HAL
open science

Le corps comme sujet poétique dans le roman vietnamien Cheval d'acier (2014) de Phan Hôn Nhiên

Cam Thi Doan

To cite this version:

Cam Thi Doan. Le corps comme sujet poétique dans le roman vietnamien Cheval d'acier (2014) de Phan Hôn Nhiên. Gérard Siary; Toshio Takemoto; Victor Vuilleumier; Yinde Zhang. Le corps dans les littératures modernes d'Asie orientale : discours, représentation, intermédialité, pp.Collège de France, 2022, Institut des civilisations. hal-03567079

HAL Id: hal-03567079

https://hal.science/hal-03567079

Submitted on 11 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

OpenEdition Books

SEARCH Tout OpenEdition

Collège de France

Le corps dans les littératures modernes d'Asie orientale : discours, représentation, intermédialité
| Gérard Siary, Toshio Takemoto, Victor Vuilleumier, et al.

Le corps comme sujet poétique dans le roman vietnamien *Cheval d'acier* (2014) de Phan Hôn Nhiên

Cam Thi Doan

Texte intégral

1 Au terme des cinq décennies d'un réalisme socialiste qui conçoit son héros, *con người mới* / homme nouveau, comme un simple instrument au service de la politique, les années 1990 voient la littérature vietnamienne prendre un véritable tournant sous l'impulsion de la politique d'ouverture, appelée *Đổi Mới* / Renouveau et menée par le Parti communiste qui, pour pouvoir rester en place, accorde une certaine souplesse à la vie économique et culturelle. Grâce à ce souffle libérateur, le corps, en tant qu'organique et sexué, pénètre peu à peu le territoire littéraire. Sa représentation fait prendre conscience de la violence physique dont les femmes sont victimes, tout en révélant leur besoin d'amour que les idéologies dominantes, le néoconfucianisme et le marxisme-léninisme, ont contraint au silence.

2 Néanmoins, c'est seulement à l'aube du troisième millénaire que le corps accède au statut de sujet littéraire grâce à l'émergence d'une génération d'auteurs qui a grandi loin des combats. Trafic sexuel, homosexualité, prostitution sont autant de nouveaux sujets qui éclatent dans un Vietnam en pleine mutation. La littérature, en particulier chez les femmes auteures, n'hésite pas à décrire les parties génitales et les pratiques sexuelles les plus intimes. Dans la célèbre nouvelle [Cauchemars] / *Bóng đè* écrite en 2006, l'écrivaine Đỗ Hoàng Diệu (1976-) n'en montre pas moins un corps féminin fait d'organes, lieu de désir et de plaisir[1]. Elle va jusqu'à en faire le personnage principal de son œuvre. Tel un héros romanesque, celui-ci rencontre diverses aventures : jouissance, viol, menstruation, grossesse, avortement. Derrière cette écriture qui pourrait paraître provocatrice, se lit de façon sous-jacente une volonté non seulement d'abattre certains préjugés, confucéens puis communistes, mais aussi d'inverser les catégories du noble et du vulgaire. Il n'est donc pas moins significatif que dans un pays tel le Vietnam actuel, lourdement marqué par la violence des guerres et les valeurs

viriles, les écrivaines célèbrent le corps féminin, non pas comme lieu de gestation mais comme source de jouissance. De cette façon, elles contribuent à renouveler le discours sur l'individu et le monde[2].

3 C'est dans ce contexte que le roman *Cheval d'acier* / Ngựa thép, paru en 2014 de Phan Hồn Nhiên, née en 1972 et grande figure de la scène littéraire, mérite une lecture approfondie[3]. L'œuvre se compose de trois récits autonomes – « Le Corps », « La Mer » et « Pelikan » – qui, traversés par des figures ayant pour motif le cheval, sont structurés par des face-à-face autant inattendus que tragiques. Dans « Le Corps », devant un jeune homme agonisant, trois personnages – sa mère, son beau-père et sa fiancée – se rappellent les souvenirs de l'être aimé en plongeant dans les zones obscures de leur mémoire. « La Mer » décrit les retrouvailles de deux frères jumeaux qui sont séparés par l'exil, la trahison et bientôt la mort. « Pelikan » raconte, quant à lui, la convergence de deux destins : une jeune femme en quête de mémoire après un accident et son professeur de linguistique, un homosexuel en conflit avec sa famille. Sentiment d'abandon, blessure d'enfance et impossibilité de partage constituent le fondement de ces récits. Phan Hồn Nhiên imagine un monde où s'effacerait toute limite entre pays et continents, si bien que seules subsisteraient les frontières entre les individus. Alors que ses personnages, quels que soient leur sexe et leur âge, ne cessent de voyager, ils n'en demeurent pas moins seuls face à leur propre corps perpétuellement mis à mal, victime de violence, de maladie, de vieillissement. Chez Phan Hồn Nhiên, les femmes n'enfantent presque pas tandis que les hommes meurent d'une mort précoce.

4 L'essentiel, et ce qui fait la spécificité du roman, se joue dans les corps qui y occupent une place de tout premier plan. Des portraits et autoportraits de personnages y côtoient d'innombrables images figuratives qui représentent

l'organisme, qu'il soit humain, animal ou végétal, sous diverses formes – tableaux, dessins, sculptures, photographies, fragments de film, cartes postales, affiches publicitaires.

