

Gao Xingjian : fiction et mémoire interdite ⁽¹⁾

YINDE ZHANG

De *La Montagne de l'âme* au *Livre d'un homme seul*, l'œuvre romanesque de Gao Xingjian s'investit dans un travail de mémoire transgressif : exhumer les patrimoines minoritaires occultés par la culture dominante, sauvegarder la mémoire individuelle contre l'historiographie établie et sonder les zones troubles du souvenir personnel, moins pour se livrer à la « repentance » qu'aux interrogations identitaires. L'écriture mémorielle, à la faveur de la fictionalisation, se rapproche dès lors d'un certain rituel exorciste, qui permet de braver les interdits en conjurant les démons extérieurs comme intérieurs et en faisant prévaloir la prescription existentielle contre le jugement normatif.

Dans *La Montagne de l'âme*, roman de Gao Xingjian, écrit entre 1982 et 1989, une longue description est consacrée à un masque ancien. Il s'agit d'un masque de bois sculpté anthropo-zoomorphe, datant sans doute de la dernière dynastie impériale et ayant échappé à la dévastation des campagnes anti-superstition et de la Révolution culturelle. Le narrateur l'a découvert dans la réserve d'un musée de la province méridionale du Guizhou, région peuplée d'ethnies minoritaires, où l'on conservait son usage pour le théâtre rituel *nuo* ou *wunuo* (à ne pas confondre avec le *no* japonais), de tradition chamanistique. L'objet exhumé comporte des traits assez réalistes, montrant deux cornes au sommet de la tête, deux crocs acérés, relevés vers le nez, et deux yeux troués, lui conférant une expression menaçante et étonnée. Selon toute vraisemblance, il représente le dieu « qui ouvre la montagne » (Kaishan) ou le dieu « qui ouvre la route » au commencement du rite (Kailu)⁽²⁾. L'épisode privilégie ces divinités en occupant l'intégralité du chapitre 24, en résonance avec la thématique de la montagne dans le roman. Le narrateur accompagne la description d'une interprétation plutôt psychologique : « ce visage reflète aussi parfaitement la peur de l'homme envers la bestialité de ses semblables et la sienne propre ». L'expression interloquée traduit la prise de conscience, parfois douloureuse, de l'homme dans son auto-contemplation, puisque dans les « orifices noirs de ses orbites rondes » « est contenue la connaissance de soi-même et de la nature »⁽³⁾. Ces gloses exhibent donc une attention qui transcende la seule dimension ethnologique de la découverte pour en faire un usage métaphorique en connexion avec les rapports sociaux et l'interrogation identitaire.

Ce masque ainsi décrit et décrypté initie notre propos. Inscrite dans un geste contre l'oubli, sa mise au jour dénonce la violence de l'histoire, tout en révélant une démarche romanesque ambivalente. Gao Xingjian superpose la fiction au témoignage, dans une optique aussi critique qu'autoréflexive, en s'interrogeant sur l'amnésie orchestrée comme sur l'oubli personnel. La propension ethnologique de l'auteur, tel qu'elle transparait dans *La Montagne de l'âme*, préfigure ainsi la lucidité caractéristique du *Livre d'un homme seul*⁽⁴⁾, à travers un travail de mémoire qui s'avère, à plus d'un titre, transgressif : défendre les cultures minoritaires enfouies, victimes du ravage de la culture dominante, sauvegarder la mémoire individuelle contre l'historiographie établie, et enfin, scruter les zones troubles de son propre passé, afin de se réconcilier avec soi-même. Ce triple aspect culturel, politique et personnel autorise à rapprocher l'écriture mémorielle de Gao Xingjian d'un certain rituel exorciste, qui lui permet de braver les interdits tout en conjurant les démons intérieurs. Les deux romans de Gao Xingjian, en apparence éloignés sur le plan diégétique, se rejoignent ainsi par la même préoccupation thématique concernant les relations entre la fiction et la mémoire interdite, que les lignes suivantes tentent d'éclairer à la lumière d'une étude textuelle contrastée.

1. Je remercie les deux lecteurs anonymes de *Perspectives chinoises* ainsi que Sebastian Veg pour leurs conseils avisés.
2. Yves Créhalet, *Le masque de la Chine*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 32, 100, 104.
3. Gao Xingjian, *La Montagne de l'âme*, traduit par Noël et Liliane Dutrait, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2000, p. 197-198.
4. Noël Dutrait affirme que le roman avait pour titre initial *L'Homme et le masque*, au cours de la conférence qu'il a donnée le 22 février 2010 à l'Université Ca'Foscari de Venise sur « Gao Xingjian, homme seul ou artiste universel ? »

Masque Nuo représentant le dieu
« qui ouvre la montagne » (Kaishan).
© Yinde Zhang

La Montagne de l'âme met en fiction une enquête ethnologique. L'approche s'avère d'une originalité indéniable dans le contexte des années 1980 : à la différence de la « fièvre culturelle » (*wenhua re*)⁽⁵⁾ qui gagnait le milieu intellectuel, Gao Xingjian poursuivait une démarche personnelle, à l'écart de la mode et de la tutelle officielle. En essayant de ressusciter la mémoire enfouie des cultures périphériques occultées par les aléas politico-historiques, il se positionne d'emblée comme opposé au pouvoir central, alors que les adeptes de la « culture » entrent dans une connivence plus ou moins volontaire avec l'idéologie dominante. L'approche foncièrement ethnologique de Gao Xingjian se différencie ainsi des philosophes et historiens qui accordent aux débats culturels une portée plus consensuelle que critique. En effet, les débats faisaient rage sur des questions culturelles, sous l'instigation des ténors comme Jin Guantao, Li Zehou, Gan Yang, à la tête de groupes d'intellectuels agglutinés autour des institutions plus ou moins formelles et officielles : l'Académie de la culture chinoise (*Zhongguo wenhua shuyuan*), la collection « Vers le futur » (*Zouxiang weilai*) et le périodique *Culture : la Chine et le monde* (*Wenhua : Zhongguo yu shijie*), pour n'en citer que les plus connus. Les discussions et publications ont largement réussi à contourner, sinon briser, le dogmatisme marxiste régnant. Mais le positionnement des intellectuels est marqué par une profonde ambivalence vis-à-vis de l'idéologie officielle. Avec le sentiment d'être investie de la mission des « nouvelles Lumières » (*xin qimeng*), en référence au mouvement du 4 Mai 1919, l'intelligentsia tentait d'établir des rapprochements entre les réformes en cours et le processus de modernisation que la Chine avait connu à partir du milieu du XIX^e siècle : introduction du savoir scientifique et technologique, tentative de réformes institutionnelles et de changement des mentalités. La mise en parallèle avait pour objectif de légitimer la nécessité de la modernisation du pays, en assortissant l'innovation technologique au renouveau culturel. L'alibi culturel finit par épouser le discours officiel sur ce projet collectif, dans une complicité paradoxalement détournée de l'esprit contestataire du 4-Mai. Rien n'est plus illustratif de cette collusion que *L'Élégie du fleuve* (*He shang*), documentaire qui démontre les conséquences dramatiques dont peut pâtir un pays arriéré comme la Chine, défait par les envahisseurs venus de la mer en dépit de son histoire millénaire⁽⁶⁾. Les accents pathétiques résonnent comme un appel au sursaut, qui repose en réalité sur une logique d'instrumentalisation : la culture doit désormais servir la nécessité économique et le projet de modernisation du pays, pour contribuer à la renaissance et à la glorification de la nation, à l'exemple et à l'en-



