

Coup de projecteurs sur les marges

Entretien avec Sébastien Veg sur les artistes engagés en Chine

Emilie FRENKIEL

Tout au long du XXe siècle, la référence à la nation a joué un rôle important pour les écrivains chinois. Mais à la fin des années 1980, une décennie encore dominée par les grands récits de l'histoire de la Chine (Mo Yan, Zhang Chengzhi), un changement s'opère : écrivains, universitaires et réalisateurs indépendants s'intéressent de plus en plus aux laissés pour compte du système politique et économique. Sébastien Veg revient sur les premiers signes d'une fragmentation de la société chinoise.

Sebastian Veg est directeur du CEFC (Centre d'études français sur la Chine contemporaine, Hong Kong). Ses recherches portent sur l'histoire intellectuelle du 4 mai et du mouvement pour la nouvelle culture, sur l'articulation entre littérature et démocratie à l'époque contemporaine sur Lu Xun et la littérature républicaine. Il a publié en 2009 *Fictions du pouvoir chinois. Littérature, modernisme et démocratie au début du xxe siècle*. Paris: Éditions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales

De l'obsession pour la Chine...

La Vie des Idées : Dans la présentation du dossier que vous avez publié sur Gao Xingjian et la littérature chinoise dans *Perspectives chinoises* en 2010, vous évoquez ce que C.T. Hsia a appelé l'« obsession pour la Chine » des écrivains chinois. Pouvez-vous nous présenter cette notion, et nous dire si c'est selon vous sous ce mode que la littérature chinoise contemporaine tend à s'engager ? Pensez-vous, comme Wolfgang Kubin et Li Zehou¹, que la littérature chinoise est assujettie à la politique et au « salut national » ?

Sebastian Veg : Il est vrai que, tout au long du XXe siècle, la référence à la nation a joué un rôle important pour les écrivains chinois et encore plus dans la réception de la littérature chinoise, à la fois par le monde politico-intellectuel et plus largement dans la société. C'est ce que C.T. Hsia a nommé « l'obsession de la Chine ». La formulation même de cette notion chez Hsia est cependant problématique. Pour Hsia elle est péjorative, censée expliquer pourquoi la littérature chinoise moderne n'aurait jamais réussi à atteindre le niveau de l'universel, et les réalisations formelles du « modernisme » à la Joyce ou à la Eliot. Hsia écrit dans un contexte de guerre froide où une partie des universitaires taïwanais-américains cherchent à discréditer la tradition de gauche qui mène du 4 Mai à la « nouvelle littérature »

¹ Voir le numéro spécial : *Perspectives Chinoises*, 2, 2010. C.T. Hsia, « Obsession with China : The moral burden of Chinese literature », *A History of Modern Chinese Fiction*, 3^e éd., Bloomington, Indiana University Press, p. 536-537.

des années 1950. Kubin aussi mélange le descriptif et le normatif quand il disqualifie la littérature romanesque contemporaine comme contaminée par le politique et affirme que seule la poésie a su s'extraire de ce piège. On peut préférer de lire les textes littéraires dans une optique plus polysémique. Il est vrai que la référence à la nation est centrale dans la redéfinition de l'intellectuel autour du mouvement du 4 mai 1919, remplaçant en quelque sorte sans réellement la redéfinir la référence précédente au « monde sous le ciel », selon laquelle le rôle du lettré était d'être « le premier à se préoccuper des soucis du monde, le dernier à prendre part à ses joies » (*xian tianxia zhi you er you, hou tianxia zhi le er le* 先天下之憂而憂，後天下之樂而樂). Mais elle n'est en aucun cas la seule référence : j'ai essayé de montrer comment Lu Xun en particulier, souvent associé à ce souci du national dans la critique chinoise, peut également être lu comme se préoccupant plus précisément de la construction d'une communauté démocratique dont l'espace local (villageois, provincial) sert de point d'ancrage privilégié, plutôt que l'espace national². Les nouvelles « Terre natale » et « L'opéra de village » dans *Cris*³ décrivent ainsi des communautés villageoises égalitaires, où l'influence hiérarchique du confucianisme est faible : c'est au contraire la modernité qui réintroduit de la hiérarchie et de l'inégalité sociale dans ce monde, par exemple quand le narrateur de « Terre natale », désormais un fonctionnaire en ville, revient au village et découvre son camarade de jeu d'antan qui ne parvient plus à s'adresser à lui de façon familière. On trouve également des écrivains de la ville, aux références cosmopolites, en particulier bien sûr à Shanghai dans les années 1930 : pour eux non plus la nation n'est pas centrale. Mu Shiyong ou Liu Na'ou sont les plus connus, et une anthologie existe en français sous le titre *Le Fox-trot de Shanghai et autres nouvelles chinoises*. Et il y avait, dès la fin des années 1910 et au début des années 1920, tout un spectre d'idéaux politiques, allant des communautés anarchistes ou communautés rurales utopistes inspirées du mouvement des Nouveaux villages japonais jusqu'au fédéralisme politique avec des constitutions provinciales. Cette diversité a ensuite été niée ou dénoncée comme divisant la nation (le fameux label des « seigneurs de la guerre » qui sert à discréditer ex ante des tentatives de décentralisation du pouvoir dont certaines sont d'inspiration démocratique), d'abord par le gouvernement nationaliste, puis dans des termes très similaires par le gouvernement communiste après 1949. En lisant les œuvres, il faut donc essayer de retrouver quelque chose de ce foisonnement intellectuel de l'entre-deux-guerres en Chine, que Frank Dikötter appelle « l'ère de l'ouverture ». Dans son bref essai publié *The Age of Openness* en 2008, il avance en effet l'argument que la période républicaine correspond, du point de vue politique (élections démocratiques), économique et culturel (notamment la culture matérielle de consommation), à la plus grande ouverture que la Chine ait connue.

