

Fuite sans fin et exil impossible : *Le Livre d'un homme seul* de Gao Xingjian

La figure de l'écrivain Gao Xingjian, né en 1940 au Jiangxi en Chine, lauréat du prix Nobel 2000, permet d'aborder deux aspects de la question de l'exil. D'abord, du point de vue biographique, Gao Xingjian a quitté la Chine en 1987 pour l'Allemagne où il avait obtenu une résidence d'un an. Ce séjour s'est prolongé en France, où il s'est trouvé en juin 1989, au moment de la répression du mouvement étudiant de la place Tian'anmen. Gao a alors choisi de demander le statut de réfugié politique, déclarant à la télévision française qu'il ne rentrerait pas en Chine tant qu'un gouvernement dictatorial y régnerait¹.

En réalité, si l'on peut parler d'exil au sujet de la vie de Gao en France, celui-ci n'est guère que le dernier épisode dans une succession de fuites et d'exils qui ont rythmé son existence en Chine même. Il est significatif de ce point de vue que les deux principaux épisodes d'exil chinois font l'objet des deux grands romans de Gao Xingjian. *La Montagne de l'âme*, commencé en 1982 et achevé à Paris en 1989, se structure autour de l'errance du narrateur dans la Chine rurale et retirée du haut Fleuve bleu. Le récit est nourri par l'expérience de l'auteur qui, à partir de 1983, s'est éloigné de Pékin pour échapper à la « campagne contre la pollution spirituelle », dont sa pièce expérimentale *L'Arrêt d'autobus* était l'une des cibles privilégiées. Remontant dans le temps, *Le Livre d'un homme seul*, rédigé en France de 1996 à 1998, s'approprie la matière historique du premier « exil » de Gao, envoyé à la campagne dans une école du 7-Mai dans la grande purge des cadres du Parti pendant la Révolution culturelle.

Au-delà de la biographie, la thématique de la fuite et de l'exil occupe une place importante dans l'œuvre de Gao. Dès les premières pièces du début des années 1980, la vie sous le socialisme est présentée sous la forme d'une alternative entre le conformisme social et la poursuite d'un projet individuel d'ouverture au monde, thématisée sous la forme d'une fuite. Se dessine ainsi la dualité structurante des théories de Gao, entre d'un côté l'engagement, la politique et les utopies tragiques du siècle, et de l'autre la marginalité de l'écrivain et la littérature « froide ».

1. Voir N. Dutrait, « Gao Xingjian, l'itinéraire d'un homme seul », *Esprit*, n° 280, (décembre 2001), p. 151.

Comment l'exil s'inscrit-il dans ce schéma? Lieu commun de la littérature traditionnelle chinoise depuis le poète Qu Yuan (4^e s. av. J.-C.), l'exil soulève la question du statut de la culture chinoise, et de sa relation au pouvoir politique, notamment à la modernisation du pays². L'exil est synonyme dans la littérature ancienne de la découverte des cultures minoritaires, éloignées du confucianisme centralisateur du pouvoir impérial, veine que reprend Gao dans *La Montagne de l'âme*. Avec *Le Livre d'un homme seul*, c'est une nouvelle dimension qui s'introduit : le récit fait depuis l'exil parisien du séjour à la campagne pendant la Révolution culturelle ne donne pas lieu à un éloge de la culture paysanne. Il ne s'arrime pas davantage à la littérature française contemporaine, comme par exemple la pièce *Quatre quatuors pour un weekend*. Ce roman, qui inscrit dans sa structure le point de vue extérieur de l'écrivain, n'en reste pas moins ancré dans l'histoire chinoise moderne, se construisant autour d'une série d'analepses dans lesquelles le narrateur, désormais exilé, évoque la Révolution culturelle. On peut donc se demander dans quelle mesure ce roman cristallise un détournement par rapport à la Chine ou une rupture avec celle-ci, alors qu'une partie de la matière concerne directement un épisode central de l'histoire chinoise moderne. Dans ce contexte, l'évocation thématique directe du départ de Chine et de la rupture avec la culture chinoise révèle-t-elle le sens de l'exil dans le roman?

Dans un article consacré à ce sujet, Gao écrivait en 2000 : « en ce qui me concerne, l'exil, plus que la nostalgie, fut une sorte de renaissance de ma créativité³. » L'exil représente-t-il alors une libération par rapport à la pesante histoire et culture chinoises ou au contraire une façon pour lui de se les réapproprier en les réinterprétant? Si, comme il l'affirme, l'exil est le paradigme même de la position de l'écrivain vis-à-vis du réel, se situant à l'extérieur de toute culture et histoire nationales comme de tout pouvoir politique et de toute responsabilité vis-à-vis d'un lecteur, comment comprendre sa position vis-à-vis de la culture et de l'histoire du pays dont il utilise la langue? Il nous semble qu'une analyse serrée du *Livre d'un homme seul*, roman de l'exil par excellence en ce qu'il thématise à la fois la Chine et la distance avec la Chine, permet de nuancer les affirmations de Gao sur l'exil et la « littérature froide », ou du moins d'en redéfinir la portée dans le sens d'une continuité de la réflexion sur la Chine et d'un engagement éthique de l'écrivain.

2. L'article suivant donne un aperçu de la question pour les écrivains chinois contemporains, mais ne mentionne pas le cas de Gao Xingjian : O. Krämer, « No Past to long for? A sociology of Chinese writers in exile », in M. Hockx (éd.), 1999, *The Literary Field of 20th c. China*, Richmond, Curzon, p. 161-177.

3. Gao X., « L'écriture en exil », in J.-J. Gandini (éd.), 2000, *Où va la Chine?*, Paris, éd. du Félin, p. 166.

1. Un roman de l'exil

En finir avec la Chine

Dans un entretien réalisé en 1993, Gao Xingjian aborde la question de l'exil sous la forme d'une rupture irréversible avec la culture chinoise et d'un tournant dans son œuvre :

Quand on écrit en dehors du pays, non seulement la langue, mais aussi les matériaux et l'objet mis en ordre par l'œuvre évoluent. Après l'achèvement de *La Montagne de l'âme* en septembre 1989, j'ai constaté que j'en avais fini avec le « complexe chinois ». Si l'arrière-plan de ce roman est encore la Chine, son achèvement fut comme un point final ; cela a mis fin à cette « nostalgie » que j'éprouvais pour mon pays⁴.

