

10

La voix désaccordée :
La Chine, le féminin et l'enfant

1. Kierkegaard et la femme

Elle souffle et – miracle ! La vocalisation disparaît ; le fameux point n'était qu'un grain de tabac à priser. Et le savant passe à table tout joyeux de cette solution, et plus heureux encore de sa femme.

— Søren Kierkegaard, *Ou bien... ou bien*

La fable citée ici est l'histoire d'un orientaliste habitant en Hollande. Un jour que son épouse, qui est inquiète de lui parce qu'il ne vient pas déjeuner même quand l'heure a sonné, va le voir dans sa chambre, elle le trouve plongé dans la lecture d'un livre écrit dans une langue orientale dont il n'a jamais remarqué auparavant la vocalisation. Le soupir qu'elle pousse alors devant son exalté de mari, c'est à dire sa voix, fait disparaître la vocalisation.

À partir de là, Kierkegaard aboutit à la conclusion suivante :

On peut donc dire que sa vie est plus heureuse que celle de l'homme, car le fini peut bien rendre l'homme heureux, l'infini comme tel : jamais. Elle est plus parfaite que l'homme. Car il y a plus de perfection chez celui qui explique une chose que chez celui qui recherche l'explication. La femme explique le fini, l'homme poursuit l'infini (...) Mais parce que la femme explique ainsi le fini, elle est la vie la plus profonde de l'homme, mais une vie qui doit demeurer cachée et secrète comme l'est toujours la vie de la racine. C'est pourquoi, vois-tu, je déteste tous ces discours odieux sur l'émancipation de la femme. (Kierkegaard 1971a, 618)

Que l'homme renonce à la prétention d'être le prince et le maître de la nature ; qu'il cède la place à la femme, souveraine de la nature qui la comprend et qu'elle comprend, car la nature obéit à son signal des yeux. Et si elle est tout pour l'homme, c'est qu'elle lui fait présent du monde fini ; sans elle, il est un esprit inconstant, un malheureux incapable de trouver le repos, un vagabond. (619)

Ainsi ce n'est pas l'homme mais la femme qui serait un être complet, et c'est elle qui vivrait dans le bonheur. Mais si c'était le cas, pourquoi ce serait-elle qui s'inquiéterait au sujet de l'homme et lui parlerait ? Kierkegaard fait appel ici à la « nature » féminine. « Car il appartient en propre à la femme de prier pour les autres » (620). Pour Kierkegaard, la Femme est une existence finie qui, par son esprit ou son existence tournée sans réserve vers l'homme, lui permet d'être complet, grâce au repos, la pause qu'elle lui donne. C'est à dire que pour Kierkegaard, la femme est une existence finie parce qu'elle fait parvenir à la complétude l'existence ou l'esprit tourné vers l'infini qu'est l'homme, en lui donnant du « repos »¹.

2. Femmes, plantes, langage : L'esprit de la nature ou l'esprit de la Grande Terre

Cette image de la femme traverse aussi son *Journal d'un séducteur*. Après avoir défini un modèle féminin dans l'« existence pour autrui », il écrit :

La femme a cela [l'existence pour autrui] de commun avec toute la

1. Sonia Sikka, au sujet de cette fable, s'est attardé sur ce « repos » que la femme donnerait à l'homme, c'est à dire « d'accorder une pause, d'arrêter l'élan qui ne finit pas et se trouve en difficulté dans la voie vers la complétude, qui caractérise l'existence masculine » (Sikka 2001, 98). L'homme « d'une part, grâce à la femme, peut tourner son existence vers l'infini tout en se faisant amarrer au fini », peut pratiquer une « fusion du fini et de l'infini », et atteindre un « idéal, une maturité spirituelle » (Ibid., 99). Mais comme elle ne peut s'épanouir que dans le fini, la femme mènent une existence heureuse qui se satisfait dès de la départ d'elle-même. Au sujet de la position des femmes dans la hiérarchie spirituelle de Kierkegaard, voir Morita Mime, « Kirukegôro to joseiron » (Ôya et Hosoya, éd. 1996, particulier 292-7).

nature, avec tout ce qui est féminin. Toute la nature n'est ainsi que pour autre chose, et non au sens téléologique où chacun de ses chaînons est pour un autre : l'esprit. Et il en est de même dans les détails. Par exemple la vie de la plante qui, en toute naïveté, déploie ses grâces cachées, est simplement pour autre chose. Il en est de même d'une énigme, d'une charade, d'un secret, d'une voyelle, etc. : autant de choses qui n'ont pas leur fin en elles-mêmes. (Kierkegaard 1971b, 361–2)

Remarquons que la femme, la plante et le langage (la vocalisation) sont toutes données en exemple d'« existence pour autrui ». Quand Kierkegaard imagine la femme comme une plante, la métaphore la plus saisissante est celle de la fleur. La femme-fleur enchaîne l'homme à la terre avec la tige que représente son abondante chevelure (Kierkegaard 1971a, 619).

Cet être de la femme (il serait excessif de dire « existence », puisque la femme ne tire pas d'elle-même son existence) trouve sa désignation adéquate dans le terme de grâce, qui rappelle la vie des plantes ; la femme, aiment dire les poètes, est une fleur et même la vie de son esprit a un caractère végétatif. (Kierkegaard 1971b, 362–3)

La femme est mais n'a pas d'existence. Cependant, bien qu'elle n'existe pas comme un homme, la femme est d'une certaine manière elle aussi « spirituelle ». C'est l'esprit de la nature, l'esprit de la grande terre.

