

La Crucifixion et l'écriture du corps déchiré dans la Nouvelle littérature chinoise

Victor Vuilleumier *

La présente note de recherche présente un cas particulier de ma thèse de doctorat, qui porte plus globalement sur « l'écriture du corps déchiré » dans la Nouvelle littérature chinoise (*Xin wenxue* 新文学) de la période républicaine (1911-1949) ¹. Cette littérature abonde en représentations, que je regroupe sous le terme générique de « corps déchiré » : représentations de maladies et de handicaps, de corps dégradés, portraits de visages marqués, exploration psychanalytique de subjectivités névrosées, descriptions de souffrances collectives ou individuelles, physiques et psychiques. Le corps déchiré est avant tout signe et métaphore de l'esprit. Avant donc d'aborder le sujet qui nous intéresse ici, à savoir la représentation de la crucifixion chrétienne dans la Nouvelle littérature chinoise à travers son appropriation par l'écriture du corps déchiré et la fonction qu'elle y remplit, je dois résumer brièvement le cadre général de ma démarche.

* Victor Vuilleumier a récemment soutenu sa thèse intitulée *L'Écriture du corps déchiré dans la littérature chinoise moderne (1917-1949)* sous la direction de Nicolas Zufferey à l'université de Genève. Il est actuellement collaborateur scientifique à l'unité des études chinoises de l'université de Genève, post-doctorant au département de philosophie de l'université normale de la Chine de l'Est (ECNU, Shanghai) et membre associé du centre d'études chinoises (CEC) de l'équipe ASIÉS (INALCO). L'auteur tient à remercier l'équipe de la rédaction d'*Études chinoises* pour sa relecture et ses conseils.

¹ *L'Écriture du corps déchiré dans la littérature chinoise moderne (1917-1949)*, thèse de doctorat, Genève : université de Genève, 2010. Par « Nouvelle littérature chinoise », j'entends la forme de littérature débutant *grosso modo* aux alentours de 1917, à l'exclusion des littératures populaires de la fin des Qing et de la République, toutes ces formes appartenant à l'ensemble global de ce que l'on tend à présent à désigner comme « littérature chinoise moderne ».

Je propose deux paradigmes de cette écriture du corps déchiré : le « corps faible » et le « corps fort », recoupant *grosso modo* les périodes de la littérature du 4 Mai (*Wusi wenxue* 五四文学)² au sens large pour le premier, et des années 1930 et 1940³ pour le second. Ces deux paradigmes, qui sont à concevoir comme des *tendances*, se définissent selon les termes d'une polarité entre le corps et l'âme, ou l'esprit : l'insistance plus ou moins revendiquée de l'un ou l'autre thématise en particulier des esthétiques et des conceptions différentes de la littérature et du rapport du sujet à la collectivité⁴.

L'écriture du *corps faible* représente le corps affaibli ou malade du sujet, victime de la tradition et de la société. Ce paradigme dit l'expérience d'une subjectivité divisée, qui se construit souvent sur une opposition entre l'âme (soit l'individu ou l'esprit) et le corps (la société ou la matière), celui-ci conçu comme aliénant, et dont la première cherche à s'émanciper. À l'inverse, l'esthétique du *corps fort* d'une part se rapproche des discours révolutionnaires marxisants ou nationalistes, réaffirmant le corps de la collectivité sur l'esprit individuel, et d'autre part réinvente la représentation d'un corps « néo-traditionnel » réinvesti par l'esprit. Cependant, cette esthétique du corps et du signe forts aboutit aussi à la représentation de la

² Soit approximativement des années 1910 et 1920, exprimant les idées et discours que l'on peut rattacher au 4 Mai (voir plus bas), avant une certaine tendance générale vers une plus grande politisation idéologique à partir de la fin des années 20 cf. Zhang Yinde, *Le Roman chinois moderne 1918-1949*, Paris : PUF, 1992), Chen Pingyuan 陈平原 propose, spécifiquement pour la « fiction du 4 Mai », les dates de 1917 à 1927, cf. *Zhongguo xiaoshuo xushi moshide zhuanbian* 中国小说叙事模式的转变 (Les changements dans les formes de la narration de la fiction chinoise moderne), Beijing : Beijing daxue chubanshe, 2003, p. 7, 21, *passim*.

³ Ce terme de « Nouvelle littérature des années 1930-1940 » que je propose par commodité, recouperait différents courants : entre autres, la « littérature révolutionnaire » (*geming wenxue* 革命文学), la « littérature des masses » ou « prolétaire » ou encore la « littérature de gauche » (*zuoyi wenxue* 左翼文学). Mais il inclut aussi des courants moins politisés, comme par exemple la littérature de la Shanghai occupée des années 1940.

⁴ Cf. Victor Vuilleumier, "Body, Soul, and Revolution: The Paradoxical Transfiguration of the Body in Modern Chinese Poetry", in Tao Dongfeng, Yang Xiaobin, et al. (ed.), *Chinese Revolution and Chinese Literature*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 45-68.

destruction du corps, que ce soit dans le thème de l'opération chirurgicale comme métaphore du dressage idéologique (dans un sens foucauldien), ou dans l'expérience de la fusion avec la totalité des masses nationales, exprimée par exemple par le déchirement du corps et l'abandon de « l'âme périmée » (*chenfude linghun* 陈腐的靈魂)⁵. Ces deux écritures peuvent se définir enfin comme d'une part, une esthétique allégorique de la division et de la *défiguration*⁶, et d'autre part, comme une esthétique inverse, symbolique, fondée sur la *refiguration* et le mythe de l'identité entre corps et esprit⁷. Je propose enfin de qualifier ces deux modes de l'écriture du corps déchiré, le premier comme cicatrice, le second, comme tatouage.

L'écriture du corps déchiré est un trait distinctif de la Nouvelle littérature chinoise, qui se place sous le signe de la rupture et de la tension. Cette littérature, hybride à plus d'un titre, est tiraillée, comme ses auteurs, entre différents impératifs contraires (individualisme *versus* responsabilité collective, émancipation du sujet *versus* celle de la nation, réécriture de la tradition *versus* son rejet) ; elle est surtout en grande partie occidentalisée⁸, non seulement dans sa structure syntaxique ou dans son intégration de nouveaux concepts, mais aussi par l'appropriation de représentations étrangères du corps, scientifiques et médicales, psychologiques et psychanalytiques, littéraires, nationalistes ou raciales⁹.