Alors que *La Montagne de l'âme* apparaît à bien des égards comme une réflexion sur ce qu'on appelle souvent trop vite « la » culture chinoise, sous forme d'une quête dans laquelle la Montagne de l'âme, centre impossible de cette culture, se dérobe toujours, l'écriture du *Livre d'un homme seul* rend plus délicate l'interprétation du trait final que Gao cherche à tirer sous sa relation avec son pays d'origine. Dans la mesure où il revient dans ce roman à une thématique chinoise, il faut comprendre que la Chine y sera traitée sans « nostalgie », et sans complaisance pour le « complexe chinois ». *Le Livre d'un homme seul*, écrit entièrement en France (en chinois), serait alors l'œuvre de l'exil par excellence, une introspection détachée, une vision de la Chine depuis la France.

Un roman du départ

Sur le plan thématique, le départ et la rupture avec la Chine sont inscrits dans le texte du roman, dès les chapitres 3 et 5. Les chapitres impairs étant initialement consacrés à l'évocation de la Chine et du passé, ces deux chapitres, situés en position stratégique après une rêverie sur l'histoire familiale à partir d'une photo du narrateur au chapitre 1, mettent en place des bornes, consistant en un départ dont le narrateur ne sait pas encore qu'il est définitif (chap. 3) et en un retour impossible, sous forme de cauchemar (chap. 5).

Au chapitre 3, le personnage désigné par le pronom « il » reçoit une invitation pour se rendre à l'étranger puis, finalement, le passeport et le visa lui permettant de partir. Dans un premier temps, ce départ apparaît comme une simple péripétie : « il pensait seulement se laisser un peu aller, respirer plus

4. C. Chen-Andro (éd.), 2004, *Visite à Gao Xingjian et Yang Lian*, trad. C. Chen-Andro, Paris, Caractères, p. 105-106.

librement en se délivrant de l'ombre qui les recouvrait, lui et son pays » (39⁵). Mais en passant la douane où il est harcelé par le douanier, et en entendant ce qu'il soupçonne être l'appel de l'infirmière avec qui il entretient une liaison, « Une idée traversa son esprit comme un éclair : ce pays n'était pas le sien. » (40) Le cheminement de sa pensée est retracé dans l'avion :

Il n'aurait pas cru pouvoir un jour quitter ce pays, c'était seulement lorsque l'avion s'était mis à vrombir et avait décollé de la piste de l'aéroport de Pékin qu'il avait réalisé qu'il en serait peut-être ainsi, il avait alors pensé que « peut-être » il ne retournerait plus sur cette terre qui s'étalait sous le hublot, cette terre jaune qu'on appelait patrie, où il était né, avait grandi, avait été éduqué, était devenu adulte, avait souffert et que jamais il n'avait pensé quitter. D'ailleurs, avait-il une patrie? Cette question n'avait traversé son esprit que plus tard et la réponse n'avait été claire que peu à peu. (39)

La rupture avec la Chine est ici présentée comme inéluctable. L'idée collective de « patrie » est mise à distance par un fractionnement de la vie en segments d'expérience purement individuels, qui entraîne une interrogation sur le terme même de patrie. La « terre jaune » à laquelle le personnage ne marque aucun attachement trouve un écho plus loin avec le fleuve Jaune, image du berceau de la civilisation chinoise, où le narrateur a une sorte de révélation négative : « Était-ce vraiment là que l'antique civilisation chinoise avait pris sa source? » (299) Cette démystification est soutenue par l'enlèvement du personnage dans ce qui est en réalité un torrent de boue : « Jamais un être humain ne pourrait boire cette soupe jaunâtre et même les poissons avaient du mal à y survivre. [...] Cet immense courant de boue le plongea dans la stupéfaction, un grand vide se fit en lui. » (300) Le roman est donc placé sous le signe d'une rupture avec la Chine qui n'est pas seulement fortuite et due aux vicissitudes politiques, mais nécessaire.

De façon symétrique, le chapitre 5 commence par l'évocation d'un retour du « il » dans son appartement pékinois, dont son ancien chef de section, en réalité mort depuis longtemps, lui apprend qu'il a été réquisitionné : « À cet instant, il se souvient que son appartement a été mis sous scellés depuis longtemps. » (51) Le lecteur comprend peu à peu qu'il s'agit d'un cauchemar, que le narrateur commente finalement ainsi :

Cela faisait longtemps qu'il n'avait plus fait ce genre de cauchemar et même s'il lui arrivait d'en faire, ceux-ci n'avaient à présent plus aucun rapport avec la Chine. [...] quand on lui demandait s'il ne pensait

5. Les numéros de page entre parenthèses renvoient à l'édition suivante : Gao X., 2001, *Le Livre d'un homme seul*, trad. N. et L. Dutrait, Paris, La Tour d'Aigues, L'Aube, « poche ».

jamais à la Chine, il disait que ses parents étaient morts tous les deux. Et la nostalgie du pays natal? Il l'avait aussi enterrée. Il avait quitté ce pays dix ans auparavant et ne voulait plus se rappeler ce passé avec lequel il pensait avoir complètement rompu (53).

Le projet du *Livre d'un homme seul* apparaît dès lors comme paradoxal : en l'absence de toute attache, de toute nostalgie, et même de toute volonté de se remémorer sa vie en Chine, comment l'auteur peut-il former le projet d'un roman sur la Chine? On relève le contraste entre la volonté affirmée de ne plus se souvenir, même en rêve et le retour du passé sous forme de cauchemar, justifié par la nuance implicite dans la formulation « pensait avoir complètement rompu » qui suggère qu'en effet cette rupture ne se réalise pas entièrement.

