

## Révolte et sagesse dans la Chine millénaire et révolutionnaire

À propos de deux films sur  
Sun wu Kong  
Le Roi Singe

**Richard Abibon**

Pour ses huit ans, j'ai offert à mon petit-fils Joachim deux versions en dessins animés de la célèbre légende du roi des singes réalisés à partir de l'œuvre de Wu Cheng'en 吴承恩, écrite au XVI<sup>e</sup> siècle.

- *Le roi des singes, 大闹天宫 Da nao Tian gong (Grand Chambarde-ment au Palais du ciel)*

Un film de Wan Lai Ming. Scénario Wan Lai Ming, Li Keruo. Studios de Shanghai. 1961-1964. Sortie en 1965. D'après le « Pèlerinage vers l'ouest » de Wu Cheng'en, écrit au XVI<sup>e</sup> siècle. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Le\\_Roi\\_des\\_singes\\_\(film\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Roi_des_singes_(film))

- *L'épopée vers l'ouest, la légende du singe roi*, production de Sun Zhe, coproduction sino-canadienne. Scénario Zhang Songling/ Wang Dawei. Réalisation : Li JianPing, Chen Jiaqi, Geng Shaopo, Cai Zhijun, Li Jie.

Ces deux films m'inspirent ces quelques réflexions. Leur différence dans l'interprétation du roman initial reflète deux étapes de l'histoire de la Chine et deux moments dans l'évolution d'un enfant, tandis que la structure commune des trois œuvres décrit, tel le mythe d'Œdipe, le fondement de l'humain.

Le premier film est réalisé en 60-61 par les studios de Shanghai. Totalement chinois, il prend le parti de s'inspirer de ce qu'en a fait l'opéra de Pékin. Les personnages portent les masques traditionnels, la musique est celle de l'opéra de Pékin, jouée par des instruments traditionnels. Leurs déplace-

ments ressemblent à des chorégraphies. L'ambiance joue plutôt des pastels que des couleurs éclatantes auxquelles nous ont habitués les Walt Disney et autre Pixar. Pourtant, tout en jouant de la tradition, cette édition me semble trahir le sens de l'œuvre initiale. La naissance de Sun Wu Kong à partir de « rien », c'est-à-dire d'une pierre, n'est évoquée qu'en quelques secondes, avant le générique, au point que, bien que connaissant l'histoire à l'avance, elle m'est passée totalement inaperçue au premier visionnage. Sa victoire dans l'épreuve de la traversée de la chute d'eau, son premier exploit, n'est pas contée comme une épreuve, ni comme une remontée dans le temps, mais comme une seconde naissance. Des soldats singes, armés de hallebardes, ouvrent un passage dans la cascade, un passage aux formes très évidemment vaginales, d'où surgit Sun Wu Kong tout vêtu de son faste royal. Enfin, le film se termine sur la victoire du Roi Singe contre les armées célestes et contre Laozi et son four alchimique. « Dans la mer ? Dans le ciel, sous la terre, partout, rien ne m'arrête » avait-il déclaré dès le début.

Ce qu'il y a de structural dans l'œuvre de Wu Cheng'en, c'est l'idée de révolte de tous les enfants qui cherchent à s'émanciper de leurs parents. L'autre film lui fait dire : « attendre ? 9 000 ans avant de manger les pêches ? Mais pourquoi ? ». Sun Wu Kong se comporte partout et tout le temps en enfant capricieux qui obtient tout ce qu'il veut, sans attendre, et ce qu'il n'obtient pas, il le détruit. Quelque part, cela sonne comme le travail de tout enfant avec le symbolique : il s'agit de maîtriser le monde, non comme un dictateur, mais par le biais des représentations. Effectivement, les enfants se mettent en colère, jettent et détruisent ce qu'ils ne peuvent faire fonctionner à leur gré, ce qu'ils ne peuvent faire monter sur la scène de leurs jeux. Ils y parviennent par cette forme substitutive du jeu où ils maîtrisent le monde en miniature et, dans ce monde, il y a beaucoup d'accidents, de guerres et d'incendies qui mettent à bas le monde des grands. Voilà ce qui est rapporté dans le film des studios de Shanghai, comme dans l'œuvre sino-canadienne. Étonnamment, ce singe ne rencontre jamais de limite, pas même la mort puisque, sans attendre le banquet, il se repaît du fruit défendu, comme dans la bible, la pêche de l'immortalité.