⁵ Cf. Ai Qing 艾青, « Vers le soleil » « Xiang taiyang » 向太阳, *Qiyue* 七月 (Juillet), mai 1938-3.2, repris dans « Xiang taiyang » en juin 1940. Cf. *Ai Qing shixuan* 艾青诗选 [Anthologie de poèmes de Ai Qing], Beijing : Renmin wenxue chubanshe, 2003, p. 147.

⁶ Cf. Evelyne Grossman, *La Défiguration. Artaud-Beckett-Michaux*, Paris : Minuit, 2004.

⁷ Sur « allégorie » et « symbolisme », cf. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, tr. S. Muller, Paris : Flammarion, 2000, p. 188, 200, 218 ; Wang Ban, *The Sublime Figure of History*, Stanford: Stanford University Press, 1997, p. 77-78.

⁸ Je précise que la littérature chinoise moderne ne se réduit pas à cette Nouvelle littérature, ni que cette dernière est uniquement occidentalisée – l'un des propos constants de ma recherche est précisément de montrer que cette littérature doit être lue en rapport avec le passé.

⁹ Sur l'introduction de ces discours et représentations en Chine, voir par exemple Frank Dikoetter, *Sex, Culture and Modernity in China, Medical Science and*

De ces différents emprunts, l'écriture du corps déchiré dans la Nouvelle littérature chinoise se nourrit en particulier des littératures étrangères modernes expressionnistes, symbolistes ou décadentes¹⁰, soit par le biais de leur traduction chinoise, soit par lecture directe de la langue originale, les auteurs chinois modernes maîtrisant souvent au moins une langue étrangère.

Parmi les matériaux étrangers importés et intégrés, le récit et la représentation de la crucifixion chrétienne est un cas exemplaire : non seulement la crucifixion offre une icône paradigmatique du corps déchiré, elle est aussi fortement connotée comme « occidentale ». Cette représentation est d'autant plus signe de modernité, qu'elle est pendant la période républicaine connue principalement des auteurs et intellectuels du 4 Mai à partir de sa traduction en langue vernaculaire chinoise : c'est en effet en 1919, coïncidant avec les débuts du « Mouvement du 4 Mai »¹¹, que paraît

the Construction of Modern Identities in the early Republican Period, London: Hurst&Co., 1995 ; pour une étude partielle de l'usage du discours médical dans quelques exemples de la littérature chinoise moderne, cf. la thèse non publiée de Larissa Heinrich, *The Pathological Body: Science, Race and Literary Realism in China, 1770–1930*, Ann Arbor: UMI, 2002 ; sur la métaphore de la maladie dans la littérature chinoise moderne (l'essentiel de l'étude se concentre sur la métaphore de la maladie avant la Nouvelle littérature), cf. Tan Guanghui 譚光輝, *Zhengzhuangde zhengzhuang-jibing yinyu yu Zhongguo xiandai xiaoshuo 症状的症状, 疾病隐喻与中国现代小说 (Le Symptôme du symptôme : l'allégorie de la maladie et la fiction chinoise moderne)*, Beijing : Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2007.

¹⁰ C'est un aspect que je développe plus spécifiquement dans mon travail de thèse, à travers quelques cas concrets d'intertextualité (voir d'ailleurs plus bas à propos d'Oscar Wilde), et dans un article à paraître : "Xu Zhimo's Encounter with 'A Jewish Nightmare': How Did a Chinese Symbolist Poet Review an Expressionist Performance of the Yiddish Russian Theater from the 1920's".

¹¹ Le point de départ du « Mouvement du 4 Mai » au sens restreint, est une manifestation ayant lieu à Pékin le 4 Mai 1919, en protestation contre le traité de Versailles, qui prévoyait d'accorder au Japon les anciennes concessions allemandes de la province du Shandong. Mais le « 4 Mai » au sens large désigne surtout un mouvement culturel, à la recherche d'émancipation et de modernité, qu'il tend à revendiquer exclusivement, en s'opposant progressivement à la tradition chinoise. Sur le « 4 Mai » en général, voir Chow Tse-tsung, *The May Fourth Movement*,

la première version intégrale en « chinois moderne vernaculaire » (*baihua* 白话) de la *Bible*, dite de la « traduction unifiée en mandarin » (*Shengjing guanhua hehe yiben* 圣经官话和合译本), dirigée par les missionnaires occidentaux¹². Or, l'usage du *baihua*, tout imprécis par ailleurs que puisse être ce terme, est précisément l'une des principales revendications des auteurs modernes à partir de la Révolution littéraire de 1917 : pour simplifier, ceux-ci appellent de leurs vœux la fondation d'une littérature moderne, qui au moyen d'une langue vernaculaire et d'une esthétique réaliste, véhiculerait des valeurs ouvertement occidentalises de démocratie et science, contre la tradition. La crucifixion se prête ainsi parfaitement à sa réécriture chinoise en figure redondante du projet littéraire moderne du 4 Mai et du « Mouvement pour la Nouvelle culture » (débutant en 1915).

Je n'étudie pas ici la représentation du personnage de Jésus ou la réécriture des récits bibliques, ni la traduction du discours chrétien ou ses mentions dans la Nouvelle littérature chinoise¹³ ; je m'intéresse à la façon

Intellectual Revolution in Modern China, Stanford: Stanford University Press, 1960 ; Lin Yü-sheng, *The Crisis of Chinese Consciousness: Radical Antitraditionalism in the May Fourth Era*, Madison: University of Wisconsin Press, 1979 ; Vera Schwarcz, *The Chinese Enlightenment, Intellectuals and the Legacy of the May Fourth Movement of 1919*, Berkeley: University of California Press, 1986. Sur la littérature du 4 Mai, voir Merle Goldman (ed.), *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*, Cambridge: Harvard University Press, 1977 ; Brunhild Staiger, « Littérature et art », in *La Chine au xx^e siècle*, Marie-Claire Bergère, Lucien Bianco et Jürgen Domes (dir.), *La Chine au xx^e siècle, d'une révolution à l'autre, 1895-1949*, Paris : Fayard, 1989, vol. 1. p. 357-381 ; Wu Zhongjie 吴中杰, *Zhongguo xiandai wenyi sixiang shi* 中国现代文艺思想史 (Histoire des idées littéraires et artistiques de la Chine moderne), Shanghai : Fudan daxue chubanshe, 1996.