Alors que l'exil est présenté comme une libération, le roman s'apparente à un cauchemar qui vient perturber cette liberté de l'exilé :

À présent, il était un oiseau libre. C'est une liberté intérieure, il n'a plus le moindre souci, il est libre comme l'air, comme le vent. [...] La liberté n'est pas un droit de l'homme concédé par le ciel et la liberté de rêver n'est pas non plus acquise dès la naissance : c'est une capacité qu'il faut préserver, une conscience, d'autant plus que les cauchemars ne manquent pas de la perturber. » (53-55)

Le roman cristallise cette tension entre la conscience et les cauchemars; son existence consacre cependant l'échec d'une libération définitive par l'exil, comme le suggère le narrateur : « Tu trouves que cette Chine que tu as quittée continue à te gêner, tu voudrais t'en débarrasser au plus vite » (70).

Structure alternée et distance

Ces tensions initiales se retrouvent sur le plan structurel. Le roman consiste en effet en une alternance de chapitres à la troisième personne, qui se déroulent en général dans le passé et en Chine, majoritairement pendant la Révolution culturelle, et de chapitres à la deuxième personne, situés au présent et hors de Chine, en particulier à Hong Kong et en Europe. On retrouve donc l'alternance entre l'évocation de la Chine et l'affirmation de la position de l'exilé, dont la mise en place du point de vue se voit accorder une importance égale à celle du récit proprement dit. L'alternance des pronoms, déjà utilisée dans *La Montagne de l'âme*, soutient ici cette mise à distance revendiquée du passé chinois grâce au recours à la troisième personne. La distance de l'exil permet du même coup de mettre entre parenthèses la subjectivité. Dans « Le témoignage de la littérature », Gao oppose ainsi histoire et littérature :

L'histoire porte toujours l'empreinte du pouvoir et elle est écrite et réécrite chaque fois qu'un pouvoir en remplace un autre. L'œuvre

littéraire, une fois publiée ne peut être changée. C'est pourquoi la responsabilité de l'écrivain vis-à-vis de l'histoire est beaucoup plus lourde. [...] Lorsque l'écrivain s'engage dans cette sorte d'écriture, le mieux est qu'il devienne spectateur, qu'il conserve une distance suffisante, surtout lorsqu'il touche à une époque historique remplie de catastrophes⁶.

L'alternance du « tu » et du « il » est le reflet formel – et proprement littéraire – de cette mise à distance de l'histoire dont l'exil est l'image spatiale, le « tu » situé au présent et hors de Chine permettant de prendre la distance indispensable par rapport au « il » de la Révolution culturelle, non seulement parce que le narrateur a quitté le territoire chinois, mais parce qu'il a rompu avec tout sentiment d'appartenance⁷.

Cette distance est affirmée dans l'artifice qui justifie la structure du roman. Dès le chapitre 2, le premier rédigé à la deuxième personne, la rupture du « tu » avec la Chine est directement mise en parallèle avec le récit de Marguerite, la femme qu'il retrouve dans une chambre d'hôtel à Hong Kong, lieu de passage et d'exil par excellence, 10 ans après l'avoir connue à Pékin : « Tu dis que la Chine, pour toi, c'est déjà très loin. Tu dis que tu n'as pas de patrie. Elle dit que bien que son père soit allemand, sa mère est juive, elle n'a donc pas de patrie non plus, mais elle ne peut se soustraire au souvenir. » (30) Ces deux personnages, qui se rencontrent dans un lieu emblématique du renoncement à toute attache géographique, se rapprochent donc avant tout par leur rejet commun de l'appartenance nationale, rejet qui conditionne un retour réflexif sur leur histoire. L'alternance des chapitres, et la mise en regard – qui reste implicite (Marguerite ne se replonge jamais dans ses souvenirs familiaux) – de la Révolution culturelle avec l'Holocauste, servent donc à mettre à distance l'idée d'un lien particulier du roman avec l'histoire chinoise. Dès lors, la structure alternée donne le primat à l'exil : les chapitres narrés à la deuxième personne renvoient vers l'universalité de la condition d'exilé, la deuxième personne permettant d'ailleurs au lecteur de se l'approprier, alors que ceux écrits à la troisième personne, réduisent l'expérience chinoise au rang d'un matériau d'« observation » particulier parmi beaucoup d'autres possibles. La réflexion sur la Révolution culturelle n'a lieu qu'à travers l'expérience de l'exil, puisque le « tu », tel qu'il apparaît dans les chapitres pairs, ne se plonge dans les souvenirs évoqués aux chapitres impairs, que sous l'impulsion de cette femme qui « ne peut se soustraire au souvenir ».

6. Gao X., 2004, « Le témoignage de la littérature », in *Le Témoignage de la littérature*, trad. N. et L. Dutrait, Paris, Le Seuil, p. 143-144.

7. Voir la remarque suivante de Gao : « J'en tire désormais un bénéfice sur le plan psychologique, un écrivain en exil ne relève d'aucun "pays", il se contente d'errer par le monde, où est le désavantage ? Se retrouver seul face au pays, face au peuple, te conduit à pratiquer l'introspection. » *Visite à Gao Xingjian et Yang Lian*, op. cit., p. 106.

On peut donc considérer *Le Livre d'un homme seul* comme un roman de l'exil, d'une part parce que la thématique chinoise y fait retour sous le signe du cauchemar, alors même que le narrateur se fait l'écho de l'auteur en affirmant sa rupture avec son passé chinois; d'autre part parce que, du point de vue structurel, la plongée dans l'histoire chinoise apparaît comme une expérience particulière, qui alterne avec une réflexion qui se veut détachée de toute appartenance culturelle, enclenchée par une confrontation à une autre histoire et une autre expérience de l'exil. C'est en ce sens que l'on peut alors considérer que le roman rompt symboliquement avec la « nostalgie » et le « complexe chinois » tout en revenant à la Chine, dans un mouvement circulaire sans doute caractéristique de tout exil.