5 Écrit huit ans après [Cauchemars], *Cheval d'acier*, certes partie prenante du nouvel élan littéraire, semble toutefois quêter une autre écriture du corps. D'emblée, il le confronte à trois épreuves qui, sans être tout à fait nouvelles dans le champ de la littérature, n'avaient jamais été traitées de façon concomitante par la production corporelle, à savoir la recherche d'identité liée au processus de la mondialisation, l'expérience de la maladie et le foisonnement des arts visuels. Ces trois thèmes vont, on le verra, s'imbriquer au point de se fondre les uns dans les autres.

6 En quoi réside l'originalité de la représentation corporelle chez Phan Hồn Nhiên ? Quels sont ses nouveaux moyens d'expression pour dire le corps ? De quelle manière a-t-elle enrichi l'imaginaire corporel ?

Le corps comme identité

7 Les personnages de *Cheval d'acier* ont souvent une identité incertaine. Nul ne sait d'où ils viennent, où ils vivent. Les lieux ne sont jamais nommés, hormis Saigon – leur point de départ et parfois d'arrivée –, et une ville américaine, Santa Fe, qui baigne dans l'atmosphère de Georgia O'Keeffe. À l'aube du XXIe siècle apparemment libéré de contraintes idéologiques et politiques au profit du libre-échange, à la croisée de plusieurs langues et de plusieurs cultures, ces individus sont comme des îlots séparés par de profonds abîmes. Entre eux et leur entourage règne un sentiment d'incompréhension et de malaise. Si avec leurs proches, ils tentent parfois de créer des liens de l'amour, le plus souvent ils les fuient ou les détruisent. Chacun crée alors son propre univers dans lequel il se réfugie. Celui-ci peut être radical comme la mort, mais aussi un objet quotidien. Les livres sont

ainsi un abri pour Song, un des protagonistes : « en lisant, je ne vois plus ni mon père, ni Anna [sa mère], ni moi-même » (p. 38). La piscine est, quant à elle, détournée de sa première fonction pour lui permettre d'échapper à ses proches, au risque de la noyade. Sans concession, l'écrivaine analyse les blessures intimes de ses contemporains et leurs difficultés de partage.

8 Chose remarquable : tout en refusant la nostalgie, *Cheval d'acier* semble accuser les déplacements de populations, fruit du phénomène de mondialisation qui caractérise notre époque, d'être à l'origine de ces troubles intensément vécus par ses personnages. Il met en scène des figures parentales défaillantes et des individus représentatifs de la nouvelle génération qui, pour pouvoir survivre, deviennent « amnésiques » tout en étant « paumé(s) dans la société » (p. 314). De même que ces derniers se comparent à des « machines », ou à des « robots » qui « programm(ent) d'emblée (leur) vie » (p. 314), de même ils ne sont aux yeux de leurs contemporains qu'« un objet parmi d'autres » (p. 239). Phan Hồn Nhiên va jusqu'à mettre l'aliénation croissante sur le compte de la condition de l'homme moderne puis post-moderne, comme le dit un personnage :

> Rien n'étant stable dans l'existence que nous menions, vouloir créer des liens ou quelque chose d'équivalent était absurde [...] l'être humain est aujourd'hui plus attaché à son activité qu'à son entourage. Être occupé par l'un au point de ne pas avoir de temps pour l'autre, n'est qu'un prétexte car c'est un désir qui vient de l'intérieur. Volontairement, chacun se transforme en un rouage de cette machine invisible qu'est la vie. Il a peur de l'arrêter ou d'être exclu par elle. Sa famille, ses amis, la personne avec qui il vit, ses principes, tout existe mais tout peut être aussi remplacé, voire oublié. (p. 115)

9 Cependant, le roman de Phan Hồn Nhiên serait de peu d'intérêt s'il avait pour seule ambition le réquisitoire de la modernité. Sa force est ailleurs, dans sa capacité à renouveler les questionnements sur le rapport entre

l'individu et le monde. Son œuvre semble démontrer que plus qu'un « esprit » ou qu'une « âme », c'est la conscience corporelle qui donnerait à l'homme contemporain le sentiment d'exister, que son corps, en tant qu'objet organique, serait la seule attache, l'unique limite, l'élément primordial de son être. Si ce propos est à nuancer, il est clair qu'il permet d'explorer autrement la problématique de l'identité à l'ère du numérique et de la mondialisation.