¹² Cf. Chan Sin-wai, David E. Pollard (ed.), *An Encyclopedia of Translation*, Hong Kong: The Chinese University Press, 2001, p. 62-63. De cette édition, le *Nouveau testament* (*Xinyue quan shu* 新约全书) est précédemment publié en 1907.

¹³ Pour des études générales autour de ce sujet, cf. Wang Lieyao 王列耀, *Jidujiao yu Zhongguo xiandai wenxue* 基督教与中国现代文学 (Le christianisme et la littérature chinoise moderne), Guangzhou : Jinan daxue chubanshe, 1998 ; Zhu Yuhong 祝宇红, « “Bensehua” Yesu-Tan Zhongguo xiandai chongxie Shengjing gushi ji Yesu xingxiangde chongsu » “本色化”耶稣—谈中国现代重写“神经”故事及耶稣形象的重塑 (L'acclimation de Jésus : la réécriture des histoires de

dont cette littérature s'approprie *l'image* de la crucifixion au sens propre, comme *thème* du corps déchiré. En d'autres termes, je prends comme perspective la façon dont cette image est domestiquée pour devenir à part entière un signe du système de la représentation globale du corps déchiré dans la Nouvelle littérature chinoise. Celle-ci en effet déploie cette même figure de la crucifixion avec des significations originales et contraires selon les paradigmes du corps faible ou fort. Ce qui suit n'est donc pas une présentation exhaustive des occurrences de la crucifixion dans la littérature moderne : je propose de suivre des étapes significatives de cette appropriation à travers quelques exemples choisis.

L'histoire du christianisme en Chine remonte formellement à l'arrivée de prêtres nestoriens au VII^e siècle. Son introduction en Chine ne devient néanmoins significative qu'à partir de la fin de la dynastie Ming (1368-1644), sous l'impulsion des jésuites. Enfin, le développement et la présence du christianisme en Chine prend de l'ampleur au cours du XIX^e siècle, conséquence d'une importance activité missionnaire de prosélytisme et de traduction¹⁴. Il ne fait l'objet d'un développement remarquable dans la littérature et les débats intellectuels chinois qu'au moment du 4 Mai.

Cette importance récente est due aussi en grande partie au fait qu'à titre de discours occidental, le christianisme intéresse les auteurs chinois modernes, en particulier, comme on l'a dit plus haut, dans la perspective de leur revendication d'une littérature en *baihua*. Ainsi Zhou Zuoren 周作人 (1885-1967) soutient-il l'opinion, dans « La Bible et la littérature

la Bible dans la Chine moderne, et le remodelage de l'image de Jésus), *Lu Xun yanjiu yuekan* 鲁迅研究月刊 (Le Mensuel des études luxuniennes), 2007-11, p. 31-39. Ces deux études sont très utiles pour la connaissance de l'histoire littéraire et des idées, mais malgré leur titre, restent peu littéraires dans leur approche, et ne lisent pas les textes de près.

¹⁴ Sur ce sujet, cf. Jacques Gernet, *Chine et Christianisme. La première confrontation*, Paris : Gallimard, 1991 ; Yu Qiang 俞强, *Jindai Hu Gang shuangcheng ji. Zaoqi Lundunhui lai Hua chuanjiaoshi zai Hu Gang huodong chutan* 近代沪港双城记：早期伦敦教会来华传教士在沪港活动初探 (Récits de Shanghai et Hong Kong à l'époque moderne. Recherche préliminaire sur l'activité des missionnaires de la London Missionary Society des débuts à Shanghai et Hong Kong), Beijing : Zongjiao wenhua chubanshe, 2008.

chinoise » (Shengshu yu Zhongguo wenxue 圣书与中国文学) paru en 1921¹⁵, que la traduction de « “l'Évangile de Matthieu” est [...] le premier exemple de langue nationale littéraire chinoise européanisée »¹⁶, c'est-à-dire du *baihua* au sens où les intellectuels du 4 Mai l'entendent. Enfin, les intellectuels et auteurs républicains critiquent, rejettent ou cherchent à introduire le « christianisme », selon leurs bords politiques ou idées propres : il existe ainsi à la période républicaine une littérature « chrétienne », dont l'auteure Bing Xin 冰心 (1900-1999) est l'une des plus célèbre représentante.¹⁷

La « matière biblique », en particulier issue du *Nouveau testament*, est donc auréolée de modernité occidentale, et de nombreuses œuvres littéraires chinoises modernes l'utilisent. Ainsi, la crucifixion est réécrite à partir d'une source relativement uniforme (les *Évangiles* ou la littérature occidentale), mais en portant des significations différentes. Toutes les références aux *Évangiles* et à la Passion ne retiennent en effet pas les mêmes épisodes, ni ne s'intéressent particulièrement à celui de la crucifixion, ou si elles le font, elles ne la développent pas nécessairement de façon originale dans chaque cas. Les mentions du récit de la crucifixion n'en font pas un simple signe exotique repris passivement, et lorsque celui-ci incarne une signification particulière, c'est bien le fruit d'un choix littéraire.

L'une des premières références à la crucifixion dans la Nouvelle littérature remonte, à ma connaissance, à un poème de Guo Moruo 郭沫若 (1892-1978), « Voyage au Lac Xihu » (« Xihu jiyou » 西湖纪游) paru en 1921¹⁸. Le poète la mentionne dans un vers, et l'emploie comme

¹⁵ Publié d'abord dans Xiaoshuo yuebao 小说月报 (*Short Story Monthly*), janvier 1921-12.1. Réf. : *Yishu yu shenghuo* 艺术与生活 (L'Art et la vie), 1926, Shijiazhuang : Hebei jiaoyu chubanshe, 2001.

¹⁶ 《马太福音》[...] 是中国最早的欧化的文学的国语 : *ibid.*, p. 43. Il est à remarquer, dans un contexte différent, que le prosélytisme amène les missionnaires du XIX^e siècle à contribuer à un autre développement lié à l'écrit en Chine, celui de l'imprimerie à caractères mobiles (*cf.* Yu Qiang, *op. cit.*, p. 117 *sqq.*).

