



Perspectives chinoises

2015/1 | 2015

Fictions utopiques et dystopiques en Chine contemporaine

Remplir les blancs

« Publicité » et censure dans *La Capitale déchue* de Jia Pingwa

Thomas Chen

Traducteur : Florent Chevallier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/7001>

ISSN : 1996-4609

Éditeur

Centre d'étude français sur la Chine contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2015

Pagination : 15-23

ISBN : 979-10-91019-14-9

ISSN : 1021-9013

Référence électronique

Thomas Chen, « Remplir les blancs », *Perspectives chinoises* [En ligne], 2015/1 | 2015, mis en ligne le 01 janvier 2017, consulté le 08 décembre 2017. URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/7001>

Remplir les blancs

« Publicité » et censure dans *La Capitale déchu*e de Jia Pingwa

THOMAS CHEN

RÉSUMÉ : *La Capitale déchu*e de Jia Pingwa connut un rapide succès lors de sa publication en 1993. Offrant au lecteur de nombreuses scènes de sexe et un aperçu sombre de la société chinoise en pleine réforme, l'ouvrage est également extrêmement controversé, notamment en raison des carrés blancs éparpillés à travers le texte pour remplacer les descriptions érotiques expurgées par l'auteur. Des critiques littéraires ont accusé Jia de trahir la grande culture, de la même façon que les intellectuels mis en scène dans le récit. Le roman fut interdit en 1994, mais republié en 2009 avec une différence majeure : les carrés blancs avaient été remplacés par des points de suspension. Nous soutenons que ces carrés blancs ne servent pas simplement à rendre visible la censure, mais qu'ils constituent l'espace des publics alternatifs, que ce soit en ressassant un passé élié, ou en se projetant dans un futur qui reste encore à écrire, que l'État-Parti post-Tiananmen tente de réduire à néant.

MOTS-CLÉS : Jia Pingwa, censure, industrie de l'édition, post-socialisme, dystopie, utopie, place Tiananmen, public, critique, Lu Xun.

En juillet 2009, un roman resté interdit pendant 15 ans et demi était remis en vente sans grand bruit. Il s'agit de *Fei du* (废都), ou *La Capitale déchu*e de Jia Pingwa. L'histoire se déroule dans les années 1980 à Xijing (西京), une capitale provinciale fictive, et suit Zhuang Zhidie, un écrivain renommé, à travers les nombreuses aventures extra-maritales qu'il mène en parallèle d'un procès, alors qu'il tente de terminer un roman. L'édition de 2009 n'est toutefois pas identique à l'originale : celle de 1993 possédait une caractéristique-clé absente de la nouvelle version. Il ne s'agit pas des scènes de sexe, qui n'ont pas été modifiées. Mais les carrés blancs – □□□□□ – suivis de la mention « (l'auteur a supprimé *n* caractères) » (*zuozhe shan qu n zi* 作者删去*n*字), éparpillés à travers tout le texte de 1993 à la place des descriptions à caractère sexuel effacées par Jia avaient été remplacés en 2009 par des points de suspension – – et « (ici l'auteur a effectué des suppressions) » (*ci chu zuozhe you shan jie* 此处作者有删节).

La modification peut paraître mineure, mais cette seconde censure révèle un enjeu de la gouvernance culturelle de la période post-Tiananmen : la fermeture de l'espace des publics alternatifs⁽¹⁾. *La Capital décadente*, constitué par la censure, la défie néanmoins, comme notre lecture va le soutenir. Dans cet article, nous situons d'abord le roman au sein du paysage littéraire post-socialiste duquel il a émergé en 1993 et analysons sa description de ce même paysage. Nous examinons ensuite le discours critique concernant ces carrés blancs à la réputation sulfureuse, à la fois leur présence dans la première édition, et leur disparition à la réimpression. Pour finir, par le biais d'un bref examen de leur place dans l'histoire littéraire chinoise moderne, nous soutiendrons que les carrés blancs ne rendent pas seulement publique la censure elle-même, mais constituent bien l'espace des publics alternatifs, que ce soit en ressassant un passé élié, ou en se projetant dans un futur qui reste encore à écrire.

Le marché littéraire

D'abord publié à grand bruit à l'été 1993, *La Capitale déchu*e est peut-être plus que toute autre œuvre de la période des réformes le signe de

la transformation de l'industrie de l'édition, amorcée avec sa soumission aux lois du marché – réduction des subventions et des achats de l'État, décentralisation, allègement des contrôles sur les prix et de l'allocation des ressources – dans les années 1980 et qui s'est accélérée après le fameux « voyage vers le sud » de Deng Xiaoping en 1992⁽²⁾. Le milieu bruissait des rumeurs (astuces promotionnelles ou non) d'une guerre d'enchères et d'une avance d'un million de yuans, et plus d'une douzaine d'éditeurs se battaient pour obtenir les droits du roman avant même qu'il ne soit achevé. Après que les Éditions de Pékin gagnèrent le contrat du livre, la demande fut si forte qu'elles vendirent leurs droits d'impression à six autres maisons d'édition⁽³⁾. Puis en janvier 1994, l'interdiction fut annoncée. L'impression et la distribution furent stoppées, les livres rappelés, et non seulement les profits de l'éditeur furent

1. On trouvera dans cet article les termes « public » et « publicité » plutôt que « espace public », la traduction du concept de *Öffentlichkeit* exposé par Jürgen Habermas dans *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, initialement publié en allemand en 1962. Depuis le début des années 1990, c'est-à-dire après 1989 – l'année de la traduction en anglais de l'œuvre citée et des manifestations de la Place Tiananmen, les universitaires américains ont cherché à répondre à des questions telles que « la Chine possède-t-elle un espace public ? va-t-elle en développer un ? est-il possible d'appliquer le concept dans un contexte chinois ? cela a-t-il même un sens ? ». Comme l'expression « espace public », dans son acception actuelle, part du précat de l'échange libre de discours rationnels et critiques dans une société bourgeoise, je le trouve moins adapté à mon propos que « public ».
2. Avant les réformes, le prix du livre était fixé selon un taux standard basé sur le nombre de feuilles utilisées. La distribution était un processus centralisé qui comptait essentiellement trois parcours. Les livres étaient fournis au système éducatif étatique, distribués parmi les *danwei*, ou unités de travail, ou bien vendus par la librairie unique, la chaîne de librairies d'État Xinhua (Virginia Barry, *Red – the New Black*, China-UK Publishing, London, Arts Council England, 2007, p. 83). Les librairies Xinhua perdirent leur droit exclusif de distribution en 1985. Leur privilège fut brièvement réinstauré en septembre 1989 à l'occasion d'une campagne contre la pornographie, bien qu'apparemment des livres de Zhao Ziyang, Hu Yaobang, Liu Binyan, et Fang Lizhi étaient également considérés comme obscènes (Chen Yi, « Publishing in China in the Post-Mao Era: The Case of *Lady Chatterley's Lover* », *Asian Survey*, vol. 32, n° 6, 1992, p. 569 et 581 ; Richard Curt Kraus, *The Party and the Arty in China: The New Politics of Culture*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2004, p. 93). Pour un compte-rendu instructif sur combien les écrivains étaient payés pendant la période socialiste, voir Perry Link, *The Uses of Literature: Life in the Socialist Chinese Literary System*, Princeton, Princeton University Press, 2000, p. 129-133.
3. La revue littéraire *Octobre*, également publiée par les Éditions de Pékin, avait la première emporté le contrat de publication périodique, qui est distinct selon la loi chinoise sur le droit d'auteur.

confisqués, mais une amende du double de ce montant lui fut infligée⁽⁴⁾.