10 Alors que ses personnages ont un état civil assez flou, l'écrivaine vietnamienne accorde une attention toute particulière à leur corps, en tant qu'objet organique. Souvent, leur regard frappe par une rare acuité anatomique si l'on en croit au portrait qu'Anna, une des narratrices du premier récit, fait de son propre visage ravagé par le temps : « Je vais sur la pointe des pieds jusqu'à la fenêtre [...] un visage [qui] apparaît sur la vitre humide. Un visage fané et ridé dont le regard de glace ne peut plus masquer la ruine ». Tout en observant les moindres changements de leur corps, les personnages de *Cheval d'acier* les commentent avec une distance telle qu'on dirait un organisme étranger. La laideur y est montrée sans réserve. Le roman compte par ailleurs nombre de passages portant sur les parties du corps que la littérature examine rarement, comme la « clavicule », les « muscles et articulations » (p. 102), l'« œsophage » (p. 165, 214). Un autre autoportrait d'Anna est d'autant plus étonnant qu'elle nomme ses organes avec une précision clinique :

> Cette année, par une matinée hivernale, en me réveillant, j'ai découvert que je n'arrivais presque plus à bouger mon corps, tant mes articulations, aux genoux, aux coudes, aux doigts, demeuraient engourdies. Il a fallu que l'homme avec qui je vivais alors masse mon cou et mes épaules pour que je retrouve un peu de mouvements. Tout en malaxant ma peau flasque de sa main géante et sèche, il détournait soigneusement son regard de mon visage et de mon corps pour éviter sans doute les émanations morbides qui s'en

> dégageaient. À la sortie du lit, j'ai commencé par faire ma toilette. La figure dans le miroir m'a tellement stupéfiée que j'ai jeté le peigne. Des yeux vitreux. Des sourcils incolores. Un nez anguleux et triste comme celui des koalas. Des lèvres aux commissures ridées et aux contours flous sous des duvets blonds un peu roux. Pour la première fois de ma vie, j'ai pensé à mon visage, à ses expressions, à son déclin inéluctable, à tous ces signes inattendus de sa destruction. (p. 81)

11 Les protagonistes de *Cheval d'acier* ont une conscience étonnamment aigüe de leur corps. La romancière les met souvent à nu au sens littéral du terme et les laisse discourir sur le corps. Le mot « corps »/cơ thể apparaît à cent quatre-vingt-une reprises dans le roman. Si en vietnamien plusieurs termes signifient corps comme par exemple *mình*, *thân*, *cơ thể*, le dernier correspond davantage au terme « corps » en français tel qu'il est défini par le dictionnaire en ligne du CNRTL (Centre national de ressources textuelles et lexicales) : « Ensemble des parties matérielles constituant l'organisme, siège des fonctions physiologiques et, chez les êtres animés, siège de la vie animale ». Souvent *cơ thể* est utilisé dans *Cheval d'acier* pour désigner, voire définir, un individu. « Son corps se retourne vers moi », raconte Anna à propos de Bách (p. 106). « C'est un corps calme qui dégageait une vague odeur d'antiseptique » (p. 293), dit San lorsqu'on lui demande de donner le sens du mot « père ». Constamment, les personnages sont associés à leur corps organique, si bien que dans son récit des retrouvailles avec Bách, son ancien mari, Anna qui l'aide à attacher les cordons de sa blouse avoue l'avoir reconnu en tant que « corps » : « comme si les dix années qui séparent ce corps et le mien n'existaient pas » (p. 70), dit-elle.

12 Sans détours, les personnages évoquent leur propre corps et celui des autres. Au mépris des codes de la pudeur, ils disent « mon corps », « ton corps », « son corps », « nos corps ». Bách décrit son beau-fils en ces termes :

> Je voyais revenir de manière inéluctable certaines images, celles du corps de Song. D'abord celui d'un bébé, minuscule et livide [...] Puis celui d'un jeune homme avec, sur son torse nu, un tatouage en forme de cheval [...]. L'inquiétude que nous avions ressentie pour ce corps. (p. 56-57).

13 Quant à Anna, elle multiplie des adjectifs possessifs en parlant de son corps :

> Mon corps est transi de froid [...] le froid vient justement de moi. Sorti d'un espace étroit situé entre deux vertèbres, il envahit tout mon corps jusqu'à pénétrer les rides de ma peau, ce qui me fait trembler davantage » (p. 105). « Mon corps, y compris la peau qui l'enveloppe et le liquide qui circule dans ses veines, est si épuisé qu'il ne m'est plus du tout capable de raisonner » (p. 85). « Ma peau ressemble à une enveloppe aussi usée que froissée, qui dissimule à peine les muscles atrophiés et ramollis [...] l'image de mon propre corps m'a flanqué la trouille. (p. 102)

14 En revanche, la rareté de termes censés déterminer le moi intime, tels « âme », « cœur », « esprit », « volonté », est notable. Et si ces derniers sont évoqués, c'est souvent avec ironie. « Il m'était impossible d'avoir ton esprit. C'était, hélas, ce que les femmes aimaient le plus chez toi » (p. 174), déclare le héros du deuxième récit, « La Mer », à son jumeau qui lui ressemble trait pour trait.

15 Chez Phan Hồn Nhiên, le corps est une entité autonome, irréductible à tout autre, si bien que l'acte sexuel, qui consiste à « partager son corps avec un partenaire » pour reprendre une formule d'un des personnages du roman, est souvent mis en échec. Pour S., le héros du troisième récit, « Pelikan », le « partage des corps » a été une « grave erreur » : « au lieu de nous rapprocher, il nous a donné du chagrin, nous a fait mesurer la distance qui nous séparait » (p. 327). Quant à Song, il déclare : « L'idée de toucher, de pénétrer un autre corps et de laisser quelqu'un d'autre observer, analyser mon propre corps me semblait intolérable » (p. 26).