...à l'intérêt pour les marges de la société...

La Vie des Idées : Peut-on dire par ailleurs que les auteurs chinois contemporains se caractérisent par une préoccupation particulière pour les questions sociales ?

Sebastian Veg : En vertu de la tradition prémoderne évoquée précédemment, à laquelle vient se superposer la préoccupation sociale des écrivains dans un contexte institutionnel

² Voir Sebastian Veg, *Fictions du pouvoir chinois. Littérature, modernisme et démocratie au début du XXe siècle*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2009 et sa recension dans *La Vie des Idées* : Emilie Frenkiel, « La Chine et ses fictions démocratiques », *La Vie des idées*, 7 octobre 2009. <http://www.laviedesidees.fr/La-Chine-et-ses-fictions.html>

³ Le recueil publié en 1923 regroupe des nouvelles que Lu Xun écrit pendant le mouvement du 4 mai 1918. Sebastian Veg en a récemment donné une nouvelle traduction, accompagnée d'études critiques : Lu Xun, *Cris*, Paris, Rue d'Ulm, «versions françaises», 2010.

communiste (association des écrivains, littérature de reportage), il est vrai que les écrivains contemporains restent intéressés par les questions sociales. Mais cette préoccupation, d'après les entretiens que j'ai menés ces dernières années, a changé de nature depuis la fin des années 1980. Cette décennie est marquée par un grand foisonnement intellectuel mais la littérature reste dominée par le modèle des grands récits romanesques, formellement influencés par Faulkner ou Marquez, qui ont surtout été lus comme des allégories nationales ou des grands récits de l'histoire de la Chine du XX^e siècle : les romans de Mo Yan ou de Zhang Chengzhi sont de bons exemples. *Le Clan du Sorgho rouge* de Mo Yan⁴, structuré autour d'une lignée familiale qui traverse différentes époques, depuis la période républicaine jusqu'à la République populaire, reste ancré dans le terroir paysan de la Chine rurale. Depuis 1989, un nouveau mouvement prend de l'ampleur qui conduit les écrivains, mais aussi les universitaires, les cinéastes, et plus récemment les journalistes, les bloggeurs ou les avocats à s'intéresser moins aux grands récits nationaux qu'aux marges de la société : aux victimes du système politique (des purges de l'ère maoïste jusqu'aux campagnes de contrôle des naissances), aux laissés pour compte de la croissance économique, au monde rural non pas comme réservoir d'identité culturelle après la destruction maoïste, mais comme lieu de marginalisation de populations économiquement dominées, aux « marginaux » ou « groupes faibles » (*ruoshi qunti*) chers à Wang Xiaobo, comme les prostituées, les malades du sida, les expulsés qui ont perdu leur logement, les pétitionnaires. Yan Lianke est actuellement peut-être l'exemple le mieux connu de ce nouveau positionnement, mais d'autres l'ont précédé, comme Liao Yiwu, qui a récemment quitté la Chine, ou, dans une autre veine, Wang Shuo dès la fin des années 1980, et Zhu Wen aujourd'hui, qui moquent la société bien pensante à travers des personnages de voyous ou de marginaux⁵. Wang Xiaobo, mort prématurément d'une crise cardiaque en 1997, a fait l'objet d'un engouement sans précédent parmi les étudiants et jeunes lecteurs des années 1990, notamment suite à son célèbre essai « La majorité silencieuse ». Pour Wang, chaque individu en Chine a des raisons de se sentir marginalisé et privé des conditions de prendre la parole :