Pourtant, le deuxième film réalisé par des Chinois en collaboration avec la télévision canadienne, respecte beaucoup plus l'esprit de l'œuvre. Se débarrassant des masques traditionnels et de la musique de l'opéra de Pékin, tout en conservant une musique chinoise, elle fait un bond en avant pour notre perception occidentale. Sun Wu Kong ressemble plus à un véritable singe humanisé, plus proche de ce que les enfants d'aujourd'hui s'imaginent, formatés par une culture mondiale sous-tendue par Walt Disney et Pixar d'un côté, les mangas et Miyazaki de l'autre. Mais surtout, au-delà de cette apparente « trahison » de la tradition, ce film respecte bien plus l'œuvre originale. Cette fois nous assistons clairement à la naissance de Sun

Wu Kong à partir d'une pierre. Je veux dire qu'elle n'est pas « hors film », c'est-à-dire comme hors sujet, accessoire, comme dans le film précédent ; elle est longuement présentée et commentée par une voix off qui accompagnera d'ailleurs tout le film, expliquant tout ce que les images ne peuvent présenter. Cette naissance est pourtant importante : c'est l'une des interprétations que l'on peut donner de son nom : « Singe issu du vide », ce qui s'entend aussi bien par « Singe conscient de la vacuité », les deux traductions nous étant données, selon la fantaisie et la culture des traducteurs. Si l'on y pense un peu, en termes psychanalytiques, cela revient au même : « issu de rien », c'est ainsi en effet que les rêves des humains représentent le sexe féminin d'où ils viennent. Il n'y a pas de représentant du sexe féminin dans l'inconscient, car l'inconscient est l'infantile en nous. Il n'y a pas non plus de souvenir de ce moment d'origine, ce qui fait de nous des acharnés de la reconstruction de faux souvenirs palliatifs. Nous n'en sommes évidemment pas tous conscients, il y faut une analyse, pour ça. C'est ainsi que l'on peut devenir « conscient de la vacuité », que le conte et les traductions renvoient évidemment à la sagesse bouddhiste et à l'inanité des émois de l'âme, puisque finalement, tout n'est qu'illusion. Mais les contes et les mythes qui ont triomphé du temps nous disent que, s'ils ont supporté les oublis, c'est parce qu'ils correspondent à une vérité intérieure que ces mêmes humains ne savent pas savoir. Ce que révèle la psychanalyse, c'est plutôt l'inanité des efforts philosophiques de toutes sortes pour contrôler les émois de l'âme puisque, en fin de compte, nous ne les connaissons pas, sauf à les analyser dans la façon où singulièrement nous nous sommes glissés dans ces repères structuraux.

Dans le premier film, Sun Wu Kong est présenté d'emblée comme le Roi de singes. Dans le second, nous est raconté, conformément à l'œuvre originale, comment Sun Wu Kong triomphe de l'épreuve initiatique instituée depuis la nuit des temps pour prétendre à ce titre. Il s'agit de traverser le flot impétueux d'une cascade. Pour quelqu'un qui a fait une analyse, et qui a donc rêvé de multiples fois de ces eaux sous diverses formes, la représentation du sexe féminin est évidente. À travers la rupture de la poche des eaux, il s'agit de remonter dans le sein maternel. Voire même, à travers le désir de la femme qu'elle a été, s'exprimant par du mouillé, de remonter ainsi jusqu'à la conception. En fait, c'est la première transgression, celle de la loi du temps, qui s'assimile aussitôt à l'inceste. Celui capable de transgresser cette loi fondamentale s'avère apte à régner, c'est-à-dire à établir toute loi. Sans y insister, ce second film nous montre cependant Sun Wu Kong explorer la caverne derrière la cascade : des stalactites, il goûte du lait...

