

TIANQI TAN

Université de Nantes

Les cheveux dans *Ma tendre ennemie* de Lisa Bresner : la natte, le pinceau et le peintre castré

Si vous voyagez à Kyôto, vous verrez sur la porte de l'ancienne prison une photographie du siècle dernier. Le mariage d'un vieux Chinois avec une jeune Japonaise. Si vous voyagez à Pékin, vous verrez sur le mur de l'ancienne Cité un texte du siècle dernier. L'amour d'un vieux Japonais pour une jeune Chinoise.¹

Lisa Bresner

S'inspirant de la coïncidence entre deux légendes de Chine et du Japon, *Ma tendre ennemie* est le deuxième roman de Lisa Bresner (1971-2007), romancière, traductrice et sinologue, qui a consacré toute sa vie à la création littéraire autour de la Chine et de l'Asie. L'histoire se déroule pendant la première guerre sino-japonaise : les envahisseurs japonais, ambitieux, s'attendent à dominer la Chine et à déclarer la guerre de l'Art à la Chine. Ils exterminent d'abord les lettrés, les peintres et les calligraphes. Le peintre Kai Guan Men, personnage principal du roman, est la première victime. Alors qu'il est exilé et emprisonné à Kyôto, on lui demande d'authentifier des peintures chinoises et d'en falsifier les signatures avec les noms de grands généraux japonais.

Les thèmes de l'œuvre romanesque de Lisa Bresner s'intéressent au corps et à la sensation : le symbolisme de

¹ L. Bresner, *Ma tendre ennemie*, Paris, Gallimard, 1994, quatrième de couverture. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation MTE, la pagination après le signe abrégé.

l'œil dans *Le sculpteur de femmes*², la métaphore des dents dans *Hong Kong souvenir*³, les idéogrammes sur la peau dans *La vie chinoise de Marianne Pêche*⁴... Dans *Ma tendre ennemie*, ce rôle symbolique revient aux cheveux. Commencée par « Le vent a inversé le sens de mes cheveux » (*MTE*, 15), l'aventure du peintre Kai se déroule progressivement sous ce qui deviendra le symbole dominant du roman : les cheveux, support de séduction sexuelle, de puissance et de fertilité, voire de la création artistique et du roman lui-même.

Natte et représentation de soi

« Dis-moi, porter une natte, une natte aussi longue que la tienne, c'est un signe, un symbole ou une métaphore ? » (*MTE*, 40), demande le général Ikoshi. Pendant les deux siècles et demi sous la gouvernance mandchoue de la dynastie des Qing, à partir de la chute de la dynastie des Ming dans les années 1640 jusqu'à la Révolution républicaine de 1911, la population masculine chinoise se caractérise, dans le monde entier, par cette longue natte, pendue dans le dos : un usage capillaire qui est propre aux Mandchous, pour lesquels le rasage hémicrânien et le port de la natte signalent leur esprit guerrier.

Considérée comme le symbole d'obédience des Hans sous les Mandchous, dès la promulgation de l'édit « Loi de la natte » (剃发令) en 1644, la coiffure de la natte a provoqué de nombreux mouvements insurrectionnels. Tous les Hans sont contraints d'adapter leur coiffure sous peine d'avoir la tête tranchée, et le refus fait signe d'insoumission. « Garder ses cheveux et perdre la tête, perdre les cheveux et garder sa tête »⁵, résumant les Chinois de

² L. Bresner, *Le sculpteur de femmes*, Paris, Gallimard, 1992.

³ L. Bresner, *Hong Kong souvenir*, Paris, Gallimard, 1995.

⁴ L. Bresner, *La vie chinoise de Marianne Pêche*, Paris, Gallimard, 1996.

⁵ N. Wang, « En Chine : l'affaire de la natte », [dans :] M.-F. Auzépy, J. Cornette (dir.), *Histoire du poil*, Paris, Belin, 2017, p. 213.

l'époque. Pourtant, au bout de deux siècles et demi de renforcement, sous l'empire des Qing, le port de la natte acquiert non seulement un enjeu politique et social, indice de la soumission des Hans, mais aussi une identité étatique, voire spirituelle, particulièrement en contexte de guerre ou d'exil. Tel est le cas du peintre Kai, vieux lettré exilé au Japon. Son attachement à la natte peut traduire un certain patriotisme : la natte est devenue, d'une manière implicite, symbole identitaire de l'empire lointain :

La mort chinoise, il n'y a que moi qu'elle vise. La vie japonaise, c'est leur mode à tous. La mort chinoise, la vie japonaise : deux flèches que cette année de 1894 avait décochées le jour de mon anniversaire. Mon sein percé me rappelait mes mille coups de pinceau. J'étais Kai le peintre, la croûte d'une Chine infectée, le miroir de la dernière Impératrice. (*MTE*, 19-20)

Cependant, le roman ne se limite pas au plan historique et politique. Dans *Ma tendre ennemie*, le symbolisme des cheveux se veut une signification plus générale, liée aux convictions, aux croyances et aux traditions, voire aux superstitions dans la culture chinoise. À travers le récit du peintre Kai, la natte, objet détachable du corps, incarne son identité, la représente et même s'y substitue :

Je ne lui ai pas dit que ma natte seule était prisonnière. (*MTE*, 37)

