

YAN Lianke

À LA DÉCOUVERTE
DU ROMAN

Traduit du chinois
par Sylvie Gentil



*Éditions
Philippe Picquier*

Ouvrage publié sous la direction de
CHEN FENG

DU MÊME AUTEUR
AUX ÉDITIONS PHILIPPE PICQUIER

Bons Baisers de Lénine
Les Chroniques de Zhalie
La Fuite du temps
Les Jours, les Mois, les Années
Les Quatre Livres
Le Rêve du village des Ding
Servir le peuple
Songeant à mon père
Un chant céleste

Nous remercions Anne-Marie Métaillié de nous avoir accordé
l'autorisation de reproduire l'intégralité du récit
de João Guimarães Rosa, *Le Troisième Rivage du fleuve*.

Titre original : *Fa Xian Xiao Shuo*

© 2011, Yan Lianke

© 2017, Editions Philippe Picquier
pour la traduction en langue française
Mas de Vert
B.P. 20150
13631 Arles cedex
www.editions-picquier.fr

Conception graphique : Picquier & Protière

En couverture : © Izutsu Hiroyuki

Mise en page : Christiane Canezza - Marseille

ISBN : 978-2-8097-1251-3

CHAPITRE I

LES LIMITES DU RÉALISME

1. Un fils impie du réalisme

Le « fils impie du réalisme » : c'est en ces termes que je me décrivais dans *Traître à l'écriture*, la postface rédigée pour la version originale des *Quatre Livres*¹, un roman qui n'est malheureusement jamais sorti en Chine. J'y disais :

Se déclarer « traître à l'écriture », c'est se faire beaucoup d'honneur et j'ai longuement hésité, n'étant pas sûr d'en être digne. Si j'ai fini par m'y résigner, c'est songeant à ce que tout ce que Les Quatre Livres comprennent d'infidélités à la « littérature habituelle », lesquelles si elles ne relèvent pas exactement de l'authentique « félonie », sont malgré tout encourageantes et pourraient constituer un présage positif pour la suite de mon œuvre. Que les dés en soient jetés.

Depuis longtemps je caressais le rêve d'écrire autrement qu'à « fin de publication ». *Les Quatre Livres* en a été une tentative, débridée : je ne prétends pas l'avoir semé de céréales, pas plus que de jolies fleurs et de pleines lunes, mais pas non plus des

1. Yan Lianke, *Les Quatre Livres*, traduit par Sylvie Gentil, Editions Philippe Picquier, 2012.

fientes de poule ou crottes de chien qui rebutteraient le lecteur. Non, il s'agissait d'affirmer la possibilité de raconter une histoire comme j'en aurais envie. Que ce soit par le biais de divagations ou de propos en l'air, peu importait : ce qui comptait c'était de faire tomber les barrières de la construction littéraire et de détruire la prison conventionnelle que les classiques ont léguée à l'écrivain. De lui accorder une liberté radicalement anarchiste, la latitude d'un vocabulaire et d'un récit dégagés de toute entrave, lui permettre d'instaurer un nouvel ordre narratif.

Car tel est le rêve de tout littéraire un peu mûr. Jamais je ne me suis senti aussi bien que pendant la rédaction de ces *Quatre Livres*. Tout convergeait vers moi. Je n'étais plus esclave des mots mais empereur de l'écriture, adieu l'enfant sage qui obéissait à ses maîtres.

De toutes mes forces j'essayais de me comporter autant en souverain qu'en traître.