contre de l'Occident. C'est sur ce plan que les débats intellectuels s'avèrent le plus au diapason des préoccupations du pouvoir. « Vers le futur » sera le mot d'ordre qui résume la convergence de tous les arguments, intellectuels et gouvernementaux : le retour à la tradition n'est qu'un détour obligé pour orienter la nation vers un futur plein de prospérité.

La mouvance littéraire de la « quête des racines » (*xungen wenxue*), qui émerge au milieu de ces débats intellectuels, traduit sans ambiguïté cette vision prospective et dichotomique. Han Shaogong en est l'instigateur, qui pointe, dès le début, la diversité des cultures régionales, en soulignant la nécessité de les préserver et d'y enraciner la création littéraire. Mais « Les Racines de la littérature », manifeste de la mouvance, laisse percevoir un positionnement culturaliste plus soucieux d'illustrer la grandeur de la nation que de défendre les cultures minoritaires et menacées. Ainsi Han Shaogong se fait-t-il, dans sa conclusion, le héraut d'une culture chinoise « identitaire », essentielle, opposable à « toutes sortes de choses » venues de l'Occident :

On procède aujourd'hui en Chine à une réforme spectaculaire du système économique, à la construction culturelle et économique du pays. On emprunte à l'Occident de multiples sciences et techniques, et de toutes sortes de choses. On se tourne vers des modes de vie modernisés. Mais... la Chine reste la Chine, en particulier dans les domaines littéraire et

5. Cf. Joël Thoraval, « La fièvre culturelle chinoise », *Critique*, n° 507-508, 1989, p. 558-572.

6. Cf. Joël Thoraval, « La tradition rêvée. Réflexions sur *L'Élégie du fleuve* de Su Xiaokang », *L'Infini*, n° 30, 1990, p. 146-168.

artistique, nous avons nos caractéristiques culturelles, nos mentalités, notre identité nationale, et il nous incombe de libérer l'énergie thermique dégagée par les idées modernes, pour mouler à nouveau cette identité et lui redonner du lustre⁽⁷⁾.

La formulation se veut holistique et mythifiante. Si l'auteur s'en éloigne dans sa pratique créatrice, notamment plus tard dans *Maqiao cidian* (Le Dictionnaire de Maqiao), plus proprement attentif à la revalorisation d'un héritage local menacé d'extinction sous l'effet d'uniformisation, en revanche, un tel programme théorique trouvera des échos amplifiés dans la décennie suivante, voire au-delà, dans une critique prétendument postcoloniale qui ne semble pas près de s'éteindre aujourd'hui⁽⁸⁾.

La démarche de Gao Xingjian, *a contrario*, vise à exhumer les cultures oubliées, menacées et marginalisées, en pointant la hiérarchisation à l'intérieur des frontières politiques et en faisant sécession avec les credo et la vulgate en la matière. Le retour aux sources ne sert point à magnifier la culture nationale, mais à condamner la discrimination et l'occultation. *La Montagne de l'âme* met ainsi en scène une série d'enquêtes de terrain, enrichie de méditations philosophiques, historiennes et littéraires.

Le roman relate deux voyages entrecroisés, par l'usage alterné d'un « tu » et d'un « je ». Le dédoublement du personnage lui permet en effet de différencier son périple à travers les vastes régions de la Chine : du plateau tibétain jusqu'à la côte Est en passant par le bassin moyen du fleuve Yangtsé. Le « tu » est à la recherche de ce site improbable nommé « montagne de l'âme », repoussé toujours plus loin, vers l'« autre rive ». Ce voyage essentiellement intérieur fait pendant à la traversée géographique effectuée par le « je ». La quête spirituelle se superpose ainsi à une exploration ethnologique qui conduit le narrateur à la rencontre des groupes de populations et des cultures divers disséminés dans ces régions montagneuses du sud-ouest. La visite des temples et des villages reculés, la collecte des chansons et des coutumes locales, la réadaptation des contes et légendes, confèrent à cet ethnotexte une facture délibérément composite.

Cette hétérogénéité formelle coïncide avec la multiplicité des cultures méridionales, que l'auteur s'évertue à réhabiliter à l'encontre d'une amnésie orchestrée. Au moment où ses contemporains se préoccupent de magnifier le patrimoine national, passablement ruiné par la Révolution culturelle, Gao Xingjian entreprend d'interpeller la suprématie des Han, peu propice aux cultures périphériques.

Une distinction historique sous-tend ce récit réquisitorial. Il existe en effet une dichotomie traditionnelle, rappelle l'au-

teur, entre les cultures du Nord et du Sud, symbolisées respectivement par le fleuve Jaune et le fleuve Bleu (le Yangtsé). La culture du Nord, au fil des siècles, a pris l'ascendant grâce à un système impérial adossé à l'orthodoxie confucéenne. Cette culture officielle a occulté progressivement le fond culturel, parfois plus ancien, du Sud, dont on perçoit les traces chez les ethnies minoritaires, comme les Miao, les Yi, les Qiang, etc. Ainsi le narrateur rejoint-il les archéologues et les conservateurs de musée quand il découvre ces masques, qui servaient au théâtre *nuo*, associé le plus souvent au rituel taoïste. Il se délecte des incantations et des procédés magiques (chapitre 2), des danses rituelles, des ballades ou des chants funèbres, incarnant à ses yeux une vitalité originelle qui ne souffre aucune politique d'uniformisation. Les chansons d'amour résonnent au fond des vallées pour exprimer une spontanéité qui se raréfie dans les poèmes classiques, prisonniers des règles prosodiques. Les mythes revisités se décentent de versions dévotes et du rationalisme confucéen pour retrouver leurs couleurs d'origine : la Reine mère de l'Occident (Xiwangmu), Immortelle habitant le Paradis de l'Ouest, dévoile le visage totémique du tigre⁽⁹⁾, animal démonifuge par excellence ; Yu le Grand, dompteur héroïque des eaux et fondateur exemplaire de la première dynastie semi-historique des Xia, se révèle, par son itinéraire retracé, comme l'aménageur du territoire après le déluge⁽¹⁰⁾.