Il y a quelques années, j'ai participé à des enquêtes sociologiques et, pour cette raison, je suis entré en contact avec des « groupes faibles », dont le plus atypique était celui des homosexuels. Après cette enquête, je me suis soudain rendu compte que ces prétendus « groupes faibles » étaient constitués de personnes qui ne disent pas certaines choses tout haut. Parce qu'ils ne parlent pas, certains pensent que ces groupes n'existent pas ou qu'ils sont très loin d'eux. [...] Ensuite, je me suis aussi soudain rendu compte que moi-même je faisais parti du plus grand de ces « groupes faibles » qui a existé de tous les temps, à savoir la majorité silencieuse. Les raisons pour lesquelles ses membres restent silencieux sont multiples et variées : certains n'ont pas la capacité, ou pas l'occasion, de s'exprimer ; d'autres ont des sentiments privés qu'ils préfèrent taire ; d'autres encore, pour beaucoup de raisons, éprouvent un sentiment d'hostilité envers le monde des prises de parole. Je fais partie de cette dernière catégorie. Mais, en tant que personne de ce type, j'ai tout de même le devoir de parler un peu de ce que je vois et de ce que j'entends⁶.

⁴ Mo Yan, *Le Clan du sorgho*, (traduction Pascale Guinot et Sylvie Gentil), Actes Sud, 1993. C'est ce roman publié en Chine en 1986 et consacré à la résistance d'un village du Nord Est de la Chine durant l'invasion japonaise qui fait accéder Mo Yan à la notoriété. Le roman est rapidement adapté au cinéma par le réalisateur célèbre Zhang Yimou, dont c'est le premier film. Le film obtient l'ours d'or à Berlin en 1988.

⁵ Certains romans de Yan Lianke (*Servir le peuple, Rêve du village des Ding, Les jours, les années, Bons baisers de Lénine, Songeant à mon père*, Picquier), Liao Yiwu (*L'Empire des bas-fonds*, Bleu de Chine, *Poèmes de prison : Le grand massacre - L'Ame endormie*, L'Harmattan, *Quand la terre s'est ouverte au Sichuan : Journal d'une tragédie*), et Wang Shuo (*Feu et glace*, Picquier) ont été traduits en français.

⁶ Wang Xiaobo, « Chenmo de daduoshu » (La majorité silencieuse) in *Siwei de lequ* (Le plaisir de penser), Kunming, Yunnan Renmin chubanshe, 2006, p. 12.

Cependant, parmi tous ces individus qui ne se reconnaissent pas dans les valeurs centrales de la société, très peu franchiront le pas d'une prise de parole publique. La prise de conscience que chacun appartient, à un titre ou un autre, à une minorité, change radicalement la représentation de la société parmi toute une classe post-1989. Plutôt que de changer les valeurs centrales de la société, comme l'ont fait les intellectuels des années 1980, cette nouvelle génération s'intéresse alors à ces groupes épars situés aux marges.

...et la naissance d'un cinéma indépendant chinois

La Vie des Idées : Est-ce à relier à l'intérêt des réalisateurs « indépendants » pour les couches sociales les plus défavorisées (*diceng*), et à leur désir d'engager une discussion non-officielle (*minjian*) sur les valeurs partagées par la société ? Le besoin irrésistible de s'exprimer évoqué par Jia Zhangke dans le cadre de votre dossier sur le cinéma indépendant chinois publié en 2010 dans *Perspectives Chinoises* n'est-il propre qu'aux réalisateurs indépendants⁷ ? Ne retrouve-t-on pas cette tendance chez certains écrivains et/ou artistes chinois contemporains ?

Le réalisateur chinois indépendant Jia Zhangke a d'abord tourné trois films underground (*Xiao Wu* en 1997, *Platform* en 2000 et *Plaisirs inconnus* en 2002) avant de réaliser avec l'assentiment officiel *the World* en 2004, *Still Life* en 2006, qui obtient le Lion d'or à la Mostra de Venise, *24 City* en 2008 et *I wish I knew* en 2010. Jia Zhangke s'appuie autant sur la fiction que sur le documentaire, et sur des acteurs professionnels comme amateurs, pour aborder avec réalisme des sujets très contemporains comme la construction du barrage des Trois Gorges dans *Still Life* et plus généralement pour illustrer les transformations sociales, environnementales et architecturales qui ont lieu en Chine.