¹⁷ *Cf.* Zhu Yuhong, *op. cit.*

¹⁸ Publié d'abord dans *Nüshen* 女神 (Déesses) en août 1921. *Cf.* Guo Moruo *shi* 郭沫若诗 (Poèmes de Guo Moruo), Hangzhou : Zhejiang wenyi chubanshe, 2000.

métaphore géographique et neutre de son état d'esprit, alors qu'il pense à sa mère au Sichuan (à l'ouest), et à son fils qui l'attend au Japon (à l'est). Ce déchirement correspond mimétiquement au déplacement physique du poète qui est dans un train, « roulant [du Nord] vers le sud », formant ainsi une « croix » (*shizi* 十字), sur laquelle il « ressemblerait à quelque Jésus crucifié »¹⁹. Ailleurs encore, dans « La croix » (« Shizijia » 十字架), 1924²⁰, dernier texte de sa « Trilogie de l'errance » (« Piaoliu sanbu qu » 漂流三部曲), Guo Moruo reprend de façon assez proche et conventionnelle cette référence à la crucifixion pour décrire son sentiment d'éloignement, mais sans allusion directe à un quelconque contenu chrétien²¹. La crucifixion est traitée comme une image poétique originale et occidentalisante.

Plus tardivement, même lorsque le récit évangélique est devenu un thème intégré de la Nouvelle littérature chinoise, le traitement littéraire de la mise en croix à proprement parler occupe une place variable. Pour citer un exemple relativement tardif, la nouvelle de Mao Dun 茅盾 (1896-1981), « La mort de Jésus » (« Yesu zhi si » 耶稣之死) datant de juin 1943, publiée dans un recueil éponyme, décrit cet épisode à la fin du récit dans un style sobre et en focalisation neutre, inspirés des textes originaux²².

La crucifixion apparaît par contre comme événement du récit chrétien dans un texte de Mu Mutian 穆木天 (1900 -1971), « Pâques » (« Fuhuori » 复活日) de 1922²³, qui se concentre sur l'épisode de Jésus sur la croix. Cependant, à nouveau, cette mention traite la crucifixion en tant qu'élément secondaire, subordonné en l'occurrence au projet satirique de

¹⁹ 好像个受着磔刑的耶稣 : *ibid.*, p. 152.

²⁰ Publié d'abord dans *Chuangzao zhoubao* 创造周报 (L'Hebdomadaire de Création), 5 avril 1924, 47, et repris dans « Trilogie de l'errance », in *Ganlan* 橄榄 (L'Olive), 1926. Cf. *Guo Moruo quanji-Wenxue bian* 郭沫若全集·文学编 (Œuvres complètes de Guo Moruo, Section Littérature), Pékin : Renmin wuxue chubanshe, 1985, vol. 9.

²¹ Cf. *ibid.*, p. 267, 281.

²² Cf. *Mao Dun wenji* 茅盾文集 (Œuvres de Mao Dun), Pékin : Renmin wuxue chubanshe, 1963, vol. 8, p. 249-50.

²³ In *Chuangzao jikan* 创造季刊 (Le Trimestriel de Création), 28 février 1922-1 (3).

Mu Mutian. Pendant l'office religieux, alors qu'il feuillette sa Bible pour délivrer le message de la Passion et de la renaissance de Jésus, un pasteur fait un rêve éveillé : il voit l'image d'une femme nue crucifiée, puis ressuscitée, rejointe par un homme nu lui aussi, tandis qu'ils sont environnés de « papillons »²⁴. Cette femme déclare ensuite « je suis ressuscitée », au moment où l'officiant réel va prononcer de tels mots. La crucifixion reste à ce stade peu développée comme thème littéraire, elle est davantage présente de façon implicite ; l'intention porte davantage sur la dénonciation ludique de l'hypocrisie morale et de la frustration sexuelle, thèmes propres au discours chinois du 4 Mai.

En 1924, Xu Zhimo 徐志摩 (1896-1931), le poète symboliste, et, ce que l'on ne précise pas assez, décadent, publie « Calvaire » (« Kaerfuli » 卡尔佛里) sous-titré dans sa première version « Calvary »²⁵. Ce poème est écrit sous la forme d'un dialogue entre quelqu'un posant des questions à un témoin, qui rapporte ce qu'il a vu de la mise en croix, de la procession et de la foule présente. Le point de vue reste extérieur, celui du témoin ; celui-ci néanmoins sympathise avec Jésus, et affirme croire que celui-ci est un homme bon, dénonçant ce qu'il présente comme trahison et injustice²⁶.

Ce poème à mon sens signale une étape dans l'intégration *littéraire* chinoise moderne du récit de la crucifixion. À la différence d'un Guo Moruo ou d'un Mu Mutian par exemple²⁷, Xu Zhimo s'intéresse au récit

²⁴ Dans la littérature chinoise moderne et ancienne, les papillons ont, entre autres, une connotation érotique : cf. Zheng Zhenduo 郑振铎 (1898-1958), « Hudie de wenzue » 蝴蝶的文学 (Une littérature des papillons) 1932, in *Zheng Zhenduo gudian wenzue lunwen ji* 郑振铎古典文学论文集 (Collection des études de Zheng Zhenduo sur la littérature classique), Shanghai : Shanghai guji chubanshe, 1984, p. 274-286.

²⁵ Publié dans *Chenbao fujian* 晨报副刊 (Le Matin supplément) du 17 novembre 1924, repris dans *Zhimode shi* 志摩的诗 (Poèmes de Zhimo) septembre 1925. Cf. *Xinbian Xu Zhimo quan shi* 新编徐志摩全诗 (Nouvelle édition des poèmes complets de Xu Zhimo), Shanghai : Xuelin chubanshe, 2006.

²⁶ Cf. *ibid.*, p. 120-122.

²⁷ Tous deux, membres de la *Chuangzao she* 创造社 (Société Création), 1921-9, traditionnellement qualifiée de « romantique » à ses débuts, semblent reprendre la crucifixion à titre de « trouvaille » occidentaliste.

d'origine pour ce qu'il est, et non comme métaphore ou prétexte satirique : il en reprend ainsi la trame originale. Même si la mise en croix à proprement parler n'est pas développée de façon autonome (elle n'occupe que deux vers dans la version de Xu Zhimo), et reste l'objet d'une focalisation *externe*, elle retient néanmoins l'attention par le climax dramatique qu'elle établit. Ce dernier point sera repris par d'autres auteurs, car ce poème offre une icône exemplaire du corps souffrant et déchiré.