Seule ma natte me maintenait en vie. Si près de mon cerveau, mes cheveux ne pouvaient peindre que l'exact double de ma pensée. [...] Par cette natte que je n'ai plus, par ce membre de ma famille qui me manque, je ne suis plus Kai. (*MTE*, 61)

Pour le peintre Kai, les cheveux, c'est du corps, mais du corps renouvelable, voire immortel. Organes en perpétuel renouvellement, et qui ne meurent pas même après avoir été coupés, les cheveux illustrent, dans la mesure où ils gardent une partie de l'esprit, le déroulement de l'existence. Si nous considérons que la partie vaut pour le tout, les cheveux, ou la natte, par sa fonction représentative, valent pour le peintre Kai. Les cheveux forment le corps, ou plus précisément, ils s'y enracinent et sont devenus définitivement le peintre lui-même :

Chacun de ses cheveux est un doigt qui dessine dans mon dos, le long de ma jambe. Elle [la natte] trace des chemins entre mes membres. Ils la laissent se pendre à eux de temps en temps. Elle peut souligner les courbes ou les frissons de mon ombre. Elle cultive ma peau comme une paysanne. [...] Elle balaie, le temps de mon sommeil, toutes les empreintes de mes passions de sable pour rendre lisse la cour de ma mémoire. Ainsi balaient les bonzes dans les temples japonais. (*MTE*, 41)

Je n'avais pas de matelas dans la cellule. Mes cheveux rasés jonchaient le sol. Quand je suis, je me roulais dedans. Mes nerfs, mes articulations et mes os essayaient de se souvenir du bonhomme poilu que j'étais. Je me serrais contre elle, contre moi. (*MTE*, 93)

Le cheveu, avec l'œil, la bouche, le nez et l'oreille, est l'élément le plus proche de l'esprit. Il est sous influence, comprenez-vous. (*MTE*, 108-109)

Le rôle des cheveux dans la représentation de soi nous renvoie aux croyances des Chinois concernant l'intégrité du corps. Dans la tradition confucéenne, selon *Le Classique de la piété filiale* (孝经), notre corps, nos cheveux et notre peau, hérités de nos parents, ne doivent pas être altérés. Pour les taoïstes, le corps humain est un microcosme reproduisant la totalité de l'univers, « par sa complexité même, le corps de l'être humain est éminemment capable de se charger en énergie et de se transmuier. [...] Il possède de très nombreux points de corrélation avec l'univers qui l'entoure et peut être mis en correspondance avec de nombreux cycles spatio-temporels »⁶, observe Kristofer Schipper. Si nous observons les récits cosmogoniques, nous pouvons constater que Pangu (盘古), personnage présenté comme le premier être issu du chaos, dont le corps est devenu le monde, illustre bien cette représentation du corps. Pangu, nous dit Xu Zheng (徐整) (220-265) dans ses *Annales des cinq éléments* (五运历年纪), fut le premier à naître. À sa mort, il se transforma : son souffle devint le vent, sa voix le tonnerre, son œil gauche le soleil et le droit la lune, ses quatre membres les extrémités de l'univers, ses coudes, ses genoux et sa tête devinrent les cinq monts sacrés ; son sang forma les

⁶ K. Schipper, *Le corps taoïste*, Paris, Fayard, 1997, p. 60.

rièrès, ses tendons le relief, sa chair les terres arables, ses cheveux les astres, les poils de son corps la végétation, ses dents les métaux et les roches, sa moelle les pierres précieuses et le jade, sa sueur la pluie, et la vermine sur son corps disséminée par le vent devint les hommes⁷. En un mot, selon les convictions chinoises, aucune partie du corps humain n'est anodine. Revenons à l'histoire de *Ma tendre ennemie*. Cette croyance liée au corps nous permet d'expliquer pourquoi le peintre Kai, malgré son emprisonnement à Kyôto et l'enlèvement de ses instruments de peinture, reste confiant :

Ils ont ri quand je me suis souvenu que je n'avais pas de pinceau dans mes manches. Il ne restait plus rien de ma virginité de peintre. Je ne possédais ni pinceau, ni papier, ni encre. M'étais-je violé en me dépouillant ainsi ? Non, ce n'est pas l'oubli. Il y avait autre chose dans mes manches et sous mon bonnet. Autre chose de bien plus dangereux : ma peau, mon sang et mes cheveux. (MTE, 28-29)

La vie artistique formée par le pinceau, le papier et l'encre n'est pas supérieure et ne peut remplacer l'identité, charnelle et incarnée, du corps humain. Si les matériaux de peinture servent à peindre le monde, alors nous n'en avons plus besoin, car la peau, le sang et les cheveux sont déjà à l'image d'un monde.

Les cheveux, support de l'énergie sexuelle

Si les cheveux sont, pour les Chinois, un révélateur de l'identité, ils marquent également, comme dans la plupart des cultures, leur statut social et leur sexualité. Les cheveux luxuriants évoquent la bonne santé, la puissance et la fécondité, tandis que la perte des cheveux renvoie, pour les Chinois, à une angoisse de « perte de leurs femmes »⁸. Les cheveux sont signes de l'attrait sexuel, et leur sacrifice vaut castration.

⁷ P. Garelli et al., *La naissance du monde*, Paris, Seuil, 1959, p. 456-457.

⁸ N. Wang, « En Chine : l'affaire de la natte », *op. cit.*, p. 222.