Sebastian Veg : Les réalisateurs indépendants apparus eux aussi dans les années 1990, avec d'abord la génération de Zhang Yuan, puis Jia Zhangke, Wang Bing et leurs émules, appartiennent en effet à la même mouvance. L'apparition d'appareils digitaux bon marché et une faille dans le système de censure (où les documentaires relèvent exclusivement de commandes de chaînes de télévision) a provoqué un foisonnement de documentaires, ainsi que de quelques films de fiction dont la production est comparable aux documentaires indépendants. On ne peut pas dire que la littérature ait connu le même genre de mouvement collectif : par nature plus individuelle, elle reste aussi largement dominée par les institutions du pouvoir symbolique de l'État que sont les prix littéraires et l'association des écrivains. Récemment par exemple, des bloggeurs ont révélé qu'une centaine d'écrivains célèbres, dont Mo Yan, ont participé contre de modestes honoraires à un projet de l'Association des écrivains commémorant le 70^e anniversaire des « Causeries de Yan'an » dans lesquelles Mao affirmait la nécessaire soumission des écrivains à la ligne du Parti : chacun a calligraphié quelques phrases des Causeries pour un album commémoratif. Le monde de l'art, que je connais mal, me semble avoir été dominé très tôt par des logiques commerciales internationales rendues possibles par l'absence de barrière linguistique. Le cinéma documentaire indépendant, à la fois moins lesté des références au statut symbolique de l'écrivain, plus ouvert sur le monde international via les festivals de films d'art et d'essai, et mieux connecté au monde des bloggeurs et activistes sociaux, s'est constituée autour de communautés de vie, comme à Songzhuang près de Pékin, ou à Kunming, où des réalisateurs

⁷ Voir numéro spécial : *Perspectives chinoises*, n°1, 2010

travaillent ensemble de manière « non-officielle ». Cela ne veut pas dire, loin de là, que leurs réflexions soient largement partagées dans la société, mais la constitution de ces groupes participe de la fragmentation de la société chinoise où il y en effet a de moins en moins de consensus ou de valeurs partagées, qu'il s'agisse de la lecture de l'histoire, des institutions politiques ou de l'organisation de la société. Schématiquement parlant, même si les lignes peuvent être floues localement, la société chinoise est de plus en plus divisée entre une sphère officielle, celle des unités de travail et des entreprises d'État, une sphère commerciale, liée à la première mais plus ouverte sur l'international, et une sphère non-officielle ou *minjian* qui est sous la double pression des deux premières. En ce sens on peut dire que le cinéma documentaire est l'une des manifestations palpables de cette sphère inofficielle (bien moins influente cependant que les blogs ou plus récemment les microblogs). Cependant, ces divisions ne sont pas absolues : beaucoup d'individus ont des identités multiples, à différents moments de leur vie, voire à différents moments de la journée...

La Vie des Idées : Comment décririez-vous le rapport entre style et engagement ? Comment concrètement, à travers un style d'écriture, le choix d'un sujet, l'impact qu'ils veulent avoir sur un public, ces auteurs et réalisateurs traduisent-ils cet engagement social et politique ? Trouve-t-on un style particulier chez eux ?

Sebastian Veg : Il est difficile d'isoler un seul style, tant les approches sont différentes. Le cinéma documentaire exerce une influence importante dans l'ensemble des productions culturelles, favorisant un certain réalisme social, qui est cependant très éloigné du réalisme omniscient des grandes narrations réalistes, qu'elles datent de la période maoïste ou des années 1980. Ce nouveau réalisme est plutôt caractérisé par le montage, allant souvent jusqu'à des juxtapositions incompréhensibles, absurdes, voire fantastiques, comme le monument aux déplacés du Barrage des Trois Gorges qui, dans le film de Jia Zhangke *Still Life*, décolle soudain tel une fusée. Il y a également, plus particulièrement parmi les écrivains, une réflexion sur l'absurdité de la langue et la nécessité d'en extirper les habitudes héritées d'un demi siècle de manipulation linguistique totalitaire. Wang Xiaobo joue un rôle important dans cette déconstruction, se servant notamment des apories ou contradictions logiques pour mettre en lumière l'absurdité d'un certain usage de la langue qui dépasse largement le contexte administratif ou officiel où il prend son origine. Dans *L'Âge d'or* par exemple il tourne ainsi en dérision des expressions comme la « grande amitié » révolutionnaire qui est censée prendre la place de l'amour dans le vocabulaire maoïste, et qui contraste fortement avec des descriptions très physiques de l'amour parmi les jeunes instruits envoyés à la campagne.

Article publié dans laviedesidees.fr le 12 octobre 2012

© laviedesidees.fr