Il a été question plus haut de l'écriture du « corps faible », qui associe le recentrement sur le sujet et la représentation du corps souffrant : c'est dans cette perspective que le poème de Xu Zhimo inaugure ce qui va pouvoir devenir une véritable réécriture littéraire de l'image de la crucifixion dans le domaine chinois, lui conférant une *différence* signifiante et variable. Cette pleine appropriation, ou « sinisation », dans l'écriture du corps déchiré (ici, le paradigme du corps faible), est réalisée dans la version que publie Lu Xun 鲁迅 (1881-1936) un mois après celle de Xu Zhimo, « Vengeance II » (« Fuchou qi er » 复仇其二)²⁸.

Lu Xun réécrit dans ce poème en prose non seulement le récit de la crucifixion, mais aussi *le poème de Xu Zhimo* : de ce fait, Lu Xun prend acte de l'entrée réelle de cette représentation comme *thème propre* de la Nouvelle littérature chinoise, et se faisant, se l'approprie²⁹. En voici un extrait :

Les clous sonnent sous le marteau ; leur pointe transperce la paume de ses mains. Ils vont crucifier le fils de leur Dieu, lamentables humains ! Cette pensée mêlée une douceur à sa souffrance. Les clous sonnent sous le marteau ; leur plante transperce la plante de ses pieds ; un clou a broyé un

²⁸ Publié d'abord dans *Yusi* 语丝 (Au fil des mots), décembre 1924-7. Cf. *Yecao* 野草 (La Mauvaise herbe) [1^{re} éd. 1927], Beijing : Renmin wenzue chubanshe, 2006, p. 16-7.

²⁹ Lu Xun reprend fidèlement les éléments relatés dans le récit d'origine, et cite littéralement les dernières paroles du supplicié à partir de la traduction chinoise de Marc : cf. *Xinyue quan shu* 新约全书 (*Nouveau testament*), Shanghai : Shengshu gonghui yinfā, 1926, p. 111. Par ailleurs, cette proximité intertextuelle que je propose entre Lu Xun et Xu Zhimo n'a pas encore été mise en évidence, à ma connaissance du moins, et constitue un nouvel exemple de dialogue littéraire entre ces deux auteurs, qui partagent, plus qu'on ne le dit, un imaginaire poétique proche, malgré des positions affichées différentes.

de ses os, la souffrance irradie à travers toute sa moelle. Ils sont en train de crucifier le fils de leur Dieu, humains maudits ! Cette pensée mêle sa douleur d'une jouissance.

On dresse la croix. Il est maintenant suspendu dans le vide.

Il n'a pas bu le vin mêlé de myrrhe, car il veut savourer en toute lucidité le traitement que les Juifs ont réservé au fils de leur Dieu, et il veut pouvoir s'apitoyer plus longtemps sur leur avenir et mieux détester leur présent.

[...] Soudain la douleur de ses os brisés le pénètre dans toute sa moelle, et le plonge dans une extase de pitié.

[...] Ceux qui crucifient un enfant des hommes puent le sang et le meurtre bien plus que les bourreaux du « Fils de Dieu ». ³⁰

À la différence de la version de Xu Zhimo, ce texte de Lu Xun n'est ni dialogué ni narratif, mais écrit en focalisation interne : il rend ce qu'éprouve et pense Jésus supplicié, clôt par le commentaire final du narrateur. « L'humanisme » de Lu Xun s'exprime ici par ce recentrement sur Jésus et ses sensations. Ce poème utilise la scène de la passion du Christ, qu'il récrit selon la perspective de l'individualisme : le narrateur condamne le fait que ce soit un « fils de l'homme » (*ren zhi zi* 人之子) et non pas le « fils d'un dieu » (*shen zhi zi* 神之子) qui soit tué. Enfin, le protagoniste est confronté à la foule, qui lui est hostile. Il est caractérisé par l'affirmation de soi et son courage : il veut faire face à son supplice en refusant une drogue qui atténuerait sa souffrance. Il supporte de façon nietzschéenne ses souffrances en sachant qu'il obtiendra sa revanche du peuple qui, selon le poème, est sur le point de le tuer ³¹.

³⁰ Lu Xun, *La Mauvaise herbe*, traduction de Simon Leys [Pierre Ryckmans], Paris : 10/18, 1975, p. 66.

³¹ Le vieux discours des Juifs assassins de Jésus, punis par leur diaspora, est manifestement importé tel quel dans la Chine moderne (par les missionnaires ?) et repris par Lu Xun ; ceci permettrait de comprendre la nature de la vengeance du protagoniste et la raison de sa pitié. On peut aussi y lire, ainsi que le fait P. Ryckmans, le sentiment de vengeance dérisoire produit par une victoire imaginaire à la A Q (cf. *ibid.*, p. 66, n. 6). P. Ryckmans fait allusion à une conversation entre Lu Xun et l'intellectuel Cao Juren 曹聚仁 (1900-1972), rapportée par ce dernier, portant sur *Der Menschensohn* (1928) de Emil Ludwig, démontrant au moins que Lu Xun est au courant que Jésus était juif, ce qui semblerait réfuter mon interprétation de la « vengeance » donnée à l'instant. Mais Cao Juren ne donne pas le détail de la conversation : il résume le livre de Ludwig et mentionne que ce qui

Lu Xun fait son choix dans le matériau d'origine existant : il insiste sur le supplice, les clous en particulier, rendant ainsi un curieux Christ masochiste, souffrant tout en se réjouissant de sa vengeance future. Cet aspect, ainsi que celui de l'étrange mélange des contraires, sont propres au recueil de Lu Xun, *La Mauvaise herbe*, dans lequel ce texte est inclus. « Vengeance II » établit pleinement la crucifixion comme thème autonome de l'écriture chinoise du corps déchiré : il incarne en l'occurrence le paradigme du corps faible, comme expression de l'individu en rupture avec la société.

