et Qin Zhongyi, représentant de la grande bourgeoisie (dans le meilleur des cas « nationale »). Le spectateur y chercherait en vain un personnage représentant les « masses populaires », à part Kang Shunzi et Li San, dont la voix reste faible et apolitique, réclamant tout au plus une augmentation. De ce point de vue, le peuple n'est jamais plus qu'un amas de « figurants » sur la scène de l'histoire¹², toujours sous la coupe des manipulations de la hiérarchie. Malgré les précautions de Lao She arguant qu'« une grande maison de thé est une petite société¹³ », les premiers critiques, à commencer par Zhou Enlai, n'ont d'ailleurs pas manqué de souligner le « manque de représentativité¹⁴ » de la pièce.

S'opposant, à la suite de son article « La liberté et l'écrivain¹⁵ », au « formulisme » (*gongshi zhuyi* 公式主義), Lao She a centré la pièce sur une « communauté d'honnêtes gens », trois personnages de bonne foi qui portent chacun un projet de modernisation de la Chine, Chang Siye par la violence nationaliste (les Boxeurs), Qin Zhongyi par l'économie (*shiye jiuguo* 實業救國), et Cui Jiufeng par le constitutionalisme¹⁶. Cette dernière option est éliminée dès la fin de l'acte II, avec l'apparition

¹² Gregory Arthur Lloyd, *The Two-storied Teahouse: Art and Politics in Lao She's Plays*, Ph.D. 2000, Berkeley : University of California, p. 310.

¹³ « Réponse à quelques questions sur *La Maison de thé* », *CG*, 143 ; *MT*, 94.

¹⁴ G. A. Lloyd, *The Two-storied Teahouse*, *op. cit.*, p. 308.

¹⁵ On le trouve sous le titre "Freedom and the writer", in Nieh Hualing (ed.), *Literature of the Hundred Flowers*. Vol. 1 *Criticism and Polemics*, New York : Columbia University Press, 1981, p. 44-51.

¹⁶ Ceux-ci font écho aux trois frères de la première version de la pièce, intitulée « Les Trois frères Qin » (*Qinshi san xiongdi* 秦氏三兄弟), dont la confiance dans la violence révolutionnaire a cependant disparu (Cf. la phrase de l'aîné, Qin Boren : « Sans morts, la Chine n'ira jamais mieux, la révolution ne réussira jamais », *Lao She wenji* 老舍文集, Pékin : Renmin wenzue, 1980-1991, vol. XII, p. 349).

dramatique de Cui Jiufeng, disqualifiant l'expérience de 1911-1912 (« À quoi sert donc la révolution ? C'était s'égarer et égarer les autres, rien de plus ! » *CG*, 37 ; *MT*, 45) et conseillant le retrait des intellectuels dans la méditation bouddhique. Le débat final de l'acte III donne lieu seulement à une décision de suicide collectif, après un constat d'échec généralisé. Qin Zhongyi, privé de tous ses biens, ne peut conseiller que de « manger, boire, tomber dans la déchéance et l'ignominie, mais à aucun prix faire quelque chose d'utile ». (*CG*, 63 ; *MT*, 83) Chang Siye, revenu de son nationalisme, se demande : « Oui, j'aime mon pays. Mais de qui suis-je aimé ? » (*CG*, 64 ; *MT*, 85) Enfin, si dans cette annulation de trois options politiques emblématiques, toutes les normes sont mises à bas, la « réforme » opportuniste théorisée par Wang Lifa, donne toutefois lieu à une plainte finale : « Je n'ai jamais rien fait d'immoral, rien de cruel ni de déraisonnable, pourquoi ne me laisse-t-on pas vivre ? À qui ai-je fait du tort ? À qui ? » (*CG*, 63-64 ; *MT*, 84) C'est peut-être cet éloge de l'espace privé, de la vie individuelle ne demandant qu'à être protégée des désastres et des persécutions, qui, plus que le bien-être de la nation, constitue la vraie revendication politique *a minima* de la pièce.

Fiction et démocratie

Il y a donc une analogie entre le traitement thématique des itinéraires démocratiques complexes et le refus, dans les deux œuvres considérées, de se faire l'écho d'un discours normatif ou de pouvoir, fût-il celui de la révolution. De ce point de vue, on peut considérer ces textes comme des actes pragmatiques qui, adressés à un lecteur, ne se contentent pas de représenter le monde, mais s'inscrivent eux-mêmes dans le réel sociopolitique.