Objet de spéculations pendant des mois – peut-être une autre astuce pour augmenter les ventes –, l'interdiction, quand elle advint, ne fut pas une surprise car le texte, marqué comme il l'est par les traces manifestes de l'autocensure, contenait toujours une bonne dose de passages explicitement sexuels, comme ce passage qui met en scène Zhuang Zhidie, le protagoniste, et Tang Wan'er (唐宛儿), l'une de ses maîtresses :

Tang Wan'er était sur le point d'enlever ses chaussures et ses bas, mais Zhuang Zhidie déclara qu'il la préférerait avec ses talons hauts, souleva ses jambes et, se tenant debout à côté du lit, commença à le faire. □□□□□□ (l'auteur a supprimé trois cents soixante-dix neuf caractères). Elle cria, alors que leurs corps s'effleuraient et se soulevaient. Zhuang Zhidie n'avait jamais connu cela, et son désir mâle de conquête atteignit immédiatement sa limite. Il compta jusqu'à cent et ne jouit pas trop tôt, à sa propre surprise. Le visage de Tang Wan'er était rouge depuis longtemps, ses cheveux en bataille, mais elle s'assit et dit : « Laisse-moi changer de position pour toi ! » Elle descendit du lit et se pencha sur le côté. Zhuang Zhidie ne venait toujours pas, ses yeux fixant une marque de naissance bleue sur la fesse gauche de Tang Wan'er, ne parlant pas mais respirant bruyamment. Elle s'arrêta pour enlever ses chaussures et ses bas. □□□□□□ (l'auteur a supprimé deux cents treize caractères). Zhuang Zhidie, avec ivresse, la regardait se contorsionner comme un ver, les lèvres tremblantes et les yeux révulsés, lorsque soudain elle émit un râle, □□□□□□ (l'auteur a supprimé cinquante caractères)⁽⁵⁾.

Ce sont des passages comme celui-ci qui ont provoqué la controverse autour de la publication du roman.

Les journalistes et les critiques favorables au livre firent immédiatement des comparaisons avec *La Fleur en fiole d'or* (*Jin ping mei* 金瓶梅), le chef d'œuvre érotique dépeignant les manières en usage à la fin des Qing. Beaucoup d'autres, toutefois, manifestèrent leur déception si ce n'est leur dédain. Jia Pingwa avait par le passé été applaudi pour sa série d'écrits, de fiction ou non, qui avaient pour cadre la région rurale de Shangzhou dans le sud-est du Shaanxi, des œuvres qui décrivaient les vies simples et paisibles des villageois durant les premières années des réformes. À présent, il avait non seulement abandonné la campagne pour la ville, mais il avait été gagné par l'hédonisme et le consumérisme de cette dernière, et colportait de la pornographie.

L'accusation de vouloir « vendre à tout prix », que l'on retrouve souvent dans l'œuvre de Jia Pingwa, ne peut être dissociée de la question de la bifurcation entre « littérature sérieuse » (*yansu wenxue* 严肃文学) et « littérature populaire » (*tongsu wenxue* 通俗文学), un problème qui devait connaître une escalade avec la remise en 1994 par l'Université de Pékin du titre de professeur honoraire à Louis Cha, l'auteur d'histoires immensément populaires d'arts martiaux (*wuxia xiaoshuo* 武侠小说) publiées sous le pseudonyme de Jin Yong⁽⁶⁾. Ce n'est alors pas une coïncidence si *La Capitale déchu*e contient deux références à Jin Yong. Les récriminations de Niu Yueqing, la femme de Zhuang Zhidie, qui tient une librairie, reflètent à la fois l'engouement pour Jin Yong et la réalité du marché du livre :

Nous avons reçu une fournée de livres d'arts martiaux de Jin Yong. Au début ils se vendaient bien, mais qui aurait pu imaginer que cinq

librairies ouvriraient dans cette rue, vendant toutes du Jin Yong ? Tout ce que nous faisons, ces singes l'imitent. Maintenant, nous ne parvenons plus à écouler plus notre stock⁽⁷⁾.

Peu de temps après, Hong Jiang (洪江), un associé de Zhuang Zhidie, suggère une combine visant à commercialiser un roman d'arts martiaux écrit par « Quan Yong », les caractères chinois de Quan – 全 – and Jin – 金 – étant très similaires⁽⁸⁾. Il est certainement ironique que le *businessman* des lettres – précisément l'objet de lamentation et de dépréciation dans les critiques de Jia – soit diversement représenté dans *La Capitale déchu*e. On trouve à côté de Zhuang Zhidie trois autres fameux « intellectuels oisifs » (*wenhua xianren* 文化闲人) dans la ville de Xijing (西京), la « capitale de l'Ouest ». L'artiste Wang Ximian (汪希眠) copie des toiles célèbres puis dépense ses gains en galante compagnie ; le calligraphe Gong Jingyuan (龚靖元) vend son pinceau pour financer son addiction au jeu ; et voici comment un ami de Zhuang décrit Ruan Zhifei (阮知非), le chanteur d'opéra devenu chef d'une troupe de chanteurs et de danseurs :

Ses artistes sont tous employés sous contrat ; ceux que les troupes comme il faut n'osent pas embaucher, il les embauche ; les chansons qu'elles n'osent pas chanter, il les fait chanter, les costumes qu'elles n'osent pas porter, il leur fait porter. C'est de cette manière qu'au cours des cinq dernières années ils parcoururent tout le pays, remplissant les salles à chaque représentation, et faisant pleuvoir l'argent⁽⁹⁾.

Pour Ruan Zhifei – tout comme pour le créateur de Ruan Zhifei, semble-t-il – briser les tabous rapporte de l'argent. Les arts vénérables des siècles passés, qu'il s'agisse de la peinture chinoise (*guohua* 国画), de la calligraphie ou de l'opéra Qin – ou, si l'on étend la comparaison jusqu'à Jia Pingwa lui-même, le roman chinois classique – ne sont pas tant abandonnés que modernisés pour servir des buts plus lucratifs à l'époque post-socialiste. C'est ainsi que Hong Jiang confie à Zhuang Zhidie les secrets de son succès :

Considère notre époque – il est tout à fait sensé pour un homme de lettres (*wenren* 文人) de se lancer dans les affaires. Son propre nom

4. You Mianjin, « *Fei du chongban*: rang wenxue de gui wenxue » (Nouvelle édition de *La Capitale déchu* : laisser la littérature à la littérature), *Xin jing bao*, 30 juillet 2009, <http://culture.people.com.cn/GB/27296/9750065.html> (consulté le 1er avril 2014). Pour la théorie selon laquelle l'interdiction est intervenue tardivement de manière à ce que l'Administration générale de la presse et des publications (AGPP) puisse profiter d'amendes plus importantes, voir Xiao Xialin (éd.), *Fei du fei shei* (*La Capitale déchu*, de qui la déchéance ?), Beijing, Xueyuan chubanshe, 1993, p. 112. La rédactrice en chef d'*Octobre* à cette période, Tian Zhenying, une native du Shaanxi qui, de son propre aveu, avait lu neuf fois de suite le manuscrit de *La Capitale déchu*, ce qui avait ému Jia au point que celui-ci lui avait donné les droits, fut obligée de prendre une retraite anticipée. (Jiang Wenjuan, « Lao bianji pilu *Fei du zao jin* neimu: yiyeyan tiantang bian diyu » [L'ancienne rédactrice en chef révèle les détails de l'interdiction de *La Capitale déchu* : en un instant, le paradis devient enfer], *Qingnian zhoumo*, 6 août 2009, <http://media.people.com.cn/GB/40606/9804080.html> [consulté le 4 avril 2014]).
5. Jia Pingwa, *Fei du* (*La Capitale déchu*), Pékin, Beijing chubanshe, 1993, p. 85. Cf. aussi Jia Pingwa, *La Capitale déchu* (trad. par Geneviève Imbot-Bichet), Paris, Stock, 1997, p. 138.
6. À ce sujet, voir Chen Pingyuan, « Literature High and Low: "Popular fiction" in twentieth-century China », in Michel Hockx (éd.), *The Literary Field of Twentieth-Century China*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1999, p. 113-133. Le débat sur la commercialisation littéraire a débuté à la fin des années 1980 à propos de Wang Shuo et du succès de sa « littérature de hooligans ». Voir Wang Jing, « Wang Shuo: "Pop Goes the Culture?" », dans son ouvrage *High Culture Fever: Politics, Aesthetics, and Ideology in Deng's China*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 261-286.
7. Jia Pingwa, *Fei du*, op. cit., p. 73.
8. *Ibid.*, p. 74.
9. *Ibid.*, p. 14.