À partir de ce moment, la crucifixion est reprise, entre autres, comme image du corps faible, signe de l'individu victime de la société comme chez Lu Xun, ou de la tradition, comme par exemple dans « L'injonction de Jésus » (Yesude fenfu 耶稣的吩咐), 1926³² de Wang Jingzhi 汪静之 (1902-1996). Cette nouvelle donne le récit d'une femme crucifiée en punition de son adultère, placée sur un radeau abandonné au fleuve, la tête coupée de son amant attachée entre ses jambes³³. Le seul lien explicite de cette nou-

intéresse Lu Xun est « l'humanité » de Jésus : cf. *Lu Xun pingzhuan* 鲁迅评传 (Biographie critique de Lu Xun) [1957], Shanghai : Dongfang chubanshe zhongxin, 2006, p. 1. Mais *Der Menschensohn* est publié en 1928, soit 4 ans après la parution de « Vengeance II », la conversation étant réputée de plus avoir eu lieu en 1933. Lu Xun, connaissant l'allemand, aurait pu avoir accès à la version originale (la traduction chinoise, *Ren zhi zi* 人之子, paraît encore plus tardivement, en 1937, sous forme de livre en tout cas) : mais il n'en est pas fait mention dans ses écrits, à en croire du moins l'index de ses œuvres complètes (cf. *Lu Xun quanji*, Beijing : Renmin wuxue chubanshe, 1981, vol. 16). Cao Juren écrit simplement « nous avons parlé du livre de Ludwig » : peut-être est-ce lui qui lui en a parlé le premier ? Il n'en demeure donc pas moins que le sens de cette vengeance fait très probablement appel, pour être compris, à un discours implicite antisémite. Enfin, plus généralement chez Lu Xun, Jésus est avant tout une figure de l'individu héroïque rejeté par les foules, pour lesquelles il se sacrifie néanmoins, cf. Zhu Yuhong, *op. cit.*, p. 34.

³² Publié sous forme de livre en septembre 1926. Cf. Wang Jingzhi, *Wang Jingzhi wenji* 汪静之文集 (Œuvres de Wang Jingzhi), Hangzhou : Xiling yinshe chubanshe, 2006, vol. 3.

³³ Cf. *ibid.* p. 57. Cette scène est peut-être une référence morbide à une nouvelle de Lu Xun, « Bu tian » 补天 (La réparation du ciel), parue dans *Le Matin* du 1^{er} décembre 1922), dans laquelle une caricature de personnage moraliste reproche à une géante d'être nue, tout en se tenant sous les jambes de celle-ci : cf. *Gu shi xin*

velle avec « Jésus », présent dans le titre, est une citation en exergue du récit (« que celui qui n'ait jamais péché jette la première pierre »), et la crucifixion effective de cette femme – mais rien dans le récit, campé dans un contexte chinois qui se prétend inspiré d'un fait divers réel contemporain, donc réaliste³⁴. L'image importée de la crucifixion est bien active, au titre de métaphore *in absentia*.

Le supplice de la jeune femme de la nouvelle est en effet une reprise implicite de l'image de la crucifixion, et prolonge ce que l'on a vu du corps faible à propos de Lu Xun : comme dans « Vengeance II », la narration décrit les bourreaux et le supplice des clous en focalisation interne³⁵. À la suite de l'épisode du supplice, la narration suit le courant de conscience de la femme clouée, qui dérive sur l'eau³⁶ : dans une veine typique du 4 Mai, l'expression de la subjectivité se fait dans la souffrance. Et toujours dans la perspective de la Nouvelle littérature des années 1920, la nouvelle présente la femme comme victime de l'hypocrisie morale et de la frustration sexuelle des hommes. Remarquons enfin que dans cette nouvelle, Jésus, le référent absent de la métaphore de la femme sur le radeau, aura changé de sexe dans ce processus d'appropriation pour devenir une femme (voir « Pâques » de Mu Mutian) – la figure du « corps faible » est après tout symboliquement un corps genré féminin.

bian 故事新编 (Contes anciens à notre manière) [janvier 1936], Beijing : Renmin wenzue chubanshe, 2006, p. 12.

³⁴ C'est ce que dit l'auteur dans sa préface, citant une coupure du *Minguo ribao* 民国日报 (Quotidien la République) de 1924. Toutefois, et certainement non sans ironie, dans son *Xuhou* 序后 (Annexe) à la fin de la même édition, Wang Jingzhi relève que l'événement rapporté se trouve déjà dans un recueil d'anecdotes (*biji* 笔记) de la dynastie Qing 清 (1644-1911) : cf. Wang Jingzhi, *Wang Jingzhi wenji*, op. cit., vol. 3, p. 22-24.

³⁵ *Ibid.*, p. 56-57.

³⁶ *Ibid.*, p. 58-59. Wang Jingzhi a-t-il à l'esprit la figure d'Ophélie noyée ? *Hamlet* est traduit en chinois par le dramaturge Tian Han 田汉 (1898-1968), sous le titre de *Hamengleite* 哈孟雷特, *Shaonian Zhongguo* 少年中国 (Jeune Chine), juin 1921-2.12, publié en volume en novembre 1922. Ou peut-être aura-t-il vu des reproductions de peintures reprenant ce thème célèbre ? Si c'est le cas, le traitement chinois de cette lointaine image d'Ophélie prend une direction sensiblement différente de celle que Gaston Bachelard a étudiée dans *L'Eau et les rêves*.

Cette nouvelle pourrait par ailleurs se lire en rapport avec la *Salomé* (1893) d'Oscar Wilde, montée en Chine dès les années 1900, et faisant l'objet d'une certaine notoriété³⁷. Dans la Chine moderne, Salomé est comprise généralement comme la figure de la femme rebelle punie pour son désir, ce qui est le cas de l'héroïne de « L'injonction de Jésus »³⁸. Le récit de Wang Jingzhi associerait ainsi à l'image *in absentia* du corps crucifié de Jésus (la jeune femme adultère), celles du corps décapité de Yokaanan (l'amant), et de Salomé assassinée avec violence (toujours la jeune femme adultère), opérant ainsi un renversement de certains rôles (Yokanaan/l'amant) et au niveau du genre (*gender*), comme il vient d'être dit de Jésus. On connaît par ailleurs l'importance du thème de la décapitation dans la littérature chinoise moderne, en particulier chez un auteur comme Lu Xun³⁹. L'appropriation de la crucifixion comme image est donc complète et associe encore diverses sources.