La Maison de thé se distingue par un certain nombre d'adresses directes au public, dans lesquelles G. A. Lloyd décèle un plaidoyer codé pour « la vigilance contre le retour de l'oppression politique, l'opportunisme cynique, la corruption bureaucratique et l'exploitation, le

mépris de l'expertise technique et artistique au profit du "rouge", la déification des dirigeants et les campagnes sans répit de réforme et rectification socialistes¹⁷. » La tirade de Qin Zhongyi, se plaignant de la confiscation de ses entrepôts après la guerre, a dû résonner étrangement dans l'enceinte du Théâtre d'art de Pékin en mars 1958 : « Et je n'aurai rien eu à dire si seulement ils avaient veillé au bon fonctionnement de ces entreprises avec lesquelles je me promettais d'enrichir la nation et d'améliorer le sort du peuple !... Mais voilà, on les a démolies !... On les a démolies pour en faire de la ferraille à vendre ! Dans le monde entier, dans le monde entier, trouve-t-on un tel gouvernement, oui ou non ? Je vous pose la question ! » (CG, 63 ; MT, 82) La dénonciation des confiscations arbitraires (reprise également par les remarques ironiques de Ding Bao sur la « propriété de traître »), et de la mise en œuvre d'une logique anti-économique dans une violente apostrophe au public ne pouvait que résonner avec les protestations croissantes tout au long des années 1950 contre l'arbitraire et l'enrichissement de l'État, culminant avec les campagnes de collectivisation. De même, l'arrestation des enseignants par les hommes de main¹⁸, les entraves croissantes à la liberté de parole, enfin le renoncement de l'intellectuel Cui Jiufeng à considérer « le monde sous le ciel comme sa responsabilité » (*yi tianxia wei jiren* 以天下爲己任 ; CG, 37 ; MT, 45), auquel fait écho le suicide de Wang Lifa, ne pouvaient que rappeler l'atmosphère de la campagne anti-droitière et des lendemains des Cent fleurs.

Plus largement, la pièce elle-même est une mise en abyme de l'espace de la maison de thé, apparenté à celui du théâtre par la présence de conteurs et de bateleurs. Comme on l'a dit, cet espace symbolise moins la tradition chinoise en soi que son aspect le plus démocratique, celui d'un lieu de libre parole, dont le déroulement de la pièce consacre le contrôle croissant par le pouvoir politique. En effet, si les trois actes mettent en scène une situation qui empire, les panneaux « Interdit de parler d'affaires d'État » (*mo tan guoshi* 幕談國事) ne cessent de se multiplier et les

¹⁷ G. A. Lloyd, *op. cit.*, p. 323.

¹⁸ Cf. Er Dezi : « Le comité municipal du parti m'a envoyé [...] chaque fois que je frappe un étudiant, on me donne un demi-dollar d'argent. » CG, 54 ; MT, 69.

espions chargés de veiller au respect de cette injonction de prendre de l'importance, renvoyant à un plaidoyer implicite en faveur d'une plus grande liberté d'expression dans le Théâtre d'Art, certainement orné de banderoles marquant le début du Grand Bond en avant. La pièce entière devient ainsi le symbole de l'étouffement des tendances proto-démocratiques de la tradition – qui plus est garanties par un espace économiquement privé – par une modernisation autoritaire. La didascalie initiale, dans laquelle Lao She précise même que les maisons de thé ont désormais disparu dans la « Chine nouvelle », de même que les bateleurs – parce que la pauvreté a été résorbée ou parce qu'ils usent d'une trop grande liberté de parole ? – trouve une réalisation inattendue dans le dénouement de la pièce. Le pari bien incertain de Lao She, en réalité inscrit dans la continuité du Mouvement du 4 mai, est alors de faire exister cette tradition démocratique à travers les formes artistiques européennes, comme le théâtre parlé réaliste de Stanislavski, y compris à l'intérieur des institutions culturelles maoïstes.

Dans la nouvelle de Lu Xun, la valeur pragmatique du texte se cristallise autour de son statut de « cri » de souffrance, mis en abyme par la ronde de spectateurs à l'exécution d'A-Q. Au moment de sa mort, celui-ci prend soudain conscience de façon fulgurante de sa situation à travers l'image de sa poursuite par un loup. Cette prise de conscience ne s'exprime cependant pas en mots, le cri « Au secours » étant suivi de la mention narrative : « Mais A-Q ne parla pas. » (*NH*, 105 ; *AQ*, 103) C'est donc encore une fois le narrateur qui prend la parole pour le personnage, dans un cri purement textuel qui reste délicat à interpréter. Si, en effet, le cri est une figure récurrente des nouvelles de Lu Xun ¹⁹, qui fournit de plus le titre du recueil, celui-ci n'est investi d'aucun sens politique. Le narrateur ne prétend pas prendre la parole à la place des villageois (tel le lettré pour les paysans illettrés), ni même dénoncer une injustice. Il se fait simplement l'écho d'une souffrance subjective, selon le schéma des « cris de la maison de fer » exposé en préface. Le narrateur et, partant, l'écrivain, se refuse

¹⁹ Cf. par exemple notre analyse du cri final du « Solitaire » dans la postface « Errance et chemins de traverse » in : Lu Xun, *Errances*, trad. S. Veg, Paris : Éd. Rue d'Ulm, 2004, p. 339-340.

ainsi à donner un sens à ce cri, à se faire le prophète des masses opprimées (« Que mes cris soient stimulants ou démoralisants, qu'ils provoquent la haine ou le rire, je ne m'en soucie guère ²⁰ »), et encore plus à appeler à la violence pour renverser la structure sociale.