Le corps malade

16 Afin d'aller plus loin dans la logique de son raisonnement, Phan Hồn Nhiên pousse jusqu'au paradoxe le lien, souvent négligé, entre la conscience de soi et la conscience corporelle. Elle superpose donc la problématique du corps à celle de la maladie, thème relativement peu exploité de la littérature vietnamienne. En effet, tout en banalisant la mort, celle-ci a longtemps cherché, non pas à réduire au silence, mais à occulter les affections morbides ou les douleurs physiques, car elles risqueraient d'être jugées négatives, personnelles, voire narcissiques par un peuple qui avait toujours, dans sa longue tradition de guerre, mis en avant l'héroïsme en glorifiant le corps de ses soldats, lequel avait tendance à représenter la patrie et la nation. Longtemps après 1975, date de la réunification du pays, la question du corps restait « taboue dans une société confucéenne engoncée dans un credo marxiste autoritaire, 'viril' et [...] très puritain. »[4]

17 C'est donc dans une tentative de briser ce tabou que Phan Hồn Nhiên articule-t-elle chacun des trois récits de *Cheval d'acier* autour du corps d'un personnage qui est atteint, en pleine jeunesse, d'une maladie grave – d'un cancer ou d'un traumatisme crânien. Ce faisant, elle n'hésite pas à retracer la progression des pathologies, à décrire l'univers hospitalier, à restituer leurs perceptions physiques et mentales, jusqu'à développer un véritable imaginaire du corps souffrant et médicalisé.

18 Dans le premier récit, intitulé précisément « Le Corps », le corps de Song, depuis sa naissance jusqu'à son agonie, est placé au centre des intérêts des trois êtres les plus proches de lui, à savoir sa mère Anna, son beau-père Bách et sa fiancée. Il est d'ailleurs impossible d'extraire ce corps de l'histoire d'amour et de haine qui relie Song à ces trois personnages, corps devenu source de conflits entre celui qui l'habite et celle qui l'a mis au monde, entre l'homme et la société qui l'abandonne. Victime de tentatives de destruction – sa mère

a tenté d'avorter avant de donner le nourrisson qu'il était à une famille étrangère –, d'actes d'autodestruction – le fait qu'il aime se faire mal peut être interprété comme indice de son désir de se venger d'elle –, le corps de Song constitue un réseau de nœuds de tension, de chantage et de perversité, qui le conduit finalement au crime et à la mort. En effet, face à sa maladie mortelle, le jeune homme accepte le contrat diabolique que lui propose sa mère : Anna réglera ses frais d'hospitalisation extrêmement coûteux à condition que Song provoque un accident qui rendra handicapée sa sœur Anne, dont le bonheur suscite chez elle tant de jalousie.

19 Pour mettre en avant les corps malades, Phan Hồn Nhiên mène une investigation médicale tout à fait exceptionnelle. À la manière de Susan Sontag qui se donne pour tâche, dans son livre *La maladie comme métaphore*[5], la déconstruction des fantasmes et métaphores qui entourent les maladies, l'auteure qui se sert d'un vocabulaire spécifique en vietnamien et en anglais comme « lung cancer », « metastasis », « malignant tumor », « post-traumatic amnesia », décrit avec précision tant les symptômes de la pathologie que la dégradation physique de ses personnages. En cette matière, l'écriture de Phan Hồn Nhiên atteint son acmé dans ce portrait clinique que dresse Anna de son fils mourant :

> Song est dans la même position depuis hier [...]. Sous le drap tiré jusqu'à l'abdomen, mon fils semble conserver seulement une moitié de son corps, l'autre ayant achevé son processus de décomposition. Devant moi, on dirait un buste en cire jaune, posé dans le creux de l'oreiller. De sa douce chevelure, il ne reste que quelques racines grisâtres. Le cou si maigre sous une peau transparente fait penser à une carambole anguleuse. Quant à ses mains, l'une est à plat sur le matelas et l'autre retournée ; les doigts livides sont recroquevillés par la douleur. Les yeux mi-clos observent, paraît-il, ce qui se passe autour. La bouche est retroussée à un coin. Les pommettes, couvertes de taches rougeâtres dont l'apparition

> depuis quelques heures est sans raison apparente. Les lèvres d'un rouge si pourpre qu'il paraît anormal. Ce sont évidemment de nouveaux symptômes de sa maladie, liés à la forte fièvre, mais ils me rappellent un fragment de souvenir qui surgit dans ma mémoire. Le même corps et le même visage mais à des moments différents de la spirale du temps… (p. 72)

20 Comme souvent chez Phan Hồn Nhiên, le corps souffrant, porteur d'empreintes de la maladie, du temps ou de la violence, fait l'objet d'un examen méticuleux. Celui-ci ne traduit rien d'autre que le regard sans complaisance que les personnages portent sur leur propre corps et celui de l'être aimé.