est une source de revenus ; s'il ne l'utilise pas, il le gâche. Comment peut-on devenir riche simplement en écrivant ? Une nouvelle entière ne saurait battre un seul caractère écrit par Gong Jingyuan. (...) Écrire des livres ne peut l'emporter sur vendre des livres. Et vendre des livres ne peut l'emporter sur compiler des livres. De nombreuses librairies compilent à présent leurs propres livres, soit en barrant le numéro de l'éditeur, soit en l'imprimant illégalement. Tout ce qu'ils se contentent de compiler sont de petits fascicules qui parlent de sexe et de meurtre, qu'ils ne s'embêtent même pas à faire relire et corriger, et le tirage atteint des centaines de milliers de copies – et ça rapporte de la maille !⁽¹⁰⁾

S'agit-il d'un autre exemple d'autoréférentialité chez Jia, et si oui, dans quelle mesure ce petit jeu indique-t-il sa complicité ? Nous reviendrons sur cette question plus loin dans cet article. Il suffira de dire ici que l'on aura du mal à trouver un portrait plus démoralisant de l'état de l'industrie culturelle dans la littérature chinoise contemporaine. L'incipit de *La Capitale déchu* situe l'action au début des années 1980, mais le cynisme qui suinte des remarques de Hong Jiang ci-dessus et l'histoire en général sont plutôt en phase avec les années 1990, époque de rédaction du texte, parce qu'on ne trouve nulle trace dans le récit de l'idéalisme associé à la décennie qui fait le pont entre le début de la phase de « réforme et ouverture » (*gaige kaifang* 改革开放) en 1978 et la répression des manifestations de 1989⁽¹¹⁾. Au lieu de cela, les intrigues, les affaires, les escroqueries et les disputes dominent le récit. Malgré une galerie de personnages représentatifs de l'élite culturelle, l'absence totale de discussions sur l'esthétique, l'actualité ou les problèmes sociaux est révélatrice. Elle ne signifie pas, bien sûr, que Jia ne propose pas de descriptions perspicaces des changements profonds auxquels assistent les citoyens pendant la période des réformes, comme le montre le tableau suivant :

Zhuang Zhidie s'engagea dans la rue mais ne vit pas la moindre banderole affichée. On lisait à présent « quartier général de la publicité » et « atelier de cartes de visite » sur les panneaux. Les résidents déjà levés étaient en train d'accrocher des exemples de publicités sur leurs stands et vitrines. Perplexe, Zhuang Zhidie interrogea un homme : « Comment cela se fait-il que plus personne ne fabrique de banderoles dans cette rue ? » L'homme répondit : « Ne connais-tu pas la chanson "fais comme tu le sens" ? » (*genzhe ganjue zou* 跟着感觉走)⁽¹²⁾ Autrefois le Parti communiste n'arrêtait pas de tenir des réunions publiques, et quand il y a des meetings, on est obligé d'avoir des banderoles, et tout le monde dans cette rue vivait de ces banderoles. Maintenant pour le Parti tout n'est que pragmatisme et économie. Le commerce de la banderole s'est cassé la figure, mais des campagnes de pub ont été lancées partout, et les gens ne peuvent plus sortir de chez eux sans cartes de visite. Qui aurait cru que ce changement allait décupler notre chiffre d'affaires ! »⁽¹³⁾

La folle croissance économique de la Chine depuis les réformes est un thème éculé dans les médias, en Occident comme en Orient. Ce que l'anecdote précédente souligne toutefois, c'est la transition d'une forme de publicité (*publicity*) – que Jürgen Habermas appellerait « représentative » – vers une autre signalée par le remplacement des banderoles par de la réclame et des cartes de visite⁽¹⁴⁾. La première expose l'autorité de l'État-Parti devant le public, alors que la seconde rivalise pour attirer un public doté d'un pouvoir d'achat.

Ce passage est aussi remarquable pour une autre raison : il fait référence à la période socialiste, une référence incroyablement rare dans le roman, et celles-ci sont toujours brèves et allusives⁽¹⁵⁾. Les vestiges de cette époque se limitent à des artefacts tels qu'issus d'une fouille archéologique : un éventail portant la calligraphie de Kang Sheng, l'homme des basses œuvres de la Révolution culturelle, ou un parchemin écrit de la propre main de Mao Zedong refont surface⁽¹⁶⁾. Mais ils fonctionnent précisément comme des antiquités, des objets à conserver précieusement ou à échanger, et non plus comme des talismans. Évidemment, l'héritage de l'expérience socialiste continue à exister en République populaire jusqu'à ce jour. Mais à l'intérieur d'un cadre décidément post-socialiste, *La Capitale déchu* ne mentionne pas l'ancienne nationalisation de l'industrie, la collectivisation de l'agriculture, ou la communalisation de la vie quotidienne. Nul spectre de Marx ou de Mao, ni trace du programme utopique ne flottent sur Xijing. Comme si le chapitre précédent de l'histoire chinoise, qui s'est étendu sur 30 années, n'existait que dans un passé lointain et bizarre.

Là se situe le traitement narratif du temps par Jia, qu'en aucun cas nous ne pouvons attribuer à un manque de réflexion. La « capitale occidentale » qu'est Xijing représente, c'est flagrant, Xi'an, la capitale de plusieurs dynasties antiques (et la capitale actuelle de la province du Shaanxi, où Jia est né et vit et écrit toujours). Le roman résonne des innombrables échos du lointain passé, et les vestiges des jours glorieux de la capitale désormais « déchu » jonchent le décor diégétique : ruines des fortifications de la ville, monnaies de cuivre rouillées, pierres à encre centenaires⁽¹⁷⁾. L'odeur de dé-

10. *Ibid.*, p. 73-74. Il existe une autre référence à l'écrivain qui gagne de l'argent avec le sexe et la violence plus loin dans le roman (*ibid.*, p. 186). Aucun livre ne peut être publié en Chine sans un Numéro international normalisé du livre (International Standard Book Number ou ISBN), que seule l'AGPP – désormais incorporée à l'Administration d'État sur la presse, les publications, films et télévision (AEPFPT) – peut délivrer. Les éditeurs soumettent une liste des titres qu'ils prévoient de publier pendant une période donnée, et on leur attribue alors un bloc de numéros ISBN (Virginia Barry, *Red – the New Black: China-UK Publishing*, London, Arts Council England, 2007, p. 139). Les années 1980 ont vu l'arrivée sur le marché de l'édition de « studios culturels ». Se comportant en un sens comme des agents littéraires, ces éditeurs officiels, techniquement illégaux, trouvent un auteur, achètent les droits sur son travail, puis vendent le titre à un éditeur officiel, supportant parfois tous les deux les coûts de production, les charges de marketing et de distribution, et bien sûr les profits (Mike Meyer, « The World's Biggest Book Market », *The New York Times*, 13 mars 2005, www.nytimes.com/2005/03/13/books/review/013MEYERL.html [consulté le 12 mai 2014]). Ou bien le studio culturel peut se contenter d'acheter un numéro pour son livre. De nombreuses maisons d'édition étatiques ont du mal à survivre en suivant les règles de marché, et puisqu'un studio culturel est autorisé à préparer des contenus pour un éditeur, il lui vend les droits sur une œuvre à un tarif prédéfini. L'éditeur y colle alors son ISBN et le revend au studio culturel dans un contrat séparé et pour un montant supérieur à la première transaction. La différence est le coût de l'ISBN (Virginia Barry, *Red – the New Black*, op. cit., p. 81 et 89). Le studio culturel imprime l'ouvrage avec l'ISBN, et le livre entre légalement sur le marché avec le nom de la maison d'édition officielle. Il est donc difficile de connaître le nombre de studios culturels en activité, mais les estimations varient entre 5 000 et 10 000 (*ibid.*, p. 87 ; *The Economist*, « Publishing mergers in China: A new binding », 23 mai 2009, www.economist.com/node/13703892 [consulté le 12 mai 2014]).
11. Wang Jing considère les années 1980 comme marquées à la fois par une ferveur utopique et une crise imminente (*High Culture Fever*).
12. Cette chanson immensément populaire est apparue en 1988 dans l'album *Taipei-Tokyo (Taibei Dongjing)* de la chanteuse taïwanaise Su Rui. Sans compter les exemplaires piratés, 800 000 disques furent vendus en Chine avant d'être interdits après le 4 juin 1989 (Nicholas D. Kristof, « A Taiwan Pop Singer Sways the Mainland », *The New York Times*, 19 février 1991, www.nytimes.com/1991/02/19/arts/a-taiwan-pop-singer-sways-the-mainland.html [consulté le 8 avril 2014]).
13. Jia Pingwa, *Fei du*, op. cit., p. 346-347.
14. Habermas situe la « publicité représentative » dans le corps du monarque et du seigneur féodal du Moyen Âge européen (Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, traduit par Thomas Burger, Cambridge, MIT Press, 1991, p. 5-14).
15. On put en trouver une autre dans la scène au cours de laquelle Zhao Jingwu, l'ami de Zhuang Zhidie raconte comment, en 1950, les pauvres de Xijing démenagèrent dans la maison à cour carrée (*siheyuan*) que possédait sa famille, pour ne jamais la quitter (Jia Pingwa, *Fei du*, op. cit., p. 44).
16. *Ibid.*, p. 158.
17. Pour un examen pertinent de la nostalgie historique dans *La Capitale déchu*, voir Carlos Rojas, « Flies' Eyes, Mural Remnants, and Jia Pingwa's Perverse Nostalgia », *positions: east asia cultures critique*, vol. 14, n° 3, 2006, p. 749-773.