A m'entendre ainsi délirer on peut imaginer le point de rage, de partialité et d'insolence où m'avait mené mon impatience de fuir certaine forme d'écriture. Mais pourquoi ? L'illumination m'est venue au moment où j'ai pris la plume : si je voulais trahir, c'était probablement que j'étais un fils impie du réalisme. Un jeune écrivain de talent m'a un jour expliqué qu'il y a, sur l'Internet chinois, un site dédié aux enfants des années 1980 et 1990 où ils vomissent la haine que leur inspirent leurs parents. Un espace qui permet à ces jeunes, par ailleurs prisonniers de la morale, de faire tomber les chaînes qui les brident et d'insulter allègrement père et mère. De clamer haut et fort ce qu'il y a de plus ridicule et haïssable chez eux. De dénoncer leurs comportements absurdes, vils

et méprisables. En gros, libérés des contraintes qu'impose la vertu, de s'en prendre à eux comme à leurs pires ennemis. Quitte à s'autoriser des sorties aussi choquantes qu'un « Qu'est-ce que j'aimerais les tuer ! » en étant sûr de rencontrer un écho et d'exprimer le cri du cœur de sa génération.

Il m'en a parlé de manière si vivante que j'en suis resté abasourdi – sans un instant mettre son propos en doute. Mais de fait, quand aujourd'hui je m'époumone, hurlant avec la plus grande sincérité sur ma page que « je larderais bien de coups de couteau » le réalisme spécifique à notre pays – un réalisme aux couleurs socialistes, celui de la littérature chinoise contemporaine –, honnêtement je me comporte exactement comme eux.

« A coups de couteau ! »

Je suis vraiment le fils impie du réalisme. Mon dégoût et ma rébellion sont tels que j'ai dû mal à garder mon sang-froid – plus ou moins à la manière d'un criminel qui sur le point de commettre un meurtre en perd le sommeil parce qu'il lui reste un peu de sens moral : son pire ennemi n'est pas son adversaire, mais sa conscience. Moi, quand j'insulte le réalisme, c'est la confusion de mon âme qui me plonge dans les tourments. Ce que je porte en moi de rationalité littéraire m'a peu à peu fait comprendre qu'il est impossible de radicalement lui dire adieu et lui échapper ; et encore plus de le tuer. Au poteau d'exécution, et hop ? Mais à l'instant où il poserait le couteau sur la gorge de ses géniteurs, ce qui viendrait au fils rebelle ce serait la bonté avec laquelle ils l'ont éduqué, la peine qu'ils se sont donnée pour lui. D'un autre côté, cet enfant cruel, tous les bienfaits du monde ne suffiraient pas à lui faire baisser l'arme. Si

bien qu'au bout du compte, prisonnier de mes contradictions et contrairement à toute logique incapable de choisir, je ne peux que m'enfuir le plus loin possible en éructant des injures, errer solitaire dans la steppe déserte et désolée d'une écriture privée de direction.

Ou alors m'y dresser, dans cette campagne sauvage, et en silence y divaguer :

Réalistes...
ô mes parents,
plus près de moi je vous prie.

Réalisme...
ô mon tombeau,
plus loin de moi je te prie.

2. Le réel fallacieux

En 1719, quand *Robinson Crusoe* a été publié, Daniel Defoe n'imaginait sans doute pas qu'il venait de poser deux des pierres angulaires de l'écriture réaliste, soit l'expérience et l'expression du réel. L'expérience est le terreau du réalisme, ce que chaque lecteur ressent dans son corps. Il y a là-dessus entente tacite entre l'auteur et le lecteur. Quant au réel, ce sont les fruits qu'on y a plantés, le but auquel tend l'auteur. Si ce qu'il ambitionne de transmettre par le biais de l'expérience est le poids dans la balance, celui qui permettra de la faire pencher du côté de la reconnaissance et du respect, l'expression du réel est sa monnaie, plus il en possède et plus il peut échanger. L'expérience ne saurait véritablement constituer une richesse, c'est le réel qui sera la banque de sa célébrité. Construit avec en guise de briques et de tuiles ses

personnages, leur environnement, leur histoire, les intrigues, les détails et la psychologie, etc., ce réel qu'il exprime à sa manière propre est l'entrepôt de sa fortune, là où il entassera les revenus de sa renommée, dont il espère que résultera le plus véridique des paysages, celui qui aura l'éclat incomparable de la réalité.