21 Loin du pathos et de l'esthétisation de la maladie, *Cheval d'acier* poussera le lecteur au seuil de l'insupportable en mettant en scène Song dont la mort s'annonce imminente. À la fin de la troisième partie, dans son ultime souffle, le jeune homme demande à la narratrice, la femme qu'il aime : « Que feras-tu dans les prochains jours ? », question qui est suivie d'un aveu, certes silencieux mais non moins brutal, de cette dernière :

> Sa question est tellement claire qu'elle suscite chez moi, non pas une douleur ni une tristesse, mais une sensation d'engourdissement. Il est curieux que les gens soient intéressés par la vie à laquelle ils ne participeront plus. (p. 137)

22 L'agonie de Song constitue un des moments forts du roman quand la jeune femme, après avoir partagé avec lui toutes les étapes de sa maladie qui vont de l'illusion de la guérison à la mort, prend la main du mourant et y reconnaît « la chaleur d'un être humain, l'odeur d'un être humain, le pouls […] d'un être humain » (p. 139). Là encore, c'est de l'aspect organique du corps qu'il est question. Face à sa prochaine disparition, l'homme est démuni. Ni Dieu, ni mystique, ni révolte, mais comme une acceptation.

23 Aussi Phan Hồn Nhiên relie-t-elle de manière systématique ses personnages à leur corps biologique. Il n'est pas indifférent que l'expérience de la maladie, tout en leur rappelant qu'elle est constitutive de leur existence, leur ait permis de prendre conscience de leur singularité individuelle. Si vulnérable soit-il, leur corps semble demeurer le lieu de leur limite fondamentale dans un monde qui est désormais sans frontière, esclave du numérique et du virtuel.

24 Sans conteste, par ce nouveau mouvement exogène, le roman de Phan Hồn Nhiên veut, non pas rejeter les questions du Moi, de l'intime, de l'identité, mais au contraire, déplacer l'angle d'observation pour mieux les questionner.

Corps humain/corps animal/corps végétal : le corps comme sujet poétique

25 En contrepoint de cette cascade de corps meurtris, Phan Hồn Nhiên dresse une immense galerie d'images figuratives, composée de tableaux, de dessins, de sculptures, de photographies, de fragments de film, de cartes postales, d'affiches, exposant le corps humain, animal, végétal. Cette démarche originale qui consiste à intégrer, au sein d'un texte littéraire, les images relevant des arts visuels pour reprendre une expression de Bernard Vouilloux[6], participe pleinement de sa volonté d'élargir les frontières génériques de la représentation corporelle.

26 D'emblée, il n'est pas indifférent que l'imagerie industrielle soit omniprésente dans le roman de Phan Hồn Nhiên. Victime d'un « post-traumatic amnesia » – il s'agit d'une « perte de mémoire progressive » liée à un grave accident –, l'héroïne de la troisième partie, San, sort de son coma et observe des corps humains, dans une affiche commerciale :

> Sans lire les slogans, elle examine avec attention l'image qui représente un groupe de personnes bondissant d'un air joyeux dans l'espace. Néanmoins, autant leur sourire figé que

> leur bond forcé les éloignent davantage les uns des autres. Leurs yeux grands ouverts expriment joie et surprise avec une telle uniformité qu'ils traduisent plutôt une sorte de frayeur. (p. 223)

27 Mais c'est en regardant ses propres photos dans un « vieil album » que le personnage constate qu'elles ne lui sont pas moins étrangères que les « créatures inconnues » du panneau :

> « Comme une revenante, elle observe ces images dont elle a perdu le fil, les analyse une à une afin de restaurer son propre passé pourtant si proche. Hélas, ses efforts sont loin d'être aussi fructueux qu'elle l'espérait. » (p. 232)

28 Tout se passe comme si son univers n'était plus que reconstruction et représentation. Quoi qu'il en soit, il est impossible de ne pas lire dans le travail de Phan Hồn Nhiên, son désir d'introduire l'imagerie moderne dans le roman afin de renouveler l'écriture, en particulier celle du corps.

29 La romancière n'en convoque pas moins l'art contemporain et des artistes réels. Ainsi Bách observe-t-il de loin la silhouette du petit Song lisant, « parfaitement immobile [...] sous la lumière blanchâtre du néon », ne peut s'empêcher de penser à une « sculpture en plâtre de George Segal », avant de conclure : « Même si elle [...] sa maigreur excessive ne satisfaisait pas les critères classiques de la beauté, la statue était singulière et émouvante » (p. 36). De cette manière, l'écriture corporelle chez Phan Hồn Nhiên s'enrichit de l'art de George Segal (1924-2000) qui utilise, rappelons-le, la technique de moulage sur modèle vivant pour représenter le corps humain dont les attitudes et les gestes, saisis sur le vif, sont pour le moins énigmatiques. L'écrivaine vietnamienne insiste sur la matière de prédilection de l'artiste américain, le plâtre, dont la blancheur, renforcée par l'éclairage de néon, crée en effet une certaine distance par rapport au réel tout en soulignant l'extrême fragilité de l'individu dans son environnement.

