

Démocratie, anarchisme et révolution littéraire dans la Chine du 4 Mai

Sebastian Veg

Volume 41, Number 3, 2010

Littérature et anarchisme

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1006003ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Veg, S. (2010). Démocratie, anarchisme et révolution littéraire dans la Chine du 4 Mai. *Études littéraires*, 41(3), 87–102.

Article abstract

Of particular interest in China's May 4, 1919, movement is an expressed wish for democratisation stemming from fictional writing. Allegedly taking after occidental fashion, such new vernacular literature sought to turn readers into citizens, symbolically doing away with "tradition". Studying Lu Xun's 1918 *Diary of a Madman*, one learns that beyond their historically documented affinity with political anarchism, May 4 leaders generally favoured the nihilist stance of a written fiction that claimed to be both an absolute beginning and pure. The *True Story of Ah Q*, another well-known short story by Lu Xun, reveals how the writer transcended purely selfish critique to put fair standards to the community without taking a position. This evokes the intellectual elite's rejection of institutions in the modernisation process and their preference for a "deeper" democratisation through culture. Thus, anarchism's radical questioning of social organisation continued to inform the democratic aspirations that underpinned the May 4 movement.



Démocratie, anarchisme et révolution littéraire dans la Chine du 4 Mai

SEBASTIAN VEG

L'histoire littéraire et intellectuelle chinoise offre un exemple particulièrement riche des rapports entre littérature, revendications démocratiques et esprit anarchiste, avec le mouvement pour la « nouvelle culture », tel qu'il se déploie à partir de 1915¹. Celui-ci se distingue par son engagement politique en faveur de la démocratie, porté en banderole sous les traits de « Monsieur Démocratie » le 4 mai 1919 et par une matrice idéologique pénétrée par certains thèmes anarchistes, notamment la revendication d'une émancipation individuelle et la méfiance vis-à-vis de l'État, comme l'ont montré les études novatrices d'Arif Dirlik et de Peter Zarrow². Sa particularité est de placer au cœur de ses revendications une révolution littéraire, d'abord conçue comme vecteur de la « démocratisation culturelle », mais qui finit par apparaître comme le seul véritable programme commun d'un mouvement d'emblée déchiré entre différents courants politiques³. Or, cette révolution littéraire, dont la nécessité fut d'abord formulée de manière théorique dans les pages de *Nouvelle jeunesse* par Hu Shi et Chen Duxiu en 1917, puis par le frère de Lu Xun, Zhou Zuoren dans « Une littérature humaine » en 1918 (« Ren de wenxue », vol. 5, n° 6), reposait moins sur l'adoption de la langue

1 Rappelons ici que les ouvrages de référence sur le 4 Mai sont l'étude pionnière de Chow Tse-tsung, *The May Fourth Movement. Intellectual Revolution in Modern China* (Cambridge, Harvard University Press, 1960) et celle récemment mise à jour de Lucien Bianco, *Les origines de la révolution chinoise 1915-1949* (Paris, Gallimard (Folio Histoire), nouvelle édition augmentée, 2007).

2 Arif Dirlik, *Anarchism in the Chinese Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1991 ; Peter Zarrow, *Anarchism and Chinese Political Culture*, New York, Columbia University Press, 1990.

3 Liang Qichao a été le premier à appeler, dès 1902, à une nouvelle littérature pour changer l'esprit des Chinois dans le texte « Sur les rapports de la littérature avec le gouvernement de la société ». Cependant, quand Lu Xun reprend cet argument dans la préface de *Cris* (1921), il le met d'emblée en doute, soulignant que c'est seulement une fois qu'il avait perdu espoir dans le pouvoir d'une littérature conçue comme vecteur de propagation des lumières (ou de propagande) qu'il a pu se mettre à écrire (voir Lu Xun, *Cris*, 2010, p. 15). La fiction du 4 Mai se situe donc d'emblée dans un rapport de tension ambigu avec l'instrumentalisation politique.

vernaculaire, en réalité utilisée depuis longtemps, que sur l'appel à une écriture de fiction moderne, par opposition à la littérature de l'époque impériale. Les modalités de ce rejet et de cette différenciation restaient en grande partie à construire dans la pratique, les programmes théoriques de 1917 insistant principalement sur le fait que cette nouvelle littérature devait être une littérature de contenu, par opposition à la littérature « formelle » d'avant 1911⁴. Cette revendication d'une rupture historique et symbolique avec la tradition écrite doit toutefois être replacée dans le contexte du sentiment d'échec de la démocratisation par les institutions, un échec consommé quand la nouvelle république est mise sous tutelle par la dictature de Yuan Shikai à partir de 1914. Le « tournant culturel » s'inscrivait donc dans une tentative de démocratisation susceptible de parvenir à contourner des institutions discréditées et accaparées par les « seigneurs de la guerre », à la faveur d'une incertaine démocratisation des esprits, comme le suggèrent les traductions de Dewey réalisées au début des années 1920⁵.

Le mouvement du 4 Mai et les textes de fiction auxquels il a donné lieu permettent donc d'interroger les liens entre l'anarchisme politique et la fiction modernes, de même que sa capacité de briser symboliquement la continuité culturelle et d'agir directement sur le lecteur. Il est évident que, en Chine comme ailleurs, l'anarchisme comme mouvement politique est une réalité historique distincte d'un ensemble d'idées aux contours plus flous, mettant l'accent sur le rôle d'une individualité absolument autonome comme ferment de l'action politique authentique, non « contaminée » par les intermédiaires institutionnels⁶. C'est pourquoi nous commencerons par situer les écrivains du 4 Mai dans le contexte des mouvements historiques constitutifs de l'anarchisme chinois. Il n'en reste pas moins vrai que la sensibilité anarchiste, plus précisément stirnerienne, a joué un rôle particulièrement déterminant en Chine dans la genèse du mouvement du 4 Mai et dans l'apparition d'une littérature de fiction investie d'espoirs de transformation culturelle profonde de ses lecteurs. Elle repose sur la confiance anarchiste dans la perfectibilité de l'homme (héritée des Lumières), notamment par l'éducation et l'aide mutuelle, pour peu qu'il soit possible d'extraire l'homme des institutions sociales frappées du sceau de la hiérarchie. La fiction du 4 Mai s'inscrit donc dans une dialectique : en même temps qu'elle affirme « dynamiter » la tradition culturelle et littéraire au nom de l'authenticité d'un acte individuel, elle situe encore la littérature au centre de l'expérience moderne, faisant

4 Hu Shi, « Wenxue gailiang chuyi » (« Premières propositions pour une réforme littéraire », *Nouvelle jeunesse*, vol. 2, n° 5 (1917)) ; Chen Duxiu, « Wenxue geming lun » (« Sur la révolution littéraire », *Nouvelle jeunesse*, vol. 2, n° 6 (1917)). Pour un résumé des propositions, voir Zhang Yinde, *Le roman chinois moderne*, Paris, Presses universitaires de France, p. 5-6.