L'exhumation de ces trésors est favorisée par l'alliance de l'exploration du terrain et de la relecture d'ouvrages proscrits des canons confucéens, tels que *Le Classique des monts et des mers* (*Shanhai jing*), qui recèle une mine d'informations sur les fonds mythiques comme sur la géographie antique⁽¹¹⁾. Cette démarche ethnologique remet en cause une culture impériale qui a su créer les apparences de l'immense monolithique qu'elle est devenue. Gao Xingjian rejoint une anthropologie renouvelée et lucide qui franchit la barrière des préjugés raciaux, en découvrant dans des traditions réputées

7. Han Shaogong, « Les racines de la littérature », traduit par A. Curien, *Missives*, n° spécial « Sinitudes », 2003, p. 18.

8. Voir Zhang Weimin, « He wei Zhongguo wenxue ? » (Que signifie la littérature chinoise ?), *Wenyi zhengming. Lilun zongheban* (Débats littéraires et artistiques. Bilans théoriques), année 2009, p. 31-44. Inspiré par la vision du *tianxia*, « Sous le ciel », remise à l'honneur par les travaux de Zhao Tingyang qui ne sont pas sans légitimer l'expansion de la Chine contre le soupçon d'impérialisme, l'auteur tente de transposer la notion de « Chine » (Zhongguo) au domaine littéraire en la considérant comme transcendant les différences régionales, ethniques, et même politiques : la « Chine » désigne, selon l'auteur, les « Chines réelles » (*xianshi Zhongguo*), inclusives de Taiwan. Sur la théorie de Zhao Tingyang, voir Zhao Tingyang, « La philosophie du *tianxia* », *Diogenes*, n° 1, 2008, p. 4-25.

9. Gao Xingjian, *La Montagne de l'âme*, *op.cit.*, p. 172.

10. *Ibid.*, p. 596-597.

« barbares » les racines enfouies de la culture chinoise : ce que les peuples aujourd'hui minoritaires ont préservé de leur culture originelle reste un trésor inestimable pour la connaissance de la civilisation chinoise elle-même. Certaines véhiculent encore une tradition ancienne commune, tandis que d'autres ont retenu l'image instantanée d'un stade d'évolution oublié.

Le rappel de l'opposition entre la culture dominante et les cultures minoritaires a pour objectif d'éclairer la complicité entre la politique culturelle et la culture politique, les rapports entre les Chinois et les ethnies minoritaires réfléchissant ceux entre l'individu et la société. La culture du Nord, symbolisée par les Grandes murailles, la Cité interdite, les classiques confucéens, selon l'auteur, est au service de l'institution qui, parallèlement à la mise en péril des cultures périphériques, exerce un pouvoir répressif sur l'individu. La survivance des traditions méridionales témoigne de la résistance du Sud, berceau du taoïsme et du bouddhisme *chan* (zen), qui, loin du règne impérial et de l'orthodoxie confucéenne, a offert des refuges, au cours de l'histoire, aux lettrés persécutés ou disgraciés⁽¹²⁾. Irréductible à ce schéma antagoniste, *La Montagne de l'âme* n'en demeure pas moins la parabole de la fuite, qui conduit le narrateur loin de la capitale censoriale et persécutrice pour un ressourcement salutaire dans ces contrées lointaines. L'ethnologie militante métaphorise ainsi, mêlée à la tentation érémitique, la revendication de la liberté individuelle, représentée avec plus de force dans *Le Livre d'un homme seul*.

Ce dernier roman, différent de *La Montagne de l'âme* par la mise en scène d'un homme en exil⁽¹³⁾, happé par le souvenir personnel douloureux, donne à lire en réalité la même préoccupation mémorielle, même si on assiste à un déplacement de focalisation et à une reconfiguration thématique : si *La Montagne de l'âme* met au jour les vestiges contre l'action uniformisatrice de la culture dominante, c'est derechef l'histoire personnelle que l'auteur ressuscite en l'opposant à l'historiographie établie, effaçant les chapitres les plus traumatisants dans le récent passé du pays. *Le Livre d'un homme seul* se lit en effet comme une mise en garde contre le danger de l'amnésie de masse créée par la manipulation des autorités et par la « folklorisation » de l'histoire. Récusation de l'alibi officiel de la modernisation qui sacrifie à l'avenir le travail de mémoire⁽¹⁴⁾, mais refus aussi de la nostalgie du passé révolutionnaire, qu'elle soit motivée par l'exploitation commerciale, ou au contraire, par la réaction contre la société développementiste, matérialiste et inégalitaire. De ce point de vue, il s'inscrit, tout en s'en démar-

quant, dans une littérature mémorielle, née dans les années 1990 en Chine et à l'étranger, et portant sur les périodes de la Révolution culturelle et de la campagne anti-droitière de 1957.

La littérature n'a pas hésité à s'emparer de la Révolution culturelle dès son lendemain, ainsi que des événements tragiques de la République populaire. Une « littérature des cicatrices » (*shanghen wenxue*) charrie avec elle un flot de récits qui ne s'est pas tari durant les années 1980. La dénonciation d'un humanisme bafoué, chez Liu Xinwu, Dai Houying, Zong Pu, Li Ping, Zhang Xianliang, Feng Jicai, a suscité une littérature de témoignage poignante, relayée par bien d'autres écrivains : *Notes au fil de la plume* que Ba Jin a publiées progressivement dès 1978⁽¹⁵⁾, *Six récits de l'École des cadres* de Yang Jiang en 1981⁽¹⁶⁾, les témoignages divers que Feng Jicai a collectés et publiés à partir de 1986⁽¹⁷⁾, pour ne citer que quelques-uns des dizaines de titres existants. Reportages, mémoires, témoignages abondent pour combler le silence des historiens et du discours officiel occupé à assurer la croissance économique en tirant un trait sur les périodes sinistrées.