Image 1 – Couverture de l'édition de 1993 de *La Capitale déchué*.



Image 2 – Couverture de l'édition de 2009 de *La Capitale déchué*.

composition est lourde et s'étend de Xijing jusque d'autres endroits dans la province, comme le raconte Zhuang :

Tongguan (潼关), ma ville natale, était historiquement le point de passage le plus important de la plaine de Guangzhong, dans le Shaanxi, et le cadre d'innombrables contes héroïques. Il y a dix ans, le siège du district déménagea, et les vieilles murailles tombèrent en ruine. Je revins y jeter un œil il n'y a pas si longtemps et m'assis sur la tour de la muraille en ruine pour soupirer pendant une demie-journée⁽¹⁸⁾.

Nous sommes donc loin de nous retrouver face à un narrateur à qui il manque un cadre de référence historique : la désintégration du présent est gravée sur fond de grandeur passée. Le destin de la capitale se reflète dans le destin des personnages, tout particulièrement celui du protagoniste, dont toutes les relations se brisent et qui, à la fin, tente de fuir la ville, pour mourir à la gare. Il n'y a pas d'issue à cette dystopie. À cause du parallèle entre les trajectoires de Xijing et de Xi'an, le déclin social, moral et physique et la dégradation qui ont lieu au fil de l'histoire semblent inévitables, inéluctables, immuables. C'est pourquoi en 2009, à l'occasion de la republication du roman, l'écrivain Ma Yuan (马原) déclarait au cours d'un entretien :

Il y a 30 ans, les intellectuels chinois (*zhishi fenzi* 知识分子) auraient eu honte de parler d'argent, mais à présent j'ai vu tant d'écrivains se courber et se mettre à genoux devant le pouvoir (*quanli* 权力) et l'ar-

gent. De plus en plus, je vois certaines personnes autour de moi devenir de plus en plus semblables au Zhuang Zhidie de *La Capitale déchué*⁽¹⁹⁾.

Un récit censé se dérouler dans les années 1980 et écrit dans les années 1990 n'en sonne pas moins vrai dans les années 2000. Alors que la logique de marché pénètre plus encore les « industries créatives » chinoises du troisième millénaire, le roman ne semble qu'y gagner en prémonition, et la meilleure preuve en est sa remise sur le marché 15 ans après l'interdiction initiale. Mais dans la remarque ci-dessus, Ma Yuan introduisait un élément – « pouvoir, autorité » (*quanli* 权力) – qui n'était pas immédiatement perceptible dans le champ de force à travers lequel Zhuang Zhidie et sa bande d'« intellectuels oisifs » se meuvent. L'addition – pouvoir plus argent – suggère que la réédition du livre, en dehors des considérations de revendication artistique, doit être analysé à la lumière de ces vecteurs jumeaux.

Les carrés en question

Peut-être pour se distancer du cirque médiatique qui a entouré la publication de 1993, l'éditeur de 2009, la Maison d'édition des Écrivains, n'a pas

18. Jia Pingwa, *Fei du*, op. cit., p. 45.

19. Li Pei, « Shi yu nian hou Fei du zaiban yin guanzhu » (Après plus de 10 ans, la republication de *La Capitale déchué* attire l'attention), *Nanfang ribao*, 30 juillet 2009, http://news.xinhuanet.com/book/2009-07/30/content_11796253_2.htm, (consulté le 5 avril 2014).

mis en avant la levée de l'interdiction. En fait, *La Capitale déchu*e a été réimprimé au sein d'un trio de nouvelles éditions, prudemment placé au milieu, entre deux œuvres saines : *Impétueux* (*Fuzao* 浮躁), paru en 1987, et *Opéra du Shaanxi* (*Qinqiang* 秦腔) qui date de 2005. On peut faire différentes hypothèses quant aux diverses raisons de cette « réhabilitation » : le sexe n'est plus choquant, ou bien Jia Pingwa a entre-temps gagné le prestigieux prix littéraire Mao Dun avec *Opéra du Shaanxi*, ou encore les responsables de l'interdiction de l'époque à l'AGPP ne sont plus en poste. En termes d'édition à proprement parler, de réelles différences demeurent cependant. Le livre de 1993 affichait une couverture plutôt terne, ornée des caractères d'imprimerie *Fei du*, agrémentée en son centre d'une feuille de papier froissée et d'un nuage violacé à l'arrière plan (Image 1). Le dessin coloré du livre de 2009 est au contraire d'un rose vif (Image 2). Au lieu de l'écriture mécanique du titre d'il y a 16 ans, c'est la propre calligraphie de Jia qui recouvre la couverture. Cela sonne comme un rappel que même la Maison d'édition des écrivains, propriété de l'État, gérée par l'Association des écrivains chinois – dont Jia est membre – possède à présent un département dédié aux études de marché⁽²⁰⁾.

Trois essais introductifs écrits par trois critiques littéraires prestigieux précèdent chacun des trois romans dans leur nouvelle édition : Li Jingze, journaliste à *Littérature populaire* (*Renmin wenxue* 人民文学), Chen Xiaoming, professeur à l'Université de Pékin, et Xie Youshun, professeur à l'Université Sun Yat-sen⁽²¹⁾. Sans aucun doute, ces essais servent à légitimer la réédition d'une œuvre qui était, selon les mots de l'interdiction de 1994, « d'un style faible, mêlé de descriptions pornographiques » (*gediao dixia, jiaza seqing miaoxie* 格调低下, 夹杂色情描写)⁽²²⁾. Quinze ans plus tard, les « descriptions pornographiques » restent intactes. Pas un seul caractère de l'édition originale n'a été soustrait, comme aiment à le mentionner les médias. Mais on a bel et bien opéré des changements dans le texte. Ce que Jia Pingwa avait « auto-censuré » en 1993 a été censuré une seconde fois, cette fois-ci pour de bon. Dans l'édition de 2009 les carrés blancs – □□□□□ – ont été remplacés par des points de suspension – Remplacé également, le décompte des caractères supprimés par la mention « (ici l'auteur a effectué des suppressions) » (*ci chu zuozhe you shan jie* 此处作者有删节). Parfois, la preuve de la suppression a aussi été effacée⁽²³⁾.

C'est Li Jingze, auteur du premier essai de la préface de la nouvelle édition, « Sur Zhuang Zhidie » (*Zhuang Zhidie lun* 庄之蝶论), qui a proposé la modification⁽²⁴⁾. Voici comment il justifie partiellement cette décision : « En dessinant les blancs, il mettait en lumière l'interdit et en même temps transgressait l'interdit ainsi mis en lumière. En fait, c'est à cause de cela qu'il s'exposait à la censure, et il a eu ce qu'il méritait »⁽²⁵⁾. Les mots qui sautent aux yeux sont sans aucun doute « ce qu'il méritait » (*huogai* 活该). Le ton de la critique rappelle certaines des premières réactions aux carrés, qui par leur simple présence devinrent l'objet de diatribes dans certains cercles (sans parler du fait qu'ils furent aussi à l'origine d'émois dans d'autres). De la même manière, un critique de 1993, par exemple, choisit de se draper dans la vertu et de faire la leçon :

[...] chaque « □□ » est un piège. Jia Pingwa veut que les adolescents imaginent des choses quand ils rencontrent ces « □□ ». Jia Pingwa devrait subir les reproches de sa conscience⁽²⁶⁾.