En chinois, l'expression retenue pour désigner les époux d'un premier mariage est : « couple avec leurs cheveux noués » (结发夫妻). Le nœud de cheveux contient le sens du mariage. Selon les coutumes traditionnelles, à la veille du mariage, les membres du couple doivent prendre deux mèches de cheveux, les tordre ensemble et se jurer un amour éternel. Par contraste, les coupes de cheveux (断发) peuvent exprimer la rupture entre l'homme et la femme. À la séparation, les cheveux cassés de femmes signifient la mort de l'amour. La scène souvent navrante de la coupe de cheveux marque ainsi la décision désespérée, mais résolue, de vouloir rompre la relation. À l'exemple de ce poème connu, issu de la légende amoureuse entre le poète Sima Xiangru (司马相如) (179-117 av. J.-C.) et sa femme Zhuo Wenjun (卓文君) :

Complainte des cheveux blancs (白头吟)

Mes cheveux sont blancs comme neige de montagne
Blancs comme la lune entre les nuages.
J'apprends que votre cœur est partagé ;
Aussi suis-je venue : il nous faut rompre.

C'est aujourd'hui un rendez-vous pour boire ;
Demain, à l'aube, au détour du canal,
Nous marcherons d'un pas lourd sur la digue.
Les eaux s'y séparent vers l'Est, vers l'Ouest...

Triste, triste je suis, triste à jamais.
L'épousée attend-elle encore des larmes ?
Elle veut un mari au cœur fidèle,
Qui reste attaché à ses cheveux blancs.

Pourquoi les bambous s'agitent-ils ainsi ?
Comme frétille la queue du poisson !...
Mais un homme doit régler sa conduite.
Pourquoi donc avez-vous gaspillé votre argent ?⁹

⁹ « Complainte des cheveux blancs », [dans :] P. Demiéville (dir.), *Anthologie de la poésie chinoise classique*, Paris, Gallimard, 1962, p. 121. Ce poème était attribué autrefois à Zhuo Wenjun, si le poème n'est pas de Zhuo, car sa forme est postérieure, l'histoire plus ou moins authentique des deux époux est sans doute à l'origine du thème poétique.

Après un succès politique, Sima Xiangru souhaite se détacher de sa vieille compagne et épouser une jeune fille. À l'annonce de cette nouvelle déchirante, Zhuo Wenjun lui adresse cette complainte. Dans ce poème, le symbolisme des cheveux est évident : dans un premier temps, le terme « cheveux blancs » contient déjà les concepts de vicissitudes, tandis que « les cheveux blancs comme neige de montagne » souligne le cœur glacé et brisé de l'auteure. S'ensuit la comparaison « cheveux blancs comme la lune entre les nuages ». « Contempler la lune ensemble » constitue l'une des formes d'union les plus profondes dans la mentalité chinoise, les couples prennent souvent la lune à témoin pour se consoler de l'absence de son amour éloigné, tout en s'imaginant que l'autre regarde aussi la lune. Avec la lune cachée, « entre les nuages », l'auteure dépeint ici une scène d'obscurité qui évoque la confusion et la dépression d'une femme face à la perte de l'amour. « Elle veut un mari au cœur fidèle, qui reste attaché à ses cheveux blancs » : ici, l'auteure a pris « les cheveux attachés » comme métaphore pour faire allusion à un amour illusoire.

« Ma natte, c'est mon épouse, ma femme, ma fécondité » (*MTE*, 40), avoue le peintre Kai au général Ikoshi, « elle dort autour de mon cou, douce d'envies. [...] Elle en suce la sueur, en racle le grain, laboure ses plis, y creuse des sillons et plante où elle veut là et parfois là le plaisir. [...] Tous ses désirs à elle découlent de moi, de racines tendues entre mon crâne et mon cœur » (*MTE*, 41). La natte, intimement associée à la tête, est perçue comme l'épouse, la femme et la fécondité du peintre Kai. Elle incarne ses désirs, annonce ses intentions, dénonce sa passion – attribut érotique par excellence. Pour maintenir la virilité et maîtriser la sexualité, il convient d'entretenir la natte comme de servir sa femme et de la laver, peigner, tresser, de « lui faire l'amour » :

Le matin, elle s'est endormie. Mon rêve s'est couché et meurt en elle. Je la retrouve cachée dans le trou de mon oreiller de porcelaine. C'est alors qu'à mon tour, je la tire de son terrier et la tresse. Elle redevient ma natte. En vérité je lui fais l'amour. (*MTE*, 42)

Équivalent symbolique du sexe, la natte donne accès au manque et autorise le désir. Par le processus de transformation de l'organe réel en objet symbolique, la natte devient l'objet par lequel transite l'énergie sexuelle. La coupe de natte revient donc à une forme de castration :

Elle avait tout coupé pour de vrai, [...] j'étais castré, irrémédiablement puceau et toujours vivant. Un nouvel être s'installe en moi. [...] Mon sexe d'homme n'est plus car tout ce que j'avais de mâle avait grandi le long des peignes. (*MTE*, 62)

À la suite de sa tentative de suicide, les Japonais l'ont rasé pour le punir : double castration, qui lui enlève à la fois l'énergie physique et spirituelle.