À l'égard de cette forme de littérature testimoniale, Gao Xingjian ne dissimule pas sa réticence. Il émet d'ailleurs des doutes sur la valeur pérenne des écrits de Soljenitsyne en les jugeant dépassés par les archives du Goulag dès qu'ils sont accessibles. L'allusion est explicite aux chantiers ouverts dans ce domaine, d'abord à l'étranger, comme le musée vir-

11. Rémi Mathieu, *Étude sur la mythologie et l'ethnologie de la Chine ancienne. Traduction annotée du Shanhai jing*, 2 tomes, Collège de France, Institut des hautes études chinoises, 1982. Gao Xingjian lui-même souligne l'importance de cet ouvrage, du *Shujing zhu* (Le Classique annoté des eaux), ainsi que des études mythologiques de Yuan Ke dans la préparation de son roman. Cf. Gao Xingjian, *Le témoignage de la littérature*, traduit par Noël et Liliane Dutrait, Paris, Seuil, 2004, p. 74.
12. Cf. Gao Xingjian, « Littérature et "étude du mystère" : à propos de *La Montagne de l'âme* », in *Le témoignage de la littérature*, op. cit., p. 45-78.
13. Sur la question de l'exil chez Gao Xingjian, voir Sébastien Veg, « Fuite sans fin et exil impossible : *Le Livre d'un homme seul* de Gao Xingjian », in Jean-Pierre Morel (et al.) (éd.), *Dans le dehors du monde. Exils d'écrivains et d'artistes au XXe siècle*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, p. 279-295.
14. Pour la nécessité de préserver la mémoire des « jeunes instruits » envoyés à la campagne, voir Michel Bonnin, « L'histoire de la Révolution culturelle et la mémoire de la "génération perdue" sont-elles condamnées à l'oubli ? », *Perspectives chinoises*, n° 101, 2007, p. 54-66.
15. Ba Jin, *Suixiang lu* (Notes au fil de la plume), Pékin, Sanlian shudian, 1987. Pour la traduction partielle en français, voir Pa Kin, *Pour un musée de la Révolution culturelle*, textes choisis, traduits du chinois, annotés et présentés par Angel Pino, Paris, Bleu de Chine, 1996.
16. Yang Jiang, *Six récits de l'École des cadres* (*Ganxiao liu ji*), traduit du chinois par Isabelle Landry et Zhi Sheng, Paris, Christian Bourgois, 1983.
17. Feng Jicai, *Yi bai ge ren de shinian* (Dix ans de la vie de cent personnes). Pour la traduction partielle en français : Feng Jicai, *L'Empire de l'absurde ou dix ans de la vie de gens ordinaires*, traduit du chinois par Marie-France de Mirbeck et Etiennelette Nodot, Paris, Bleu de Chine, 2001.

tuel de la Révolution culturelle basé aux États-Unis⁽¹⁸⁾. On observe ici à la fois la reconnaissance de l'autorité des archives et le souci d'en dissocier la littérature qui dépasse les seuls objectifs et fonctions documentaires en proposant une lecture personnelle de l'histoire. Gao Xingjian ne diffère guère, de ce point de vue, de ces autres récits mémoriels plus inclusifs du vécu personnel, de la subjectivité et plus élaborés dans leur formalisation. Zhang Chengzhi, dès 1984, dans *Les Rivières du Nord*, se livre à ses souvenirs intimes mêlés à une auto-remise en question quant à son rôle pendant la Révolution culturelle⁽¹⁹⁾. Liu Xinwu, dans une démarche plus dialogique, s'approprie la vie de Ren Zhong, homme simple mais entraîné dans les pires tourments à cause de sa proximité avec Yu Luoke⁽²⁰⁾, dans un texte hybride et illustré, mêlant souvenirs, récits rapportés, impressions diffuses⁽²¹⁾. Chez Yu Hua, enfin, la violence de l'histoire déclenche un processus de déshumanisation fantasmagorique, comme en témoigne *1986*, allégorie de la décennie cataclysmique⁽²²⁾. Mais sans doute est-ce la fiction que privilégie Gao Xingjian pour sa capacité d'atteindre la vérité, surgie de la mémoire trouée de l'histoire et d'une interrogation identitaire, aux prises avec le passé trouble et avec le traumatisme subi⁽²³⁾.

Le Livre d'un homme seul participe en effet d'une construction fictionnelle issue d'une longue germination. La genèse remonte à une vingtaine d'années, puisqu'un groupe de récits courts publiés au début des années 1980 comporte déjà un caractère mémoriel prononcé, corrélé aux diverses périodes de la vie de l'auteur : « Vingt-cinq ans après » en relation avec le mouvement antidroitier de 1957, « Les Amis » et « Huadou » évoquant les actes de persécution perpétrés pendant la Révolution culturelle, « Tu dois vivre » qui met en scène l'ambiance oppressante au sein de l'École des cadres, « Ma mère », personnage mort pour sa conviction progressiste et qui pourtant ne peut faire l'objet d'aucune commémoration, « L'Autre rive » rappelant le refuge offert au personnage par un secrétaire du Parti local, un sage protecteur⁽²⁴⁾. Ces fragments de souvenir écrits au nom de l'expérimentation narrative⁽²⁵⁾ n'étaient pas étrangers à l'intérêt que Gao Xingjian portait au renouvellement technique littéraire à l'encontre d'un thématisme encore prisonnier du réalisme socialiste⁽²⁶⁾. Mais l'ensemble de ces textes se révèle aujourd'hui davantage comme le laboratoire d'une écriture mémorielle plus ample, réorganisée du point de vue factuel, narratif et interprétatif : le vécu, rejailli des enfouissements à la faveur du recul spatio-temporel, obéit désormais à l'impératif de la reconstruction identitaire, concomitante à la révélation du triple statut du protagoniste pendant la Révolution culturelle : celui de victime, de témoin et d'acteur.

Le Livre d'un homme seul s'écrit avec les jeux pronominaux déjà mis en œuvre dans son premier roman : au lieu du « je » et du « il », c'est l'alternance du « tu » et du « il » qui est proposée. La deuxième personne, en sollicitant la complicité du lecteur idéal, introduit certes une dimension collective dans la commémoration. Mais le couple du « tu » et du « il » a pour effet essentiel de créer le dédoublement du personnage sur lequel se fixe une focalisation intime. Le « tu » est une instance présente, en exil, qui observe et examine le « il » du passé, vivant dans la Chine de l'époque. Ainsi s'instaure une sorte de distanciation et de monologisme biaisé, dans la mesure où les deux instances sont séparées par l'espace et le temps. À cette dualité s'ajoute bien entendu un « je » à la fois souterrain et souverain, qui remplit le rôle d'une caméra cachée et arbitrale.