On devrait toujours protéger l'imagination des jeunes. Un autre critique invoque l'outrage national, estimant que les carrés de Jia sont « un faux défi lancé à la censure des publications destiné à s'attirer les faveurs des lecteurs

de Hong Kong, Taiwan et de l'Occident, qui sont hostiles à l'institution de l'édition de Chine continentale »⁽²⁷⁾. Toutefois, une autre personne interrogée a vu en eux un assouplissement de la politique, la même transparence que blâmait Li Jingze : « [...] comparé à la méthode de censure qui consiste à "supprimer sans laisser de trace de ce qui a été supprimé ou non", il s'agit sans doute d'une méthode faisant preuve de plus d'ouverture et de respect de l'auteur, et ce peut être considéré comme une forme de progrès »⁽²⁸⁾.

Pour en revenir à Li, celui-ci trouve l'origine des blancs dans les versions expurgées des fictions érotiques des époques Ming et Qing. Il n'accuse pas Jia, comme certains critiques avant lui, d'exciter les fantasmes charnels de ses lecteurs, ou même de tomber dans le mercantilisme. Au lieu de cela, Li le juge coupable de se dérober à sa responsabilité d'auteur :

Je crois que la profonde immoralité (*bu daode* 不道德) de ces « □□ □□ », c'est cette façon qu'a Zhuang Zhidie de s'esquiver, cette forme d'irresponsabilité. Jia Pingwa avait profondément senti son impuissance à toucher, imaginer, et décrire certaines des choses qui se passent à l'intérieur de l'esprit et du corps de ce personnage. Il ne pouvait pas rendre Zhuang Zhidie explicitement et personnellement responsable de ses actions, notamment de ses responsabilités morale (*daode* 道德) et éthique (*lunli* 伦理). Alors il a mis en place une stratégie intelligente, réunissant les fantômes du passé, rendant cette personne absente⁽²⁹⁾.

Li Jingze veut que Zhuang Zhidie reste à sa place, puni pour son comportement immoral d'une peine de prison à vie dans la diégèse dystopique. Zhuang pourrait le payer de sa vie à la fin, mais la mort est une finalité insuffisante. C'est pourquoi Li, dans l'édition ré-autorisée, assume la responsabilité d'ôter ces carrés blancs, fermant par là les issues de secours par lesquelles Zhuang – et Jia Pingwa – pourraient s'échapper. À ce moment l'intervention ne provient pas de l'AGPP, mais de l'intérieur, comme s'il s'agissait du choix d'un éditeur, d'un critique, d'un collègue.

Le jugement de Li apparaît diamétralement opposé à la position défendue ci-dessous par un critique de 1993. Tous deux critiquent les carrés blancs, mais loin d'autoriser le protagoniste ou l'auteur à s'échapper, ceux-ci agiraient comme des murs qui en fin de compte empêchent le lecteur d'entrer, excluant toute participation, comme l'affirme ce long extrait :

20. Shuyu Kong, *Consuming Literature: Best Sellers and the Commercialisation of Literary Production in Contemporary China*, Stanford, Stanford University Press, 2008, p. 47. Au sujet de la transformation de la Maison d'édition des écrivains du stade d'éditeur quasi interne de l'Association des écrivains chinois en une « machine à succès littéraires », voir *ibid.*, p. 43-54.

21. Chen Xiaoming considère l'œuvre de Jia dans son ensemble, alors que Xie Youshun porte son attention sur *Opéra du Shaanxi*. Pour Li Jingze, voir ci-dessous.

22. Hao Jianguo, « "Shaan jun dongzheng" lushang de xing fengbo » (La crise du sexe dans « L'Expédition orientale de l'armée du Shaanxi »), *Hua shangbao*, 14 juillet 2008, http://hsb.hsw.cn/2008-07/14/content_7030731.htm (consulté le 1 avril 2014) ; Zhang Hong, « Jia Pingwa *Fei du* jiejin xinban shangjia » (Levée de l'interdiction de *La Capitale déchu*e de Jia Pingwa, une nouvelle édition en vente), *Xin jing bao*, 30 juillet 2009, <http://culture.people.com.cn/GB/22219/9750476.html> (consulté le 1er avril 2014).

23. Comparer, par exemple, Jia Pingwa, *Fei du* (*La Capitale déchu*e), Pékin, Beijing chubanshe, 1993, p. 468, avec Jia Pingwa, *Fei du* (*La Capitale déchu*e), Pékin, Zuo jia chubanshe, 2009, p. 415.

24. Zhang Hong, « Jia Pingwa *Fei du* jiejin xinban shangjia », *art. cit.*

25. Li Jingze, "Zhuang Zhidie lun" (On Zhuang Zhidie), in Jia Pingwa, *Fei du*, Beijing, Zuo jia chubanshe, 2009, p. 1.

26. Xiao Xialin (éd.), *Fei du fei shei*, *op. cit.*, p. 140.

27. Duo Wei (éd.), *Fei du ziweli* (Le goût de *La Capitale déchu*e), Zhengzhou, Henan renmin chubanshe, 1993, p. 155.

28. *Ibid.*, p. 152.

29. Li Jingze, « Zhuang Zhidie lun », *art. cit.*, p. 2.

L'élément le plus flagrant et le plus commenté dans *La Capitale déchuée* est « □□□□ (l'auteur a supprimé xx caractères) ». Ce dispositif est bien sûr un faux-semblant, un simulacre de peur et de respect envers un interdit social (*shehui jinji* 社会禁忌) et la puissance discursive (*huayu quanli* 话语权力). Il imite visiblement le mécanisme culturel (*wenhua jiqi* 文化机器) qui efface le texte pour garantir que les règles du discours sont intactes. Mais la contradiction est ici que les suppressions d'origine de passages du texte qui outrepassent les limites discursives reposent sur l'existence d'un « original » (*diben* 底本) qui n'aurait pas été tronqué, et dont l'existence serait connue de tous (comme la version expurgée de *La Fleur en viole d'or*). Il s'agirait simplement du fait que les normes discursives les ont effacés et fait disparaître. Mais Jia Pingwa a décerné à l'« auteur » (*zuozhe* 作者) une double identité. Celui qui effectue la purge ici n'est pas le mécanisme culturel, mais l'« auteur ». « Auteur » et « expurgateur » sont étrangement devenus une même personne, écrivant et supprimant en parallèle. N'importe quel lecteur confronté à ce texte répliqué à l'infini (*wuqiong fuzhi* 无穷复制) découvrira qu'il ou elle n'a pas la moindre chance ou possibilité de remplir ces « □□□□ ». Ces suppressions jouent avec le lecteur – et l'aguichent fortement. Jia Pingwa utilise cette méthode pour faire disparaître l'autorité (*quanwei* 权威) de l'auteur même s'il reproduit celle-ci d'une autre manière. Car aucun lecteur ne pourra jamais résoudre les énigmes grâce à son imagination, aucun lecteur ne pourra discuter d'égal à égal avec l'auteur de ces suppressions. Ainsi, ces suppressions inventées deviennent la marque (*biaoji* 标记) et le code (*daima* 代码) de ce style, le plus séduisant dans l'histoire de Zhuang Zhidie. Il s'agit également d'une marque et d'un code qui s'orientent vers la consommation et le marché⁽³⁰⁾.

Alors que Li Jingze, en emprisonnant Zhuang Zhidie à l'intérieur du texte, s'y enferme en même temps lui-même, ce critique considère les carrés blancs comme une interface axée vers le lecteur/consommateur, qu'ils ne se contentent pas d'attirer. Au lieu de cela, ils sont une provocation, un produit fini qui séduit mais ne satisfait jamais. La prédiction de cette lecture est remarquable, car nous pourrions dire qu'elle se rapporte moins à l'édition de 1993 qu'à celle de 2009. C'est dans la nouvelle *Capitale déchuée* que nous trouvons la réaffirmation éhontée de l'autorité, entonnée depuis le piédestal intellectuel d'un essai préfaciel qui regarde en arrière, tout en abandonnant toute responsabilité. Les carrés comme le nombre de caractères supprimés ont été retirés du texte, anéantissant toute possibilité pour les lecteurs de « discuter d'égal à égal » (*pingdeng di taolun* 平等地讨论). L'ordre règne de nouveau, alors que les rôles d'auteur et de censeur, mais aussi de producteur et de consommateur ont été restaurés.