Toutes les références à la crucifixion dans la Nouvelle littérature chinoise ne renvoient cependant pas à ces thématiques « 4 Mai » de l'écriture du corps faible. Un peu plus tardivement par exemple, telle image du cheval équarri⁴⁰ ou à la peine, figure du prolétaire exploité⁴¹, qui laisse deviner un nouveau cas de métaphore de la crucifixion *in absentia*, ouvre une

³⁷ La pièce de Wilde est traduite en 1920 dans le *Guomin ribao* 国民日报 (Quotidien la Nation) : cf. Yang Yi 杨义 (dir.), *Zhongguo xin wenxue tuzhi* 中国新文学图志 (La Nouvelle littérature chinoise illustrée), Pékin : Renmin chubanshe, 1998, vol. 1, p. 231-237. La pièce est retraduite ensuite par Tian Han, sous le titre de *Shalemei* 莎乐美, in *Shaonian Zhongguo*, mars 1921-2 (9), publié en livre en janvier 1923. D'autres traductions suivent entre 1927 et 1946. Les fameuses illustrations de Beardsley sont introduites en même temps.

³⁸ Cf. Wang Lieyao, *op. cit.*, p. 192 *sqq.*

³⁹ Cf. Wang Der-wei (David Wang), *The Monster that is History*, Berkeley: University of California Press, 2004, p. 15-40.

⁴⁰ Cf. Xiao Hong 萧红, « Shengsichang » 生死场 (Champs de vie et de mort/Samsara), décembre 1935, in *Xiao Hong quanji* 萧红全集 (Œuvres complètes de Xiao Hong), Ha'erbin : Ha'erbin chubanshe, 2000, vol. 1, p. 26 *sqq.*

⁴¹ Cf. Zang Kejia 臧克家, « Lao ma 老马 » (Le vieux cheval), in *Laoyin* 烙印 (Marqué au fer rouge) [1^{re} édition juillet 1933], Beijing : Renmin wenxue chubanshe, 2000, p. 20. Le même auteur rejette cependant la figure de Jésus dans d'autres de ses poèmes.

appropriation différente, vers une esthétique du corps fort.

Ces deux dernières images sont en effet chargées d'une dimension marxisante, du moins à portée collective et sociale. Cette signification apparaît dans des réécritures du récit de la Passion à partir des années 1930, ce qui montre qu'il est un signe entièrement assimilé, changeant de valeur en fonction des développements de l'histoire littéraire chinoise moderne, qui précisément tend dans l'ensemble à se politiser dès la fin des années 1920 : le récit de la crucifixion ne se limite pas à représenter le corps faible ni à signifier le récit de l'individu victime. Sa portée messianique originelle lui permet d'incarner un message d'émancipation collective révolutionnaire. C'est le cas dans « La mort d'un Nazaréen » (*Yige Nasaleren de si* 一个拿撒勒人的死), 1936⁴², de Ai Qing 艾青 (1910-1996), dont voici la fin :

Le soleil couchant illuminait la montagne escarpée
La terre était silencieuse,
Il n'y avait que, venu du lointain de la plaine
Le tonnerre d'une tempête,
Dans toute la voûte du ciel
De terrifiantes nuées pourpres s'étaient accumulées...
La lumière du jour va disparaître!
Au dernier moment
De l'horizon
Jaillit un prodigieux rayon de lumière
Ce prodigieux rayon de lumière éclaire
Trois cadavres
Sur trois croix sombres –
Au-dessus de la tête
De celui-ci [qui se trouve] au milieu
Des deux bandits à chacun de ses côtés
Est clouée une tablette
Sur celle-ci
Le détail de son crime est inscrit en trois langues

⁴² Publié d'abord dans *Dayanhe* 大堰河 en novembre 1936.

« Jésus, roi des Juifs. »⁴³

Dans cette version, la description du supplice enduré fait l'objet d'une ellipse, le poème s'achevant sur un rayon de lumière éclairant la pancarte de « Jésus roi des Juifs », comme une annonce de victoire : « la victoire sera mienne » dit auparavant Jésus supplicié, sur un ton quasiment révolutionnaire, et en écho au Jésus vengeur de Lu Xun. Cependant, il n'est plus question d'individualisme comme l'indique l'indifférenciation du titre (la mort d'un Nazaréen). Le poème véhicule la signification collective du messianisme révolutionnaire : le titre mentionne la mort et non plus la vengeance, qui est un enjeu personnel. De même, toujours en comparaison avec la version de Lu Xun, la poétique et l'esthétique de ce poème sont différentes : dans l'ensemble du poème, la focalisation narrative s'est diversifiée, et descend de Jésus vers la foule, du point de vue de laquelle la scène est principalement perçue. Globalement, le poème n'est pas écrit comme le fait Lu Xun de façon lyrique, mais traité comme un récit épique.

Ai Qing, qui a été étudiant aux Beaux-Arts pendant son séjour à Paris (1929-1932), produit dans ce poème des effets *dramatiques* au moyen du pathos et d'effets *picturaux* de lumière et d'ombre, et par le rapprochement visuel et même cinématographique qui s'effectue progressivement vers Jésus sur la croix, dont la pancarte devient comme l'œil du poème. Ce long poème épique et narratif, qui cherche à donner la description littéraire d'une peinture de ce genre (une *ekphrasis*) et à s'organiser de la même façon, se rapprocherait d'une esthétique mimétique occidentaliste.

L'épithaphe finale quant à elle affirme tout d'abord la nature collective du message poétique et de son destinataire, qui est la foule et non le protagoniste, déjà mort à ce moment. Elle proclame à la fois la vérité de l'écrit et du *signifiant* : « Jésus » est transformé en *symbole* de l'espoir

⁴³ 落日照着崎岖的山坡／大地无言地默着，／只有原野的远处／传来飓风的吼叫，／整个的苍穹下／聚集着恐怖的云霞／白日呵，将要去了！／在这最后的瞬间／从地平线的彼方／射出一道巨光／这巨光里映出／三个黑暗的十字架上的／三具尸身——／二个盗匪相伴着／中间的那个／头上钉着一块牌子／那上面／写着三种文字的罪状：／“耶稣，犹太人的王。”，*Ai Qing shi xuan, op. cit.*, p. 40-41, ma traduction.

révolutionnaire qui doit se réaliser ⁴⁴, et fait référence aussi au poème qui prétend aider à cette réalisation. « Symbole » est pris ici au sens d'un signe impossible qui voudrait être ce qu'il représente, et garder en même temps son statut original de signifiant : c'est pourquoi peut-être Ai Qing emploie la figure de la Passion, la *figure* de Jésus revendiquant une nature à la fois humaine *et* divine. Enfin l'inscription fonctionne comme mise en abyme du poème de Ai Qing qui prétend appeler et aider à cette réalisation.