Un tel esprit s'exprime dans une langue différente de celle de l'esprit masculin. Il recourt à des « mots sibyllins », des « jeux de gestes », le « secret » et la « voyelle », mais ses mots essentiels sont ceux de la prière collective et ce sont des mots bien plus fondamentaux que ceux des hommes (Kierkegaard 1971a, 429–30). Pour Kierkegaard, ce qui permettrait qu'un esprit masculin en tant qu'esprit était précisément la voix douce de la femme en prière, pareille à une fleur sortie de terre.

3. *Le modernisme chinois et la voix féminine. Lu Xun.*

Quand j'ai atteint l'âge de 19 ans, mon père a cherché pour moi une épouse. Depuis, voilà des années que nous vivons en bons termes. Mais ce sont d'autres qui ont formulé l'idée de ce mariage et l'ont décidé. Leurs paroles futiles d'un jour sont devenues notre destin pour cent ans. C'est comme deux animaux domestiques auxquels le maître dit « eh bien vous deux, soyez sages et restez ensemble ». L'amour ! Malheureusement, nous, nous ne savons pas ce que tu es.

— Lu Xun, *Reféng*

Mais, le schéma kierkegaardien n'a pas pris racine en Chine ou dans le modernisme chinois au moins. Parce qu'on n'a jamais trouvé une voix féminine pour soutenir l'esprit masculine.

Réfléchissons à partir de Lu Xun. Lu Xun, lecteur de Kierkegaard, était aussi un moderniste qui prêtait attention à la voix. Il faisait face alors à une « Chine muette »², à une « nation aphone ». Comment faire pour rendre leur « vraie voix » aux Chinois, même si cela ne devait être que des marmonnements ou des bégaiements ? Ce n'est pas par Lumières pour dire « Soyez une nation ! » ou « Soyez des hommes du monde ! » Une telle voix n'est qu'une « mauvaise voix » qui aplanit toutes les différences (Lu 1981c, 26).

« Il est vraiment difficile en Chine de peindre l'esprit d'une nation aphone » (Lu 1981d, 82). La situation qu'il décrit de cette manière était une réalité insupportable dans laquelle les citoyens de cette nation aphone se dévoraient les uns les autres leurs âmes. Quand Ah Q (le personnage du roman *La Véritable histoire de Ah Q*) « était mordu à l'âme », on peut y voir les gens au regard de loup. C'est parce qu'ils dévoraient Ah Q qu'il « était mordu au langage » et n'a même pas pu élever la voix pour réclamer de l'aide avant de se faire assassiner (Lu 1981, vol. 1, 526).

Alors, que faudrait-il faire pour sauver à la fois Ah Q et ceux qui dévoraient Ah Q ? Voyons la préface de l'œuvre qui s'intitule *Cris d'appel* (1923).

2. « Il y a des hommes, mais sans voix » (Lu 1981b, 12). Lu Xun fait face à une situation de blessure où la voix ne peut même pas guérir par les écritures. Que peut-on faire pour la changer ? Lu Xun, qui écrit, « tout d'abord les jeunes rendront sa voix à la Chine. Ils parleront avec les vrais mots de leurs cœurs, repousseront les vieillards, oublieront tous les intérêts, progresseront avec courage, s'exprimeront avec audace » (15), pense que la voie de recouvrir la voix consiste à l'écriture parlée, mais elle est extrêmement difficile comme un « miracle » (13).

Je me rendis compte qu'un peuple faible et arriéré, quelque saine et robuste que soit sa constitution physique, ne pourrait jamais fournir que d'absurdes suppliciés et spectateurs du pilori. Il n'était peut-être après tout pas si déplorable qu'au sein de ce peuple, quel qu'en fût le nombre, certains meurent de maladie. Ce qui s'avérait le plus urgent, c'était de changer sa mentalité ; et comme à cette époque-là j'avais l'impression que la littérature était le meilleur moyen d'y parvenir, je décidai donc de me lancer dans la littérature. (4-7)

Ce qui est symbolisé par la « nation faible », ce sont les Chinois pris au milieu de la guerre russo-japonaise que Lu Xun a vus lorsqu'il suivait des cours à l'école de médecine à Sendai. Au moment où cet endroit dédié à la guérison des personnes s'est transformé en espace de dérision des Chinois, qui vont se faire assassiner sans pitié, les mains encore liées, la communauté des « pareils » expose sa violence. Ce que les Japonais n'ont pas entendu ou n'ont pas voulu entendre, c'est la voix des Chinois des diapositives. Par la suite, Lu Xun abandonna la médecine et se tourna vers la littérature. C'était tout d'abord pour guérir la « nation faible ». Pour rendre la voix, Lu Xun s'est efforcé de découvrir la littérature.