Artiste de son état, par ses talents de peinture et de calligraphie, le peintre Kai était protégé par l'Impératrice, avec qui il entretenait une liaison « chaste ». Cet amour impossible transparait notamment dans la scène, poétique et érotique, « entre les cheveux et les pieds » :

L'Impératrice, une année, nous ne nous voyions qu'une fois l'an, le jour de mon anniversaire, m'avait dit : « Votre natte est défaite. » J'ai senti dans mon dos qu'elle enlevait l'attache. Encore une comédienne ! Elle s'écria en la jetant sous son pied : « La voilà, elle est tombée. » J'ai regardé le pied de l'impératrice et j'ai fait un vœu sans bâtons d'encens à secouer. J'ai prié Bouddha. Faites que ma natte pousse jusqu'au pied de l'Impératrice et s'enroule autour de sa cheville. Ainsi, à tout instant, je l'aurai embrassée sans la bouche, sans les mots et sans le scandale. Ma natte toute seule aimait son pied. [...] J'ai fait semblant de chercher l'attache et je l'ai posée près de sa main. Mon geste lui a plu. Elle a fixé l'attache et fait un vœu sans bâtons d'encens à secouer. Elle a prié Bouddha. Faites que mon pied devienne si petit qu'il pourrait pénétrer à l'intérieur de sa natte. (*MTE*, 42-44)

Dans cette scène intime, la caresse érotique marche à l'invisible, illustrée par les supports du désir que sont les cheveux et les pieds. Car, dans la Chine ancienne, on bandait les pieds de la petite fille en repliant les orteils

sous le pied, pour lui donner un « petit pied de lotus » (三寸金蓮) qui corresponde aux critères esthétiques des hommes de l'époque. Suite à l'interdiction du bandage des pieds féminins, la recherche des petits pieds n'est plus à la mode ; néanmoins, cette pratique, adoptée depuis l'époque des Tang (618-907), a renforcé la valeur symbolique des pieds, qui sont considérés, jusqu'à aujourd'hui, comme des signes de féminité et de séduction sexuelle. En ce sens, les rapports ambigus entre la natte et le pied figurent presque l'acte sexuel. Dans *Ma tendre ennemie*, au lieu d'évoquer directement le désir entre le peintre Kai et l'Impératrice, Lisa Bresner le dissimule, tourne autour, d'une façon poétique proprement inductive et suggestive. Par une succession de gestes, allant de « défaire la natte », « enlever l'attache », « jeter sous son pied », « chercher », jusqu'à « fixer l'attache », elle crée une atmosphère sensuelle où les sentiments se dissolvent dans les cheveux, et les personnages s'estompent jusqu'à l'invisible, le monde extérieur ne se trouve plus en face : il est vu de l'intérieur et devient le désir s'enroulant autour du pied.

Dans l'érotisme chinois, l'acte sexuel est souvent présenté avec délicatesse. Si ce raffinement n'est pas réservé aux Chinois, il s'appuie sur un langage métaphorique – l'art de pouvoir jouer des fantasmes les plus crus de manière détachée. L'allusion érotique chinoise puise dans un microcosme où tous les objets ne sont pas sans signification et les expressions métaphoriques se présentent souvent comme un code connu des seuls initiés, capables de décrypter un message qui échappe aux profanes. Quelques exemples dans *Vingt-trois délices*, l'album qui regroupe vingt-trois poèmes érotiques, traduits et présentés par Lisa Bresner :

雲雨, Nuages et pluie : expression consacrée pour désigner l'acte sexuel. Son origine remonte à l'Antiquité, quand le roi de Chu rêva que la déesse du mont des Sorcières couchait avec lui et apparaissait le matin avec les nuages puis disparaissait le soir avec la pluie. Les nuages (élément ter-

restre) représentent la femme et ses sécrétions ; la pluie (élément céleste) l'homme et son sperme.

露濕花心, La rosée inonde le cœur de la fleur : expression qui évoque l'éjaculation. La rosée est employée autant pour désigner les sécrétions féminines et le fluide intime que le sperme.¹⁰

D'après le langage érotique chinois, on pourrait nommer la scène entre le peintre et l'Impératrice « l'amour d'une natte et d'un pied ».

De Natte à Pinceau : création et castration

Les écrits de Lisa Bresner sont marqués par le double signe de l'innocence et de la violence, ou plus précisément, une innocence crue, et une violence à la sobre beauté. « Le comble de la cruauté réside dans l'acte d'un innocent, d'un pur, d'un candide. La cruauté, le sadisme, l'érotisme marquent la perte de l'âge de raison. Soit l'on reste alors dans l'enfance, soit l'on pénètre avec l'alibi de l'ignorance, une folie qui n'ignore justement pas sa douceur et sa terreur », expliquait Lisa Bresner dans une lettre adressée à l'écrivain québécois Ook Chung¹¹. Dans *Ma tendre ennemie*, « paradoxalement, la castration est ici associée à la création, création contrariée mais d'autant plus forte d'être contrariée, cette contrariété constituant peut-être l'essence véritable de l'Art »¹². « Les cheveux peuvent guérir le mal ou l'aggraver, l'effet dépend de la pensée qui vous habite lorsqu'on vous coupe les mèches » (*MTE*, 108), chez Lisa Bresner, le symbolisme des cheveux est à la fois castrateur et créateur.

La castration du peintre Kai, qu'elle soit réelle ou symbolique, s'offre à trois interprétations possibles.

Dans un premier temps, elle peut être liée au manque des instruments de peinture ; d'où la scène sanglante,

¹⁰ L. Bresner, *Vingt-trois délices*, Paris, Gallimard, 2000, p. 108, 110.