5 Joël Thoraval souligne ainsi l'importance en Chine de la définition de la démocratie par Dewey comme « culture partagée », dans « La tentation pragmatiste dans la Chine contemporaine » (Anne Cheng (dir.), *La pensée en Chine aujourd'hui*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2007, p. 103-134).

6 Jürgen Habermas, dans « La modernité, un projet inachevé », cite ainsi les analyses du sociologue américain Daniel Bell pour qui l'art d'avant-garde a introduit dans le vécu social l'exigence d'une « réalisation illimitée de l'individu, d'une expérience individuelle authentique, et le subjectivisme d'une sensibilité exacerbée » (« La modernité, un projet inachevé », 1981, p. 954).

de l'écriture de fiction le ferment d'une démocratisation qui dépasse l'émancipation de l'individu-écrivain.

Une fois rappelé l'arrière-plan historique, il s'agira donc d'étudier le rôle qu'a pu jouer la pratique de la fiction dans le mouvement de démocratisation non-institutionnelle imprégné par la thématique anarchiste qu'est le 4 Mai en Chine. La fiction permet certes au niveau thématique une totalisation symbolique capable de tirer un trait sous la tradition, par exemple sous les traits de la métaphore du cannibalisme, on se demandera cependant aussi si, du point de vue poétique, cette écriture de fiction en tant que genre n'a pas une dimension anarchiste, intrinsèque ou latente, notamment dans le rapport qu'elle construit avec son lecteur, qui serait activée de façon privilégiée dans ce contexte historique. On pourrait suggérer que, au-delà de l'illustration de la thèse politique qu'elle permet, la double capacité de la fiction à susciter et à briser les croyances de ses lecteurs en fait un outil privilégié d'interrogation des normes politiques. L'acte individuel de l'écriture de fiction permet de remettre en cause toutes les croyances à travers un « acte pur » de totalisation symbolique que nous analysons à l'aide du « Journal d'un fou » de Lu Xun ; en même temps, l'inscription de cette « bombe anarchiste » dans un contexte de réception littéraire transitif (publication en revue, lettres de lecteurs), nous incite également à réfléchir à la façon dont l'œuvre est capable de reconstruire une communauté politique à partir d'un tel acte individuel. De ce point de vue, en permettant de reconstituer une communauté politique par l'adhésion d'individus libres, le choix de l'écriture de fiction traduirait en quelque sorte en actes le changement de paradigme politique que souhaitaient les activistes du 4 Mai⁷.

La matrice idéologique du 4 Mai

Les travaux d'Arif Dirlik ont montré de façon convaincante l'entrelacement du mouvement de 4 Mai avec la nébuleuse anarchiste en Chine dans la deuxième décennie du XX^e siècle. Il faut rappeler d'abord que l'anarchisme chinois s'est développé en deux branches distinctes : au sein du Groupe de Paris à partir de 1906, avec Wu Zhihui et Li Shizeng, apparaît un anarchisme « scientifique » qui se réfère à Kropotkine et idéologiquement de « gauche », bien qu'il entretienne des liens organiques avec la Ligue jurée (Tongmenghui) de Sun Yat-sen, et plus tard avec le Parti nationaliste ; à Tokyo, à partir de 1907, autour de Liu Shipei et de sa femme He Zhen se développe un anarchisme « de droite » puisant ses références chez Tolstoï et chez les utopistes agraires de la tradition chinoise, valorisant les communautés locales et l'« essence nationale », et hostile à l'industrialisation⁸. Ces

7 Nul besoin de préciser qu'une telle conception de la littérature, si elle est fortement politique, n'en est pas moins diamétralement l'opposée d'une instrumentalisation de la fiction pour « illustrer une thèse » ou faire l'éloge d'un certain type de régime.

8 L'essence nationale (*guocui*) est un concept forgé par Liu Shipei et Zhang Binglin dans les dernières années du XIX^e siècle à partir de la notion japonaise de *kokuminsui*, qui désigne à l'origine, dans le contexte de la réforme Meiji, l'essence « japonaise » par rapport à la culture confucéenne chinoise. Les révolutionnaires chinois l'utilisent également d'abord dans un sens anti-confucéen, pour attirer l'attention sur les cultures pré-impériales chinoises, étouffées par le confucianisme comme culture d'empire. Il s'agit pour eux de retrouver un

deux groupes tiennent une place importante à l'époque du 4 Mai, notamment parce que Cai Yuanpei, recteur de l'université de Pékin et figure tutélaire du mouvement, en a invité les principaux représentants à intégrer le corps enseignant de l'université. Les anarchistes déclarés ou sympathisants jouent aussi un rôle important dans les journaux universitaires et influencent les mouvements utopiques qui se constituent alors, tel celui des Nouveaux Villages, sous l'impulsion de Zhou Zuoren, le frère de Lu Xun, sur le modèle japonais⁹.

Dirlik souligne également l'influence des idées anarchistes sur la pensée du 4 Mai ; nous serions tenté ici de nuancer non le constat mais la formulation : l'anarchisme n'a sans doute pas tant contribué à forger l'esprit du 4 Mai en tant que doctrine (Dirlik insiste sur la disponibilité précoce des canons de l'anarchisme en traduction chinoise), qu'il a imprégné au niveau philosophique ou « typologique¹⁰ » une matrice idéologique dont est à son tour issu le mouvement pour la nouvelle culture. Cette dualité de l'anarchisme en forme de cercles concentriques a d'ailleurs aussi existé en Europe, où les « milieux libres » pratiquant l'amour hors mariage, la pédagogie hors école laïque, le nudisme, le végétarisme et l'espéranto, ont également déterminé un « compagnonnage de sensibilité » des milieux intellectuels avec l'anarchisme philosophique¹¹. Au centre de la matrice chinoise se trouve la notion de démocratie, dont Dirlik affirme qu'elle est parvenue en Chine à travers l'idéologie anarchiste, mais qui est dans tous les cas partagée par l'ensemble du spectre politique moderniste, des marxistes aux libéraux en passant par les nationalistes du KMT. L'influence d'un anarchisme philosophique se manifeste plutôt à travers deux thèmes : d'une part la place centrale qu'occupe dans ces représentations de la démocratie la critique de l'autorité et l'émancipation de l'individu par rapport à toutes les structures hiérarchiques, en particulier la famille ; de l'autre l'appel à une révolution de type culturel dans laquelle l'accent est mis sur la perfectibilité de l'homme et le rôle de l'éducation, dans un souci d'harmonie plus que de conflit social. Dirlik souligne combien cette croyance dans la détermination

esprit anticentralisateur et anti-étatique, notamment par la philologie et l'ethnographie. Ils suggèrent également par là que les Mandchous, envahisseurs nordiques qui ont adopté la culture impériale, ne sont pas « d'essence chinoise ». Voir Martin Bernal, « Liu Shih-p'ei and National Essence », dans Charlotte Furth (dir.), *The Limits of Change. Essays on Conservative Alternatives in Republican China*, Cambridge, Harvard University Press, 1976, p. 90-112.