Ce poème développe une « esthétique de la totalité ». Dans ce poème, le corps, tout crucifié qu'il soit, prend une dimension sublime de par le traitement dramatique qui en est fait, et par la signification messianique collective qui lui est conférée : il est un signe fort cherchant à renvoyer *concrètement* à une totalité cosmique, car le monde entier participe à la crucifixion, pour en attester la signification politique. Dans les années 1930, Ai Qing développe dans d'autres poèmes une esthétique prenant comme modèle la représentation du corps « fort et sain » (*jianmei* 健美), qui doit par ses images *concrètes* « physiquement attirer » (*routi youhuo* 肉体诱惑) le lecteur pour agir réellement sur lui ⁴⁵. La crucifixion et le corps déchiré qu'elle implique ne renvoient donc plus au corps faible comme figure de la rupture de l'individu avec le discours de la collectivité, mais au paradigme du corps fort.

Au vu des exemples rencontrés plus haut, le récit de la crucifixion est exemplaire de la façon dont la Nouvelle littérature chinoise construit sa représentation du corps déchiré, en recourant en partie à des matériaux importés. Les auteurs chinois font un emploi libre du récit chrétien dans la constitution de l'imaginaire du corps déchiré, en fonction de leur attente ; la crucifixion devient un thème littéraire chinois à part entière, comme le montre par exemple la relation d'intertextualité entre les poèmes de Xu Zhimo et Lu Xun, puis de ce dernier et de Ai Qing.

Le récit de la crucifixion est « vidé » (au sens de Roman Jakobson) pour devenir un signe à disposition des auteurs chinois ; ce signe est intro-

⁴⁴ Voir les références au roi, à la victoire, et la parabole en exergue de la graine individuelle qui meurt pour donner naissance à la multitude des blés.

⁴⁵ Cf. Ai Qing, *Ai Qing quanji* 艾青全集 (Œuvres complètes de Ai Qing), Shijiazhuang : Huashan wenyi chubanshe, 1991, vol. 3, p. 64-65 ; sur cette image concrète et « totaliste » chez Ai Qing, cf. « Body, Soul, and Revolution », p. 49.

duit ainsi dans un réseau indigène, ce que j'ai proposé d'appeler l'écriture chinoise du corps déchiré. Ce signe se charge de différents sens et valeurs, selon qu'il est déployé par l'écriture du corps faible, pour signifier des thèmes « connotés 4 Mai » (critique de la tradition, émancipation des femmes, expression de la subjectivité, revendication de modernité, etc.), ou du corps fort (esthétique de la corporalité, discours politique d'émancipation collective, etc.).

Cependant, ces images importées deviennent-elles jamais tout à fait de simples signes entièrement vides et figés, comme la lettre isolée d'un alphabet, ou un coquillage déserté attendant passivement un nouveau bernard-l'ermite ? Il est important de considérer la *transformation des images* importées, en même temps que leur puissance évocatrice sur l'imaginaire littéraire qui les incorpore ⁴⁶ (car elles conservent peut-être aussi un certain tropisme imaginaire originel qui leur est propre), et non simplement les significations *discursives* et les *idées* qu'elles apportent, ou qu'elles redistribuent sémiologiquement dans leur nouveau contexte. C'est l'approche qui m'a guidé dans la présente étude ⁴⁷.

La crucifixion est importée, dans les cas étudiés plus haut, au travers de son appropriation par l'écriture du corps déchiré ; cette dernière fonctionne donc comme catalyseur, ou configuration conceptuelle ⁴⁸, ce qui dé-

⁴⁶ L'imaginaire peut se comprendre ici comme « faculté de construire et penser le réel » à partir du sens et de l'expérience du corps et de l'esprit du sujet littéraire, cet imaginaire modifiant en retour les « représentations » de ce sujet (voir note suivante) (cf. Jean-François Billeter, *Études sur Tchouang-tseu*, Paris : Allia, 2004, p. 214, 244, 248-249, *sqq.* ; Thierry Melchior, *Créer le réel, hypnose et thérapie*, Paris : Seuil, 1998, p. 324-325 ; François Roustang, *Qu'est-ce que l'hypnose ?*, Paris : Minuit, 1994, p. 14.

⁴⁷ Lydia Liu a proposé, contre le modèle de l'influence passive de l'Occident vers l'Orient, le concept de « *translingual practice* » (dans son livre *Translingual Practice, Literature, National Culture, and Translated Modernity, China, 1900-1937*, Stanford: Stanford University Press, 1995) pour étudier la façon dont des concepts étrangers sont traduits, modifiés et appropriés par les auteurs et intellectuels chinois modernes ; la même étude serait à mener sur les « pratiques de transimagination », si l'on ose ce néologisme.

⁴⁸ Sur ce concept, cf. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 31. Dans notre contexte, on pourrait parler « d'image corporelle » littéraire (cf. Guillemette Bolens, *Le Style*

montre en creux qu'elle est un trait constitutif important, parmi d'autres, de la Nouvelle littérature chinoise. La même étude serait par ailleurs à mener en ce qui concerne la peinture chinoise moderne, qui partage à bien des égards des traits communs avec la Nouvelle littérature ⁴⁹.

des gestes, Corporéité et kinésie dans le récit littéraire, Lausanne : Editions BHMS, 2008, p. 13), en l'occurrence celle du corps déchiré ; celle-ci témoignerait d'une expérience, qui puisse se retrouver dans les textes littéraires, et qui les organiserait à un certain niveau, et appelant à soi des images et représentations d'origines diverses, telle ici la crucifixion. L'expérience en question n'est pas à considérer comme réelle ou biographique, ni totalement fictive, puisqu'elle est l'un des éléments générateurs des textes.

⁴⁹ Sur une telle représentation picturale importée, et dans ce cas précis, expressionniste et érotisée, de la crucifixion, voir par exemple « Si » 死 (Mort) de 1927, du peintre Lin Fengmian 林风眠 (1900-1999), in Liu Chun 刘淳, *Zhongguo youhua shi* 中国油画史 (Histoire de la peinture à l'huile en Chine), Beijing : Zhongguo qingnian chubanshe, 2005, p. 95.