Bien sûr, sur le chemin qui y mène, auteur et lecteur se sont mis d'accord sur une vision des personnages – là encore il y a accord, et des plus importants. Au point que le premier n'écrit qu'en le respectant à la lettre, et que le second en contrôle scrupuleusement le produit. Cela fait penser à l'invention de l'argent : au départ simple moyen pratique, le but étant l'échange, devenu au fil du temps objectif en soi quand les hommes se sont aperçus qu'il permettait d'atteindre tous les autres. D'où les invasions de fausse monnaie. Et afin d'en freiner la prolifération, la nécessité d'aller sans cesse plus loin dans l'invention de méthodes pour endiguer la contrefaçon, de sans cesse les renouveler et les inventer. De la même manière, la représentation du réel dans le réalisme est perpétuellement en modification, perpétuellement on l'approfondit et on la développe. Si bien que, quels que soient le domaine, la région, l'époque et l'arrière-plan culturel, le réalisme à la chinoise tend aujourd'hui à l'exprimer de quatre manières. Il y a :

1. Le réalisme fallacieux, où le réel exprimé est celui d'une société sous contrainte, une image falsifiée et contrôlée.

2. Le réalisme mondain, où le réel est considéré sous son aspect extérieur et superficiel.

3. Le réalisme vital, où le réel est vu sous l'aspect de l'expérience et de la vie.

4. Le réalisme spirituel, où l'expression du réel consiste en une exploration des profondeurs de l'âme humaine.

A partir du moment où l'expression du réel est devenue la clé de l'écriture réaliste, elle s'est répartie sur les quatre étages de ce théâtre.

Elle ne peut, obligatoirement, que relever de l'un ou l'autre de ces niveaux. D'où il ressort que pour l'essentiel ce sont les tréteaux sur lesquels les écrivains déambulent ou se lamentent. Ceux d'entre eux qui, du premier étage, ne proposent que mots fabriqués et chants vides sont bien obligés, pour obtenir la confiance des foules, de sauter plus ou moins à leur cœur défendant, à la manière de ces comédiens qui descendent de scène pour serrer la main des spectateurs, jusqu'au deuxième étage où ils se donnent de grands airs – mais familiers ! – afin que la foule ignorante en soit émue au point de pleurer de joie. Ce réel joué/fabriqué au premier étage – le réel fallacieux – est essentiellement prédominant dans les pays où le pouvoir est fort, ou centralisé, là où l'idéologie politique est profondément implantée. Plus le pouvoir dans un pays sera totalitaire, plus l'idéologie s'y exprimera de manière intense, et plus le réalisme fallacieux et son réel feront preuve de gigantisme et de sommaire. S'il est impossible de nier que l'Allemagne d'Hitler ait eu un art et une littérature, la fin du régime nazi a aussi signifié celle de ces voix rudimentaires qui vociféraient au premier niveau. Ce qui a disparu, autrement dit, ce n'est pas seulement une littérature au réel fallacieux, mais toute forme de réalité fallacieuse dans la

société. Voyez Kolbenheyer¹ et Goebbels². *Paracelse*, le roman historique du premier, a été la grande œuvre littéraire du Troisième Reich ; *Michael*, le roman-fléuve du second, destin allemand couché dans les lignes d'un journal intime, modèle littéraire regroupant toutes les caractéristiques du fascisme et du nazisme, a en ces temps de pouvoir brutal fasciné nombre de jeunes exaltés. Mais le cours du temps les a relégués à la chambre froide, personne n'en fait plus mention et ils ne sont désormais que momies enterrées sous la poussière de l'histoire littéraire allemande, simple matériau pour les chercheurs qui iront fouiller et balayer parmi les débris du passé.