Cet épisode doit donc se prolonger, comme dans le conte original, par la recherche d'une arme digne du Singe Roi. Cette fois, la métaphore se déplace légèrement. Elle est traitée également dans les deux films. L'arme ne

sera pas dans une caverne au-delà des eaux, mais sous la mer. Il s'agit du bâton magique que seul Sun Wu Kong peut agrandir ou rapetisser à sa guise. Un instrument de ce genre ne vous fait-il pas penser au phallus ? C'est d'autant plus pertinent qu'il va le chercher dans la mer. Vous me direz que l'homophonie mer-mère ne marche qu'en français... eh bien, c'est la preuve que cela ne fonctionne pas par l'homophonie, mais par l'image qu'évoque la mer pour tous les peuples. De plus, en chinois, le caractère "ha" 海, contient dans son écriture le caractère "mu" 母, la mère. Mes rêves sont remplis d'épopées semblables dans lesquelles je vais rechercher un objet dans la mer, dans une caverne, dans une maison, peu importe, ce qui compte, c'est la structure de l'objet oublié qui est en jeu, toujours phallique. Ayant entendu pas mal de choses de ce genre sur mon divan (venant d'hommes aussi bien que de femmes), ayant décrypté pas mal de mythes étrangers à notre culture allant dans le même sens, toutes choses dans lesquelles j'ai retrouvé la même structure, j'en déduis au moins l'hypothèse de son universalité.

C'est avec cette arme que Sun Wu Kong va défier la castration, c'est-à-dire qu'il ne connaîtra aucune limite.

Aucune ? Dans le premier film datant de 1961, non. Il libère les chevaux des écuries célestes (entendre : il libère toutes les pulsions), mange de la pêche interdite (entendre : il mange du fruit réservé aux immortels, c'est-à-dire réservé au père, donc la pêche = la mère), résiste à l'athanor dans lequel l'avait enfermé vieux Laozi (entendre : il reste indifférent au souffle brûlant de la philosophe du Yin et du Yang), défait les armées du ciel et s'assoit sur le trône de l'empereur de Jade (entendre : il prend la place du père).

Ceci semble bien s'inscrire dans la période historique que la Chine traversait alors. Sa réalisation prend place après l'échec du Grand Bond en avant, et avant le déclenchement de la Révolution Culturelle, pendant une période de relative mise à l'écart de Mao Zedong au profit de Liu Shaoqi. En comparant les choix du film à l'époque historique, on peut comprendre que le réalisateur se fait le porte-parole de la ligne dure représentée par Mao Zedong. Contre la modération et la sagesse, il se présente comme une prémisses de la révolution culturelle. Pour la faire fleurir, il fallait renverser toutes les anciennes valeurs. Sun Wu Kong se fait donc le porteur de cette volonté de détruire le palais céleste et la philosophie de Laozi assimilée à de l'alchimie, comme l'avait fait Mao Zedong quelque douze ans auparavant en défaisant les troupes de Tchang Kai-Chek. Il s'agissait d'asseoir l'action politique, alors actuelle, sur une tradition séculaire, ce qui ne pouvait se faire qu'en amputant une bonne partie du conte original et donc de sa signification profonde. Curieusement le film fut censuré dès 1965 et les animateurs des studios de Shanghai furent durement frappés par la révolution culturelle.

Sans doute les gardes rouges, n'avaient-ils pas vu la métaphore Sun Wu Kong = Mao Zedong, ne se reconnaissant pas eux-mêmes dans les agissements contestataires du roi singe et en étaient restés à une imagerie trop traditionnelle pour eux.