9 Voir à ce sujet les textes de Zhou Zuoren relatant son expérience des nouveaux villages au Japon en 1919 (au moment même du mouvement du 4 Mai) et 1920, rassemblés dans son recueil *Yishu yu shenghuo (L'art et la vie)*, Shijiazhuang, Hebei Jiaoyu, 2002 [1930] : « Riben de xincun » (« Les nouveaux villages japonais »), « Fang Riben xincun ji » (« Visite aux nouveaux villages japonais »), « Xincun de lixiang yu shiji » (« L'idéal et la réalité des nouveaux villages »), et l'analyse de Christopher Keavane, *Beyond Brushtalk : Sino-Japanese Literary Exchange in the Interwar Period*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2008, p. 85-97.

10 Yves Chevrier, « Antitradition et démocratie dans la Chine du premier XX^e siècle », dans Mireille Delmas-Marty et Pierre-Etienne Will (dir.), *La Chine et la démocratie*, Paris, Fayard, 2008, p. 369-430.

11 Cf. Yves Pagès, « Anarchisme » dans Emmanuel de Waresquiel (dir.), *Le siècle rebelle. Dictionnaire de la contestation au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1999, p. 29.

des structures sociales par les modes de pensée s'oppose au déterminisme marxiste par l'infrastructure¹². Dans les deux cas, la littérature est donc appelée à jouer un rôle primordial : d'une part parce que, une fois écrite en langue commune, elle sera accessible à tous dans son rôle formateur, et de l'autre parce que la littérature est une façon de passer par-dessus les institutions toujours susceptibles d'une manipulation par le pouvoir (la loi d'airain de l'oligarchie) pour atteindre directement les lecteurs-citoyens.

L'analyse de Dirlik est la plus convaincante quand il conclut que l'émergence de la figure de l'intellectuel au centre de la problématique révolutionnaire, essentielle pour le mouvement du 4 Mai, est largement due à l'importance accordée à l'aspect culturel de la démocratisation par les promoteurs du mouvement, qui finira par si bien marginaliser la question de l'État que l'État-nation moderne apparaîtra aux intellectuels du 4 Mai comme un obstacle à la démocratisation, alors qu'elle avait dans un premier temps été son instrument¹³. C'est cette matrice idéologique plus large qui a imprégné les écrivains du 4 Mai, et en premier lieu Lu Xun, la figure emblématique de la nouvelle écriture de fiction. Au-delà des aspects anecdotiques (son intérêt pour Tolstoï ; son hostilité réaffirmée pour les « anarchistes du Guomindang » comme Wu Zhihui ; sa participation avec Cai Yuanpei et sans doute à l'instigation de ce dernier au Conseil d'administration de l'Université nationale du travail en 1928), c'est par cette convergence philosophique qu'il peut être rapproché de l'esprit anarchiste de la démocratie du 4 Mai, autant sinon plus que Ba Jin, membre du groupe des anarchistes parisiens¹⁴.

Il faut préciser que Lu Xun, bien plus que Ba Jin (puisque celui-ci est né seulement en 1904), a été imprégné avant 1911 par la matrice proto-anarchiste qui alimentait déjà l'idéologie des étudiants révolutionnaires chinois au Japon. À cause de leurs origines régionales partagées (Zhejiang), il a fréquenté les révolutionnaires Xu Xilin et Qiu Jin, exécutés en 1907 pour leur tentative d'assassinat du gouverneur de l'Anhui, En Ming. Influencé par ces groupes d'étudiants révolutionnaires, Lu Xun avait ainsi écrit un poème sanguinaire dès 1903 après s'être coupé la natte : en appelant à « sacrifier son sang à l'Empereur Jaune », il semble y épouser la fascination de ces premiers « terroristes » pour l'authenticité d'un « acte pur » qui rappelle la « propagande par le fait » prônée par Ravachol ou Vaillant¹⁵. Parallèlement, Lu Xun s'est toujours passionné pour la culture locale et son potentiel de résistance

12 Voir Arif Dirlik, *Anarchism in the Chinese Revolution*, *op. cit.*, p. 32.

13 Voir *ibid.*, p. 86.

14 Il semble que le choix par Li Feigan du pseudonyme Ba Jin (aussi retranscrit Pa Kin ; composé de la première syllabe du nom de Bakounine et de la dernière de celui de Kropotkine) soit attribuable à ses convictions anarchistes, malgré ses dénégations après 1949 ; il a par ailleurs entretenu une correspondance avec Emma Goldman jusqu'à la mort de cette dernière en 1940.

15 Voir le poème « Ziti xiaoxiang » (« Inscription autographe sur une petite photographie »), dans Lu Xun, *Shi ji* [Poèmes], 2002, p. 1. Il y a eu bon nombre de spéculations sur la question de savoir si Lu Xun avait été approché pour participer aux activités « terroristes » proches de la Guangfuhui des étudiants du Zhejiang (Société restauration, fondée par Cai Yuanpei en 1904, avec Qiu Jin, Zhang Binglin), qui se fonda en 1905 dans la Ligue jurée de Sun Yat-sen.

politique au confucianisme, de façon comparable à Liu Shipei. La matrice d'un anarchisme philosophique préoccupé à la fois par l'authenticité d'un acte politique pur et individuel et par l'autonomie des petites communautés locales¹⁶ permet donc de nuancer la rupture entre les premiers révolutionnaires qui se dressent contre le compromis institutionnel du *xinzheng* dans les années 1900 et les iconoclastes des années 1910, en mettant en lumière la manière dont la sensibilité anti-étatique, à la fois anti-hiérarchique et anti-centralisatrice de la seconde génération, pour laquelle la démocratie était avant tout affaire d'autonomie locale et d'émancipation individuelle, puisait certaines références chez les révolutionnaires de la précédente¹⁷. Lu Xun, dans les textes de fiction publiés pendant le mouvement pour la nouvelle culture, reste, telle est notre hypothèse, imprégné par deux préoccupations liées à la pensée proto-anarchiste des dernières années de l'empire : la préoccupation de l'authenticité ou de la pureté de l'acte politique (qui sera abordée à partir du « Journal d'un fou ») et, au-delà, la question des normes démocratiques (« L'édifiante histoire d'A-Q »), et de la place qu'elles ménagent à l'émancipation individuelle.