4. Une écriture pourrissante rapidement, chasseuse de démons

Cependant, jusqu'à l'époque de Lu Xun, ce qui a continué en Chine à dérober sa voix aux gens ce sont les « écritures », et n'est-ce pas cela qui a donné naissance au « revenant » ? Comment résister aux lettres, tout en écrivant de manière nouvelle ? Face à cette difficulté, Lu Xun a choisi une écriture « pourrissante rapidement ». Lisons le début de *La Véritable histoire de Ah Q* (1918) :

Voilà plusieurs années que je veux raconter la véritable histoire d'Ah Q. Mais il me suffit d'y songer un peu sérieusement pour voir que je ne suis pas homme à « m'immortaliser par mes écrits » ; or, ce sont par définition les œuvres immortelles qui parlent de héros immortels, l'homme survivant grâce au texte et le texte grâce à l'homme (si

bien qu'on finit par ne plus trop savoir lequel perpétue le souvenir de l'autre) ; et, pour en revenir à l'histoire d'Ah Q, je me demande quel démon me pousse à vouloir la raconter. Pourtant, dès que je veux tracer le premier mot de cet écriture non-immortelle et pourrissante rapidement, je me heurte à d'innombrables difficultés. (487)

Ainsi, écrire l'âme d'une « nation muette », est un acte déraisonnable qui « sert quelque démon ». Ah Q mène une existence fantomatique dépourvue même d'un nom, et le plus adéquat pour l'exprimer n'est pas une écriture immortelle (l'écriture ancienne), mais non-immortelle et pourrissant rapidement (l'écriture parlée).

Ce « pourrissement rapide » se retrouve dans la préface d'*Herbes sauvages* (1927) : « J'espère la mort des herbes sauvages et leur décrépitude rapide » (Lu 1981, vol. 2, 160). Lu Xun reconnaissait tout à fait « avec plaisir » qu'une littérature d' « herbes sauvages », qui aspirent le sang de personnes mortes depuis longtemps, « périclite » et se consume grâce à la « lave ». Cela revient pour lui à frapper le démon avec les phrases conçues par lui-même, le faire disparaître rapidement, et à se frapper soi-même.

Il faut rappeler que « Lu Xun » est lui-même un nom de plume qui contient un caractère signifiant « rapide et lent ». Questionner la vitesse ne signifie pas lui reprocher de dépasser la réalité d'un bond, mais, à l'intérieur d'elle, d'aller à contre-courant, tout en reconnaissant la variété de ses flux. Il n'existe pas de hauteur transcendante qui permettent de frapper le démon et de secourir l'âme. Cela veut dire aussi qu'il n'existe pas de voix pure. C'est pourquoi Lu Xun a osé pousser un cri qui soit une voix sans voix. Et il faut conclure également qu'il n'y a pas d'écriture idéale. Même si la phrase pouvait faire surgir un démon, pour abattre ce démon, il ne reste que l'écriture.

5. *Lu Xun et la voix féminine*

Cependant, il est impossible de trouver ici la voix féminine telle que l'a posée Kierkegaard. Il convient d'être prudent quant au sexe des voix qui apparaissent dans les œuvres de Lu Xun : il ne faut pas oublier que

la voix qui apparaît à la toute fin du *Journal d'un fou* (1918) disant les « enfants au moins » n'est pas nécessairement masculine ou qu'elle a pu être une voix masculine qui s'est mu en voix féminine ³. Toutefois, même muni de cette précaution, il est difficile de trouver une voix féminine qui donne du « repos » à l'esprit masculin dans les œuvres de Lu Xun.

Dans le cas de Lu Xun, ceci est certainement lié au fait que la question des femmes ait représenté un échec. Comme l'a indiqué Nakajima Chôbun, « l'érotisme chez Lu Xun est une abstraction ou bien une lacune » (Nakajima 2001, 69). La principale raison en est le mariage avec Zhu An : c'est un mariage arrangé par sa mère, non décidé par Lu Xun lui-même. Pour autant, par égard pour sa mère, Lu Xun n'a pas refusé ce mariage. Mais pour le jeune Lu Xun, tourné complètement vers la pensée individualiste, qui se fonde sur la liberté de l'individu et de sa volonté, le fossé entre la réalité et l'idéal a été quelque chose qui l'a blessé et dévoré son esprit.

Cette réalité, le mariage avec Zhu An, il a essayé de la fuir en retournant à Tôkyô. C'était sans doute un acte d'insoumission réel envers ce qu'il lui était arrivé. Il s'est certainement lancé dans le mouvement artistique en fermant les yeux sur cela pour un certain temps. C'est pourquoi l'individu, la liberté ou encore l'esprit, à la base de ce mouvement, qu'il questionne, est lié directement et inévitablement avec sa propre manière de vivre. Avait-il la capacité de brandir l'individualisme face aux autres, sans être à même de régler sa propre situation de manière autonome ? Même s'il l'avait eu, que ce serait-il passé ? Cette prise de conscience n'a pas tardé à imprégner ses phrases. C'est alors qu'un choc décisif est venu consolider cette tendance. C'est à nouveau une phrase de Nonohito. (52–3)

Le modernisme de Lu Xun reflète deux egos, comme un miroir brisé. D'un côté, le moi moderne indépendant et libre, de l'autre le Lu Xun fidèle aux anciennes traditions, pieux envers sa mère et chef de famille.

3. Sur la féminité de la voix dans *le Journal d'un fou*, voir Nakajima Takahiro, le chapitre 10 de *La réverbération de la philosophie chinoise : langue et politique* (Tokyo : Presse Universitaire de Tokyo, 2007).