Ce dispositif justifie d'abord le récit des événements. Il permet d'éloigner le *pathos*, en conformité avec le principe de « littérature froide » (*Jeng de wenxue*). Le récit, à la troisième personne, pour ainsi dire « impersonnel », donne aux souvenirs une facture impassible, que confirme la structure spatio-temporelle. La Révolution culturelle se déroule dans une chronologie à peine perturbée par d'apparentes distortions et des commentaires intercalaires. Ainsi, les épisodes clés s'enchaînent-ils, de l'été 1966, début chaotique du mouvement, jusqu'à la fuite du narrateur vers les campagnes du sud à partir de 1970, en passant par le bref séjour qu'il a été contraint d'effectuer à l'École des cadres en 1969. La linéa-

18. <http://www.cnd.org/cr/pref.htm> (visité le 8 janvier 2010). Le site CND publie à partir de 1991 des documents, des témoignages et des essais sur la Révolution culturelle avant de proposer à partir de 1996, sur l'initiative de Wang Youqin et autres, la création d'un musée virtuel de la Révolution culturelle.
19. Zhang Chengzhi, *Les Rivières du Nord (Beifang de he)*, traduit du chinois par Catherine Toulssaly, Pékin, Éditions Littérature chinoise, coll. « Panda », 1992.
20. Yu Luoke (1942-1970), ouvrier condamné à mort pour avoir écrit des articles contestataires contre certaines idées de la Révolution culturelle, notamment contre la thèse de l'« hérité révolutionnaire ».
21. Liu Xinwu, *L'Arbre et la forêt (Shu yu lin tong zai)*, traduit par Roger Darrobers, Paris, Bleu de Chine, 2002.
22. Yu Hua, *1986*, traduit par Jacqueline Guyvallet, Arles, Actes Sud, 2006. Sur la violence et l'aspect fantasmagorique chez Yu Hua, voir Isabelle Rabut, « Yu Hua et l'espace hanté », *Les Temps modernes*, n° 630-631, mars-juin 2005, p. 212-246.
23. Sur ces aspects, voir notre article : Yinde Zhang, « Gao Xingjian et Jorge Semprun : Mémoire et fiction identitaire », in Noël Dutrait (éd.), *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, Paris, Seuil, 2006, p. 47-70.
24. « Ershi wu nian hou » (Vingt-cinq ans après), « Pengyou » (Les Amis), « Huadou » (Huadou), « Ni yiding yao huozhe » (Tu dois vivre), « Muqin » (Ma mère), « He nabian » (L'Autre rive), in Gao Xingjian, *Gei wo laoye mai yugan* (Une canne à pêche pour mon grand-père), Taipei, Lianhe wenxue chubanshe, 2000, p. 67-75, 1-11, 101-143, 12-36, 155-165, 177-209.
25. Gao Xingjian, « Postface » (1987) à *Une Canne à pêche pour mon grand-père*, op.cit., p. 260-261.
26. Gao Xingjian, *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* (Premières réflexions sur la technique du roman moderne), Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1981.

rité fondamentale se double d'une topographie qui, bien que peu détaillée, n'en entrave nullement le repérage : les remous qui agitent différents quartiers de la capitale, tels que l'unité de travail du narrateur située au centre-ville ou les universités concentrées sur le secteur ouest de Pékin, son bref séjour à l'École des cadres qui se trouve au bord du fleuve Jaune, ainsi que le refuge qu'il aura trouvé à la campagne dans l'Anhui du sud.

La Révolution culturelle constitue le point nodal autour duquel s'étend un ensemble d'événements qui ont marqué l'histoire de la Chine après 1949 et la vie personnelle et familiale du narrateur. La décennie catastrophique est représentée comme l'aboutissement d'une succession de drames politiques, dont le mouvement anti-droitier de 1957. Le roman répare une mémoire trouée : les turbulences vécues par le narrateur pendant la première année de ses études universitaires, le drame de sa mère noyée dans le lac d'une ferme collective, la condamnation dont a été victime son camarade de lycée, étiqueté « droitier » pour s'être exprimé imprudemment en répondant pourtant à l'appel du Parti. Il renvoie ainsi à un chapitre gommé de l'histoire, révélateur de la mascarade du régime totalitaire qui a su mettre au pas les intellectuels en les piégeant par le miroitement du fameux slogan : « Que cent fleurs s'épanouissent. »

Par l'extension temporelle et par le mélange du vécu et des récits rapportés, le roman dénonce, au-delà des événements et des tragédies individuelles, une dictature arc-boutée sur le culte de la personnalité et sur l'utopie de l'« homme nouveau ». Le dénigrement du Parti communiste et la critique du système totalitaire s'affichent avec une impudence qui contraste avec la majorité des écrits continentaux sur le même sujet. Mais la singularité de l'œuvre de Gao ne se résume pas à cette force subversive, favorisée en partie par une position énonciative extraterritoriale. Elle se traduit davantage par une lucidité inégalée dans la représentation d'un système dont la perversité n'est démontrable qu'à condition qu'on fasse retour sur soi-même en brisant son autocensure.

Le récit des événements, objectif ou critique, se double en effet d'une auto-analyse sur le propre comportement du narrateur, grâce à l'alternance pronomiale : ce dernier s'avère ainsi juge et partie même si le « tu » refuse de porter tout jugement sur le « il » qu'il prétend se contenter d'observer. Ce dédoublement crée des interstices qui rendent possible le questionnement de l'implication personnelle dans la folie collective produite par le système. En abordant une politique coercitive qui mêle la délation à la peur, le narrateur n'hésite pas à établir le parallélisme entre cette « terreur rouge » et

le fascisme, en dépit de la réticence de Marguerite, juive allemande, qui entend distinguer le totalitarisme raciste du totalitarisme idéologique : « ... la terreur de la Révolution culturelle n'a rien à envier au fascisme ... la terreur rouge, cette maladie contagieuse qui peut rendre tout le monde fou⁽²⁷⁾ ». Le rapprochement des deux systèmes totalitaires conduit le narrateur à soulever, de façon courageuse, la question délicate du comportement personnel, quand il s'achemine vers les réflexions qui récuse la posture victimaire :

À l'époque, tout le monde était en rébellion... Par la suite, on a évité de prononcer le mot « rébellion », on a même carrément passé sous silence cette époque de l'histoire et chacun s'est dit victime de la grande catastrophe, oubliant qu'avant celle-ci, on avait été soi-même peu ou prou un homme de main⁽²⁸⁾.

Le double refus, au fil de la même page, de l'historiographie amnésique et falsificatrice et du discours victimaire, aiguille les diatribes vers l'introspection. Cette mémoire réflexive, néanmoins, dans un premier temps, n'est pas sans se heurter à des encombrements que seule une écriture exorciste semble apte à évincer.

La mémoire personnelle est soumise en effet à une configuration complexe, que sous-tend, à plus d'un titre, le rituel d'exorcisme. *Le Livre d'un homme seul* oscille, de ce point de vue, entre l'oubli et la mémoire empêchée. À l'opposé de Marguerite qui porte sur elle le poids des souffrances collectives, le narrateur prône l'oubli, considéré comme seul remède à la *mneme*, souvenirs envahissants et synonymes de descente en « enfer ». Cependant, l'oubli forcé conduit à la hantise du passé, anéantissant l'anamnèse par une mémoire qui s'enlise dans sa vaine répétition, sans parvenir à faire émerger le moindre souvenir. Le blanc et la saturation, consécutifs à la violence de l'histoire et à la casuistique, sont entraînés dans une imbrication singulière pour aboutir à une douloureuse obstruction. Dès lors intervient la maïeutique.