La littérature russe à l'époque soviétique a certes produit nombre d'œuvres relevant du réalisme fallacieux, mais tout à fait « vraies », en ce qu'elles étaient issues d'une société fallacieuse. Ce que Viktor Erofeev³ explique avec la plus grande clarté dans son

1. Erwin Guido Kolbenheyer (1878-1962), écrivain et soutien du Parti national-socialiste. Dans son œuvre la plus fameuse, une trilogie, *Paracelse* est un alchimiste dont l'art médical et la recherche se fondent sur l'intuition et le mystère. Premier à prédire l'avènement d'un nouvel empire, il a de ce fait été particulièrement chéri, et popularisé, par les nazis. Son roman, qui paraît en 1940, est un modèle de cette littérature prônée par le Troisième Reich où « l'ancien est au service du présent ». Cf. Han Yaocheng, *Histoire de la littérature allemande*, éditions Yilin, Nankin, 2008, p. 368 (note de l'auteur).

2. En plus d'être ministre de la Propagande, Paul Joseph Goebbels (1897-1945) était un écrivain dont le roman *Michael, ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern* est l'expression, en langage poétique, de sa foi politique. Il a séduit les jeunes revanchards du peuple vaincu pendant la Première Guerre mondiale. Cf. J. M. Ritchie, *Histoire de la littérature allemande au temps des nazis*, éditions Wenhui pour la version chinoise, Shanghai, 2006, p. 44 (note de l'auteur).

3. Viktor Erofeev, écrivain russe né en 1947.

fameux essai *Requiem pour la littérature soviétique*, publié après la chute de l'URSS :

Les plus beaux temples de la littérature soviétique sont ceux qui ont été édifiés à partir du projet élaboré par Staline et Gorki pour les générations futures. De style baroque, ils comprennent les Alexis Tolstoï, les Fadeïev¹, les Pavlenko², les Gladkov³ et bien d'autres, trop nombreux pour être mentionnés. Même si dans ce corpus les œuvres de vile qualité, juste là pour faire nombre, ne manquent pas, ce sont des monuments qui en dépit de toutes les intempéries sont allés jusqu'à influencer la culture des autres pays du bloc socialiste⁴.

Un propos qui nous permet de voir le dessous de deux cartes : d'abord, que ce qui est à la racine du réel fallacieux – des productions du réalisme fallacieux – est bien le pouvoir ; ensuite, que cette littérature sous contrôle et falsifiée a influencé celle des autres pays du bloc socialiste. Si Viktor Erofeev ne s'étend pas sur ces sujets, pour nous, écrivains et lecteurs chinois, cela va de soi. Nous sommes au courant, nous avons toujours su de quelle fontaine venait l'eau que nous buvions, et la prenons pour ce qu'elle est.

L'utilisation du mot « fallacieux » a, au sens où je l'entends, une implication première et évidente : on parle ici en quelque sorte de « tarif imposé ». Tout

1. Alexandre Fadeïev (1901-1956).

2. Pyotr Pavlenko (1899-1951).

3. Fedor Gladkov (1883-1958).

4. « Requiem pour la littérature soviétique », in *Literaturnaïa Gazetta*, 1991, cité dans *Littérature du monde (Shijie wenzue)*, n° 4, 2010, p. 64, traduit par Wang Zonghu. En l'absence de version française, la traduction donnée ici est une approximation basée sur le chinois.

pouvoir exerce un contrôle, mais si c'est par la force, cela s'appelle de l'oppression. Si c'est le pouvoir qui fixe le prix lorsqu'il passe commande, l'accord se fait avec un écrivain qui signe et paraphe le bon, puis paye avec un chèque sur sa conscience et fait le deuil de sa personnalité. L'objet de l'échange est pourtant un produit invisible. Ce à quoi, d'un commun accord, les deux parties s'engagent, c'est la production d'un réel littéraire à la fois quasi inexistant mais obligatoirement doué d'existence, qui brillerait comme une comète au ciel de l'histoire, quoique fondé sur une fiction tirée du néant et un mode d'expérience totalement outrancier, ainsi que sur la généralisation de cas complètement uniques et particuliers. Dans une telle fiction l'expression d'un prétendu « réel » est la condition et le noyau, ce qui lui permet d'être, et d'être crue. Cela fait un temps déjà, plus d'un demi-siècle, que ce genre de littérature est la forme dominante sur le territoire chinois (soit neuf millions six cent quarante mille kilomètres carrés !), elle y est désormais si profondément enracinée, son feuillage y est si touffu et les fruits qu'elle a portés si riches et abondants que personne ne s'interroge plus à son sujet – un peu comme tous nous croyons à certains mirages, à des forteresses marines que personne ne verra jamais mais dont nous restons persuadés qu'elles relèvent d'un imaginaire si authentique qu'il les fait presque exister. Il en va de même avec le réel manipulé et falsifié. L'État ayant besoin d'un réalisme fallacieux, et ce réel étant la fondation sans laquelle il ne saurait exister, auteur tout autant que lecteur en viennent à force à croire en son existence. A la fois base et nécessité de la pensée et de la création de plusieurs générations d'écrivains, il est devenu leur assise.