¹¹ O. Chung, « La castration créatrice », [dans :] *Liberté*, octobre 1994, vol. 36, n° 5, p. 130.

¹² *Ibidem*, p. 136.

à mi-chemin du seppuku, dans laquelle le peintre ouvre son ventre « avec un morceau de bol bien pointu », afin de peindre sur le mur de son cachot, à l'aide de sa natte trempée dans le sang :

Je décidai d'accoucher par césarienne le lendemain.

Je me suis réveillé la natte à la main. Ma petite épouse était bien dilatée, toute prête à pondre le chéri conçu pendant mon sommeil.

Je suis un martyr de la fin du siècle. Sacrifice. À genoux, j'ai levé les bras au plafond, le bol dans les deux mains.

En tailleur, j'ai projeté le bol contre le mur. Le même geste se répétait. La même fracture allait s'offrir à moi.

Avec un morceau de bol bien pointu, j'ai ouvert mon ventre en deux. J'ai appelé ma petite femme noire et je l'ai baignée dans l'ouverture. Ma longue épouse s'est aventurée sur le sol et sur la porte. (MTE, 50-51)

Les poils de natte se transforment en poils de pinceau, le peintre tente d'échapper à la castration spirituelle par la castration physique, tout en se confrontant à la mort.

Si on décompose l'idéogramme 笔, le mot « pinceau » en chinois, on remarque que le caractère est composé de deux parties : 竹 qui signifie le « bambou », et 毛 qui traduit les « poils ». Le pinceau est donc dès l'origine étroitement lié aux poils. Les métaphores réciproques entre les cheveux, les poils et le pinceau, quand il s'agit de la peinture ou, plus précisément, de l'art, s'enrichissent d'une mise en abîme inattendue :

Je leur ai demandé un pinceau et de l'encre. « Désolé, vieux, c'est la guerre de l'Art entre les Japonais et les Chinois. Les Chinois n'ont plus le droit de peindre, ni d'écrire, ni de chanter enfin... tu ne dois pas en savoir plus, le général viendra t'expliquer plus tard. » (MTE, 32)

Le souffle de lune où habitent les corbeaux s'est glissé sur mon cou, mes épaules et mes paumes. J'ai regardé mes mains surgir de leur poignet et le désir de peindre s'est articulé dans mes doigts. J'ai gratté à la porte avec mes ongles. J'ai frappé à la porte avec ces mains vides et pleines. J'ai happé l'odeur de corbeau avec ma langue et j'ai hurlé : « Un pinceau, un pinceau et je vous accorde tout, je vous livrerai tous les secrets du génie chinois mes très chers amours du Japon ! » (MTE, 33-34)

J'attendais qu'ils me donnent un pinceau ou plutôt l'occasion d'en voler un. J'en ai caché un dans mes manches quatre ou cinq fois. Après ils m'ont déshabillé et ne m'ont plus rhabillé. (MTE, 46)

« Parce que, pour peindre, il faut un pinceau et, un pinceau, c'est du poil. De ceci, de cela, mais du poil de toute façon. Donc on a toujours peint des poils »¹³, pour citer Daniel Arasse. En Chine, le pinceau est non seulement un outil de peinture, mais aussi de calligraphie. La peinture idéographique conditionne l'écriture et en revanche, l'écriture chinoise ne dérive pas de la peinture, elle la fonde. La main de l'artiste qui tient le pinceau est aussi celle qui découpe le réel, le décompose, recompose, puis se pose sur un trait tracé. Par ce mouvement de la main, le vide, ou le papier blanc sur lequel elle s'exerce, lui apportent l'énergie de création. Le pinceau est donc l'outil qui permet cet acte : « L'union de l'homme avec son vide originel ne peut s'établir que par un contraste. [...] L'harmonie est paradoxale et le pinceau est le dépassement de l'artiste qui lui permet d'ouvrir son corps pour que son âme en jaillisse, ainsi s'ouvre aussi la tête du pinceau qui vomit l'encre »¹⁴. Dans *Ma tendre ennemie*, pendant la révolution de l'Art, le peintre dépourvu de pinceau est castré, amputé de sa fertilité créatrice. Pour maintenir sa vie artistique, il ne peut que se servir de sa natte, outil qui partage la même texture et qui, par l'énergie sexuelle qu'elle renferme, favorise la création.

Quant au sens érotique lié aux cheveux, aux poils et au pinceau, il convient de citer à nouveau Daniel Arasse, qui observe avec impertinence et perspicacité :

D'où ça vient, pinceau ? Ça vient du latin et ça veut dire petit pénis. Oui Monsieur, petit pénis, penicillus en latin, c'est Cicéron qui le dit, pinceau, petite queue, petit pénis. Quand vous y pensez, ça ouvre des horizons.¹⁵

Et Lisa Bresner, à son tour, l'a développé dans son roman Pékin est mon jardin :

¹³ D. Arasse, *On n'y voit rien*, Paris, Denoël, 2005, p. 91.

¹⁴ L. Bresner, *L'art du colophon dans la peinture chinoise*, Fonds Lisa Bresner, Caen, IMEC, 1992, p. 8.

¹⁵ D. Arasse, *On n'y voit rien*, *op. cit.*, p. 91.