Il n'y avait d'autre choix pour se couvrir que refuser consciemment Zhou An. Mais plus il le faisait, plus Lu Xun devenait incapable d'accepter sa propre situation. Selon Nakajima Chôbun, celui qui donna un choc décisif à Lu Xun fut Nonohito. Il s'agit de Saitô Shinsaku, qui est le frère cadet de Takayma Chogyû⁴. Nonohito évoque ainsi Kierkegaard :

Kierkegaard, qui est le plus proche de la pensée d'Ibsen, dit encore : « La loyauté et la justice sont les deux nécessaires à un mariage. Sans elles, le mariage est laid et immoral ». Il ajoute : « Le plus grand danger dans le mariage est la perte de liberté des conjoints ». (Saitô 1906, 134)

A l'époque (1902–1909, années durant lesquelles il étudiait au Japon), sous l'influence de No no hito, il écrit au sujet de Kierkegaard :

En outre, le Danois Kierkegaard s'est exclamé d'indignation : « exprimer son individualité est la plus grande des vertus, s'inquiéter du sort des autres n'apporte aucun intérêt ». (Lu 1907, 51)

Bien qu'en principe « s'inquiéter du sort des autres n'apporte aucun intérêt », Lu Xun n'a pas pu agir ainsi. Ou plutôt, pris dans un mariage « laid et immoral », ni son individualité ni celle de Zhou An n'ont pu s'exprimer. Par la suite, la voix des femmes n'apparaît pratiquement plus dans les œuvres de Lu Xun. Cela coïncide parfaitement avec la disparition de toute mention de Kierkegaard.

Bien sûr, cela n'est pas le seul problème de Lu Xun, mais de manière structurelle celui de tout le modernisme chinois. Un démon s'infiltre dans les esprits éveillés, et les amarrent à la grande et vieille terre. Il ne soutient pas l'esprit des hommes, mais les hante et les brise. Que peut-on faire ? Lu Xun essaie de pousser un cri.

4. Lu Xun était fortement influencé par Nonohito. Voir Itô Toramaru et Matsunaga Masayoshi, « la littérature dans les années 30 de Meiji : sur le nationalisme », *Nihon Bungaku* 29 (1980) ; Itô Toramaru, *Lu Xun et le Japonais : le modernité asiatique et la pensée de « l'individualité »* (Asahi Shinbunsha, 1983) ; Shimizu Ken'ichiro, « l'état et le poète : Lu Xun et Ibsen dans le Meiji », *Tôyôbunka* 74 (1994) ; Chen Lingling, « la réception d'Ibsen à Lu Xun à l'époque de son séjour au Japon », *Tagen Bunka* 5 (2005).

Nous devons crier plus. Crier la tristesse du manque d'amour, la tristesse de ne pas avoir quelque'un à aimer... Il faut continuer à crier jusqu'au jour où les vieilles entraves seront brisées.

Comment effacerons-nous les vieilles entraves ? Je dis : « si nous libérons complètement nos enfants ». (Lu 1981a, 323)

La phrase « les enfants au moins... » est ici en germe. Lu Xun a essayé de passer non pas par la voix des femmes mais par celle des enfants.

6. Les femmes s'effacent quand les enfants apparaissent. *Chen Kaige Le Roi des enfants (1987)*

J'oserais dire que Lu Xun a découvert par le cinéma ce que signifiait « être chinois » dans le monde moderne.

— Rey Chow, *Primitive Passions : Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*

C'est Chen Kaige qui a poursuivi la problématique de Lu Xun à l'écran. *Le Roi des enfants*, troisième œuvre de Chen, est une œuvre autobiographique basée sur le roman d'A Cheng, *Haizi wang*. Elle peint un jeune intellectuel qui est exilé à l'époque de la révolution culturelle dans un village thaï du Yunnan, Sîsanpanna, y travaille comme professeur de chinois dans le collège local avant d'en être chassé.

Commentant cette œuvre, Rey Chow dit en conclusion :

Le Roi des enfants poursuit le style de Lu Xun ainsi que la suite de questionnement au sujet de culture nationale chinoise qui a été poursuivie avec obstination par les intellectuels chinois depuis le début du 20^{ème} siècle. (...) Si ces intellectuels du 20^{ème} siècle n'ont jamais cessé de vouloir construire une culture nationale responsable, en s'intéressant aux faibles, le cinéma de Chen lui, selon mes propres termes, se demande en secret si cet enthousiasme évacue la femme et la réalité corporelle qu'elle représente, afin de sculpter une image idéale de soi. Le cinéma de Chen offre une sorte d'espoir mystifié, celui de réécrire une culture qui ne soit pas limitée par ce qu'incarnent la femme et son corps. L'autonomie du sujet qui apparaît dans ses films va et vient

entre la notion de culture et celle de nature, mais l'une comme l'autre se fonde sur une filiation qui se passe de l'intermédiaire féminin. C'est pourquoi, même dans son moment le plus destructeur et le plus déconstructif (le moment qui pose en question l'inconscience en tant que violence sauvage de la nature), le cinéma de Chen recèle en son sein un caractère social, sexualisé avec une étude politique des genres, qui se complait dans le narcissisme. On pourrait qualifier de virile ce narcissisme, bien qu'il prenne une forme féminine. (Chow 1995, 141)

Chen Kaige élimine « la réalité corporelle » que représente le corps de la femme, et construit une « culture nationale » qui se complait dans le « narcissisme masculin ». Pour Rey Chow, ceci n'est qu'une reformulation du style de Lu Xun (10–11; 14). Ce style invoque l'« enfant » pour éliminer la femme et le corps féminin.