2. L'exil comme fuite et oubli

Oubli et jouissance

Quel traitement le roman propose-t-il dès lors de la Chine et de son histoire? Le premier tiers consiste en une alternance stricte entre chapitres impairs, à la troisième personne, et consacrés aux souvenirs – à partir du chapitre 7 uniquement à ceux de la Révolution culturelle –, et chapitres pairs, à la deuxième personne, consacrés aux quatre jours que le narrateur passe avec Marguerite dans la chambre d'hôtel et dans les bars de Hong Kong. Il faut d'abord noter que l'enclenchement de l'écriture du roman est plusieurs fois attribué à Marguerite, le narrateur se prévalant de sa propre hostilité au projet. Au chapitre 8, alors qu'il affirme : « Le passé, c'est le passé, il faut savoir rompre avec lui », Marguerite répond : « Non, tu n'as pas coupé avec les souvenirs, ils restent enfouis en toi et ils surgissent par instants. Bien sûr, ils peuvent attrister, mais ils peuvent aussi donner des forces. » (84-85) Contre cette injonction à une remémoration thérapeutique, le narrateur affirme sa volonté de jouir de la vie présente : « Rien de plus ennuyeux que de parler de la Révolution culturelle allongé dans le noir, lampe éteinte, avec une femme dont la peau touche la tienne; seule une juive dotée d'un cerveau allemand et parlant chinois peut y trouver de l'intérêt. » (109) Tel est le décalage qui s'instaure, non sans humour, tout au long du premier tiers du roman : le narrateur cherche avant tout à séduire Marguerite, consacrant de longs passages à leurs jeux érotiques dans la chambre d'hôtel, la présence du souvenir ne servant qu'à procurer une jouissance plus élevée du moment présent. Il affirme ainsi : « Tu dis que tu n'es pas historien et que c'est déjà une chance que tu n'aies pas été dévoré par l'histoire, inutile de lui payer encore un tribut. » (110) La jouissance de la vie se conjugue pour lui avec l'absence d'attaches, l'existence d'un « Ulysse éternel » (236) que Marguerite refuse, en se moquant de lui dans une lettre : « Trouve-toi donc une

Française, fais avec elle des jeux érotiques, satisfais tes fantasmes, cela t'aidera dans ton inspiration, et n'évoque plus tes souffrances. » (236)

Cette figure se réalise d'ailleurs à la fin du roman sous les traits de « Sylvie », qui semble tout droit sortie d'un film d'Éric Rohmer, et qui représente en quelque sorte le paradigme de la « fuite » devant l'histoire au profit de l'épanouissement personnel que Gao a thématiqué maintes fois dans ses écrits antérieurs. À son refus de la dimension thérapeutique de la mémoire – « Personne ne peut délivrer personne de sa souffrance, alors laisse-le partir » (551) – correspond un éloge de la jouissance.

Culpabilité

L'exil se réalise-t-il alors dans cette affirmation d'une liberté sensuelle et érotique permettant d'effacer les souffrances de l'histoire? Force est de constater qu'un mécanisme plus complexe est à l'œuvre ici. Malgré ses affirmations, le narrateur se plonge en effet dans ses souvenirs, même si ce retour se fait sur un mode négatif :

Tu ne savais pas ce qu'était devenue Marguerite, elle qui t'avait poussé dans ce bourbier pour écrire ce livre de merde. Tu ne pouvais plus ni avancer, ni reculer, tu ne pouvais rien faire. Plus personne ne s'intéressait à ces vieilles histoires, à ces souffrances que même toi tu trouvais parfaitement ennuyeuses. (235)

Est-ce seulement l'attachement sentimental du narrateur qui le pousse dans ce retour en arrière qui semble presque aussi douloureux que les événements narrés eux-mêmes? Et peut-on vraiment le suivre quand il affirme que ce retour en arrière n'intéresse personne et surtout pas lui-même? Plutôt que leur manque d'intérêt, c'est en effet la souffrance associée à ces souvenirs et son absurdité rétrospective qui empêchent le narrateur de « s'épancher ».

Il est contraint à s'y replonger en premier lieu parce que Marguerite lui semble méconnaître la signification de l'histoire. Quand elle l'interroge sur sa première femme dont il craignait jusque sur l'oreiller qu'elle le dénonce, il répond : « c'était une époque effrayante en Chine, je n'ai pas envie de reparler du passé » (91) ; mais quand elle lui rétorque qu'elle se méfie aussi de ses voisins parce que le nazisme risque de revenir en Allemagne, il répond, excédé :

— Le fascisme n'existe pas qu'en Allemagne, tu n'as jamais vécu en Chine, la terreur de la Révolution culturelle n'a rien à envier au fascisme, dis-tu froidement.

— Mais ce n'est pas pareil, les fascistes procèdent à un génocide, c'est seulement parce que dans tes veines coule du sang juif, ce n'est pas une question d'idéologie, de point de vue politique. Ils n'ont pas de théorie politique, réfute-t-elle en élevant la voix.

— Théorie de merde! Tu ne comprends rien à la Chine, tu n'as pas connu la terreur rouge, cette maladie contagieuse peut rendre tout le monde fou! t'emportes-tu soudain.
Elle ne dit plus rien. (92-93)

Cet échange permet d'abord d'inscrire une nouvelle fois la réflexion sur l'histoire chinoise récente dans un cadre non pas culturel ou culturaliste, mais universel, à travers la reprise de la comparaison entre nazisme et communisme qui, peut-on relever, a particulièrement agité le monde intellectuel français pendant les années de rédaction du roman de Gao⁸.