Presque tous les efforts de la propagande chinoise, des organismes culturels et de l'Association des écrivains ont pour but de créer et parfaire un réalisme absolument fallacieux. De manière concrète, cela revient à élaborer un réel fictif à l'intérieur de la littérature. A maquiller leur contrôle de l'imaginaire pour en faire une fée qui épandrait ses fleurs, à l'existence universelle et si belle qu'on la dirait vraie, et surtout, surtout, cela revient à considérer ce contrôle comme le pilier de la littérature chinoise, au risque sinon de donner l'impression d'avoir honte d'une époque prétendument grandiose et d'une réalité sociale aux dehors dynamiques.

Pour les Chinois, le *1984* de George Orwell ne compte pas parmi les classiques au sens traditionnel du terme. Où classer pourtant ce formidable pied de nez à toutes les inféodations et falsifications du monde ? Si du point de vue stylistique *La Ferme des animaux* lui est supérieur, sa renommée est telle qu'il est devenu l'aîné, *La Ferme* le puîné, et ceci parce qu'en sus d'être fallacieux dans certains pays en raison d'une idéologie assez répandue, le réel l'est aussi dans tous les lieux que le pouvoir tend à réguler. Or dans le monde, le pouvoir est aussi universel que notre besoin d'air et d'eau. D'où il ressort que la rationalité du réalisme fallacieux, expression d'une falsification du réel, dépend de la qualité de son alliance avec le pouvoir ; sa véracité, du caractère fictionnel de l'existence, et de la facilité des gens à suivre le mouvement et à s'adapter aux circonstances. Aujourd'hui, pour qui voudrait détruire ce gigantesque édifice minutieusement érigé, lever la main contre cet air et cette eau du réel fallacieux, le pire ne serait à craindre ni du pouvoir, ni de la conscience sociale, mais de ces écrivains et

lecteurs formés par le temps et beaucoup trop d'œuvres. C'est en effet en partie grâce au soutien de la grande majorité d'entre eux que le réalisme fallacieux a droit d'existence, un peu comme si des millions d'individus avaient levé la main pour voter la mort de Galilée. Heureusement, s'il se trouve aujourd'hui en Chine des gens qui acceptent de décrire un réel falsifié, cela n'empêche pas qu'en même temps il y en ait pour s'efforcer d'atteindre à un réel mondain, ou au réel vital ou spirituel. Lorsque certains, aspirant au pouvoir et à la célébrité, n'épargnent aucun effort pour asservir le réel dans leurs œuvres, d'autres s'appliquent et progressent, tranquilles et obstinés dans leur bureau, pour nous offrir des textes qui parlent des apparences du monde, de la vérité de la vie ou de la réalité de l'âme, et donnent par là à notre littérature la possibilité de rester en partie respectable, bien plus assurément que le cinéma, la télévision ou le théâtre.