Si la fiction veut remplir une fonction démocratique en tant qu'acte pragmatique, elle ne peut exhiber de principe politique. Lu Xun renvoie ainsi dos-à-dos A-Q, symbole de l'adaptation profonde de l'idéologie hiérarchique à l'ère des masses, les prétentions des intellectuels criant « au secours » au nom du peuple pour secourir un personnage que rien ne sauve, et la foule des spectateurs villageois. Ces derniers, dans le plaisir qu'ils prennent au spectacle de l'exécution d'A-Q, montrent l'analogie profonde existant aux yeux de Lu Xun entre le plaisir esthétique (« c'est moins beau de voir fusiller quelqu'un que de le voir décapiter ») et la paralysie de la contestation politique (« naturellement, A-Q était coupable ; la preuve, c'est qu'il avait été fusillé ; aurait-il été fusillé s'il n'avait pas été coupable ? ²¹ »). La seule possibilité de briser cette convergence est de « priver de spectacle ²² » ses propres lecteurs. C'est bien là le seul espoir que peut nourrir la modernité : l'exécution par balle prive au moins les spectateurs d'une part de plaisir esthétique. Mais, si la littérature peut elle aussi se faire moderne, c'est seulement en pariant sur l'existence d'un lecteur capable de se différencier de la foule inscrite en abyme dans la nouvelle, d'un lecteur capable de prendre une distance critique par rapport aux mécanismes de la croyance qui unissent la politique et la fiction, que l'écrivain peut donner un sens démocratique à la fiction. De ce point de

²⁰ Lu Xun, *Cris*, *op. cit.*, p. 20 ; cf. *NH*, v.

²¹ *NH*, 106 ; *AQ*, 104. Nous traduisons *huai* 壞 par coupable, qui nous semble plus adéquat dans le contexte.

²² Lu Xun utilise cette expression dans « Qu'est-il advenu de Nora après son départ ? » (« Nuola zou hou zenyang » 娜拉走後怎樣, dans le recueil « La Tombe », *Fen* 墳, publié en août 1924) : « Les masses – surtout en Chine – sont d'éternelles spectatrices de théâtre. [...] Il n'y a rien à faire avec ces gens-là, le seul moyen de les sauver est de les priver de spectacle. » (*La Tombe*, Paris : Acropole, 1981, p. 185). Cf. aussi notre analyse du rapport entre fiction et spectacle dans « Lu Xun and the three betrayals of fiction », Congrès de l'AILC, Hong Kong, 9-13 août 2004. <http://www.ln.edu.hk/eng/staff/eoyang/icla/List.htm>.

vue, Lu Xun ne se fait guère d'illusions sur la réalisation sociologique de son programme littéraire, une inquiétude que la lecture de ses œuvres tout au long du xx^e siècle n'a fait que confirmer.

En conclusion, il faut souligner à quel point la relecture de ces textes célèbres de Lu Xun et Lao She met en question la notion d'« engagement littéraire », que la centralité renouvelée de la notion de démocratie dans l'histoire du xx^e siècle devrait conduire à périmer définitivement.

D'autre part, elle met l'accent sur la complexité parfois insoupçonnée du Mouvement du 4 mai. Loin des simplifications utopiques, qu'elles soient celles des thuriféraires de *De xiansheng* 德先生 ou des historiens maoïstes, il apparaît marqué, comme l'a écrit Wang Hui, par une compréhension problématique de la démocratisation, conçue comme un mouvement marqué à la fois par les Lumières et par leur critique chez Nietzsche, Stirner, Schopenhauer ou Marx²³. De ce point de vue, les deux œuvres rappellent que la démocratie, en Chine ou en Europe, est une histoire, pour utiliser le terme de Pierre Rosanvallon, toujours marquée par le désenchantement historique et l'incertitude normative. Il vaut la peine de souligner ce que l'étude de la fiction, ainsi conçue, est capable d'apporter à notre compréhension de la richesse non seulement du modernisme, mais aussi de la tradition démocratique chinoise²⁴.

²³ Cf. Wang Hui, *Wudi panghuang. Wusi jiqi huisheng* 汪暉, “無地彷徨·五四及其回聲”, Hangzhou : Zhejiang wenyi, 1994.

²⁴ Le lecteur aura reconnu ce que cette analyse doit aux définitions de la démocratie développées par Pierre Rosanvallon dans *La Démocratie inachevée*, Paris : Gallimard, « Folio histoire », 2000, et par Claude Lefort dans *Essais sur le politique XIX^e-XX^e*, Paris : Le Seuil, « Points », 2001.