Le film sino-canadien va au-delà de cette victoire de la révolte sur les anciennes valeurs taoïstes, respectant ainsi l'œuvre originale jusqu'au bout. Jusqu'à ce bout-là du moins puisqu'il ne reprend pas les péripéties du pèlerinage ultérieur. Au moment où plus aucun adversaire ne semble devoir se présenter devant Sun Wu Kong, voilà que se manifeste un personnage nouveau : Bouddha en personne. Il fait avouer au Singe la colère qui l'a poussé jusqu'à présent dans cette voie de destruction. Il aurait pu aussi lui faire nommer son orgueil, autrement dit, le narcissisme. Cela n'est pas la sagesse. Il a peut-être dominé le monde et le ciel, mais il ne s'est pas maîtrisé lui-même. Pour le contraindre à cela, il l'emprisonne sous une montagne pendant cinq siècles. Cette montagne est dite dans le film « Montagne des Quatre Saisons », tandis que dans l'œuvre originale il s'agit de la « Montagne des Cinq Doigts », Bouddha ayant refermé sa main sur Sun Wu Kong. Entendre : puisqu'il est enfermé sous de la pierre, mais que cette pierre est aussi à l'origine la chair de la main du Bouddha, il est retourné encore une fois dans le sein maternel. Une nouvelle naissance sera nécessaire. Et cette fois, lorsque le moine l'aura délivré, il acceptera de partir en pèlerinage vers l'ouest, rechercher les enseignements du Bouddha.

Soit dit en passant, la colère de Sun Wu Kong qui le fait aller jusqu'à détruire le Palais céleste, ce n'est autre que celle d'Œdipe tuant son père à un carrefour. Vaincre des monstres comme il l'a fait, cela ressemble fort à la victoire du héros grec sur la sphinge. Ça lui donne aussi un petit côté Hercule. Manger les pêches du jardin impérial, c'est aussi consommer la mère en prenant la place de l'empereur, c'est-à-dire celle du père auprès de la mère. L'immortalité ainsi acquise rend caduque les nécessités de la transmission des savoirs accumulés par les ancêtres, puisque l'immortel devient lui-même son propre ancêtre. Elle discrédite du même coup le rapport sexuel comme support de cette transmission : où l'on retrouve la naissance « sans précédent », « issu de rien », dans une pierre.

La sagesse se présente pour Œdipe sous la forme de Tirésias, qui tente de l'amener à comprendre qu'il est le responsable de la peste qui frappe Thèbes. Et c'est à Colonne qu'il partira en pèlerinage.

D'une acuité politique certaine au XVI<sup>e</sup> siècle en Chine, où il montre la supériorité du bouddhisme sur le taoïsme, le conte semble prendre une valeur similaire en Chine contemporaine.

Le premier film ne retient que les valeurs révolutionnaires, tandis que le second, plus récent, développe la nécessité des limites et de la modéra-

tion. Nous avons tous vu de ces documentaires sur la révolution culturelle, dans lesquels les jeunes chinois s'en prenaient avec des insultes, des slogans et des armes aux caciques contre-révolutionnaires, et avec des marteaux aux œuvres architecturales de la Chine ancienne. Le premier film traduit cette mouvance. De plus, la générosité de Sun Wu Kong qui n'oublie pas d'emporter du jardin impérial des sacs entiers de nourriture pour ses frères les singes va dans le sens de l'idéologie communiste. On ne trouve pas cela dans le second, plus récent (je n'ai pas réussi à le dater avec précision), qui s'achève au contraire par le retour à une certaine sagesse capable de combiner l'élan moderniste et les enseignements de la tradition. En termes psychanalytiques, il s'agit tout simplement de faire son deuil de l'imaginaire toute puissance infantile en devenant adulte. La montagne des cinq doigts, outre une image du ventre maternel, ne serait alors qu'une métaphore du refoulement.

Le film de Shanghai accorde une importance particulière à l'épisode des pêches dans le jardin de la reine. L'autre fait complètement l'impasse sur ce sujet, privilégiant l'épisode de la libération des chevaux et les combats avec les divers adversaires successivement envoyés par l'empereur de jade. Que penser de cela ?