3. *Le réel mondain*

Scarlett se croit amoureuse d'Ashley mais au fond, c'est Rhett Butler qu'elle aime vraiment et quand au bout de trois mariages et d'une existence mouvementée elle s'en apercevra, il sera trop tard, il la quittera : cette histoire d'amour a fait d'*Autant en emporte le vent* un classique fondateur du réalisme mondain. Si nous apposons le mot « classique » à l'œuvre de Margaret Mitchell, ce n'est pas simplement parce que celle-ci, rédigée en 1926 et publiée en 1936, a immédiatement connu une célébrité mondiale, ni parce qu'elle a été à l'origine d'un film aussi éblouissant qu'oscarisé, mais aussi et surtout pour son arrière-plan, la guerre de

Sécession, et pour le très authentique respect qu'a son auteur de la littérature. N'étaient ces deux points, Margaret Mitchell ne serait pas une réaliste au sens le plus noble du terme, mais juste une réaliste mondaine, voire triviale. Le réalisme mondain, celui qui s'attache à décrire le visage de la société, est une des formes d'écriture les mieux accueillies en ce monde, c'est la forme de réalisme la plus sûre, celle qui a le plus de succès. Le risque subsiste : entre réalisme mondain et roman de gare la cloison est mince, percée de portes et fenêtres qui permettent toutes les allées et venues, tous les échanges. Ce à quoi vise le réalisme vulgaire, c'est à une identification maximale, mais par une masse définie de gens ou par une classe sociale. Le réalisme mondain se situe au-delà, il s'efforce de gagner la reconnaissance commune des masses. Si elles ne s'y identifient pas, il n'y a pas de noyau à la forme. Margaret Mitchell date de la première moitié du XX^e siècle, mais très vite Somerset Maugham a marché sur ses pas, et lui aussi a réussi à éviter l'écueil du vulgaire pour rester dans le mondain. Si ses histoires ont des liens latents avec ce qui a les faveurs du public, là où il est génial, c'est quand il sait allier badinage et sagacité, dans une langue parfaitement adaptée à l'humour occidental. Les personnages de ses histoires appartiennent souvent à l'élite – acteurs, écrivains, artistes ou peintres, ce sont aux yeux des lecteurs des célébrités – et ses anecdotes sont tirées de la réalité. D'où des œuvres d'un réalisme mondain où le réel est si bien rendu que le lecteur ne songe pas à remettre trop en question le processus et la rationalité de la logique de cause à effet. Que ce soit *L'Envoûté*, sur Vincent Van Gogh, *La Ronde de l'amour*, à propos de Thomas Hardy, ou *Le Fil du rasoir* et *La Comédienne* où il parle de l'actrice à laquelle certain

savant et lui faisaient tous deux la cour, tous ces récits empruntent si bien aux réalités de l'existence que le lecteur, sans avoir besoin d'y réfléchir, les ressent immédiatement comme relevant du réalisme mondain. Qu'il s'agisse de l'histoire, des personnages, de l'arrière-plan culturel ou du pays où elles se situent, les œuvres de Somerset Maugham et de Margaret Mitchell sont si éloignées l'une de l'autre qu'il n'est pas possible de les comparer, pourtant les deux auteurs faisant montre de la même virtuosité dans leur manière de peindre le visage du monde et de dépasser le réalisme trivial, ils y sont de force égale et ne se différencient que par le mode d'expression : là où l'un a opté pour la légèreté et la comédie, l'autre a préféré la manière dramatique.

Le réel trivial, le roman de gare, refuse la réflexion et la profondeur.

Le réel mondain, qui dépeint la superficie du monde, les imite.

Le réel vital les poursuit.

Le réel spirituel les parfait.