Nous avons appris des entretiens ultérieurs donnés par Jia l'histoire qui se cache derrière ces carrés blancs – □□□□□□ – suivi de « l'auteur a supprimé n caractères »⁽³¹⁾. Il n'a jamais écrit entièrement les scènes de sexe, sachant qu'elles ne seraient jamais publiées, et à la lecture il a effectué de nouvelles suppressions. Puis un éditeur en fit de nouvelles, et Jia rajouta les blancs et le nombre de caractères supprimés. Le « n » ne correspond donc pas au nombre réel de caractères soustraits au texte⁽³²⁾.

Peut-on alors conclure que la modification effectuée par Li Jingze est une rectification ? L'histoire racontée dans *La Capitale déchuée*, entre 1993 et 2009, n'a pas changé d'un pouce, comme l'éditeur et les critiques littéraires le soulignent volontiers. Après avoir causé tant de controverses, après avoir

provoqué tant de reproches, les carrés blancs – minuscules étiquettes apposées sur nos pensées lubriques, modestes lucarnes pour l'évasion de la part la plus faible de nous-mêmes – auraient-ils finalement été légitimement effacés ? Après tout, le roman a été corrigé du faux et du superflu : le comptage était faux, et les blancs n'avaient rien à faire là.

Reconstituer le public

Ce n'est pas la première fois que des carrés blancs apparaissent dans le discours critique moderne en Chine. En mai 1934, dans « Plus sur "....." "□□□□" » (« "□□□□" *lun bu* 论补), signé du pseudonyme Man Xue (曼雪), Lu Xun faisait remarquer avec humour que « » est étranger, importé et (selon lui) postérieur au 4-Mai, alors que les carrés blancs sont des « produits locaux » (*guohuo* 国货)⁽³³⁾. Il avait à l'esprit les anciennes inscriptions sur des rouleaux de bambou dont les caractères manquants ou indéchiffrables sont retranscrits par des □. Il réagissait à un texte intitulé « Sur 「.....」 「□□□□」 » («」 「□□□□」 *lun* 论), publié plus tôt le même mois par l'écrivain Xu Xu (徐訏) dans *Monde humain* (*Ren jian shi* 人间世), un bimensuel qui présentait des écrits dans le style des « essais futiles » (*xiaopin wen* 小品文), et dont Xu faisait partie de la rédaction (le rédacteur en chef en était Lin Yutang 林语堂). Xu déclarait dans le texte : « Le fait que "□□□□" "....." se trouve déjà couramment dans les actualités des journaux et les télégrammes de personnages importants est déjà un problème rencontré par tout un chacun »⁽³⁴⁾. Pour Xu, les carrés blancs manifestent une réticence ou une incapacité à dire – à cause d'une paresse intellectuelle ou par lâcheté – ce qui devrait être dit. Il s'agit d'un problème qui touche toute la société, et il loue les scientifiques comme Darwin, par exemple, qui ont osé dire ce que d'autres n'ont pas osé – en l'occurrence que l'homme descend du singe –, et les écrivains qui sont capables de décrire ce sur quoi les lecteurs n'arrivent pas à poser de mots. Lu Xun était très critique à l'égard de la forme littéraire qu'est l'« essai futile » (ainsi qu'à l'égard de Lin Yutang, qui s'en faisait le héraut)⁽³⁵⁾. Dans sa réponse, il suit Xu en déplorant l'apparition des carrés blancs dans les publications contemporaines. Mais la raison qu'il donne est assez différente. Il s'agit d'un phénomène, explique Lu Xun, qui rend heureux deux sortes de personnes : le censeur du gouvernement, qui voit là son labeur déjà effectué, et le lecteur, qui est excité par les carrés à remplir. Il les prend pour une sorte de tromperie sur la marchandise, la vente de quelque chose qui n'est pas là :

De nos jours, tout doit s'acheter avec de l'argent, et donc tout peut être vendu pour de l'argent. Mais le fait que même « rien » puisse être vendu contre de l'argent dépasse l'imagination. Pourtant, une

30. Xiao Xialin (éd.), *Fei du fei shei*, op. cit., p. 236.

31. Zha Jianying, *China Pop: How Soap Operas, Tabloids, and Bestsellers Are Transforming a Culture*, New York, New Press, 1995, p. 149 ; Hao Jianguo, « "Shaan jun dongzheng" lushang de xing fengbo », art. cit.

32. Au moment de la publication toutefois, circulaient les rumeurs d'une édition originale, non-censurée – ainsi que de versions pirates « non-censurées » dont les blancs auraient été, pour ainsi dire, remplis.

33. Lu Xun, *Lu Xun quanji* (Œuvres complètes de Lu Xun), vol. 5, Pékin, Renmin wenxue chubanshe, 2005, p. 511. Lu Xun remarque aussi que de plus en plus de « x x » se trouvent dans des publications qui, dit-il, sont importées du Japon.

34. Xu Xu, « 「.....」 「□□□□」 *lun* » (Sur 「.....」 「□□□□」), *Renjian shi*, vol. 4, 20 mai 1934, p. 21.

35. Voir Lu Xun, « Lunyu yinian » (Une année des *Entretiens* [de Confucius]) et « Xiaopinwen de weiji » (La crise des « essais futiles ») dans Lu Xun, *Lu Xun quanji*, vol. 4, op. cit., p. 582-593.

fois que vous le savez, vous avez compris qu'écouler des rumeurs peut à présent être considéré comme une « façon honnête » de gagner sa vie⁽³⁶⁾.

À n'en pas douter, l'intrusion de l'éthique capitaliste dans les domaines culturel et intellectuel, particulièrement à Shanghai où Lu Xun vivait, l'ont perturbé⁽³⁷⁾. Juste six mois après la réponse ci-dessus, Lu Xun considérait les carrés blancs différemment. Dans « Les Démons de la scène littéraire chinoise » (*Zhongguo wentan shang de guimei* 中国文坛上的鬼魅) de novembre 1934, il remarque que les censeurs du gouvernement nationaliste n'autorisent plus les auteurs à laisser des blancs en lieu et place des mots retirés⁽³⁸⁾. Il évoque également le système de censure avant publication mis en place en juin de la même année après une rencontre à Shanghai entre les autorités et les éditeurs⁽³⁹⁾. Il devenait clair que les carrés blancs constituaient plus une forme de résistance qu'un aide au travail des censeurs.

Peut-être s'est-il souvenu d'un carré blanc dans l'une de ses nouvelles. Il était apparu dans « Le Remède » (*yao* 药), publié dans *Nouvelle Jeunesse* (*Xin qingnian* 新青年) en mai 1919. Le Vieux Shuan, croyant guérir son fils tuberculeux, achète un pain à la vapeur trempé dans le sang, apprenons-nous, répandu lors de la récente exécution d'un révolutionnaire. Près de l'endroit où le Vieux Shuan effectue cet achat se trouve un lieu nommé Gu xxx Ting Kou (carrefour de l'ancien pavillon xxx)⁽⁴⁰⁾. Comme les éditeurs des *Œuvres complètes* de Lu Xun l'expliquent, il s'agit d'une allusion au martyr du célèbre révolutionnaire Qiu Jin, tué par les troupes Qing en juillet 1907 dans un endroit nommé Xuan Ting Kou dans la ville natale de Lu Xun, Shaoxing⁽⁴¹⁾. Mais, dans la fiction, le caractère *xuan* (軒) est remplacé par un carré blanc.

Nous ignorons qui en est responsable, est-ce Lu Xun qui a lui-même dessiné le carré dans le manuscrit ? Mais nous savons que, dans tous les cas, les petits carrés ont la même fonction qu'un *post-it*, pour rappeler au lecteur quelqu'un qui n'est plus là, ou – pour utiliser une autre métaphore – une stèle commémorative vierge érigée exactement au milieu de la page en souvenir d'un événement passé à propos duquel on ne peut toujours pas écrire directement. Dans « Le Remède », comme dans *La Capitale déchu*, le carré blanc exerce la censure, la révélant non pas comme une force qui s'applique uniquement à la fin pour couper ou rayer, mais plutôt comme une force présente dès le départ, constitutive de l'écriture elle-même. Comme Lu Xun avant lui, Jia Pingwa écrit au travers de la censure, qui participe à la construction de son œuvre plus qu'elle ne la balafre. Ce qui différencie le roman de Jia est son interdiction en 1994. Dans son cas, la cible n'a donc pas été certains passages du texte, mais le livre dans sa globalité. L'interdiction a poussé son public dans la clandestinité, et bien que l'économie du piratage l'ait maintenu en vie – 12 millions de copies, légales ou pirates, auraient été vendues – en parler était techniquement devenu illégitime⁽⁴²⁾. Toute discussion autour du roman avait disparu.