Marguerite, dans *Le Livre d'un homme seul*, succède ainsi à « elle » de *La Montagne de l'âme*, pour se faire l'accoucheuse de souvenirs, en engageant avec le narrateur des conversations incitatives. Les exhortations de la partenaire allemande ne sont pas sans rappeler des séances d'exorcisme, dans la mesure où elles transforment les questions brû-

27. Gao Xingjian, *Le Livre d'un homme seul*, traduit par Noël et Liliane Dutrait, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2001, p. 92-93.

28. *Ibid.*, p. 198. Mais l'auteur pointe déjà le mensonge et les absurdités de l'Histoire dans *La Montagne de l'âme*, au chapitre 71, à travers des anaphores aléatoires et contradictoires.

lantes et l'union corporelle en un rituel de possession, à l'instar d'« elle », traitée à juste titre de « sorcière » :

Tu dis qu'elle veut posséder ton âme. Elle dit que c'est cela, elle ne veut pas posséder que ton corps, elle te veut tout entier, par ta voix, elle veut entrer dans ta mémoire, s'emparer de tes souvenirs, pénétrer les tréfonds de ton âme, jouer avec ton imagination, elle veut devenir ton âme⁽²⁹⁾.

Ces paroles et gestes se révèlent comme démonifuges : en donnant naissance aux souvenirs, ils en permettent la transfiguration. Sans plus être prisonniers de la mémoire véridique, les souvenirs ainsi engendrés offrent au narrateur la possibilité de se réconcilier avec son passé et d'entamer le cheminement d'une reconstruction identitaire. Ainsi le « tu » et le « il » dévoilent-ils des rapports de complicité derrière les ruptures apparentes : non seulement la distinction est démentie par des moments de confusion, voire de fusion, mais aussi le « il » peut quitter son statut de personnage historique pour engager le dialogue avec le « tu ». La permutation des deux instances sert dorénavant à instaurer une narration légitimante, propre à encadrer les souvenirs sélectifs. Ces derniers sont mis en récit à la faveur d'une dichotomie chronologique, celle entre l'avant et l'après, établie selon une logique de discontinuité en contraste avec la linéarité continue de l'histoire répressive. L'« avant » coïncide avec le déclenchement de la Révolution culturelle, qui a entraîné le narrateur dans sa participation à la « rébellion », par adhésion au mouvement général, en réponse à l'appel de Mao. L'« après » signifie sa prise de conscience de la manipulation des masses par les autorités. La philosophie de la fuite, qui dicte désormais sa conduite, se traduit en conséquence par cette rupture (chrono)logique.

La transmutation du moi, néanmoins, dément partiellement la solution de continuité, dans la mesure où divers motifs *a posteriori* réinvestissent les événements antérieurs, de façon à y apporter des circonstances atténuantes. Ainsi, les moments d'ardeur révolutionnaire, exprimée à travers les *dazibao*, les séances de critique ou les conflits opposant différentes factions de Gardes rouges, sont modulés en fonction des alibis, qui accèdent, au demeurant, l'absence du narrateur-personnage, pourtant chef d'une faction. Le secrétaire du Parti local, Monsieur Lu⁽³⁰⁾, mentor pour le narrateur exilé au sud après son évasion de l'École des cadres, ne manque pas de déteindre sur ce dernier, encore protagoniste des actes révolutionnaires, néanmoins déjà protecteur de ses propres collègues quand il brave les interdits en leur

divulguant des informations secrètes. Son adhésion initiale à l'idéal communiste et l'instinct de survie, dans ces conditions, se voient compensés par ces gestes vertueux, décrits sur un mode aussi allusif que déterminant.

Il ne s'agit ni de dissimulation ni d'apologie, mais de l'aveu d'une innocence perdue et retrouvée, comme le suggèrent deux occurrences bibliques. Le narrateur reconnaît s'être laissé entraîner dans le tourbillon de la Révolution culturelle, avec la conviction et la « ferveur d'un apôtre ». Cet engagement éphémère cède sans tarder à la désillusion et au scepticisme, qui le transforment en son propre apôtre⁽³¹⁾ et en adepte d'une nouvelle divinité, Liberté. Ce double apostolat se lit moins comme une métaphore fortuite que comme une allusion évangélique intentionnelle quand l'on songe au sens littéral de l'intitulé du roman, *La Bible d'un homme seul* (*Yi ge ren de shengjing*). Aussi ne serait-il pas sans analogie avec la conversion de saint Paul⁽³²⁾, dans la résonance de la phrase de Victor Hugo, elle-même métaphorique :

Saint Paul n'est saint qu'avec des circonstances atténuantes. Il n'est entré au ciel que par la porte des artistes⁽³³⁾.

La reconnaissance, plus ou moins volontaire, soulève la question de la « confession » et de la « repentance » (*chanhui*), sur laquelle achoppe l'ensemble de la littérature sur la Révolution culturelle. Han Shaogong, dans « Visite », met en scène un ancien jeune instruit qui, lors de son retour au village d'accueil, se sent troublé par le souvenir d'une mort qui met l'innocence de chacun en suspens⁽³⁴⁾. Par rapport aux incertitudes qui caractérisent le récit de Han Shaogong, Yu Qiuyu, essayiste le plus médiatique et le plus controversé à cause du rôle actif qu'il avait joué auprès de l'équipe dirigeante de l'époque, fait preuve d'un aplomb peu commun, à travers une auto-hagiographie, qui fait de lui une vic-

29. Gao Xingjian, *La Montagne de l'âme*, op. cit., p. 254.

30. Qui rappelle à tous égards le personnage du secrétaire Fang dans la nouvelle « L'Autre rive », in Gao Xingjian, *Gei wo laoye mai yugan* (Une canne à pêche pour mon grand-père), op. cit., p. 177-209.

31. Gao Xingjian, *Le Livre d'un homme seul*, op. cit., p. 257.

32. « Les Actes des Apôtres », 9, « La Vocation de Saul », *La Bible de Jérusalem*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2001, p. 2235-2237.

33. Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, Livre troisième « Commencement de la fêlure », III « Ou le passant parlait », Bibliotheq.net, p. 192. <http://bibliotheq.net/victor-hugo/l-homme-qui-rit/page-192.html>

34. Han Shaogong, « Visite » (Gui qu lai), in *Séduction*, récits traduits par Annie Curien, Philippe Picquier, 1990, p. 51-78. Mais il récuse la repentance plus tard en la considérant comme signe d'obéissance à la *doxa* et à un « politiquement correct » insupportables. Cf. « Chanhui » (La Repentance), in *Anshi* (Allusion), Pékin, Renmin wenzue chubanshe, 2002, p. 97-102.

time doublée d'un ermite érudit, heureux de se retirer des rets du monde⁽³⁵⁾. On peut en effet être frappé par l'absence générale de signes de repentance dans les récits de témoignages ayant trait à cette époque. Qian Zhongshu impute cette stratégie de silence et d'ornement au sentiment de honte et de remords⁽³⁶⁾, tandis que les historiens comme les critiques littéraires tentent d'en trouver d'autres explications. Xu Zidong pointe le flou et le « complexe » qui planent sur les récits de témoignage et qu'il attribue à l'embarras que peuvent ressentir les anciens Gardes rouges, dont le comportement était loin d'être au-dessus de tout soupçon. Xu Youyu, étonné de cette carence dans les mémoires composés en chinois et en anglais, qu'il a recueillis, estime qu'à l'exception de Ba Jin, la majorité d'entre eux relèvent d'« accusation », d'« autodéfense », voire de « pavoisement », plutôt que de « confessions » ou « autoréflexions sincères ». Il formule des interprétations multiples : la nature capricieuse de la Révolution culturelle capable de transformer du jour au lendemain les tortionnaires en victimes, les hostilités persistantes créées par le fractionnisme et qui entravent les réflexions impartiales, la préférence des intellectuels pour le mutisme afin de préserver leur intégrité⁽³⁷⁾. Les mêmes sentiments habitent-ils Gao Xingjian, qui semble échapper à toutes les configurations ? Malmqvist, en tout état de cause, tend à distinguer le prix Nobel, en considérant *Le Livre d'un homme seul* comme des « confessions ». Pour le sinologue suédois, le souvenir de la Révolution culturelle s'impose à l'auteur, en dépit de sa réticence et de sa répulsion : le « tu » se sent contraint de faire face à un « il » et à son comportement pendant la Révolution culturelle⁽³⁸⁾. Liu Zaifu évoque même l'« auto-rédemption » en faisant l'éloge de la « franchise » avec laquelle Gao Xingjian aurait abordé le sujet⁽³⁹⁾. Ces commentaires divers, toutefois, se heurtent à la résistance de l'auteur, qui récuse l'idée de la « repentance »⁽⁴⁰⁾, et *a fortiori* celle du salut, éprouvant la plus grande aversion pour la politique de l'« homme nouveau ». Le motif, différent de la majorité des récits évoqués, requiert le renouvellement de la réflexion.

Le déplacement, dès lors, s'impose dans l'appréhension d'une œuvre rétive à tout jugement moral et profondément marquée par les préoccupations existentielles et identitaires⁽⁴¹⁾. La fiction offre ainsi l'issue à une descente au fond du passé pour lequel le narrateur n'éprouve ni le besoin de justification et ni de repentance, mais de réconciliation avec lui-même. Cette visée diffuse implique en effet un « mentir-vrai », directement lié au jeu d'implicite et de montage :

Tu vomis les jongleries politiques, mais en même temps, tu es en train de fabriquer une autre sorte de mensonge, littéraire cette fois, car la littérature est réellement mensonge ; elle dissimule la motivation secrète de l'auteur : la recherche du profit ou de la célébrité... En dénonçant la patrie, le Parti, les dirigeants, l'idéal, l'homme nouveau, tout en dénonçant aussi la révolution – superstition et tromperie modernes -, tu tisses à l'aide de la littérature un rideau de gaze, mais à travers ce rideau, les ordures apparaissent plus ou moins. Tu te dissimules à l'avant de ce rideau, tu te mêles secrètement aux spectateurs, tu y prends plaisir et même une certaine satisfaction⁽⁴²⁾.

On ne note point de cynisme, comme le prétendent certains critiques⁽⁴³⁾. Au contraire, la citation, ainsi que l'ensemble du chapitre 24, entament une (auto)analyse complexe et lucide sur les rapports entre le mensonge, le plaisir et la souffrance, sans négliger les deux côtés du « rideau de gaze », qui met le narrateur en position d'observer en se cachant. La lucidité et l'ambivalence du voilement et du dévoilement se trouvent ainsi au cœur de l'art de la fiction qui triomphera de la mémoire interdite, préparant le terrain pour la réconciliation. En effet, les jeux pronominaux recèlent un « je » invisible et supralucide, qui non seulement règle la distanciation entre le « tu » et le « il », mais aussi porte un regard sur le « tu » observateur du « il ». Dès lors entrent en jeu la dialectique

35. Yu Qiuyu, *Jie wo yisheng* (Une vie d'emprunt), Pékin, Zuoja chubanshe, 2004. Notez la dédicace quelque peu impudente : « Ces mémoires sont dédiées à mes aînés et à mes contemporains. »
36. Qian Zhongshu, « Préface » à Yang Jiang, *Six récits de l'école des cadres*, Paris, Christian Bourgois, 1983, p. 14-15.
37. Xu Youyu, « Ren de daoyi zhicheng zai nali ? – du wu zhong buchuanhui wenxue wenben de jiedu » (Où se trouve la morale : cinq catégories d'écrits littéraires dépourvus de confession), in Yu Kaiwei (éd.), *Chanhui haishi bu chanhui* (Se repentir ou non), Pékin, Zhongguo gongren chubanshe, 2004, p. 15-17 ; Xu Zidong, *Dangdai xiaoshuo yu jiti jiyi : xushu wenge* (Le roman contemporain et la mémoire collective : raconter la Révolution culturelle), Taipei, Maitian, 2000.
38. Göran Malmqvist, cité par Liu Zaifu, « Gao Xingjian yu linghun ziji » (Gao Xingjian et l'auto-rédemption), in *Gao Xingjian lun* (Sur Gao Xingjian), Taipei, Lianjing, 2004, p. 165.
39. Liu Zaifu, « Gao Xingjian yu linghun ziji » (Gao Xingjian et l'auto-rédemption), in *Gao Xingjian lun* (Sur Gao Xingjian), op. cit., p. 164-193.
40. Gao Xingjian, *Le Livre d'un homme seul*, op. cit., p. 238.
41. La philosophie « existentialiste » confirme l'impact de Sartre sur l'œuvre de Gao Xingjian, comme sur la génération d'étudiants et d'intellectuels chinois au début des années 1980. Voir l'article qu'il avait écrit sur la littérature française contemporaine, où dès le début il fait référence à Sartre en reprenant ses expressions, « Qu'est-ce que la littérature ? Et pour quoi la littérature ? » : Gao Xingjian, « Falanxi xiandai wenxue de tongku » (La littérature française contemporaine dans les affres), *Waiguo wenxue yanjiu*, n° 1, 1980, p. 51-57.
42. Gao Xingjian, *Le Livre d'un homme seul*, op. cit., p. 254.
43. Ngai Ling Tun, « Yuyu huanxiu – lun Yi ge ren de shengjing de wenge jiyi » (Parole retenue : *Le Livre d'un homme seul* et la mémoire de la Révolution culturelle), *Zhongwai wenxue* (Littératures chinoise et étrangère), n°1, 2008, p. 33, 39.