Sur ce point, l'imitation de la réflexion et de la profondeur, il y a des points communs entre réalisme mondain et réalisme fallacieux. Mais si le second se construit sur la base d'une absence de conscience commune, c'est de l'expérience commune que le premier est le fruit. En effet, le réalisme en tant que peinture du monde et de la société dans leurs aspects extérieurs s'appuie essentiellement sur le vécu de la société populaire. C'est par le biais d'une approche inductive et minutieuse des généralités de son expérience qu'il flatte le lecteur, gagnant ainsi sa reconnaissance et ses louanges. Il s'agit pour ces auteurs de faire renaître cette expérience commune, ce à quoi ils s'appliquent de manière élaborée, avec

beaucoup de subtilité, se concentrant sur des sentiments quasi universels, ou ce qui excite généralement la curiosité, qu'ils n'ont ensuite plus qu'à raconter en se délectant. Si l'on fait fi de l'arrière-plan culturel et temporel, qu'on se contente de ce qu'exprime le texte en lui-même, on s'aperçoit que Balzac, dont l'œuvre est peut-être le summum du réalisme, y excelle tout particulièrement. Volontairement chroniqueur de la société parisienne, il ne pouvait faire autrement que croquer, dans des tableaux qui font penser à des huiles, les us et les mœurs de ses contemporains. Pour aller plus loin, approcher ou atteindre le réel vital, il faut comprendre le réel mondain en tant que toile de fond de son œuvre. Peindre les usages sociaux est son dessein, c'est aussi ce qui fait son charme. Même si, bien sûr, classer Balzac parmi les réalistes mondains serait une absurdité, et une marque d'irrespect, puisque c'est lui justement qui de manière magistrale nous a amenés à transcender cette forme de réel et à voir, autant qu'à être touchés par, la lumière du réel vital. Il suffit de se plonger dans ses œuvres pour en trouver la trace et comprendre que c'est elle qui imprime à ses romans leur tonalité.

Dans ce registre, parmi les écrivains chinois, c'est à Shen Congwen¹ et Eileen Chang² que je pense. Considère-t-on leur œuvre dans son intégralité, sans l'ombre d'un doute ils ont dépassé le réalisme

1. Shen Congwen (1902-1988). En français : *Le Passeur de Chadong*, cf. note 1, p. 20, *Le Petit Soldat du Hunan* et *L'Eau et les nuages : comment je crée mes histoires et comment mes histoires me créent*, traduction d'Isabelle Rabut, Albin Michel et Bleu de Chine, respectivement 1992 et 1999.

2. Eileen Chang, ou Zhang Ailing (1920-1995), a été principalement publiée chez Bleu de Chine et Zulma.

mondain, se sont approchés, voire ont atteint le réel vital, mais on est bien forcé de regretter que leurs écrits les plus représentatifs soient constellés de réel trivial et de réel mondain, et que ce soit là ce qui leur vaut leur célébrité. *Le Passeur de Chadong* doit son succès au fait que l'auteur a intentionnellement évité de se pencher sur les complexités profondes de la société, une dérobade d'où il découle qu'il biaise aussi avec la réalité et se situe dans la droite ligne d'un Zhuangzi et de sa philosophie du détachement, ou d'un Tao Yuanming¹ pour qui *La Source aux fleurs de pêcher* a constitué l'expression de son rejet de la guerre et de la politique. Tout, dans *Le Passeur de Chadong*, tend à déplorer la déliquescence des coutumes populaires. Dans un monde troublé, de plus en plus en proie à l'influence de la modernité, c'est la chance du *Passeur* de se trouver en parfaite adéquation avec un lectorat nostalgique, une rencontre impromptue née du désir de l'auteur de freiner cette tendance.

Comme tous les habitants de cette région frontalière, ces filles (les prostituées) avaient le cœur simple. Quand un nouveau client se présentait, elles le faisaient payer d'avance et vérifiaient la somme avant de fermer leur porte et de se livrer à ses caprices. Les habitués au contraire donnaient ce qu'ils voulaient. Si la plupart de ces femmes dépendaient pour leur subsistance des commerçants du Sichuan, elles choisissaient en général leurs amants parmi les bateliers. Les plus épris, au moment de se séparer, se mordaient les lèvres ou le cou en

1. Tao Yuanming (365-427), poète. Son œuvre la plus célèbre est *La Source aux fleurs de pêcher*, dans laquelle il décrit un village totalement coupé du monde.

se jurant de « ne pas commettre de bêtises lorsqu'ils seraient loin l'un de l'autre¹ »...