Au-delà de ce débat, ce dialogue incite à penser que le nœud de la résistance du narrateur aux souvenirs de la Révolution culturelle est justement à chercher dans le caractère « contagieux » de la terreur rouge. Il s'avère en effet au cours des récits des luttes entre fractions de gardes rouges que le personnage désigné par « il » y a lui aussi. S'il s'est employé à lutter contre l'épuration des vieux cadres, il a dû pour cela, lui aussi, entrer dans le jeu des factions politiques. Le lecteur découvre au chapitre 23 comment il s'installe à la tribune rouge des séances de lutte de son unité de travail à la place de l'ancien chef Wu Tao :

En tant que président de ces séances, il se devait d'être extrêmement rigoureux, il savait parfaitement que la tristesse qu'il avait perçue ne suffisait pas à elle seule à désigner Wu Tao comme opposant au dirigeant suprême, mais s'il ne renversait pas ce bonhomme, au cas où celui-ci relèverait la tête, lui-même courait le risque d'être inmanquablement taxé de contre-révolutionnaire puisqu'il avait dirigé la séance. (241)

Il perquisitionne ensuite chez Wu mais, malgré la haine qu'il perçoit chez celui-ci, il rechigne à exploiter une lettre compromettante qu'il trouve ; néanmoins cet épisode montre bien l'engrenage de terreur mutuelle dans lequel tous les acteurs du jeu politique sont pris.

On en trouve un autre exemple au chapitre 29 où il mène l'interrogatoire d'un vieux cadre malade du cœur et accusé d'avoir travaillé pour le Guomindang, le sommant d'avouer qu'il a trahi le Parti : « Je ne te demande pas comment tu es sorti de prison : si tu n'avais pas avoué, on t'aurait laissé sortir ? Parle ! Tu as trahi ou non ? » (294) Ces injonctions répétées sont accompagnées du commentaire : « son rôle était désagréable à jouer, mais il valait mieux être l'enquêteur que celui sur qui on enquête. » (294) D'une certaine façon, même s'il n'a pas renoncé à toute justification morale de ses actes – il s'en prend seulement à des cadres qui ont dans le passé persécuté des rebelles et leur laisse à eux aussi une marge de dignité –, ce « il » a néanmoins été un moment du

8. L'ouvrage de François Furet, *Le Passé d'une illusion*, a été publié en 1995 ; celui dirigé par Stéphane Courtois, *Le Livre noir du communisme*, en 1997.

côté des tortionnaires. Au cours d'un dialogue hésitant, quand Marguerite lui demande avec insistance : « ce que je veux savoir, c'est si tu es aussi une bête sauvage », il finit par lui répondre : « Oui, dis-tu après un instant de réflexion » (156). C'est cette brutalisation⁹ de la vie sous le totalitarisme qui introduit, à ses yeux, une asymétrie entre Marguerite et lui, bien qu'il s'efforce de la convaincre : « Si tout le monde perdait la tête, toi aussi tu te transformerais en bête sauvage » (155). Cette asymétrie, qui lui semble incompréhensible pour qui n'a pas connu la terreur rouge, est sans doute l'une des raisons principales de sa revendication de l'oubli plutôt que de la mémoire.

Refus de la collectivité politique

C'est pour cette raison qu'il refuse également la politique :

Tu voudrais te débarrasser de la politique qui s'infiltré partout et colle intimement à la vie de tous les jours, qui est aussi bien dans la langue que dans les actes, et à laquelle personne ne pouvait échapper à l'époque. Ce que tu veux décrire, c'est l'individu souillé par cette politique, mais absolument pas cette politique répugnante. (237)

Son implication dans la terreur est justement le résultat de la politisation des moindres niches de l'existence, qui provoque chez lui un refus en bloc de la politique comme entreprise collective. Contrairement à Marguerite, il ne cherche pas à extraire du passé une forme d'exemplarité ou de rédemption, ni même d'appartenance collective :

Elle veut confirmer son identité, mais toi ? Tu veux justement te débarrasser de ton étiquette chinoise, tu ne joues pas le rôle d'un Jésus-Christ, tu ne veux pas que la croix de cette nation t'écrase, tu as déjà de la chance de ne pas avoir été écrasé par elle. (85)

C'est justement l'investissement excessif de l'expérience personnelle par une signification politique qui la « souille » : Gao rejette ici du même côté la mémoire collective, l'engagement, et l'asservissement de l'écrivain à une idée ou une communauté. Il dissocie ainsi symboliquement son destin de la collectivité chinoise à la faveur d'une individualité réalisée qui passe par l'oubli de l'histoire commune :

Elle a besoin de replonger dans son histoire, alors que toi, tu as besoin d'oublier. Elle a besoin de porter sur elle les souffrances des juifs et la honte de la nation germanique, quand toi tu as besoin de réaliser grâce à son corps que tu vis encore à la minute présente. (93)

9. Cette notion est employée à propos du nazisme par Ch. Browning 1992, *Ordinary Men*, New York, Harper, p. 161 et O. Bartov, 1990, *Hitler's Army*, Oxford, OUP.

C'est sans doute cette mise en avant provocante du choix de l'exil par rapport à toute appartenance, du refus d'assumer toute responsabilité collective vis-à-vis de l'histoire, et en termes parfois caricaturaux, de la sensualité contre la mémoire, qui représente l'apport le plus intéressant de Gao à la réflexion sur la Révolution culturelle et sur la mémoire. Loin de toute nostalgie, cet exil est donc bien une libération.