30 Autre travail artistique sur le corps qu'évoque Phan Hồn Nhiên dans *Cheval d'acier* : les fleurs en gros plan de Georgia O'Keeffe (1887-1986). Bách les admire dans le musée dédié à l'œuvre de l'artiste à Santa Fe – « des fleurs si sensuelles qu'on avait l'impression qu'elles respiraient et que leurs pétales bougeaient sur la surface très douce de la toile, en rêvant aux deux corps luminescents dans cette piscine d'été » (p. 27) – ou sur « l'écharpe imprimée » d'Anne – « des fleurs mauves et bleues d'O'Keeffe » (p. 45), puis « les pétunias d'O'Keeffe » (p. 46). Rappelons que le génie de l'artiste américaine a été de s'éloigner de la représentation classique de la nature morte, en utilisant un cadrage étroit lui permettant d'extraire la fleur de son utilité afin de se concentrer exclusivement sur sa texture, ses lignes, ses dégradés de teintes. Isolées puis agrandies, ses fleurs deviennent mystérieuses et chargées d'une sensualité si puissante qu'elles ne peuvent sans rappeler certains organes sexuels. Il va sans dire que l'insertion d'œuvres de l'artiste américaine dote l'écriture corporelle chez l'écrivaine vietnamienne d'une nouvelle sensibilité.

31 Parmi ces multiples images que Phan Hồn Nhiên décrit, celles du cheval courent comme autant de leitmotivs à travers le roman. Dans la première partie intitulée « Le Corps », Song se souvient que pendant son enfance solitaire, il a volé un petit cheval d'acier pour en faire un jouet qui est devenu « extraordinaire » et auquel il s'est tellement attaché que sa mère l'a jeté un jour quand elle voulait le punir. La deuxième partie, « La Mer », se clôt sur une statuette de cheval que le héros, atteint du cancer, a laissée à son frère jumeau comme ultime souvenir familial avant d'aller se donner la mort dans l'océan :

> Un objet en métal massif. Une forme cylindrique allongée et reliée à une face fièrement redressée sur un cou courbé, une queue formant un angle droit avec le socle raboteux, en équilibre avec la tête qui s'éloigne du centre de la petite

> statue. Des lignes sobres, à la fois souples et rigoureuses. Un bloc d'acier étincelant et glacial qui défie le temps [...] La lumière du jour a complètement disparu, l'horizon se rapproche et les ténèbres montent. Le cheval est debout sur la plage où se reflète son ombre taciturne, bien plus grande que sa propre taille. (p. 198).

32 Enfin, dans « Pelikan », la troisième partie, l'action principale se déroule dans le « hall *Steel Horse* d'un immeuble côté impair d'une rue du centre-ville » qui porte dans sa vitrine « un petit cheval d'acier de style minimaliste, vigoureux et méditatif ». (p. 261)

33 D'autres figures de cheval ne manquent pas de renforcer l'imaginaire du corps animal. Song porte sur son plexus un tatouage en forme de cheval : il s'agit d'« un petit cheval admirablement bien dessiné » dont le jeune homme a voulu orner son corps en souvenir de son jouet perdu, « un cheval d'acier » (p. 24). Sa première rencontre avec la femme qui deviendra par la suite sa compagne, est placée sous le signe de cet animal, lorsque dans une galerie d'art ils se trouvent par hasard l'un à côté de l'autre, attirés par « un petit tableau qui représentait un cheval bleu galopant sur une mer tranquille d'un rouge écarlate, avec sur son dos une forme humaine de couleur blanche » (p. 113). Dès lors, des images de cheval ne cessent de les unir avant d'envahir l'univers intime du couple :

> Dans le nouveau logement, fixé à côté de la fenêtre de notre chambre, il [le tableau du cheval] s'est transformé en une autre fenêtre. Quand nous étions allongés l'un à côté de l'autre, nous aimions y contempler à loisir ces êtres volant sur une mer tranquille (p. 117)

> Song était toujours assis au bureau, mais au lieu de lire, il regardait le cheval bleu dans le tableau en face. Il s'est retourné vers moi, les yeux remplis de larmes. (p. 135)

34 Il convient par ailleurs de noter que des nombreux visuels évoqués par Phan Hồn Nhiên tout au long de son roman, la

description est admirablement maîtrisée. Aussi brèves soient-elles, ces représentations verbales permettent, on l'a vu, de créer un système de résonances entre les différents récits de *Cheval d'acier* et jouent ainsi un rôle essentiel dans la dynamique de l'histoire[7]. Pétries d'affectivités, les images de cheval n'en interviennent pas moins dans les étapes-clés de chacun des récits. Le plus important : elles proposent une autre lecture du corps, par une esthétique des contrastes, entre l'humain et l'animal, l'animé et l'inanimé, le réel et l'imaginaire, le prosaïque et le poétique, qu'illustre la scène suivante :

> Comme il faisait très chaud, il était en jean et torse nu. Song laissait voir un corps parvenu à maturité, avec des épaules larges, des hanches étroites et un poids sans doute inférieur à ce qu'exige la norme médicale. Curieusement, cette maigreur, ce teint jaune foncé comme de la cire et ces côtes qu'on voyait à travers la peau, allaient parfaitement avec son air calme et réfléchi [...] Sur son plexus, il s'était fait tatouer un cheval, sans doute depuis son entrée à l'université [...] C'était un petit cheval admirablement bien dessiné... (p. 24)