De tels détails, révélateurs de la noblesse des classes inférieures en ce temps-là, sont inconcevables dans notre univers mercantile. Mais à l'idée d'une telle simplicité dans les relations humaines, c'est avec encore plus de nostalgie que nous repensons à ces bourgades aujourd'hui disparues et nous replongeons dans les minutieuses descriptions du *Passeur*. D'où cet écho sentimental qui perdure de nos jours entre le livre et ses lecteurs. Pour autant, il ne conviendrait pas de négliger la poésie et l'esthétique de sa langue. Ferait-on abstraction de l'histoire et des personnages, il suffirait d'ouvrir le livre au hasard pour en quelques lignes s'en enivrer comme d'un vieux vin, c'est ce qui fait son charme unique. Dans la même veine, l'univers que Wang Zengqi² réussit, en à peine deux ou trois nouvelles, à construire lui confère un tel prestige que beaucoup d'écrivains, de sa génération et de celles qui ont suivi, ont l'impression de ne pas lui arriver à la cheville et qu'inévitablement, cela a déclenché des jalousies. On voit bien ici la tendresse des lecteurs et des théoriciens chinois pour le réel mondain. Le plus difficile, avec ce genre d'écriture, c'est la nécessité de savoir décrire avec précision et véracité, dans un vocabulaire et avec une langue à la beauté raffinée.

1. Shen Congwen, *Le Passeur de Chadong*, traduit par Isabelle Rabut, Albin Michel, 1990, p. 24.

2. Wang Zengqi (1920-1997) est peu connu en France. Voir par exemple *Chen les petites mains*, traduit par Annie Curien, in *Anthologie de nouvelles chinoises contemporaines*, Gallimard, 1994, p. 19-24 ; ou *La Création romanesque et l'appréciation du beau*, traduit par Shi Kangqiang, in *Lettres en Chine*, Bleu de Chine, 1996, p. 23-28.

Si *La Cangue d'or*, *Un amour dévastateur*, *Rose rouge et Rose blanche*¹ s'efforcent, comme tous les textes d'Eileen Chang, d'échapper au cadre de la description mondaine pour atteindre sa réalité, tous aussi, comme *Le Passeur de Chadong*, ont renoncé à la possibilité de faire un pas plus avant et de serrer au plus près le réel vital. C'est dans l'intention d'un effet de réel mondain, habituel, que l'auteur ne ménage ni son encre, ni ses forces – et y prend grand plaisir. Là encore, c'est bien la preuve de la grande indulgence des critiques, et encore plus des lecteurs, pour le réalisme mondain. Dans la littérature chinoise il n'est pas considéré comme inférieur au réalisme vital, celui pour qui c'est la vie qui est la réalité, et les textes qui relèvent du genre peuvent tout à fait y jouir du statut de classique et être considérés comme immortels. C'est que si d'un côté, dans la catégorie du réalisme vital, nous avons une œuvre aussi grandiose que *Le Rêve dans le pavillon rouge*², nous avons aussi *Fleur en fiole d'or*³, illustration d'une tradition culturelle dans la veine du réalisme mondain. Qui plus est, et c'est encore plus important, l'habitude du réalisme fallacieux, miroir d'un réel manipulé et falsifié, étant ancrée dans notre culture, le réalisme mondain a par comparaison pu être considéré comme une force de résistance, et par là gagner une certaine vitalité, voire une signification différente.

1. *La Cangue d'or*, Bleu de Chine, 1999 ; *Un amour dévastateur*, éditions de l'aube, 2007 ; *Rose rouge et Rose blanche*, Bleu de Chine, 2001. Traductions d'Emmanuelle Péchenart.

2. De Cao Xueqin (v. 1715-1763), traduit par Li Tche-Houa et Jacqueline Alézaïs, Bibliothèque de la Pléiade, 1981.

3. D'un auteur anonyme, traduit par André Lévy, Bibliothèque de la Pléiade, 1985.