La rupture d'un « acte pur »

Avec la publication de sa première nouvelle, « Le journal d'un fou » dans *Nouvelle jeunesse* en 1918, Lu Xun est devenu l'écrivain emblématique de la pratique de la fiction comme « bombe » pragmatique à travers laquelle s'accomplit le programme politique de la nouvelle culture. Ce texte est traditionnellement présenté comme un texte de la rupture, comme le premier texte de la nouvelle littérature en langue vernaculaire, le premier texte « réaliste » et qui s'inspire de la forme de la nouvelle telle qu'elle est pratiquée en Europe. En réalité, ces ruptures sont à nuancer : ce n'est bien sûr pas le premier texte de fiction rédigé en langue vernaculaire ; ce n'est pas plus la première nouvelle, ni le premier texte de fiction réaliste dans la littérature chinoise ; il ne paraît d'ailleurs pas particulièrement réaliste, puisqu'il met en scène une conscience subjective, en proie à des hallucinations d'anthropophagie à forte charge symbolique. Le texte comporte néanmoins une indéniable dimension iconoclaste. Comme dans la nouvelle du même nom de Gogol, le « journal » du fou se compose d'un ensemble d'entrées numérotées, qui servent à matérialiser la prise de conscience par le personnage éponyme du fait que la société entière est régie par le principe d'anthropophagie. Le texte du journal contient donc une révélation : celle que, entre les lignes des livres d'histoire, remplis des quatre caractères du canon philosophique chinois, *ren yi dao de* « humanité, justice, voie, vertu », se trouve la vérité éternelle d'une société anthropophage. Cette lucidité du fou, à la différence de la nouvelle de Gogol, donne lieu ici à un appel final à « sauve[r] les enfants ». C'est en ce sens que l'on a souvent parlé d'une charge totalisante contre la culture chinoise, charge qui a acquis le statut de paradigme du mouvement intellectuel tout entier.

16 On peut rappeler à ce propos que Kropotkine cherchait également dans les communautés rurales archaïques les modèles d'une communauté d'entraide horizontale.

17 De ce point de vue, l'étude du cas Zhang Binglin, dont l'attitude vis-à-vis de l'État est justement ambiguë, est particulièrement stimulante. Voir Yves Chevrier, *loc. cit.*, p. 399-404.

Il faut s'intéresser de plus près au dispositif narratif pour mieux comprendre le fonctionnement pragmatique de ce texte et se demander quelles affinités il présente avec l'anarchisme. La mise en cause frontale de la tradition philosophique chinoise, symboliquement résumée en quatre notions — qui renvoient d'ailleurs plutôt à un humanisme facilement universalisable —, s'apparente plus à l'anti-confucianisme polémique partagé par la plupart des intellectuels du 4 Mai qu'aux théories de Kropotkine, même si elle contient implicitement une critique de la place centrale de la hiérarchie dans la société confucéenne. Si ce texte peut comporter une dimension anarchiste, elle se trouve moins dans l'illustration d'une théorie que dans une posture pragmatique. La nouvelle met en effet en scène la révolte pure et radicale d'un individu totalement isolé qui rejette toutes les valeurs du monde dans lequel il a été socialisé, y compris au niveau linguistique (par le choix de l'écriture en vernaculaire). Cette inversion est notamment symbolisée par les scènes nocturnes dans lesquelles se révèle la vérité qui « inverse » les valeurs de l'humanisme confucéen en cannibalisme. Cette posture renvoie d'abord à l'irréductible individualité de la matrice idéologique issue de Stirner et de Nietzsche, opposant la solitude nocturne du fou, enfermé par son frère, à son retour au sein de l'appareil d'État confucéen que rapporte la préface, où il est dit que le protagoniste, s'étant remis de sa « folie » passagère, a retrouvé une place comme fonctionnaire dans une province lointaine. L'écriture du journal par le protagoniste, telle qu'elle est mise en abyme dans la nouvelle de Lu Xun, est un acte de révolte « pur », qui se place à l'extérieur de toute idéologie et de toute idée politique, sur le pur plan de la morale, ce que montre l'interrogation adressée par le fou au personnage qui vient lui rendre visite en rêve et à qui il demande « si c'est correct » (*dui ma ?*) de manger de l'homme :

Je l'interrogeai :

— Manger de l'homme, est-ce correct ?

— Sauf pendant les famines, comment pourrait-on manger de l'homme ? répondit-il, sans se départir de son sourire. Je compris immédiatement qu'il faisait partie de la bande, qu'il aimait manger de l'homme, alors mon courage se multiplia cent fois et je l'interrogeai avec insistance :

— Est-ce correct ?

— À quoi bon poser ce genre de question ? Vous savez vraiment... plaisanter... Quel beau temps aujourd'hui.

Le temps était fort beau en effet, la lune brillait très fort. Mais je veux te demander :

— Est-ce correct ?

Il ne le pensait pas. Il répondit confusément :

— Non...

— Ce n'est pas correct ? Alors pourquoi en mangent-ils ? !

— Cela n'arrive pas...

— Cela n'arrive pas ? Même aujourd'hui, le village des Loups en mange ; et dans les livres c'est écrit partout, en caractères tout rouges et frais !

Son visage changea de couleur et devint verdâtre comme de l'acier. Il dit en écarquillant les yeux :

— Peut-être que c'est arrivé, parce que cela a toujours été fait...

— Parce que cela a toujours été fait, c'est correct ?

— Je ne veux pas raisonner avec toi ; de toute manière, il ne faut pas en parler, si tu en parles, c'est toi qui as tort !
Je me redressai en sursaut, ouvris les yeux, le jeune homme avait disparu¹⁸.

Ce dialogue apparaît comme une sorte de dialogue cauchemardesque de la conscience morale avec elle-même, à travers la visite d'un personnage onirique qui disparaît aussi subitement qu'il est arrivé. Le mot « correct » (*dui*) est soigneusement choisi pour son absence de connotations morales traditionnelles ; il renvoie au contraire à une idée élémentaire et universelle de ce qu'on peut considérer comme « juste ».