À bien des égards, *La Capitale déchu* annonce aussi bien l'annihilation du public par la censure. Tout ce qui ressemble à un domaine public au sens fort est absent du récit. La corruption s'étend de la presse au système judiciaire : on paye pour des articles de journaux, et les juges ne ferment pas la porte aux trafics d'influence⁽⁴³⁾. Le gouvernement se trouve dans la même situation. Zhuang Zhidie cherche à s'attirer des faveurs pour le procès auquel il est mêlé en mariant sa séduisante femme de ménage au fils handicapé du maire de Xijing. Bien qu'il ne soit pas question de la scène politique au niveau national, Zhuang insinue qu'il s'agit d'une réplique de ce qui se passe au niveau local : « Une réunion du Bureau politique du Comité central

se déroule probablement aussi de cette manière : une poignée de personnes discutent chez quelqu'un, et la politique de l'État sur le sujet est décidée »⁽⁴⁴⁾. Derrière leur apparence publique, ces institutions sont dirigées par des considérations privées. L'extrait suivant est une rumination – produite par la conscience d'une vache dont Zhuang Zhidie boit le lait directement au pis – au sujet du manque de toute dimension réellement collective dans la vie publique de la ville :

Qu'est-ce qui fait qu'un homme, ayant quitté l'harmonie et l'amour d'un village ou d'un hameau où tout le monde connaît le nom des animaux domestiques de son grand-père, dont la poule court en liberté, arrive dans une ville où chaque famille possède son propre appartement, et où l'on ferme bien la porte à peine entré, où soudain personne ne reconnaît personne ? Tant de monde dans les rues – je respire l'air que tu expires, tu respirez l'air que j'expire – des gens entassés dans les bus, en foule compacte dans les théâtres, mais il se regardent sans se reconnaître. Comme le sable, vous pouvez en saisir une poignée. Mais quand vous relâchez prise, les grains se séparent. Ajoutez de l'eau et ils s'éloigneront les uns des autres encore plus !⁽⁴⁵⁾

La ville devrait être le lieu du public, mais le passage, avec les lieux communs sur l'aliénation malgré le grand nombre d'habitants, dévoile son absence manifeste : même quand les gens se rassemblent dans l'espace public, un bus ou un théâtre, ils ne forment pas une communauté ayant quelque chose en commun. Ce qu'illustre toutefois le reste du roman est l'exact opposé d'individus étrangers les uns aux autres. Les résidents de Xijing ne se connaissent que trop bien. Loin de se séparer comme le sable, ils sont inextricablement empêtrés dans une toile d'araignée de relations. Si malgré tout il n'y a pas de public, ce n'est pas la faute de l'urbain en tant que tel, mais

36. Lu Xun, *Lu Xun quanji*, vol. 5, *op. cit.*, p. 512.

37. Le récit par excellence du capitalisme industriel et financier du Shanghai des années 1930 est bien sûr *Minuit* (*Ziye*) de Mao Dun, paru en 1933. Pour un aperçu et une critique par le monde intellectuel du commerce et de la culture dans le Shanghai républicain, voir Wen-hsin Yeh, « Shanghai Modernity: Commerce and Culture in a Republican City », *The China Quarterly*, vol. 150, 1997, p. 375-394.

38. Lu Xun, *Lu Xun quanji*, vol. 6, *op. cit.*, p. 162. On peut rappeler que, parmi le grand nombre de livres édités pour la collection de l'empereur Qing Qianlong *Les Quatre trésors de l'Empereur* (*Siku quanshu*), les personnages et les passages choquants devaient être remplacés par d'autres personnages. Il ne devait rester aucun blanc. (R. Kent Guy, *Les Quatre trésors de l'Empereur : les savants et l'État à la fin de l'époque Chien-lung*, Cambridge, Harvard University Press, 1987, p. 193).

39. *Ibid.*, p. 161. Il est à nouveau question des blancs un an plus tard dans « Préface à la *Littérature décorative* » de décembre 1935 : « L'année 1934 était différente de 1935. Cette année, à cause de l'incident de "L'Empereur qui bavasse", le département de la censure de la presse et des publications rencontrait des difficultés. Il se sépara même de sept censeurs, et on s'aperçut que les journaux pouvaient même laisser des blancs à la place de ce qui avait été supprimé (le terme technique est "ouvrir une lucarne") » (Lu Xun, *Lu Xun quanji*, vol. 5, *op. cit.*, p. 438). Comme une note de l'éditeur l'explique, « L'Empereur qui bavasse », publié en mai 1935 dans la revue shanghaienne *Xin sheng* (Nouvelle Vie) critiquait l'institution monarchique, en allusion à l'empereur du Japon. D'une part pour apaiser le Japon et d'autre part pour censurer les opinions « progressistes », les autorités nationalistes fermèrent l'hebdomadaire et condamnèrent le rédacteur en chef à 14 mois de prison (*ibid.*, p. 440).

40. Lu Xun, *Lu Xun quanji*, vol. 1, *op. cit.*, p. 465.

41. *Ibid.*, p. 472.

42. Di Ruihong, « *Fei du jiejin* Jia Pingwa: wei ta yi tong shiqi nian » (*La Capitale déchu* : Une épreuve de 17 ans pour Jia Pingwa), *Hua shangbao*, 28 juillet 2009, http://hsb.hsw.cn/2009-07/28/content_7404550.htm (consulté le 1er avril 2014). Les vies clandestines du roman commencèrent avant même qu'il ne puisse plus être imprimé légalement, grâce aux diverses éditions pirates qui circulaient. Jia expliqua dans un entretien qu'il possédait plus de 70 versions pirates dans sa collection (Mu Tao, « Lülü » [Curriculum vitae], *Dangdai zuojia pinglun*, n° 5, 2005, p. 27).

43. Jia Pingwa, *Fei du*, *op. cit.*, p. 131-132.

44. *Ibid.*, p. 277.

45. *Ibid.*, p. 141.

précisément à cause de sa ruralisation. L'intimité de la vie villageoise est transplantée au milieu des dynamiques d'une ville. Ce n'est pas que les gens ne se parlent pas les uns aux autres. Ils se parlent de manière trop familière, incapables de mettre de côté leurs intérêts privés, communs ou conflictuels, pour s'ouvrir à un horizon plus large.

Là repose le danger de la réalisation de la censure par Jia Pingwa. Je suis en désaccord avec le critique qui croit que les carrés blancs représentent seulement un « artifice mineur » : « Que l'auteur de *La Capitale déchu*e utilise cette manœuvre pour parodier le "nettoyage" du texte est effectivement innovant, mais il est dommage que ce genre de parodie de textes antérieurs ne soit qu'un artifice mineur dans *La Capitale déchu*e ; il ne se développe pas dans l'état d'esprit de tout le texte »⁽⁴⁶⁾. La réflexivité parodique, illustrée par les « intellectuels oisifs », est en fait caractéristique de l'œuvre dans son intégralité. Mais dans quelle mesure Jia est-il complice des choses dont il se moque ? Critique-t-il l'homme de lettres qui choisit le profit, ou est-il en train de gagner de l'argent en en faisant le portrait, justement ? Plus important, joue-t-il vraiment à la simple reproduction des effets de la censure sans offrir d'issue ? Tout comme l'État chinois, qui depuis les manifestations de 1989 focalisées autour d'une place, a cherché à clore l'espace des publics alternatifs, *La Capitale déchu*e ne présente, apparemment, pas d'alternative. Bien que Jia ne puisse être accusé de glorifier les personnages vénaux de son roman, comme le prouve la conclusion déplorable du récit, l'évasion ratée de Zhuang Zhidie et son décès final, sans parler de son incapacité à terminer le roman sur lequel il travaillait, pourrait simplement refléter l'impasse devant laquelle se trouve un écrivain dans la Chine de l'après Tiananmen. Voilà la menace constitutive de la censure. Les carrés blancs, tout comme le récit lui-même, reconstituent l'infirmité et la déformation du public.