35 Plus tard, pendant la maladie de Song, l'ordre sera inversé puisque l'humain sera inerte et l'animal vivant, mais leur dialogue est plus intense que jamais :

> Pendant [le] sommeil de Song, je regardais le cheval tatoué au-dessous de son thorax. L'animal palpitait, comme si après une course périlleuse, il avait besoin de se reposer. Puis mes yeux se posaient sur le cheval bleu galopant sur la mer d'un rouge écarlate, et j'avais des larmes au coin des paupières. (p. 126)

36 Le cheval – non pas l'animal sous sa forme naturelle mais ses représentations – est devenu pour Song son double à qui il s'identifie. C'est ce va-et-vient perpétuel entre corps réel et corps stylisé qui fait la spécificité du roman. Il n'est pas d'ailleurs indifférent que Phan Hồn Nhiên, afin de mieux questionner la rencontre entre corps et art, s'intéresse au

tatouage qui est un art corporel par excellence dans la mesure où le corps est traité comme un lieu idéal pour exprimer désirs et fantasmes, ce que déclare par ailleurs Song à son beau-père :

> Enfant, j'avais un jouet, un cheval d'acier, que j'ai perdu par la suite. Plus tard, j'ai pensé qu'il valait mieux que j'en aie un sur le corps. (p. 24)

37 Chose non moins essentielle : Song prend soin de préciser que son attachement pour ce « cheval d'acier » n'est pas dû à un quelconque « symbole » de l'animal, encore moins à un désir « d'être dur comme l'acier » (p. 24). Tout le roman prouve, en revanche, que pour ses personnages, le cheval renvoie avant tout à un modèle de beauté.

Conclusion

38 Ainsi serait-il difficile de concevoir ce roman en dehors de son omniprésence iconique. Que Phan Hồn Nhiên choisisse « cheval d'acier » à la fois pour titre et motif principal de l'œuvre, dévoile son sens profond. Placée en entier sous le signe de l'art, celle-ci explore le corps dans une écriture aussi sombre que lumineuse. Diplômée de l'École supérieure du Cinéma et du Théâtre, Phan Hồn Nhiên observe le monde, on l'a constaté, avec le regard d'un metteur en scène, c'est-à-dire avec une sensibilité particulière tant au volume, à la couleur, à la lumière qu'au corps. Dans les portraits qu'elle dresse de ses personnages, la romancière qui n'ignore rien des techniques de son métier, emprunte à l'art pictural certains de ses procédés. Notons également à quel point elle nourrit son texte d'œuvres d'art, vraies ou fictives, non pour le décorer, mais au contraire, pour mieux explorer la réalité.

39 Appuyé sur une double construction en triptyque – son roman se divise en trois récits dont la première comprend également trois parties –, *Cheval d'acier* rappelle, et avec quelle force, *Three Studies for Figures at the Base of a*

Crucifixion (1944), un triptyque de Bacon qui représente le corps souffrant comme emblème de la condition de l'être contemporain. Mais au-delà du bien et du mal, le roman de Phan Hồn Nhiên invite à réfléchir sur les liens complexes qu'il tisse étroitement entre le corps, le texte et l'image. Autrement dit, avec *Cheval d'acier*, le corps, ce sujet peu connu et pourtant essentiel, se fait laboratoire de l'échange entre le texte et les arts visuels dont la prolifération est représentative de notre époque. C'est précisément cette nouvelle « poésie romanesque » qui a permis à la romancière de « forcer le réel à se révéler »[8].

Bibliographie

BUTOR Michel, *Répertoire I*, Paris, Éditions de Minuit, 1962.

BUTOR Michel, *Répertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, 1964.

Đỗ Hoàng Diệu, [Cauchemars] / *Bóng đè*, Đà Nẵng, Nhà xuất bản Đà Nẵng, 2005.

DOAN Cam Thi, « *Quand elles écrivent leur corps* », in *La Colonisation des corps. De l'Indochine au Vietnam*, GUILLEMOT François et LARCHER-GOSCHA Agathe (éds.), Paris, Éd. Vendémiaire, coll. « Chroniques », 2014, p. 246-263.

DOAN Cam Thi, « Le Vietnam à fleur de peau », in *La Colonisation des corps. De l'Indochine au Vietnam*, GUILLEMOT François et LARCHER-GOSCHA Agathe (éds.), Paris, Éd. Vendémiaire, coll. « Chroniques », 2014, p. 13.

LOUVEL Liliane, *L'Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, P. U. du Mirail, 1998, p. 71-72.

PHAN Hồn Nhiên, *Cheval d'acier* / [Ngựa thép], DOAN Cam Thi (trad.), Paris, Éd. Riveneuve, coll. « Littérature vietnamienne contemporaine », 2015.

SONTAG Susan, *La Maladie comme métaphore / Le Sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Titres », 2009.

VOUILLOUX Bernard, « Langage et arts visuels. Réflexions intempestives à propos d'un champ de recherches », *Lieux littéraires*, 1:2000, p. 203-223.

Notes

1. Đỗ Hoàng Diệu, [Cauchemars] / *Bóng đè*, recueil de nouvelles, Đà Nẵng, Nhà xuất bản Đà Nẵng, 2005, 184 p.