Si la mise en cause de la langue classique entre également dans ce schéma, elle ne se fait pas tant par l'usage de la langue vernaculaire qu'à travers la construction d'une opposition entre les entrées du journal, rédigées en langue vernaculaire, et la préface satirique, rédigée en langue classique, qui présente la suite du texte comme les élucubrations d'un paranoïaque, entre-temps guéri de sa maladie et entré au service de l'État comme mandarin. Symboliquement, ce texte se situe donc dans le cadre historique de l'empire, et il reprend sur un mode décalé l'une des formes littéraires traditionnelles, les *biji*, ou « notes privées » rédigées par les mandarins pour leur plaisir, presque toujours en langue classique¹⁹. Ici, c'est le texte du journal en langue vernaculaire qui contient la « vérité » que la préface orthodoxe cherche à dissimuler. Cependant, la pratique de la langue vernaculaire, thématiquement associée à la lucidité sur la véritable nature « cannibale » des préceptes éthiques régissant le monde confucéen, renvoie aussi à la « folie », telle qu'elle se construit socialement par la stigmatisation du personnage central²⁰, et telle qu'elle est alléguée dans la préface par le frère du protagoniste. Cette dernière annule en quelque sorte la folie du moment iconoclaste : le personnage central a dû renoncer à sa critique radicale de l'idéologie impériale et réintégrer l'ordre confucéen. Dès lors, la rupture symbolique paraît déboucher sur une impasse : le texte du journal n'est que la trace d'un moment de « folie » et sa portée est annulée par l'acceptation de l'ordre confucéen par le fou. Pour autant, cette stigmatisation du « fou » empêche-t-elle le lecteur de se fier entièrement à sa subjectivité, annulant son cri final « Sauvez les enfants », ou bien se rattache-t-elle finalement à l'imposition d'un discours de pouvoir que le lecteur peut facilement écarter²¹ ?

18 Lu Xun, « Journal d'un fou », *Cris*, op. cit., p. 26-27.

19 Se dessine ici une intéressante complémentarité entre « Le journal d'un fou », dont le modèle seraient les *biji* des lettrés confucéens, bâillonné par la surimposition de l'extérieur d'une préface en langage officiel d'une part ; et « L'édifiante histoire d'A-Q » de l'autre, où la forme officielle est minée de l'intérieur parce qu'elle ne prend pas en compte la « folie » ou l'innocence, en tout cas l'irrationalité, du personnage principal.

20 On peut lire chez Lu Xun une sorte d'intuition foucaldienne, dans la déconstruction de ce qui est socialement désigné comme « folie », et qui se révèle être la lucidité d'un individu en marge des normes orthodoxes.

21 Selon Tang Xiaobing, il y aurait dans le titre (*Kuang ren riji*) une sorte de prise de position de l'auteur en faveur de la lucidité du fou, par son utilisation du mot *kuang*, qui renvoie à un personnage « illuminé », alors que *feng*, qu'on trouve dans la bouche des personnages de la nouvelle, désigne la folie comme perte de la raison. Voir Tang Xiaobing, « Lu Xun's "Diary of a Madman" and a Chinese Modernism », *Chinese Modern : The Heroic and Quotidian*, Durham, Duke University Press, 2000, p. 49-73.

L'écriture du journal à la première personne et en langue vernaculaire montre que l'opposition frontale au système de valeurs traditionnel ne peut exister que dans la sphère privée, celle des *biji* des lettrés ; ce texte purement personnel s'annule dès qu'il entre dans la sphère publique, comme le montre la préface en langue classique. De ce point de vue, on peut penser que la folie n'est pas montrée comme une simple étiquette apposée par la société ou la hiérarchie sur un individu qu'elle cherche à réduire au silence, mais qu'elle trouve des justifications dans une sorte d'hypostase subjective à laquelle le protagoniste est en proie. En effet, la révélation dont le « fou » fait l'expérience est subjectivement insoutenable parce qu'elle conduit simultanément au refus de la tradition et à la conscience aiguë d'y appartenir soi-même et d'être un « mangeur d'hommes ». Comme le dit le jeune homme que le « fou » interroge en rêve sur l'anthropophagie : « si tu en parles, c'est toi qui as tort » (entrée VIII)²². La révélation sur la tradition signifie donc en même temps une révélation sur la culpabilité de l'individu ; la rupture déchire l'individu lui-même, ouvrant sur la schizophrénie et l'irrationnel sous forme d'un appel à l'autodestruction, que le protagoniste de la nouvelle ne peut que fuir en rentrant dans l'ordre confucéen. La folie n'est donc pas qu'une stigmatisation extérieure symbolisée par la préface, mais aussi une réalité subjective pour le personnage, qui justifie à l'intérieur du texte du journal le retournement présenté dans la préface.

Cette nouvelle peut donc être lue comme une réflexion de Lu Xun sur les limites d'une mise en cause frontale et totalisante du monde au nom de la subjectivité, cristallisant à la fois son attirance et ses doutes vis-à-vis de l'anarchisme stirnerien qui refuse toute possibilité de dépasser une définition individuelle de la souveraineté politique²³. D'une part, l'individu ne peut s'arracher entièrement à l'histoire, sous peine de se scinder lui-même en deux, en jouant à l'intérieur de sa subjectivité exacerbée le conflit entre l'ancien et le nouvel ordre. De plus, c'est d'une certaine façon la pratique de la fiction elle-même, l'élément central de la révolution culturelle à laquelle appellent les collègues de Lu Xun dans *Nouvelle jeunesse*, qui est ainsi mise en abyme. Si l'écriture de fiction est un acte pur, non compromis dans la politique et les idéologies du monde réel, ce type de fiction ne peut déboucher que sur l'expression d'une subjectivité hypostasiée, se condamnant ainsi au silence dès qu'elle entre dans la sphère publique, comme l'illustre la préface. Dès lors ne reste de la révolte du fou que le cri de souffrance final, l'un de ceux auxquels renvoie le titre du recueil (*Cris*), mais qui est condamné à l'intransitivité. Tout comme les bombes des anarchistes, les « cris » de Lu Xun, variations infinies sur la souffrance humaine et sur l'impuissance de la littérature à la changer, sont le signe d'une impasse à la fois de la démocratisation et de la fiction. Comme le montre également l'exemple du cri

22 Lu Xun, *Cris*, op. cit., p. 27.

23 Sur Lu Xun et Stirner, voir Wang Hui, « Le vengeur solitaire et l'amour désespéré — recherches sur Lu Xun et l'anarchisme, II », dans *Wudi panghuang*, « Wusi » *jiqui buisheng* (Errance nulle part. Le 4 Mai et ses échos), Hangzhou, Zhejiang wenyi chubanshe, 1994, p. 317-357. Cependant, la médiation de Nietzsche joue également un grand rôle dans la formation d'un individualisme philosophique exacerbé : Lu Xun cite presque textuellement un passage (à tonalité plutôt darwinienne) d'*Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche dans le « Journal d'un fou » (entrée X). Voir *Cris*, op. cit., p. 208, note 2.

d'A-Q, ils ne « représentent » personne et ne proposent pas de nouvelle formulation politique du bien commun : ne dérive de leur rupture avec les codes littéraires et idéologiques aucune efficacité pragmatique.