Comme nous l'avons déjà vu, lorsque le roman fut publié en 1993, de nombreux critiques donnèrent leur avis sur la place de ces carrés, comme pour compenser le fait de n'avoir pas été sur une autre place qui avait été évacuée quatre ans plus tôt. En fait, en débattant de *La Capitale déchu*e, les intellectuels chinois, contraints au calme sinon au silence depuis la répression militaire des manifestations populaires de 1989 et les actions lancées contre les discussions publiques ensuite, firent à nouveau entendre leur voix⁽⁴⁷⁾. Bien que beaucoup plus petite, une autre industrie s'appuya sur l'industrie du livre, celle de son commentaire, comme le montrent ces titres, tous datés de 1993 : *Quel est le problème de Jia Pingwa ? (Jia Pingwa zenme la 贾平凹怎么啦)*, *La Capitale déchu*e, de qui la déchéance ? (Fei du fei shei « 废都 废谁), *La saveur de La Capitale déchu*e (Fei du ziwei « 废都 滋味), *La Capitale déchu*e et la « fièvre de La Capitale déchue » (Fei du yu « Fei du re » « 废都 与 "废都热"), *Le Mystère de La Capitale déchu*e (Fei du zhi mi « 废都 之谜), et *Capitale déchu*e, *Oh Capitale déchu*e (Fei du a Fei du « 废都 啊, « 废都 »). Le roman n'a peut-être représenté aucun public, mais il les a provoqués, le public des lecteurs comme le public des critiques dans la presse et les périodiques.

Ces publics furent bien sûr réduits au silence après l'interdiction de 1994. Mais avec sa levée en 2009, ils furent à nouveau autorisés à se rassembler publiquement, et ce qui était nécessaire était la réévaluation de l'exercice de la censure par Jia Pingwa, particulièrement les carrés blancs, à la lumière de la nouvelle édition, qui confirme qu'ils étaient et ont toujours été l'aspect le plus dérangeant du roman. Leur expulsion du livre, qu'on la considère comme une déformation ou une révision, appelle à une riposte critique, que je n'espère pas être un retour en arrière. Je n'ai pas vocation à restaurer les carrés, ou à mener à bien un nouveau décompte des « caractères effacés ».

Mais ré-évaluer le texte est un mouvement qui m'appartient totalement, la réponse qui reste à un lecteur qui ne peut rien d'autre que re-placer figurativement ce qui a été remplacé. Mon objectif est à la fois de rendre publique la censure – « montrer l'interdiction » – et d'alerter le public contre la censure, la re-convocation d'un groupe éparpillé.

Chaque blanc de *La Capitale déchu*e est une *u-topie*, un non-lieu placé là pour dire non à la dystopie envahissante qui apparaît tout sauf inévitable. Cette *u-topie* n'est pas en même temps une *u-chronie* : elle n'est pas hors du temps mais précisément le seuil sur lequel le temps glisse et recouvre l'apparente permanence du présent-passé (post-Tiananmen, post-socialiste, post-âge d'or), démoralisé, délesté de ses illusions. Les carrés blancs ne donnent pas seulement sur un futur insaisi, mais aussi sur un passé élié. Nous nous souviendrons que le récit ne manifeste presque aucun souvenir de la période socialiste. Assez bizarrement, il contient un avertissement contre l'amnésie historique de l'homme, encore une fois à travers la vache laitière :

La vache désire vraiment parler aux humains du passé, mais c'est dommage que la vache ne parle pas humain. Alors quand à maintes reprises les humains oublient le passé et, après que les choses soient révolues, parcourent les annales reliées, soupirant au sujet de « ce qui est scandaleusement familier dans l'Histoire », au fond de son cœur, la vache se moque des pathétiques êtres humains⁽⁴⁸⁾.

L'histoire, nous nous en souvenons, se déroule visiblement dans les années 1980, ce qui fait de l'époque socialiste son passé immédiat. Nous nous souvenons aussi que le roman a été écrit au début des années 1990, ce qui fait de 1989 son passé immédiat. L'absence de ces deux passés immédiats dans *La Capitale déchu*e saute aux yeux. Le fait que Jia Pingwa les « oublie » acte la perte de mémoire à court-terme de ses personnages comme de leurs contemporains dans leur course tête baissée pour les richesses et les excipients. Mais il s'agit de plus que d'un oubli. Les carrés blancs sont emblématiques de la censure qui a appliqué l'oubli. Ils remplacent alors l'*u-topie* récurrente – le non-lieu et le non-motif – qu'est la place Tiananmen. C'est de cette manière qu'un hiatus graphique – □□□□ – en représente un autre, historiographique.

On m'objectera sans aucun doute de déformer les blancs de Jia, qui signalent comme nous le savons tous des scènes de sexe trop torrides pour pouvoir être imprimées, sans « philosophie »⁽⁴⁹⁾. *La Capitale déchu*e a beau avoir été écrit quatre ans après les manifestations, il n'y en a pas la moindre trace, ni des événements nationaux ou des maux de la société. S'il est question de politique dans le récit, c'est de la politique de la surenchère : le calcul des intérêts, les échanges de faveurs, et la compétition pour obtenir des avantages dans l'intrigue des désirs.

On aurait pu soutenir cette thèse à un moment. Mais avec la censure des carrés en 2009, 16 ans après la première publication et roman et 20 ans après Tiananmen, il est apparu clairement que le défi qu'ils représentent se

46. Xiao Xialin (éd.), Fei du fei shei, op. cit., p. 146.

47. Une discussion concomitante qui se nourrit de la controverse entourant *La Capitale déchu*e et l'enrichissement est exposée dans un chapitre de « Ideologies of Popular Culture: The "Humanist Spirit" Debate » qui fait autorité, in Jason McGrath, *Postsocialist Modernity: Chinese Cinema, Literature, and Criticism in the Market Age*, Stanford, Stanford University Press, 2008, p. 25-58.

48. Jia Pingwa, *Fei du*, op. cit., p. 140.

49. Je fais allusion aux livres philosophiques [en français dans le texte, NdT], une forme de littérature clandestine populaire dans les années 1780, mi-pornographique, mi-satire de la monarchie et de l'Église, le sujet du classique de Robert Darnton *The Forbidden Best-Sellers of Pre-Revolutionary France*.

trouve dans leur publicité alternative. Remplacer des carrés blancs par des points de suspension, c'est occulter la réceptivité des premiers. Ces petits carrés, qui ne mesurent pas plus de quelques millimètres carrés sur une page, sont des fenêtres sur des mondes de sens comme de désirs. Et elles ont été fermées, les carrés ont été réduits au vrai néant – contrairement au blanc – qu'est le point noir, pas parce qu'il s'agissait de quelque « marque ou code orienté vers la consommation et le marché » – la direction choisie par l'État depuis des décennies – ni parce qu'ils laissent l'auteur s'exonérer de la responsabilité de ce qu'il a écrit, mais parce qu'ils appelaient les lecteurs à se ré-engager et à réagir d'une manière non prédéterminée. Ils pointaient vers le futur pour suggérer d'innombrables façons différentes de les remplir, et vers le passé également, indiquant l'espace ouvert d'une place publique sur laquelle les gens s'étaient rassemblés une année à la fin du printemps, comme des signaux visuels ou des signets gardant en place les

pages de l'histoire. C'est pourquoi la re-publication de 2009 ne montre pas tant l'assouplissement de la censure, ou même l'industrie prenant le dessus sur l'idéologie, mais plutôt la stratégie pour modeler le public qui réapparaît sous une forme nouvelle. On ne pouvait pas laisser les carrés blancs reposer en paix sous terre. Le livre interdit devait être ressuscité, pour être soumis à une autre violence, l'effacement de ses carrés comme re-constitution de ce qui eut lieu une nuit de juin, ces ellipses sans décompte comme autant de balles résonnant dans l'obscurité.

■ Traduit par Florent Chevallier.

■ Thomas Chen est doctorant en littérature comparée à l'Université de Californie, Los Angeles.

350 Humanities Building, Box 951536, Los Angeles, CA 90095-1536, USA (tchen6@ucla.edu).