Ce que Chen dessine du début à la fin c'est un monde où les hommes se jouent. De l'unité de production antérieure de Lao Gan, jusqu'à l'école, aux relations spéciales entre Lao Gan et Wang Fu et au bouvier taciturne, il n'y a qu'un monde masculin, un monde où les hommes deviennent des enfants et s'amuse. En outre, il y a plusieurs scènes où Lao Gan, traîne seul dans la nature. C'est la femme qui disparaît entre la continuité d'une culture humaine qui passe par l'éducation du langage, et son interruption à travers les illusions de la nature. Cette perte de la femme provoque une césure spécifique : la femme disparaît quand l'enfant apparaît. (132)

« Quand l'enfant apparaît, la femme disparaît ». Ce sont bien les enfants qui représentent la clé du narcissisme viril. Rey Chow écrit : depuis Lu Xun, le modernisme chinois est traversé par l'oubli des femmes (137). Par exemple, même si on trouve un certain radicalisme chez Lu Xun et Chen Kaige, cela n'est qu'un « mentalisme » qui évite la féminité. Il est nécessaire de se tourner vers le corps en même temps que la femme ⁵.

5. Zhang Xudong fait remarquer que la fixation de Rey Chow comme la « réalité corporelle » réalisée dans le féminin est limitée et elle ne peut pas être applicable à la « critique totale à la modernité chinoise » (Zhang 1997, 292). Il dit qu'il est nécessaire à avoir conscience du « fossé entre le discours féministe et postcolonial qui est bien institutionnalisé et fait fonc-

Cette critique de Rey Chow résume exactement le modernisme de Xun. Elle constitue aussi une magnifique analyse de l'œuvre de Chen Kaige.

7. *La femme comme frère cadet : Lai Di*

Mais comment peut-on être en présence de la femme et du corps ? On ne peut faire intervenir la voix féminine comme l'a fait Kierkegaard. Il ne suffit pas non plus de dire qu'il y a dans l'esprit de l'homme une voix féminine, en déconstruisant Kierkegaard.

Examinons ici le personnage féminin principal du *Roi des enfants*, Lai Di. Rey Chow l'évalue ainsi : « La voix qui sort d'elle semble changer du tout au tout, et apparaît comme un *brouillamini* disgracieux ou comme un cri » (133). Cela illustre bien l'élimination de la féminité. Mais en dépit de cela, Rey Chow dit que la femme qui possède une « voix aigre » (137) présente une « autre forme de narcissisme » qui fait ressortir le circuit masculin.

On peut voir dans Lai Di le symbole d'un narcissisme sain, en accord parfait avec un cœur dénué de crainte, qui recherche ce que soi-même désire, et en même temps une affirmation de soi qui accorde une place aux autres, ainsi que le naturel. A cause de *cette capacité d'accueil des autres*, l'amour de Lai Di pour Lao Gan ne prend pas une forme limitée que serait la concupiscence ou la conquête amoureuse, mais plutôt la forme très courante de l'attention qu'une sœur ou une mère porterait, ou bien celle de la gentillesse provenant d'un camarade. Cette autre forme de narcissisme, pour parvenir à sa stabilité, ne peut échapper à la différence avec autrui (à travers le miroir). Nous pouvons trouver ici une forme différente d'espoir. Ce film point du doigt ce genre de désir tout en se faisant prendre dans un circuit fermé de narcissisme masculin. Même si la forme alternative de ce narcissisme ne se concrétise pas dans une direction nouvelle importante. (140)

tionner l'essai de Rey Chow, le texte relevant non seulement de tiers monde mais aussi de socialisme, et le contexte attaché à la passé révolutionnaire » (293). Son argument est important pour sa remarque de schématisme de Rey Chow.

Mais est-ce bien le cas ? Le fait de reconnaître en Lai Di une « capacité d'accueil des autres » qui passe par l'effacement de la « concupiscence » n'est-il pas qu'une manière d'introduire une femme kierkegaardienne, et de renforcer un circuit fermé de « narcissisme masculin » ? En outre, une telle féminité tournée vers l'homme n'est-elle pas représentée par le nom de Lai Di, c'est-à-dire un « espoir d'obtenir un petit frère à la prochaine fois » ?

Lai Di, en charge de la cuisine dans l'unité de production, raconte son désir de devenir professeur de musique. Mais elle se fait tourner en dérision par ses camarades masculins de l'unité, qui disent qu'elle ne peut le faire puisqu'elle n'a pas appris le solfège à l'université. Elle répond à cela que la musique « n'est jamais que la mise en partition de ce qu'on fredonne ». Cette opinion au sujet de la musique est identique à celle de Lao Gan vis-à-vis du langage. Une fois que Lao Gan est muté au collège, il invite les élèves à écrire de manière spontanée, sans modèle, ce qu'il pense habituellement, et il abandonne l'apprentissage par cœur et par recopiage des manuels. Il y a en cela une spontanéité similaire à la partition telle que la conçoit Lai Di. C'est bien pourquoi Lao Gan est le seul à aimer la théorie musicale de Lai Di, et en outre à faire écouter aux élèves la composition de Lai Di, quand il quitte finalement le collège. On peut donc dire que Lai Di est une existence qui répète le circuit narcissique du masculin plutôt qu'elle le perturbe.