tique d'observation et de méditation, de souvenir et de jugement, d'impassibilité et de projection de désirs. Le jeu de dédoublement, de contrôle superposé, s'assortit de celui du dissimulé et du dévoilé, comme le suggère un lapsus imperceptible : à propos du tabou qui, chez les anciens « rebelles », pèse sur le mot « rébellion », l'auteur utilise le mot *huiyan* (1), au lieu de *huiyan* (2), transformant, par homophonie, le « tabou » en « recommandation »⁽⁴⁴⁾. Ce glissement sémantique ne saurait sans doute s'étendre jusqu'à « parole obscure » (*huiyan* 3), voire « remords » (*huiyan* 4), sans pour autant proscrire l'hypothèse d'un réseau inconscient que tissent les non-dits.

L'art de la fiction, en définitive, se porte garant de la compromission, d'autant qu'il est investi d'un éthos anti-destin. Soucieux de prouver qu'il n'est ni « ennemi du peuple » ni de soi-même, l'auteur, pourtant, renonce à la confession rousseauiste : il ne cherche ni à plaider innocent, ni encore moins à « se repentir », en rétablissant la vérité des événements ou en sollicitant la compassion des lecteurs. Il se positionne plutôt en faveur de la relativité propre à l'existence et à la fonction du masque, sur laquelle il est nécessaire de revenir ultimement, à la lumière de cette narration identitaire.

Contrairement à une lecture chrétienne, le masque n'abrite pas les secrets de la vie intérieure, dévoilée par une longue introspection. Cette dernière, au sens strict du terme, fait défaut dans le roman : derrière les yeux troués du masque, s'ouvre un gouffre noir insondable. Une fois tombé le masque des conventions, le narrateur s'apprête, sans tarder, à refictionnaliser le « il ». Sans la moindre intention de montrer un être de vérité, il tente, au contraire, de le maintenir dans sa nature imaginaire⁽⁴⁵⁾, à l'aide d'une littérature qui ne quitte pas son « rideau de gaze ». Cette revendication fictionnelle est assimilable à ces masques *nuo*, dits *bianlian*, littéralement « visage changeant », qui possèdent deux, voire trois faces superposables⁽⁴⁶⁾. La tentative se rapproche aussi de la tradition gréco-romaine, en restituant le sens latin du mot personnage, *persona*, qui désignait le masque qu'un acteur portait sur scène, tout en renvoyant au *prosopon*, dans l'indifférenciation du masque et du visage. L'inspiration proviendrait peut-être avant tout de ce « visage peint », masque propre à l'opéra de Pékin, qui double le visage de chair, dans la représentation d'une nouvelle individualité. Tous ces cas de figure réaffirment la complicité du masque et de la fiction. Cette représentation masquée établit l'équivalence de l'Histoire et des histoires, partant, le jeu de la vérité qui donne un visage à une identité transmuée et transfigurée⁽⁴⁷⁾. Ce masque-visage ne sert plus à protéger le personnage contre les offenses de l'extérieur, mais le met au défi de son propre destin,

comme l'attestent l'incipit et la clause du roman. À la fin, un sentiment religieux envahit le narrateur, qui se retrouve à Perpignan, à proximité d'un Christ en métal noir et à l'écoute d'une messe de Kodaly⁽⁴⁸⁾. S'agit-il du mouvement de cœur d'un homme seul sans Dieu, investi désormais d'une nouvelle foi ? Ce présent méditatif, en tout état de cause, contrebalance la malédiction qui ouvre le roman et qui a tant hanté l'enfant. L'écriture mémorielle parvient à la défier, non plus en retraçant les rapports de l'individu avec la société, mais en incitant à s'interroger sur les relations que ce dernier entretient avec la Loi, voire avec l'origine du symbolisme. Puisque la neige est souillée par les traces de pas, comme l'observe l'enfant en écrivant ses premiers mots dans son journal intime, c'est sans doute à travers les yeux sacrés du masque que le narrateur adulte s'accorde l'espoir de retrouver cette mémoire informulée et originelle⁽⁴⁹⁾. •

Glossaire

bianlian 變臉

chanhui 懺悔

Falanxi xiandai wenxue de tongku 法蘭西現代文學的痛苦

Gao Xingjian 高行健

huiyan 1 (recommandation) 誨言

huiyan 2 (tabou) 諱言

huiyan 3 (parole obscure) 晦言

huiyan 4 (regret) 悔言

Kailu 開路

Kaishan 開山

nuo 儻

Shanghai jing 山海經

Shuijing zhu 水經注

wunuo 巫儻

Yi ge ren de shengjing 一個人的聖經

zhilhou renren you dou huiyan zaofan 之後人人又都誨言造反

44. « ... zhilhou renren you dou huiyan zaofan... », Gao Xingjian, *Yi ge ren de shengjing* (Le Livre d'un homme seul), Taipei, Lianjing, 1999, p. 155. [« À l'époque, tout le monde était en rébellion... Par la suite, on a évité de prononcer le mot "rébellion" », *Le Livre d'un homme seul*, op. cit., p. 198.]

45. *Ibid.*

46. Yves Créhalet, *Le masque de la Chine*, op. cit., p. 108.

47. Jacques Rancière affirme dans *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 61 : « Écrire l'histoire et les histoires relève du même régime de vérité. »

48. Gao Xingjian, *Le Livre d'un homme seul*, op. cit., p. 560.

49. On trouve, pour notre propos, des résonances singulières dans le début du discours que Gao Xingjian a prononcé lors de la réception du prix Nobel de littérature : « Je ne sais si c'est le destin qui m'a poussé à cette tribune, mais pourquoi ne pas appeler destin le hasard forgé par une série d'heureuses coïncidences ? Je ne parlerai pas de l'existence de Dieu ; face à cette énigme, j'ai toujours éprouvé le plus grand respect, bien que je me sois toujours considéré comme athée. » Gao Xingjian, *La raison d'être de la littérature*, discours traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2000, p. 5.