Le pinceau, c'est à la fois l'homme tout seul par le manche uniquement, et la femme et l'homme au niveau des poils. L'oreille, c'est la femme à cause du labyrinthe compliqué jusqu'au paradis-tympan. Elle ne veut entendre qu'une chose après l'acte du pinceau d'oreille, c'est :

– Je t'aime.

Notre grand secret pour dire « jouir », un mot affreux selon nous, c'est de dire à la place :

« J'ai une otite ! »

Car l'inflammation du tympan doit nous emmener au paradis, celui où les « je t'aime » trouvent leur écho.¹⁶

« Pinceau d'oreille » est un mot secret pour parler du rapport sexuel, un code que le personnage principal de *Pékin est mon jardin*, Lulu, a mis au point avec sa correspondante de Champigny-sur-Marne. Comme le suggère Daniel Arasse, le pinceau signifie ici le sexe. En ce sens, le pinceau et la natte sont liés, non seulement par les poils qui les forment, mais aussi par la fécondité virile et créatrice sublimée en art. Cela nous permettrait d'expliquer pourquoi, dans *Ma tendre ennemie*, l'enlèvement du pinceau vaut la castration.

Dans un deuxième temps, la castration est associée au mythe de l'androgynie. Lisa Bresner passe par la bisexualité pour nous présenter un amour absolu qui exclut la différence des sexes : possédé par l'esprit de son frère qui avait l'habitude de se déguiser en femme et sur le dos duquel il dessinait des paysages, le peintre Kai, incapable d'aimer d'autres femmes, demeure un moine-peintre, qui consacra le reste de sa vie à remplir son papier avec l'encre, la peau, la sueur et le cœur de ce frère qui était pour lui « une femme plus vraie que vrai » :

Mon frère m'avait appris le japonais. [...] Déjà petit, il se déguisait en femme. [...] Il chantait à son aise des airs de Kabuki. Il agitait ses manches de deux mètres et chantait. Il devenait fou de remuer et de vociférer comme une femme battue. (*MTE*, 22)

Guan était une femme plus vraie que vrai. (*MTE*, 25)

¹⁶ L. Bresner, *Pékin est mon jardin*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 25-26.

Tous les jours jusqu'à leur départ, je me suis repu de Guan travesti en femme de Kabuki. Toutes les nuits, je me suis soulé à le caresser en ôtant ses robes et ses fards, je le dépeignais. (*MTE*, 26)

Le peintre Kai parlait le chinois, son petit frère Guan parlait le japonais, l'un tenait le pinceau, l'autre se déguisait en femme et chantait des airs de Kabuki. Le désir entre eux, sous-jacent et refoulé, est comme « la guerre de 1894 qui avait déjà éclaté cinquante ans plus tôt » (*MTE*, 25). Lisa Bresner a choisi délibérément le théâtre Kabuki comme support métaphorique pour donner à son personnage une certaine féminité, tout en faisant écho à son contexte historique, à savoir les conflits extérieur et intérieur entre la Chine et le Japon. Par la singularité du théâtre Kabuki dont tous les rôles féminins sont joués et chantés par des hommes, la féminité représentée par Guan est, en effet, une féminité repensée et recrée selon l'optique masculine. En ce sens, l'amour de Kai à Guan pourrait se traduire, d'une manière implicite, par la fascination de l'ambiguïté sexuelle : le peintre cherche dans ce frère déguisé en femme les caractéristiques du comportement féminin, la sensualité, la tendresse et l'hystérie, qui constituent, selon lui, la projection d'une féminité idéalisée. Son désir pour les femmes, troublé par cette féminité idéalisée vue et représentée par des hommes, ne cesse de se trouver en face d'un dilemme : c'est son frère, le frère déguisé en femme, ou la femme recrée et idéalisée par sa vision qu'il aime, ou enfin c'est son côté féminin, qui se dissimule derrière lui, qu'il embrasse. Ce dilemme perpétuel donne naissance, dans son esprit, à une forme de délire qui s'impose à lui et ne cesse de le ronger. Il lui faut alors « créer » pour apprivoiser ce délire irréfrenable, en le transposant dans la peinture :

Je sillonnais la folie de mon petit frère par mes silences, mes oreilles, par mes mains qui dessinaient sur son corps les paysages que je voulais peindre. Nos paradis. (*MTE*, 23)

Je n'aimais d'autres femmes que Guan. Je l'ai chéri comme une toile de maître. Au début, je peignais dans le vide au-dessus de son corps. Guan

dormait. Je suspendais mon pinceau à quelques millimètres de ce support qui respirait. Mon autre main courait tel un fantôme sur ce corps à peindre. Je le déshabillais et lui donnais de quoi se réchauffer en même temps. (MTE, 31)

« Le sens dernier de l'érotisme est la fusion, la suppression des limites »¹⁷, nous dit Georges Bataille dans *L'Érotisme*, « une fusion où se mêlent deux êtres à la fin parvenant au même point de dissolution »¹⁸. Du corps au support de peinture, l'acte du pinceau marque cette fusion. Il révèle le secret de l'intimité et, en même temps, le transgresse. « Toucher », *tangere* en latin, signifie « porter la main sur, jusqu'à affecter, émouvoir, impressionner »¹⁹. Cette touche fait naître un espace intermédiaire où chacun, à la fois touchant et touché, s'enrichit et s'accomplit. Le pinceau cristallise son désir et ses petites touches laissent sa trace sur la peau, habitent son espace de création.