Lu Xun met ainsi en abyme à la fois la rupture que permet la fiction comme « acte pur », et l'échec programmé de cette rupture ; à la fois le geste anarchiste de la table rase et son impuissance à trouver une réalisation sociale. Ce faisant il mine d'emblée la confiance qu'accordaient les activistes à la pratique de la fiction comme vecteur de diffusion des Lumières, tout en continuant à la pratiquer. On voit mal en effet comment la nouvelle de Lu Xun pourrait échapper au sort du journal du fou, c'est-à-dire à la stigmatisation sociale. Néanmoins, de même que le journal a trouvé un lecteur en la personne du narrateur de la préface, il n'est pas non plus à exclure que la nouvelle rencontre un tel lecteur à qui la lecture permette de révéler le « cannibalisme » de l'ordre ancien. Cette aporie ouverte de la fiction résumerait d'emblée toutes les contradictions de la démocratie du 4 Mai. La parenté de la fiction avec la nébuleuse anarchiste réside sans doute pour Lu Xun dans leur refus commun de l'action politique institutionnelle, un refus qui permet de préserver une certaine intégrité morale, au prix d'une mise en suspens au moins provisoire de sa portée transitive.

Normes et représentation

Après avoir décrit ce moment de la rupture inaugurale et inaccomplie, il faut se demander comment évolue le traitement des thèmes politiques chez Lu Xun. Du premier recueil *Cris* au second intitulé *Errances*, Lu Xun constate la rémanence d'une hiérarchie omniprésente, qui n'a fait que se métamorphoser sous l'effet de la révolution de 1911 et de la modernisation de l'État. Ainsi, les personnages restent toujours soumis à l'arbitraire d'un vieillard malveillant, que celui-ci soit un chef de village comme Guo-le-vieux-bébé dans « La lampe éternelle », un notable rural comme Septième Seigneur dans « Le divorce », ou le directeur d'une administration moderne, comme le chef de service qui licencie Juansheng dans « Regrets », parce que l'un de ses partenaires de mah-jong est jaloux du jeune homme qui vit en « union libre ». Cette fixation sur la hiérarchie, à laquelle se soustrait seulement le village natal de Lu Xun à l'époque de son enfance, dans les pièces à forte tonalité autobiographique « Terre natale » et « L'opéra de village »²⁴, n'a en réalité été que renforcée par la révolution, qui remplace petit à petit la figure protectrice du notable de village par celle de la bureaucratie anonyme.

« *A-Q zhengzhuan* », célèbre pour sa charge polémique anti-confucéenne, est sans doute l'exemple le plus élaboré de l'interrogation de Lu Xun sur la transformation des normes politiques à travers le changement historique. Rappelons que ce texte, comme dans le cas précédent, recèle une grande force pragmatique iconoclaste par la forme qu'il adopte, à savoir le pastiche d'une biographie de mandarin. On rend sans doute mieux l'esprit du titre en le traduisant par « L'édifiante histoire

24 Ces pièces sont également à rapprocher de l'intérêt de Lu Xun pour l'utopie rurale traditionaliste et anti-industrielle de Liu Shiwei, et des textes ethnographiques de son frère Zhou Zuoren.

d'A-Q²⁵ », qui met l'accent sur le pastiche par Lu Xun de l'historiographie moralisante pratiquée par les hauts mandarins sous l'empire, vecteur privilégié de diffusion de l'idéologie confucéenne. La satire est d'autant plus acérée que le personnage éponyme se distingue avant tout par sa saleté, sa ruse, et son absence de toute préoccupation morale, si bien qu'il représente une sorte de défi aux capacités empathiques du lecteur. Pis encore, au moment de l'irruption des révolutionnaires au village, ravi de voir ses ennemis apeurés, il se décide soudain de se rallier à ceux-là, au nom d'une philosophie personnelle qu'il formule en ces termes : « Je prendrai tout ce que je voudrai, je prendrai toutes celles qui me plairont²⁶ ». Cependant, si la charge satirique contre les biographies de mandarins qui vantent les « états de service », énumèrent les « bonnes actions » et accumulent les formules moralisatrices est évidente, il s'agit moins dans ce texte d'anti-confucianisme que d'une attitude d'hostilité à toutes les normes, c'est-à-dire à la dimension normative de la fiction traditionnelle. Le dénouement représente une construction narrative complexe dont l'objectif est précisément une telle indétermination. A-Q, accusé d'un pillage auquel il n'a pas participé, bien qu'il en ait rêvé, est interrogé par un juge dont il ne comprend pas les questions, et finit par signer son arrêt de mort qu'il ne peut pas lire, en traçant un cercle en guise de signature, jusqu'à ce que celui-ci dérape pour former un Q. Il est ensuite paradé par les rues, décevant grandement la foule qui, comme lui, adore les exécutions, parce qu'il ne parvient pas à chanter. Au moment où il veut pousser un cri de détresse, il est exécuté par une balle plutôt que par le châtiment traditionnel de décapitation, ce qui achève de décevoir les badauds. Le cri se matérialise néanmoins dans le texte sous la forme d'un « Au secours ! » suivi par le commentaire narratorial « Cependant A-Q n'avait rien dit²⁷ ».

Comment interpréter ce dénouement, dans lequel l'insatisfaction des spectateurs de l'exécution renvoie en miroir à l'insatisfaction du lecteur ? Celui-ci, bien que pour d'autres raisons, pourra refermer la nouvelle dans le trouble, la question des normes et du jugement définitif sur le personnage n'ayant pas été clarifiée. Le jugement prononcé par les représentants de l'ancien ordre sur ce personnage qui aurait voulu être révolutionnaire s'il n'avait été aussi lâche, n'est que trop mérité, même s'il est inique dans sa procédure ; de quel droit dès lors le narrateur se permet-il de crier « Au secours » à la place de son personnage défaillant²⁸ ? L'incapacité d'A-Q à chanter, de même que l'exécution par une arme moderne qui prive la scène d'intérêt et même de sens pour la foule des villageois, ne permet pas pour autant à ceux-ci d'en contester la légitimité. A-Q lui-même reste trop profondément conformiste et confucéen pour que son incapacité à chanter puisse être interprétée comme un ultime acte de révolte contre une société qui l'a toujours exclu. A-Q, homme démocratique au sens le plus banal de *quidam* exclu de la hiérarchie statutaire de la

25 C'est ce que nous avons proposé dans notre nouvelle traduction ; *zhengzhuan* était traditionnellement traduit par « histoire véridique ».