Ce refus procède d'une perte des illusions. L'interrogatoire du vieux cadre du chapitre 29 entraîne un mouvement de compassion parallèle à la perte des illusions sur toutes les formes d'engagement politique : « après avoir perdu sa propre foi dans le mythe de la révolution, il en avait aussi fini avec la légende fabriquée par la grandiose révolution sur l'homme nouveau pourvu d'une absolue pureté » (297). Cette prise de conscience provoque des interrogations en cascade :

Et si l'on n'avait pas la foi? [...] Ne pas être révolutionnaire était-il être contre-révolutionnaire? Si l'on n'était pas homme de main au service de la révolution, devait-on encore souffrir pour celle-ci? Si tu ne mourais pas pour la révolution, avais-tu encore le droit de vivre? Et comment s'échapper enfin de l'ombre de cette révolution? (297)

La politique est ainsi irrémédiablement souillée : « À partir de là, il n'eut plus d'idéal » (p. 274). Cette désillusion déclenche un long mouvement de fuite qui conduit le personnage d'abord à sillonner la Chine pour effectuer ostensiblement des « enquêtes » fictives, ensuite à la campagne, puis finalement en Europe. Le refus de toute doctrine, le refus même de se positionner par rapport à la révolution entraîne jusqu'au rejet de la posture du dissident. Alors que Marguerite lui enjoint de consigner par écrit son témoignage, il lui répond que ses écrits ne valent rien à côté des archives qui s'ouvriront un jour ; quand elle cite le nom de Soljenitsyne, elle est coupée net : « Tu l'interromps pour lui dire que tu n'es pas un combattant, un porte-drapeau¹⁰. » (110)

10. Gao Xingjian a également donné une justification théorique de ce refus : « Quand l'écrivain part en quête de la réalité masquée par l'histoire, restaure la mémoire perdue, plutôt que d'exhumer des documents historiques froids, il est plus important pour lui de s'appuyer sur l'expérience des vivants, souvent la sienne propre et celle de ses proches [...]. Cette littérature témoin n'évite évidemment pas la politique, et pourtant la matière des écrits ne vise pas à servir la politique, n'appelle pas à battre le tambour pour telle ou telle tendance, se dresse encore moins sur le char de combat de tel ou tel parti, et dépasse donc ce que l'on appelle la dissidence. [...] c'est finalement l'indépendance absolue de la littérature qui est encouragée, ainsi que la liberté spirituelle à laquelle l'auteur aspire assidûment. » G. Xingjian, « Le Témoignage de la littérature », art. cité, p. 143-144. Sur la question du témoignage, on se reportera avec profit à l'article suivant : NGAI Ling Tun, « Yu yu hai xiu. Lun *Yige ren de shengjing* de Wengge jiyi » (Une parole hésitante. Sur la mémoire de la Révolution culturelle dans *Le Livre d'un homme seul*), *Zhong wai wenxue* (Littérature chinoise et étrangère), vol. 37, n° 1 (mars 2008), p. 12-46.

Le rapport à la Chine qu'implique la posture de l'exilé telle qu'elle est présentée dans *Le Livre d'un homme seul* consiste donc en un double refus. Le refus de la mémoire, nourri de la certitude que la souffrance ne peut être amoindrie par le souvenir, puisqu'elle procède également d'une culpabilité, se double d'un refus de toute représentativité ou appartenance collective dans l'interprétation de l'histoire individuelle, en particulier de toute appartenance politique. La figure de l'exilé recoupe ainsi, du moins pour partie, celle de la fuite, qui nourrit l'œuvre de Gao, affirmant le primat de la jouissance individuelle d'une vie débarrassée de toute signification collective, dans un éloge de la marginalité et de l'oubli, nourri d'une conviction anthropologique formulée par le narrateur : « L'homme n'est pas non plus un héros, il est incapable de résister à la violence du pouvoir, il ne lui reste que la fuite. » (111)

3. Le retour sur la Chine : l'exil comme paradigme littéraire ?

La littérature froide

L'exil prend ainsi des contours paradigmatiques, apparaissant comme épure de l'attitude de solitude, d'individualité, du refus de toute appartenance. Gao se situe à l'opposé à la fois de l'exil militant de l'opposant politique, et de l'exil comme recreation d'une culture chinoise à l'extérieur de la Chine, ce qu'on a appelé la « Chine culturelle » (*wenhua Zhongguo*). C'est pour cette raison que le terme d'exil lui sert pratiquement de synonyme pour ce qu'il appelle la « littérature froide » définie comme « une littérature de fuite, une littérature de sauvegarde spirituelle », à la marge de la politique et « [sans] la moindre responsabilité envers le lecteur¹¹ ». L'exil devient ainsi l'emblème d'une attitude existentielle : « Celui qui a pris pleinement conscience de lui-même est toujours en exil. Quand tu te dépouilles couche par couche des choses qu'on t'a ajoutées, imposées, tu assois peu à peu ta propre valeur – y compris même “le doute sur soi”¹². » L'exil impose un doute permanent, et le dépouillement de tous les masques que sont les identités ou appartenances collectives, nationales, culturelles ou politiques. Cet arrachement aux identités est selon Gao le propre de la littérature moderne : « Les grands maîtres de la littérature au xxe siècle ont, pour la plupart, une expérience de l'exil, or il n'y a pas parmi eux un seul “patriote”¹³. » Renouant avec la tradition du 4 mai 1919, il définit la littérature moderne comme un arrachement à la tradition culturelle. Cet

11. Gao X., « La littérature froide », *Le Témoignage de la littérature*, op. cit., p. 44 et p. 40.

12. *Visite à Gao Xingjian et Yang Lian*, op. cit., p. 111.

13. *Ibid.*, p. 110.

arrachement va de pair avec une certaine intransitivité – « j'aime à dire qu'un écrivain n'a d'autre responsabilité que celle qui le lie à sa propre langue, il n'en a aucune vis-à-vis de la "patrie", du "peuple", y compris vis-à-vis de ses "lecteurs", d'ailleurs je ne sais même pas qui sont mes lecteurs¹⁴. » Même la relation au lecteur représente pour Gao une rémanence de la dimension emblématique d'une littérature embrigadée par le maoïsme, qu'il congédie en même temps que les autres collectivités.