Cependant, cet amour se voit castré par la malédiction d'ALIGATO, inventée par Guan avant son départ, et selon laquelle son frère Kai devait peindre ce mot sur le mur du palais, sinon il resterait puceau et ne pourrait jamais aimer une femme. Jeu d'enfant en apparence, obsession et désespérance dans le fond. ALIGATO, leitmotiv énigmatique qui parcourt le roman d'un bout à l'autre, est un mot absolu, qui n'a pas de sens véritable et qui pourrait être un personnage, un sentiment, un objet ou un acte :

Grâce à Guan, mon petit frère, je n'ai pas aimé l'Impératrice. Grâce à elle et à notre impuissance à peindre ALIGATO, je suis resté puceau, le moine-peintre, le fou moins fou, car il ne voulait plus tuer son frère. (MTE, 24)

Il n'y a que ce mot ALIGATO que je n'ai pas su traduire en chinois. (MTE, 27)

Et puis peindre ALIGATO, ce verbe frère, c'était tuer Guan et enfin aimer l'Impératrice. (MTE, 31)

¹⁷ G. Bataille, « L'Érotisme », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1987, t. 10, p. 129.

¹⁸ *Ibidem*, p. 23.

¹⁹ F. Gaffiot, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934, p. 1542.

Tous les ans, le jour de son anniversaire, le peintre Kai dessine sur le mur du palais ce mot ALIGATO, pendant que l'Impératrice l'attend. Même en captivité, il risque de couper son ventre en deux pour peindre ce mot ALIGATO. Comment peindre un mot absolu dépourvu de sens ? Comment saisir ce frère fantôme qui s'échappe à tout moment ? Ce mot le hante, l'habite de l'intérieur, à force de le peindre, il ne sait plus s'il veut le réaliser ou le détruire. Son délire est beau et parfait, nul ne peut y pénétrer.

Enfin, la coupe des cheveux peut apparaître comme une punition – castration de son identité, de l'énergie sexuelle, de la création, et de l'espoir de peindre ALIGATO : « J'étais castré, irrémédiablement puceau et toujours vivant. Par cette natte que je n'ai plus, je ne suis plus Kai » (*MTE*, 61). Nous avons déjà abordé cette problématique dans nos deux premières parties traitant du symbolisme des cheveux et du rôle de la représentation de soi dans la natte, et de l'énergie sexuelle dans les cheveux.

En conclusion, l'usage des cheveux n'a pas de signification univoque. Il est conditionné par le lieu et le moment, opérant comme un révélateur subtil du contexte politique et social d'un pays, de l'identité du sujet, de l'idée, fluctuante et mobile, que ce sujet se fait de lui-même. Dans *Ma tendre ennemie*, la singularité des cheveux est marquée, dans un premier temps, par sa forme exotique : l'usage capillaire propre aux Mandchous, avec le rasage hémicrânien et le port de la natte. « L'affaire de la natte illustre assez bien la façon dont une pratique culturelle a pu devenir à la fois un instrument du contrôle social et la pierre d'achoppement des luttes politiques »²⁰, observe Nora Wang. Sous la plume de l'écrivain Lu Xun (1881-1936), dans les récits *Une histoire de cheveux et Troubles*, ou encore dans le roman *L'édifiante histoire d'A-Q*²¹, cette

²⁰ N. Wang, « En Chine : l'affaire de la natte », *op. cit.*, p. 232.

²¹ X. Lu, *Cris*, S. Veg (trad.), Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2010.

coiffure trahit la complexité de la situation politique et sociale à la veille de l'établissement de la république. « Comment détruire ce qui existe sous nos cheveux, sous notre peau... »²², demande Lisa Bresner. Si les cheveux sont considérés comme une représentation de soi, c'est parce qu'ils viennent du corps, mais du corps détachable et renouvelable. Cette indépendance vivante reflète les convictions des Chinois, selon lesquels l'intégrité du corps est primordiale. D'où l'usage des cheveux dans les affaires de « coupeurs de nattes » et de « voleurs d'âmes » pendant la dynastie des Qing du règne de Qianlong (1735-1796)²³. Comme dans la plupart des civilisations, les cheveux expriment également, pour les Chinois, la sexualité et la fécondité ; les perdre revient donc à subir une forme de castration. Ce lien métaphorique et érotique est également présenté, à travers le récit *Les Tribulations d'un Chinois en Chine* de Jules Verne, par la compulsion de nattes, et par les scènes ambiguës de coupes des tresses entre Kin-Fo et Soun : « Personne n'ignore, en effet, combien le Chinois tient à ce bizarre appendice. La perte de la queue, c'est la première punition qu'on applique aux criminels ! C'est un déshonneur pour la vie ! »²⁴. Les cheveux, par leur abondance de sens, ondulent entre le réel et le symbolique.

Chez Lisa Bresner, les cheveux se révèlent avec « une *hystérisation* et une confusion volontaire entre le concret et l'abstrait, entre le littéral et le métaphorique (comme dans l'esthétique orientale), entre la castration réelle et symbolique »²⁵, ce qui nous renvoie à la légende de Zhuangzi²⁶ dont Lisa Bresner a réécrit l'histoire lors de l'échange entre le peintre Kai et son double féminin :

²² L. Bresner, *Le sculpteur de femmes*, op. cit., p. 74.