L'un de ces adversaires se trouve être une fille, Nata, une redoutable combattante issue du Grand Duc du Ciel, un des vassaux de l'Empereur de jade. Les deux adversaires s'aperçoivent très vite qu'ils n'ont aucune raison de se battre. Ils pactisent et simulent alors le combat pour ceux qui les observent. Cela leur permet de s'éloigner dans les montagnes et de s'isoler un temps dans une grotte pour passer un peu de bon temps ensemble. Certes, le film n'évoque pas de rapport sexuel, mais il ne faut pas être grand clerc pour en deviner l'abord. C'est en cela que ce Sun Wu Kong est plus humain que celui du premier film. Cette fille est le seul adversaire qu'il ne réduit pas à merci. C'est le seul moment où il lui prend le désir de communiquer plutôt que d'écrabouiller quiconque se dresse sur son chemin. Le seul moment où il comprend la nécessité de, parfois, faire semblant.

Et pour cause : bien qu'il ait effacé les caractères le concernant dans le grand livre du destin, celui-là n'a pas mangé de la pêche de l'immortalité. Je lis dans cette rencontre la prémisse de sa confrontation au Bouddha, qui apporte la castration, de la même façon qu'elle est apportée, pour tous les humains, par la rencontre de l'autre sexe... et par l'histoire des ancêtres qui assigne une place à chaque sujet dans une lignée, lui indiquant partiellement au moins, son destin. Ce contre quoi il est nécessaire, pour devenir sujet, de se révolter, afin de trouver sa voie propre, mais ce ne sera pas sans tenir compte de ce qui était là avant, histoire des parents et différence de sexes. Ce qu'on nous montre de leur petite retraite dans la grotte, c'est qu'ils par-

tagent des fruits. La métaphore est transparente, d'autant que ces fruits sont représentés à la manière des pêches célestes dont il n'est fait nulle allusion ailleurs. Et, comme Adam et Eve, « ils virent qu'ils étaient nus ». Ce n'est pas dit ainsi, bien sûr, mais de la façon suivante : alors que Nata s'apprête à déguster une pêche, celle-ci disparaît. Le Singe, en rigolant, lui signifie qu'il est l'auteur de cette disparition, par jeu et pour faire comprendre qu'il faut retourner faire semblant de combattre. Voilà qui nous fait entendre en quoi la pêche est le fruit de l'immortalité : elle symbolise le phallus, qui brusquement disparaît du corps de la fille. Singe en est encore à l'illusion de la toute-puissance, puisqu'il affecte d'être celui qui fait disparaître le fruit défendu. C'est un des modes du déni de la castration, mais c'en est aussi la reconnaissance, puisqu'il faut lui opposer ce déni. L'immortalité est aussi un excellent moyen de se passer de la différence des sexes, sachant qu'elle s' imagine toujours comme castration. Ainsi la pêche-phallus se présente sous ses deux faces : côté déni, c'est l'immortalité, côté castration, c'est la capacité de se transmettre en faisant des enfants.

Dans le film de 1961, ce combat est bien présent, mais Nata (qui est alors Nacha) est présentée dans un corps et une figure de bébé : pas de sexe, pas de pacification, ni de semblant. Et pourtant sous une forme très discrète, la castration est aussi évoquée : à la fin du combat, Nacha a perdu l'une des roues ailée sur lesquelles elle est juchée en permanence. Tandis qu'elle part en claudicant, le singe s'amuse alors à la faire tourner autour de son bâton.

Ces petits détails confirment le caractère divergent des lectures que ces deux films donnent de l'œuvre de Wu Cheng'en. Le plus ancien, peut-être reflet de l'ambiance politique en Chine au début des années soixante, sous une apparence traditionnelle, exalte les valeurs de la révolte et du déni des réalités par l'immortalité et le déni de la castration. Le plus récent, tout en présentant fidèlement cet aspect tout puissant de l'imaginaire enfantin, en montre aussi les limites, par la reconnaissance voilée de la différence des sexes, dont Bouddha se fait l'exécuteur masqué.