C'est à ces conceptions que se rattachent les affirmations parfois contradictoires du narrateur dans *Le Livre d'un homme seul*, comme au chapitre 16 :

Par chance tu as fini par obtenir la liberté de t'exprimer, tu ne connais plus d'interdit, tu dis et tu écris ce que tu veux. Peut-être faudrait-il, comme elle l'a dit, écrire tout cela, revenir sur ton passé. Tu devrais te regarder toi-même d'un œil détaché, comme un simple individu, ou comme un animal doté de conscience, une bête aux abois dans la jungle humaine. (184)

La réaffirmation d'une liberté totale d'écrire ou de ne pas écrire pose d'emblée un cadre dans lequel le souvenir n'est contraint par aucun « devoir de mémoire » collectif. S'il est possible de revenir dans le passé, c'est à titre purement individuel, et plus analytique encore, en observant l'individu que le narrateur a été, à la fois dans sa violence (« une bête aux abois ») et sans complaisance, sans oublier que cette bête était « doué[e] de conscience ». À cette condition, un retour dans le passé devient possible, mais seulement dans la mesure où il n'annule pas l'arrachement individuel à ce passé.

Le projet s'affine au chapitre 18, avec la réaffirmation du refus de la dimension collective :

L'histoire telle qu'elle est racontée par le peuple est aussi tellement variable selon la personne qui la rapporte : est-ce l'histoire de la Révolution culturelle telle que l'a vécue un ancien garde rouge aujourd'hui âgé? [...] Ou bien l'histoire des souffrances d'un peuple abstrait? Et le peuple possède-t-il vraiment une histoire? (198)

Il ne s'agit donc pas d'un récit de la Révolution culturelle, mais du récit d'un individu. Cet individu se perçoit de façon de plus en plus clivée :

Tu ne dois décrire que ses impressions et son état d'esprit de ce temps-là; pour ce faire tu dois méticuleusement éradiquer tes impressions présentes et mettre de côté ce que tu penses maintenant. [...] Tu ne dois pas confondre ta fureur avec sa vanité et sa stupidité, tu ne dois pas non plus masquer sa peur et sa lâcheté [...] Tu dois laisser sortir

14. *Ibid.*, 94.

de ta mémoire ce « il », cet enfant, cet adolescent, cet homme qui n'est pas devenu adulte, ce rescapé qui vivait en plein jour, ce disciple de l'extravagance, ce type qui devenait chaque jour de plus en plus rusé, ce « tu » qui n'avait pas encore perdu sa connaissance intuitive mais gardait encore quelques sentiments, tu ne dois pas te repentir et te justifier à sa place. (237-238)

Ce projet de séparation étanche entre le personnage du passé et le personnage du présent dicte l'alternance entre le « tu » et le « il », qui structure le texte ; il doit permettre de représenter sans complaisance le personnage passé, y compris sous ses aspects que le narrateur présent condamne. Le nœud de cette séparation réside donc dans l'absence de jugement sur ce « il » passé, puisque « de toute façon tu ne sais où est la justice » (253). Assumant jusqu'au bout la posture de l'écrivain sans responsabilité, le narrateur dit : « Si tu écris, ce n'est que pour dire que cette vie a existé, plus infecte qu'un boubier, plus réelle qu'un enfer imaginé, plus effrayante que le Jugement dernier. » (253) Nul jugement, nul regret, nulle responsabilité ne doivent relier le narrateur présent et son *alter ego* passé, séparés de façon étanche par les blancs entre les chapitres, telle est l'injonction que le narrateur se lance à lui-même.

Contamination des points de vue

Cette idée d'une littérature parfaitement « froide » est sans doute intenable et contredite par le roman même. Il est caractéristique à cet égard que l'accumulation d'injonctions (« tu dois ») se situe *ex post*, à un moment où le roman est déjà largement entamé (chap. 24), de même que la justification de l'analepse par la rencontre de Marguerite est en réalité précédée par des souvenirs épars égrenés au chapitre 1 sans aucune justification autre que l'incipit : « Il n'a pas oublié qu'il a eu une autre vie. » (11) Toujours est-il que la construction alternée qui permet de séparer rigoureusement le narrateur observant et le narrateur observé finit par vaciller. À partir du chapitre 27, le roman est en effet envahi par le récit à la troisième personne, à un moment où la Révolution culturelle s'emballe. Si l'alternance formelle il/tu est rétablie au chapitre 31, qui fait basculer le « tu » du côté des chapitres impairs, c'est seulement à la faveur d'un portrait en miroir du « tu » et du « il » qui s'observent mutuellement, puis de brèves incursions du « tu » dans les chapitres impairs suivants, mais dans l'intrigue de la Révolution culturelle. Le « tu » qui cherchait à se tenir à l'écart de l'histoire est ainsi irrésistiblement pris dans son propre récit, dont il ne parvient à se dégager qu'au chapitre 49, avec l'apparition de Sylvie.

De ce point de vue, il n'est pas possible de séparer clairement les responsabilités : « Tu ne pouvais pas ne pas accepter le contrôle militaire, tout comme tu ne pouvais pas ne pas participer aux manifestations organisées pour

acclamer les plus récentes directives de Mao » (347); « Il t'était interdit de penser, d'éprouver des sentiments, de t'épancher, d'être seul! » (426) C'est ici le « tu » qui prend en charge le récit de deux moments clés, la mise au pas des gardes rouges et la vie à la campagne avec Xu Qian, la femme qui a voulu dénoncer le narrateur. Inversement, le « il » est également contaminé par la situation d'énonciation : « il n'a plus de patrie, plus de ce que l'on appelle le pays natal, ses parents sont morts tous les deux, il n'a plus de maison de famille, plus de préoccupations, il est seul au monde, beaucoup plus léger. » (524) Ce constat de l'absence de patrie au chapitre 56 fait écho à celui du chapitre 2 à la deuxième personne : « Tu dis que la Chine pour toi, c'est déjà très loin. Tu dis que tu n'as pas de patrie. » (30) Se trouve ainsi réaffirmée la dimension paradigmatique de l'exil à soi-même, qui ne concerne plus seulement le narrateur observateur, mais également le narrateur observé. Ces contaminations réciproques montrent les limites de la position « froide » de l'exilé.