Cela se vérifie ailleurs. Lai Di possède un dictionnaire qui est devenu l'enjeu de ce cinéma. Lai Di, que le jeune Wang Fu, recopiant un dictionnaire, salue en disant « *maîtresse*, je rentre », élève soudain la voix et fait tomber d'un geste de colère les feuilles posées sur la table. Aux yeux de Wang Fu, elle n'était ni un homme ni une femme, mais simplement un autre « roi des enfants » (un professeur). C'est pourquoi, dans la scène qui suit, Chen Kaige, comme l'a fait Lao Gan, fait regarder à Lai Di un miroir brisé en deux, et lui fait faire des travaux de reconnaissance de soi. Bref, comme son nom même le montre bien, Lai Di est une femme qui joue le rôle d'un frère. Ainsi, le modernisme chinois ne contient pas la possibilité de réaliser, à travers la femme, une « alternative du narcissisme », ou un « narcissisme sain »⁶.

6. Sur comment Chen Kaige comprend la femme, voir Chen 1990, 105–6 et 185.

8. *Les enfants qui montrent qu'il n'y a pas de remède.*

Wang Fu, le répétiteur

Néanmoins, cela ne veut pas dire que ce film ne recèle pas la possibilité de tomber dans une frénésie de narcissisme viril. Rey Chow a écrit au sujet des enfants de ce film qu'entre deux extrêmes, l'enfant qui représente la culture et est doué d'une voix (Wang Fu) et celui qui représente la nature et est muet (le jeune bouvier), se trouve le modernisme chinois (137). A bien voir en détail, ce sont eux qui peuvent perturber le circuit masculin. Néanmoins il s'agit d'une manière désespérée.

Tout d'abord, examinons le cas de l'enfant qui représente la culture et est doté d'une voix, Wang Fu. Les relations entre Lao Gan et Wang Fu sont compliquées. Au départ, Wang Fu apparaît comme le maître traditionnel, celui qui apprend à Lao Gan, en charge de la classe de chinois, la manière d'enseigner. L'enseignement chez Wang Fu insiste trop sur la répétition et elle est efficace pour inculquer une culture déjà présente : recopier sur la feuille de nouveaux caractères, inscrire dans son cœur leur sens, et ainsi former un « cœur culturel ». A l'opposé, Lao Gan, un élève moderne qui déteste la répétition, conteste Wang Fu (« Zuofan »). Parce que la culture n'est finalement qu'une création aux mains des hommes, et qu'il est toujours possible de la remodeler.

D'ici Lao Gan inaugure un nouveau type de cours, base sur la « spontanéité ». Il encourage les élèves à composer des textes où ils expriment leurs pensées, et il leur ordonne de ne pas recopier les articles de journaux ou quoi que ce soit d'autre. Que faire alors recopier les élèves ? Ils n'ont pas chez eux de journaux, et même si c'était le cas ils ne peuvent pas encore les lire. Ironiquement, la contestation est possible parce que Lao Gan pouvait déjà répéter la culture à un certain degré. Et Wang Fu fut le seul parmi les élèves à écrire la meilleure des rédactions (c'est à dire spontanée). La spontanéité et la répétition ne sont certainement pas deux choses différentes, *la première est un produit de la deuxième*. Ainsi, l'élève le plus spontané, Wang Fu, est aussi celui qui maîtrise le mieux la répétition.

Chen Kaige a ajouté la scène suivante, qui ne se trouve pas dans l'œuvre originale d'A Cheng : À Lai Di qui pose la question « une fois

que tu auras fini de copier ce dictionnaire, que feras tu ? », Wang Fu répond « si je trouve un dictionnaire encore plus gros, je le copierai aussi ». Ce désir excessif de répétition chez Wang Fu inquiète Lao Gan (puis Lai Di). C'est pourquoi Chen Kaige a posé une nouvelle fois à la fin du film une scène qui n'était pas à l'origine dans le roman : Lao Gan laisse un message à Wang Fu, qui dit « Wang Fu, n'écrit plus rien, ne copie plus de dictionnaire ! ». La répétition excessive par Wang Fu illustre le « circuit du narcissisme masculin » chez Lao Gan comme la modernité particulière de ceux qui possèdent le langage, et en questionne le fond. Mais pourquoi Wang Fu est-il aussi excessif ?

En réalité, Wang Fu est un jeune des minorités nationales. En outre, il a un père « incapable de s'exprimer avec des mots ». On peut dire que le caractère excessif de Wang Fu est celui de la modernité coloniale. A l'instar des colonisés, qui ne peuvent au départ parler dans le langage de l'empire, et vont faire leur le langage du colonisateur plus que de mesure, Wang Fu va continuer à représenter le père, tout en continuant à s'inscrire soi-même ainsi que la culture dans un langage qui la représente. Il va ainsi exprimer le caractère violent du modernisme chinois vis-à-vis de Lao Gan (puis Lai Di).

Il y a ici un dispositif important du film à mentionner : les déjections. Les déjections, qui sont récurrentes dans l'œuvre d'A Cheng, représentent bien la position du modernisme chinois ⁷.