2. Voir DOAN Cam Thi, « *Quand elles écrivent leur corps »,* in *La Colonisation des corps. De l'Indochine au Vietnam*, GUILLEMOT François et LARCHER-GOSCHA Agathe (éds.), Paris, Éd. Vendémiaire, coll. « Chroniques », 2014, p. 246-263.

3. PHAN Hồn Nhiên, *Cheval d'acier* / [*Ngựa thép*, 2014] DOAN Cam Thi (trad.), Paris, Riveneuve, coll. « Littérature vietnamienne contemporaine », 2015. Les passages cités de cette œuvre renvoient à cette édition.

4. GUILLEMOT François et LARCHER-GOSCHA Agathe, « Le Vietnam à fleur de peau », in *La Colonisation des corps. De l'Indochine au Vietnam*, *op. cit.*, p. 13.

5. SONTAG Susan, *La Maladie comme métaphore / Le Sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Titres », 2009.

6. J'adopte ici la définition des « arts visuels » d'un spécialiste du rapport entre le visuel et le verbal, VOUILLOUX Bernard, « Langage et arts visuels. Réflexions intempestives à propos d'un champ de recherches », *Lieux littéraires*, 1:2000, p. 203-223. Selon lui, ce ne sont pas seulement « les arts plastiques en leurs divisions traditionnelles (peinture, dessin, gravure, sculpture…) », mais aussi « les artefacts qui ressortissent à l'image (toute dimension esthétique, là encore, mise à part), tels que la photographie, le cinéma, la vidéo ou l'infographie ». Il peut « s'étendre aux artefacts non intentionnellement artistiques et aux objets ou phénomènes naturels, en tant qu'ils sollicitent la perception optique », si

bien qu'on peut « y associer les mécanismes psychiques, corrélatifs ou supplétifs (pulsion scopique, fantasme, figurabilité dans le travail du rêve…), qui sont justiciables d'une métapsychologie du visuel », ajoute Bernard Vouilloux avant de conclure : « il devient impossible de ne pas prendre en considération, par-delà les artefacts visuels à fonction esthétique, les objets et les expériences qui, dans les textes et ailleurs, mobilisent le visuel ».

7. Il est important de souligner que ces représentations ne sont pas assez détaillées pour relever de l'*ekphrasis* qui, rappelons-le, est un terme grec ancien traduit par description. La plus célèbre *ekphrasis* d'une œuvre d'art reste la description par Homère, dans l'*Illiade*, du bouclier d'Achille. À l'époque moderne, les théoriciens de la littérature donnent au terme le sens d'une représentation verbale d'un objet artistique. Depuis une trentaine d'années, cette notion, sans cesse revisitée par des spécialistes anglo-saxons et français, connaît des définitions différentes. Quoiqu'il en soit, il s'agit d'une « description riche et détaillée d'un objet d'art ». Voir Louvel Liliane, *L'Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, P. U. du Mirail, 1998, p. 71-72.

8. Dans *Répertoire I*, Éditions de Minuit, 1962, p. 272, Michel Butor a affirmé que c'est « dans la réflexion sur la forme que le romancier trouve un moyen de forcer le réel à se révéler ». Dans *Répertoire II*, Éditions de Minuit, 1964, p. 26, il a de nouveau déclaré : « La poésie romanesque est donc ce par l'intermédiaire de quoi la réalité dans son ensemble peut prendre conscience d'elle-même pour se critiquer et se transformer ». En effet, Michel Butor a livré cette réflexion sur la nécessité de la recherche formelle dans le roman après avoir constaté que les anciennes formes romanesques n'étaient plus aptes à traduire les nouvelles transformations du monde.

Auteur

Cam Thi Doan

Professeure à l'Inalco, DOAN Cam Thi a publié "Expressions of the Self in Vietnam: Usage of 'I' throughout Literature in nôm and in quốc ngữ", *Sojourn*, Vol. 36,

(2021), p. 40–67 ; *Un moi sans masque. L'Autobiographie au Vietnam, 1887-1945* (Riveneuve, 2019) ; *Écrire le Vietnam contemporain. Guerre, corps, littérature* (Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2010).

© Collège de France, 2022

Conditions d'utilisation : http://www.openedition.org/6540

Référence électronique du chapitre

DOAN, Cam Thi. *Le corps comme sujet poétique dans le roman vietnamien Cheval d'acier (2014) de Phan Hôn Nhiên* In : *Le corps dans les littératures modernes d'Asie orientale : discours, représentation, intermédialité* [en ligne]. Paris : Collège de France, 2022 (généré le 11 février 2022). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/cdf/12612>. ISBN : 9782722605817. DOI : https://doi.org/10.4000/books.cdf.12612.

Référence électronique du livre

SIARY, Gérard (dir.) ; et al. *Le corps dans les littératures modernes d'Asie orientale : discours, représentation, intermédialité*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Collège de France, 2022 (généré le 11 février 2022). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/cdf/11975>. ISBN : 9782722605817. DOI : https://doi.org/10.4000/books.cdf.11975.
Compatible avec Zotero