26 Lu Xun, « L'édifiante histoire d'A-Q », *Cris*, op. cit., p. 120.

27 *Ibid.*, p. 125.

28 Cette lecture est exposée par Marston Anderson dans *The Limits of Realism. Chinese Fiction in the Revolutionary Period*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 76-92.

société traditionnelle, ne peut donc pas représenter un véritable espoir démocratique pour les lecteurs, prouvant au contraire la survivance de l'obsession hiérarchique au sein de la nouvelle société démocratique. Au final, le dénouement paraît construit précisément pour que le lecteur se trouve dans l'impossibilité de déterminer où se situe la légitimité politique. Le rétablissement de l'ordre ancien, agrémenté de quelques innovations techniques, par les notables du village ne peut satisfaire le lecteur, mais l'idée d'un appel du narrateur à sauver le personnage pour que celui-ci joue un rôle déterminant sur la nouvelle scène politique post-révolutionnaire ne peut que le remplir d'effroi. La foule des villageois, qui n'est que l'image multipliée d'A-Q, renvoie au lecteur sa propre déception résultant du refus d'un dénouement bien bouclé qui fasse la part du légitime et de l'illégitime, et indique de cette façon le sens du mouvement historique.

Le dénouement d'« A-Q » cristallise donc sans doute un moment que l'on peut appeler nihiliste, dans la mesure où il conteste toutes les normes, toutes les conceptions de la légitimité politique et interdit de prononcer tout jugement sur les forces historiques. L'appel du narrateur à « sauver » ce personnage pour lequel le lecteur ne peut guère éprouver de sympathie ne peut être qu'au mieux un appel à l'humanité, s'il ne contient pas une mise en garde sous-jacente contre la propension des intellectuels à lancer des appels irréfléchis à venger ce qu'ils considèrent comme des iniquités historiques²⁹. Se lit également en filigrane la critique d'une forme de littérature dont la principale préoccupation a été pendant longtemps son caractère édifiant ou exemplaire et sa capacité à transmettre certaines normes. Plus qu'un plaidoyer anti-confucéen, il nous semble donc que cette nouvelle est un texte qui propose une vision de la démocratisation comme instauration d'un espace sans centre normatif, comme le formule par exemple Claude Lefort dans un commentaire souvent cité de Tocqueville, qui définit le propre de la démocratie de la façon suivante :

Le lieu du pouvoir devient un *lieu vide*. Inutile d'insister sur le détail du dispositif institutionnel. L'essentiel est qu'il interdit aux gouvernants de s'approprier, de s'incorporer le pouvoir. [...] le lieu du pouvoir s'avère infigurable. Seuls sont visibles les mécanismes de son exercice, ou bien les hommes, simples mortels, qui détiennent l'autorité politique. On se tromperait à juger que le pouvoir se loge désormais *dans* la société, pour cette raison qu'il émane du suffrage populaire³⁰.

« L'édifiante histoire d'A-Q » se referme sur une vacance symbolique similaire. Malgré l'hostilité réaffirmée de Lefort à l'anarchisme, on peut se demander ce qu'une telle conception doit chez Lu Xun à la matrice philosophique stirnerienne. Encore une fois, plus qu'une influence de l'idéologie de Kropotkine, cette nouvelle révèle

29 Cette lecture est développée par David Der-wei Wang, notamment en opposant Lu Xun à l'auteur de la génération suivante Wu Zuxiang, David Der-Wei Wang, « Crime or Punishment ? On the Forensic Discourse of Modern Chinese Literature », dans Wen-hsin Yeh (dir.), *Becoming Chinese. Passages to Modernity and Beyond*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 260-297.

30 Claude Lefort, « La question de la démocratie », *Essais sur le politique XIX^e-XX^e siècles*, 2001, p. 28.

chez un penseur central du mouvement du 4 Mai une grande attention portée aux apories et aux contradictions de la démocratisation, qui s'oppose clairement au grand récit des Lumières, de même qu'aux certitudes marxistes qui s'affirmaient déjà avec force, notamment dans *Nouvelle jeunesse*, au moment où Lu Xun publie « A-Q » en 1921³¹. Comme le suggère Dirlik, les anarchistes ont légué aux démocrates du 4 Mai

la suspicion par rapport à toute conceptualisation qui présupposait que la société et l'histoire avaient un centre, que ce fût le prolétariat ou l'idée de classe. On pourrait même suggérer que l'idée anarchiste de liberté et de démocratie était indissociable du désir d'abolir la tendance dominante de voir la société en fonction d'un « centre »³².

Les conséquences ultimes de cette mise en cause radicale de l'idée d'exemplarité, politique et littéraire, touchent à la possibilité de la représentation. D'une part, l'impossibilité de trancher le débat normatif prive l'écrivain de la légitimité naturelle qu'il avait à « représenter » le peuple dans une optique romantique, une légitimité que Lu Xun a d'abord longuement vantée dans ses textes de jeunesse écrits au Japon³³. Dans sa mise en avant d'un centre normatif vide, on retrouve quelque chose des apories politiques de l'anarchisme ; cependant, le vide normatif mis en abyme dans le dénouement de « A-Q » renvoie aussi à la possibilité de surmonter ces apories par un débat informé qui puisse avoir lieu dans un espace public, comme le montre la scène publique d'exécution et celle du débat entre villageois sur la légitimité du châtiment qui achève la nouvelle. C'est au fond ce qui sépare les deux nouvelles : alors que « Le journal d'un fou » s'interroge sur la portée d'une révolte absolue, individuelle, et purement subjective, « A-Q », sans présenter une démocratisation du point de vue des institutions, ouvre sur un débat public. Au moins la possibilité d'un tel débat est matérialisée par l'assemblée des villageois qui assistent à l'exécution ; même s'ils ne remettent pas en cause la légitimité de la sentence, la possibilité d'une mise en cause est symboliquement suggérée au lecteur, de façon plus substantielle en tout cas que dans le « Journal ». C'est ainsi que Lu Xun passe, en l'espace de quelques années, de la bombe solipsiste à la représentation d'un centre normatif vide constituant l'amorce d'un espace public démocratique. Cet espace de discussion soulève bien sûr d'autres questions, qui ne peuvent être évoquées qu'à la marge de cet article : si l'« espace » symbolique était ménagé aux lecteurs, rien ne garantissait qu'il y aurait des lecteurs empiriques pour le remplir, et la réception de Lu Xun tout au long des années 1920 et jusqu'à

31 On peut ainsi noter que, en 1908, dans la querelle qui opposa les anarchistes de Tokyo à ceux de Paris autour de Wu Zhihui, celui-ci affirme la nature « scientifique » de l'organisation anarchiste ; Zhang Binglin, à Tokyo, dont Lu Xun est à ce moment-là l'étudiant, réfute la possibilité même de justifier une forme politique par la science. Voir Michael Gasster, *Chinese Intellectuals and the Revolution of 1911. The Birth of Chinese Radicalism*, Seattle-Londres, University of Washington Press, 1969, p. 224.