Cela n'apparaît pas dans le film, mais dans le roman de A Cheng, Wang Qitong, le père de Wang Fu, avait fait l'objet du surnom injurieux de « Wang le constipé ». Wang Qitong était considéré comme moins qu'un homme. A Cheng écrit au sujet des déjections :

Dans la salle de sport déambulaient aujourd'hui encore des cochons et des poulets. Ils répandaient partout leur fiente, et l'un y trouvait dans celle de l'autre sa nourriture. Il se disait « j'ai bien fait de naître humain. Si j'avais été un animal domestique, j'aurais été regardé par les humains dans cet état. N'est-ce pas pitoyable ? ». (A 2006, 74)

7. Au sujet de la relation entre la modernité coloniale et l'existence sous forme de déchet, voir Huang Hongdok, « Benpi to geri, tenkô no seiseiji. Mumei no I Gansu, shokuminchi kangoku no ana tachi », *Shisô* (Tokyo : Iwanami Shoten, mars 2003).

Mais Chen Kaige fait basculer la place des déjections dans le film. Cela veut dire quelque chose plus que l'exposition du fait « la culture écrite, c'est de la merde », quand Lao Gan donne l'interprétation du mot de l'urine de bœuf [牛水] qu'il a fait une faute d'écriture au tableau noir (Chow 1995, 128). C'est à dire que « les déjections sont elles aussi la culture écrite ». C'est là qu'apparaît le jeune bouvier.

9. La voie se trouve dans les déjections : Le jeune bouvier

Le jeune bouvier n'apparaît pas dans l'œuvre originale, c'est une création de Chen Kaige. Ce jeune est, comme le père de Wang Fu, incapable de s'exprimer avec des mots. Cependant, à la différence avec le père de Wang Fu, il n'a pas été acculturé par la culture écrite à l'excès par les enfants, considérés comme les représentants de cette culture. Quand Lao Gan lui demande s'il veut apprendre les lettres, le jeune bouvier ne réagit pas, et il s'en va, poussant un cri strident afin de pousser le bœuf.

Néanmoins, ce jeune bouvier n'appartient pas à une nature extérieure à la culture, comme le croit Rey Chow. Une telle nature pure n'existe nulle part. Ce sont bien les déjections qui le montrent. Il y a une scène où le jeune bouvier dessine sur le tableau noir de la classe vide des images en utilisant de la bouse de vache et des feuilles mortes. Les déjections sont elles aussi de la culture écrite. Si on parodie à la suite du *Zhuangzi* que « la Voie se trouve dans les déjections » (chapitre *Zhibeiyou*), alors « jusque dans les déjections il y a la Voie ». La culture se répand à tous les niveaux. Ce que existe à l'extérieur de la culture que Lao Gan représente n'est jamais qu'une autre culture ⁸.

Dans la dernière scène du film, le jeune bouvier regarde fixement Lao Gan tout en urinant entre deux arbres calcinés. Le regard de ce jeune bouvier et le fait que les arbres calcinés apparaissent comme des êtres humains et des animaux font hésiter Lao Gan. Ne serait-ce pas parce que la nature est elle aussi en fait la culture, qu'il n'y a pas de sor-

8. Il va sans dire que le jeune est expérimenté dans l'art d'élever des boeufs et qu'il appartient à une culture où on pratique la culture sur brûlis.

tie à la culture, que Lao Gan apprend qu'il existe une culture plus forte et qu'elle absorbe le narcissisme masculin.

Si on en vient à penser ainsi, pour Lao Gan et Lai Di, c'est à dire pour le modernisme chinois qui élimine la femme, l'existence des « enfants » représentés à l'extrême par Wang Fu et le bouvier, ne constitue pas « une déviation philosophique plane et stable » (Chow 1995, 137). Ils montrent que le modernisme chinois ne s'en éloigne pas, mais s'en rend complice et construit une totalité violente. L'apparition des enfants montre qu'il n'y a pas de remède au modernisme chinois.

En guise de conclusion : l'avenir du modernisme chinois

Au sujet du bœuf, Kierkegaard a affiché son refus de voir dans son mugissement un langage. Il séparait de manière radicale la culture (l'esprit) et la nature. Mais pour le modernisme chinois, le bœuf est le symbole d'une existence fientesque, c'est un esprit de plus. Ce qui le montre bien, c'est la scène où Lao Gan, après avoir entendu une voix fantomatique surgir d'un dictionnaire, voit un bœuf qui surgit lui aussi comme un fantôme, en même temps que la clochette résonne. Ce bœuf aime l'urine, comme le montre le mot 牛水. Alors que d'ordinaire il ne réagit à rien, il s'excite si on le fait boire de l'urine. C'est parce que le bœuf aime le salé. Dans l'œuvre originale d'A Cheng, le bœuf est un « philosophe ». L'urine devient ainsi un « philosophème » qui transcrit les désirs du philosophe. C'est parce qu'elle contient la « Voie ».

Comment peut-on alors échapper à une existence fientesque dans les deux sens du terme, celle de la modernité coloniale que représente le père de Wang Fu, Wang Qitong, et celle, omniprésente, que représente le jeune bouvier et le bœuf ? Comme elles sont à l'origine du modernisme chinois en même temps qu'elle le continue, pour leur échapper, il faut changer complètement le modernisme chinois.