²³ P.-A. Kuhn, *Soulstealers : the Chinese Sorcery Scare of 1768*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

²⁴ J. Verne, « Les Tribulations d'un Chinois en Chine », [dans :] *Idem, Voyages extraordinaires : Michel Strogoff et autres romans*, Paris, Gallimard, 2017, p. 673.

²⁵ O. Chung, « La castration créatrice », op. cit., p. 136.

²⁶ Il s'agit de la fable du *Rêve du papillon* (庄周梦蝶), selon laquelle

Je n'avais plus de rides et j'étais coiffé d'un gros chignon. Mes sourcils étaient peints en forme de huit, mes lèvres étaient noires. Je revêtais les habits de la petite Japonaise, j'étais elle mais en Chinoise. Et moi la petite Japonaise, je cueillais des fleurs. Mais j'étais fatiguée de toujours chercher la plus belle glycine du jardin. Alors je me suis couchée sur le bouquet et j'ai dormi. J'ai rêvé dans le rêve. J'avais une natte noire et un vilain nez, des rides partout. Moi la petite Japonaise, je rêvais que j'étais le vieux Kai. Quand je me suis réveillé, je ne savais plus si j'étais une Japonaise en train de rêver qu'elle était Kai ou si j'étais Kai en train de rêver qu'il était une jeune Japonaise rêvant de Kai. (*MTE*, 60)

Dans le rêve de Lisa Bresner, la natte, les cheveux et le pinceau s'entremêlent, avec leur pureté inviolée, leur abîme insondé ; l'ancienne histoire, à l'art englouti et aux trésors enfouis, imprègne encore les effluves de l'encre de Chine...

Date de réception de l'article : 15.03.2020.
Date d'acceptation de l'article : 29.04.2020.

Zhuangzi rêve qu'il est un papillon, et se réveillant, se demande s'il n'est pas plutôt un papillon qui rêve qu'il est Zhuangzi.

bibliographie

- Arasse D., *On n'y voit rien*, Paris, Denoël, 2005.
- Bataille G., « L'Érotisme », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1987, t. 10.
- Bresner L., *Hong Kong souvenir*, Paris, Gallimard, 1995.
- Bresner L., *L'art du colophon dans la peinture chinoise*, Fonds Lisa Bresner, Caen, IMEC, 1992.
- Bresner L., *La vie chinoise de Marianne Pêche*, Paris, Gallimard, 1996.
- Bresner L., « La voie des graines : l'érotisme chinois et le végétal », [dans :] *La Nouvelle Revue Française*, mai 1998, n° 554.
- Bresner L., *Le Sculpteur de femmes*, Paris, Gallimard, 1992.
- Bresner L., *Ma tendre ennemie*, Paris, Gallimard, 1994.
- Bresner L., *Pékin est mon jardin*, Arles, Actes Sud, 2003.
- Bresner L., *Vingt-trois délices*, Paris, Gallimard, 2000.
- Cheng A., *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1997.
- Chung O., « La castration créatrice », [dans :] *Liberté*, octobre 1994, vol. 36, n° 5.
- Demiéville P., *Anthologie de la poésie chinoise classique*, Paris, Gallimard, 1962.
- Garelli P. et al., *La naissance du monde*, Paris, Seuil, 1959.
- Green A., *Le complexe de castration*, Paris, PUF, 2011.
- Kuhn P.-A., *Soulstealers : the Chinese Sorcery Scare of 1768*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.
- Lançon B., Delavaud-Roux M.-H. (dir.), *Anthropologie, mythologies et histoire de la chevelure et de la pilosité : le sens du poil*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- Lu X., *Cris*, S. Veg (trad.), Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2010.
- Pimpaneau J., *Chine : culture et traditions*, Arles, Philippe Picquier, 2004.
- Quignard P., *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1996.
- Schipper K., *Le corps taoïste*, Paris, Fayard, 1997.
- Verne J., « Les Tribulations d'un Chinois en Chine », [dans :] *Idem, Voyages extraordinaires : Michel Strogoff et autres romans*, Paris, Gallimard, 2017.
- Wang N., « En Chine : l'affaire de la natte », [dans :] M.-F. Auzépy, J. Cornette (dir.), *Histoire du poil*, Paris, Belin, 2017.

abstract

The hair in Ma tendre ennemie by Lisa Bresner : the queue, the ink brush and the castrated painter

Lisa Bresner (1971-2007) is a novelist, translator, and sinologist, who has dedicated her entire life to literary creation around China and Asia. *Ma tendre ennemie* is her second novel, published in 1994 by Gallimard. The themes of Lisa Bresner's work have to do with body and sensation. As for *Ma tendre ennemie*, this symbolic role returns to the hair – the support of sexual seduction, of power, of fertility, and more particularly of this novel, of artistic creation. This article aims to analyse, how the notion of hair in the novel goes hand in hand with the ambiguous political and social stake

of the wearing of the queue during the first Sino-Japanese war, the deconstruction of the castration, the aesthetic of cruelty, and the reinterpretation of Asian eroticism.

keywords

queue, ink brush, castration, creation

mots-clés

natte, pinceau, castration, création

tianqi tan

Tianqi Tan est doctorante en littératures comparées à l'université de Nantes. Sa thèse, sous la direction de M. Philippe Postel, porte sur le travail de l'écrivaine française Lisa Bresner et son regard singulier sur la Chine et le Japon. Ses domaines de recherche sont les relations littéraires entre la France et l'Extrême-Orient, et les études de la traduction.

ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-4520-2891>