32 Arif Dirlik, *Anarchism in the Chinese Revolution*, op. cit., p. 245.

33 Notamment dans « Sur le pouvoir des poètes Mara » (Lu Xun, *La tombe*, Paris, Acropole, 1981, p. 87-144).

son instrumentalisation par Mao après sa mort, atteste de la difficulté de traduire dans la réalité socio-historique cet espace idéal³⁴.

Que faut-il penser en définitive de l'appel de 1917 à l'écriture de fiction, et de son lien avec les versants anarchisants de la démocratie du 4 Mai ? Nous avons cherché ici à montrer de quelle façon la fiction apparut comme une pratique d'une part propice au doute jeté sur les croyances et les normes (sans doute en partie à cause de ses caractéristiques génériques liées au « faire-semblant »), et de l'autre à une totalisation symbolique permettant de remettre en cause la tradition toute entière.

Il faut également retourner la question et se demander quelle conception de la démocratie peut défendre un mouvement qui repose sur une telle pragmatique non-institutionnelle. Le contournement des institutions et la sortie du champ politique au sens strict définissent-ils pour autant un positionnement purement utopiste ? En réalité, si l'on peut reprocher à Lu Xun son moralisme et sa préférence pour une position « pure », cette pureté n'est pas celle d'une utopie. Lu Xun refuse en effet également l'utopisme, au sens où l'absolutisation de l'idéal démocratique serait une façon de transformer la fiction en mensonge, en promesse implicite d'une autre organisation politique, qui s'avère frauduleuse parce que l'écrivain est impuissant à la réaliser. Sa représentation de la démocratie comme vide normatif renvoie moins à une conception de la liberté dressée contre toutes les contraintes pesant sur l'individu (à la Stirner) qu'au fait que les normes démocratiques ne sont pas données, qu'elle n'existent pas *ex ante*, même en tant qu'idéal régulateur. Arif Dirlik estime ainsi que la dimension utopique de l'anarchisme provient précisément du fait qu'il prend la notion de démocratie au sérieux, écrivant au sujet du 4 Mai que « les anarchistes étaient sans doute plus conscients que beaucoup de leurs contemporains des complexités de la démocratie et y répondirent avec une grande complexité³⁵ ». Et c'est en ce sens que « L'édifiante histoire d'A-Q » marque une nette évolution par rapport au « Journal », avec un passage du privé au public, même virtuel, qui marque la possibilité d'une construction démocratique à partir des bombes rhétoriques à coloration anarchiste.

C'est en cela que le 4 Mai peut être exemplaire, dans sa définition de ce qu'on pourrait appeler un moment « fictionnel » de la démocratie, que l'on pourrait décrire en proposant le terme de fiction juridique. Rappelons qu'on définit une fiction juridique comme « un mensonge technique consacré par la nécessité » (par exemple dans les formulations de Rudolf von Jhering), par exemple l'adoption, ou encore l'adage « Nul n'est censé ignorer la loi ». De la même façon, les textes de Lu Xun semblent reposer sur le postulat implicite que chaque lecteur est un citoyen démocratique, capable d'inscrire sa réflexion sur le texte dans un espace public de débats. Comme l'a écrit David Graeber, les termes de « démocratie » et d'« anarchisme » devraient désigner à peu près la même chose, dans la mesure où la démocratie, dépourvue d'essence, a pour seule idée commune que « les questions politiques — qui sont normalement l'affaire d'un élite restreinte — se retrouvent

34 Voir à ce sujet Eva Shan Chou, « Learning to Read Lu Xun, 1918-1923 : The Emergence of a Readership », *China Quarterly*, n° 172 (décembre 2002), p. 1042-1064.

35 Arif Dirlik, *Anarchism in the Chinese Revolution*, *op. cit.*, p. 301.

posées à tous, pour le meilleur et pour le pire³⁶ ». Cette formulation pourrait être la fiction juridique sous-jacente au texte « A-Q ». Or, la question de la définition d'un espace politique à partir d'une interrogation ouverte, loin de se limiter à un moment historique, représente bel et bien une faille de la démocratie qui continue à nous interroger aujourd'hui. La distinction de Graeber entre la démocratie comme forme de gouvernance (organisation collective) et comme forme de gouvernement (appareil d'État), qu'il reprend également à travers le couple démocratie-république, se retrouve ainsi dans l'histoire du 4 Mai. Yves Chevrier distingue ainsi ce qu'il appelle la « démocratie libérale » (les institutions) et la « démocratie libérée » (l'esprit de l'anarchisme)³⁷. Mais en plaidant pour une démocratie qui se réalise à l'extérieur de l'État, dans un mouvement qui va à l'encontre de la tradition républicaine (romaine et française, qui est également celle des premiers modernisateurs chinois) aussi bien qu'allemande (la référence suprême des modernisateurs japonais des réformes de Meiji), Lu Xun va peut-être au-delà du 4 Mai, plaidant, telle est notre hypothèse, moins pour l'anarchisme politique que pour une mise en débat de toutes les normes dans un processus ouvert et égalitaire de discussion publique.

36 David Graeber, « La démocratie des interstices. Que reste-t-il de l'idéal démocratique ? », 2005, p. 42.

37 Voir Yves Chevrier, *loc. cit.*

Références

- DIRLIK, Arif, *Anarchism in the Chinese Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1991.
- GRAEBER, David, « La démocratie des interstices. Que reste-t-il de l'idéal démocratique ? », *Revue du MAUSS*, n° 26 (2005 / 2^e semaine), p. 41-89.
- HABERMAS, Jürgen, « La modernité, un projet inachevé », *Critique*, n° 413 (octobre 1981), p. 951-967.
- LEFORT, Claude, *Essais sur le politique XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Éditions du Seuil (Points essais), 2001.
- LU XUN, *Cris*, Paris, Rue d'Ulm, 2010 (trad. Sebastian Veg).
- — —, *Shi ji [Poèmes]*, Pékin, Renmin wenxue chubanshe, 2002.
- THORAVAL, Joël, « La tentation pragmatiste », dans Anne CHENG (dir.), *La pensée en Chine aujourd'hui*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2007, p. 103-134.