Tout devient soudain réversible :

On peut aussi changer d'angle de vue, tu te trouves parmi les spectateurs, tu le regardes monter sur scène [...] il doit pendant un instant s'habituer à cette lumière avant de pouvoir [...] te distinguer toi, assis sur un fauteuil de velours rouge au dernier rang au fond du théâtre vide aussi. (321)

Si les positions de l'observateur et de l'observé peuvent s'inverser, que le « il » peut également observer le « tu », le dialogue et le jugement deviennent inévitables. À la fin du chapitre 33, le « tu » et le « il » débattent ainsi de la possibilité de ne pas prendre parti :

Eh bien, qu'est-ce que c'est que cette rébellion? Est-ce que tu entres à ton tour dans ce hachoir à viande ou est-ce que tu rajoutes quelques ingrédients?

Maintenant, quand tu reviens sur le début des faits, tu ne peux pas ne pas te poser de questions

Mais il dit que les circonstances empêchaient d'observer les choses froidement en se tenant sur la touche, il avait déjà compris qu'il n'était qu'un pion au sein de ce mouvement, que ce n'était pas pour le commandement suprême qu'il se tourmentait et se battait sans cesse, mais pour survivre. (335)

Tout au long de ce débat serré, le « il » argue de l'impossibilité d'agir autrement qu'il ne l'a fait, ce à quoi le « tu » oppose toujours l'inutilité de tous les stratagèmes du « il ». Le débat se termine sur une sorte de neutralisation : le « il » rit « amèrement », affirmant qu'il n'a pu faire autrement que d'être un insecte dans la ruche, après quoi le « tu » observe avec intérêt cet insecte capable de rire. Les deux visages du narrateur finissent ainsi par devenir

interchangeables, comme dans l'incise suivante extrait d'un des derniers chapitres : « Il est assis face à toi, vous vous regardez, et il rit à gorge déployée devant le miroir. » (525) Cette image en miroir peut se comprendre ainsi : le « il » du passé n'est pas plus « coupable » d'avoir cédé à la terreur rouge et aux mythes politiques que le « tu » présent n'est « innocent » et dégagé de tout souvenir et de tout rapport à son passé et à son pays. De ce point de vue, le geste du « tu » qui cherche symboliquement à en finir avec le passé et la culture chinoise ne fait que reproduire celui des gardes rouges, et du « il », obligé de brûler photos et manuscrits pendant la Révolution culturelle, ce parallélisme étant particulièrement clair dans les correspondances entre les chapitres 9 et 10.

Cette mise à bas du bel édifice de la construction alternée et de la distance objective entre le « tu » et le « il » doit ainsi montrer qu'il est impossible de dissocier le présent et le passé, la mémoire de la Chine et l'expérience de l'exil. Dans ce roman, l'exil correspond à une fuite sans fin, qui ne permet cependant jamais à l'écrivain d'échapper entièrement à un questionnement éthique et politique qui n'est pas séparable de son individualité. L'implication dans l'histoire et la distance vis-à-vis de celle-ci ne s'excluent pas : la distance de l'exilé, si elle permet d'éviter les jugements hâtifs, ne dispense pas d'une réflexion éthique sur l'histoire ; les points de vue ne sont pas étanches. De ce point de vue, l'« exil » au sens de la « littérature froide », la position stabilisée d'un individu détaché de toute préoccupation sociale et historique, ne peut renvoyer qu'à un « je¹⁵ » absent et introuvable dans le schéma narratif.

Si *Le Livre d'un homme seul* est un roman de l'exil, au sens où il cherche à en finir avec la nostalgie de la Chine et le « complexe chinois », à revenir à la thématique chinoise tout en marquant une rupture avec elle, la signification de cette thématique de l'exil se transforme au cours du roman. Le narrateur cherche à tracer une frontière étanche entre le souvenir et le présent, refusant dans un premier temps toute plongée dans le passé au profit d'un oubli hédoniste, puis observant son alter ego comme un « insecte », sans assumer son passé. Mais cette position à la marge de toute collectivité et de tout engagement politique se révèle intenable, et le « tu » finit par apparaître comme l'image en miroir du « il », obligé lui aussi à faire des choix et à prendre position par rapport à la Chine.

15. Voir à ce sujet Zhang Y., « Gao Xingjian et Jorge Semprun : mémoire et fiction identitaire », in N. Dutrait (éd.), 2006, *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, Paris, Le Seuil, p. 47-69.

En effet, la fiction pose, elle aussi, en dernier lieu un problème éthique, comme le laisse entendre le narrateur : « Tu vomis les jongleries politiques, mais en même temps, tu es en train de fabriquer une autre sorte de mensonge, littéraire cette fois-ci, car la littérature est réellement mensonge » (254). Le narrateur et, du même coup, l'auteur, ne peuvent se situer tout à fait en dehors du jeu fictionnel :

La prétendue sincérité des poètes est comme la prétendue vérité des romanciers, l'auteur se dissimule derrière elle comme un photographe se cache derrière son objectif, en apparence il a l'air froid et impartial derrière son objectif neutre, mais ce qui est exposé sur le négatif, c'est son amour et sa compassion envers lui-même ou bien de la masturbation ou du masochisme. (255)

De ce point de vue, l'exil à soi-même est impossible, fût-ce dans une fiction, aussi froide soit-elle. Si Gao rejette toute esthétique de la dénonciation, qu'il estime mensongère – « Quand on remplace la souffrance par la dénonciation de la souffrance, elle devient plus supportable » (255) –, la fiction cristallise nécessairement un positionnement éthique vis-à-vis de ce que Gao appelle le « réel », en l'occurrence l'histoire. En somme, l'écriture de fiction est toujours un peu plus qu'une fuite. De ce point de vue, l'apaisement final du narrateur, dans un café de Perpignan, réconcilié avec une « Chine personnelle » qui n'a « plus aucune relation avec l'autre » (554), ne peut être qu'un moment de répit dans une fuite qui ne tarde pas à recommencer à l'heure où il faut reprendre l'avion de Paris.

Sebastian VEG

*Centre d'études français
sur la Chine contemporaine*