Comme le dit Rey Chow, est-ce en rétablissant la femme et son corps ? Peut-être. Toutefois, même si tel était le cas, ce ne serait pas la voix de la femme que Kierkegaard peint de manière idéalisée comme l'auxiliaire de l'esprit masculin. Il s'agit encore moins d'un retour à l'esprit de la grande terre ou à un conservatisme culturel, mais unique-

ment d'entendre sa propre voix au milieu de sa confusion, en suivant une existence de détritrus. Ce qui a manqué au modernisme chinois est ce mélange, cette communication. La caractérisation comme féminine de cet état qu'est la voix désaccordée tient à ceci. Il faut écrire à la suite de Lu Xun et son traducteur Takeuchi Yoshimi dans la voix désaccordée :

Je me demande s'il existe encore des enfants qui n'ont jamais mangé
les humains.
Les enfants au moins...⁹

Références

- A. Cheng. 1989. *A Jō champion ta*. Trad. Tatematsu Shōsuke. Tokyo : Tokuma shoten.
 ————. 2006. *A Cheng Jingxuanji*. Pékin : Yanshan Chubanshe.
 Chen, Kaige. 1987. *Le roi des enfants*. Xian : Xian Yinghua Zhizuosuo [la version japonaise, *Kodomo tachi no Ōsama*. Tokyo : Pioneer LDC, 1991/ Kinokuniya Shoten, 2004].
 ————. 1990. *Watashi no kōeihei jidai : Aru eiga kantoku no seishun*. Trad. Karima Fumitoshi. Tokyo : Kōdansha.
 Chow, Rey. 1995. *Primitive Passions : Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. New York : Columbia University Press.
 Kierkegaard, Søren. 1971a. L'équilibre de l'esthétique et de l'éthique dans la formation de la personnalité. Dans *Ou bien... ou bien*, trad. Paul-Henri Tisseau. Paris : Robert Laffont.
 ————. 1971b. Journal d'un séducteur. Dans *Ou bien... ou bien*, trad. Paul-Henri Tisseau. Paris : Robert Laffont.
 Lu, Xun. 1907, Wenhua bianzhi lun. Dans *Œuvres Complètes de Lu Xun*, vol.1, Pékin : Renmin Wenxue Chubanshe [*Œuvres Complètes de Lu Xun*, vol. 1, Tokyo : Gakushū Kenkyūsha].
 ————. 1981. *Œuvres Complètes de Lu Xun*, 16 vol. Pékin : Renmin Wenxue Chubanshe [*Œuvres Complètes de Lu Xun*, 20 vol., Tokyo : Gakushū Kenkyūsha, 1984–86].
 ————. 1981a. Suiganlu Quarante. *Refeng*, dans *Œuvres Complètes de Lu Xun*, vol. 1, Pékin : Renmin Wenxue Chubanshe [*Œuvres Complètes de Lu Xun*, vol. 1, Tokyo : Gakushū Kenkyūsha].
 ————. 1981b. Il y a des hommes, mais sans voix (Koe naki Chūgoku). Dans *Œuvres Complètes de Lu Xun*, vol.4. Pékin : Renmin Wenxue Chubanshe [*Œuvres Complètes de Lu Xun*, vol.5 , Tokyo : Gakushū Kenkyūsha].
 ————. 1981c. Po Esheng lun. Dans *Œuvres Complètes de Lu Xun*, vol. 8. Pékin : Renmin Wenxue Chubanshe [*Œuvres Complètes de Lu Xun*, vol. 10. Tokyo : Gakushū Kenkyūsha].
 ————. 1981d. La préface à la traduction russe de *La Véritable histoire de Ah Q* et la petite

9. Takeuchi Yoshimi, 1976, 28 [Lu Xun 1981, vol. 1, 432]. C'est la deuxième traduction par Takeuchi Yoshimi (Dans la première, la fin a été rendé par « sauvez les enfants », dans *Rojin Senshu*, vol. 1, traduit par Takeuchi Yoshimi [Tokyo: Iwanami Shoten, 1956], 27).

- autobiographie de Lu Xun. Dans *Œuvres Complètes de Lu Xun*, vol. 7. Pékin : Renmin Wenxue Chubanshe [*Œuvres Complètes de Lu Xun*, vol. 9. Tokyo : Gakushū Kenkyūsha].
- Nakajima, Chōbun. 2001. *Fukurō no koe. Lo jin no kindai*. Tokyo : Heibonsha.
- Saitō, Nonohito. 1906. Qui-est ce qui est Ibsen ? *Tōa no hikari*. Dans *Meiji Bungaku Zenshū*, vol. 40. (Tokyo : Chikumashobo, 1970).
- Sikka, Sonia. 2001. The Delightful Other : Portraits of the Feminine in Kierkegaard, Nietzsche, and Levinas. In *Feminist Interpretations of Emmanuel Levinas*, ed. Tina Chanter. University Park, Pa. : The Pennsylvania State University Press.
- Takeuchi, Yoshimi, trad. 1976. Lu Xun, *Rojin Bunshū*, vol. 1. Tokyo : Chikumashobo (nouvelles éditions 1983).
- Ōya, Ken'ichi et Masashi Hosoya éd. 1996. *Kirukegōru wo manabu hito no tame ni*. Kyoto : Sekaishissha.
- Zhang, Xudong. 1997. *Chinese Modernism in the Era of Reforms : Cultural Fever, Avant-garde Fiction, and the New Chinese Cinema*. Durham, N.C. : Duke University Press.