



Perspectives chinoises

2010/2 | 2010

Quel rôle pour la littérature chinoise aujourd'hui ?

Sur les marges de la modernité

Une étude comparée de Gao Xingjian et Ōe Kenzaburō

Sebastian Veg



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/5620>

ISSN : 1996-4609

Éditeur

Centre d'étude français sur la Chine contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2010

ISSN : 1021-9013

Référence électronique

Sebastian Veg, « Sur les marges de la modernité », *Perspectives chinoises* [En ligne], 2010/2 | 2010, mis en ligne le 01 juin 2013, consulté le 06 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/5620>

Sur les marges de la modernité

Une étude comparée de Gao Xingjian et Ōe Kenzaburō ⁽¹⁾

SEBASTIAN VEG

Gao Xingjian et Ōe Kenzaburō partagent un intérêt pour les marges qui a servi de base à un dialogue entre eux organisé en 2006. Une comparaison plus approfondie de leurs ouvrages respectifs *La Montagne de l'âme* (*Ling shan*, 1982-1989) et *Le Jeu du siècle* (*Man'en gannen no futtobōru*, 1967) nous révèle également leur méfiance commune pour la modernité, ainsi qu'une préférence plus spécifique pour les marges de la culture locale. Cette critique culturelle de la modernité est étayée dans leurs essais. Toutefois, bien que leurs doutes sur la modernité et sur les cultures centrales se traduisent par la formulation similaire d'une éthique individuelle, Ōe ne partage pas la vision qu'a Gao de l'auteur détaché écrivant de la « littérature froide », mais revendique d'assumer les implications politiques découlant de sa posture éthique. On développera ici l'hypothèse que leurs définitions respectives de la littérature peuvent être appréhendées comme des explorations d'une autre forme de modernité.

Un dialogue public a été organisé entre Gao Xingjian et Ōe Kenzaburō en octobre 2006 à Aix-en-Provence, formalisant une affinité personnelle qui s'était développée entre les deux auteurs lors de précédentes rencontres. La marginalité fut choisie comme sujet de cette discussion, dont la transcription a été intégrée par Gao dans son dernier recueil d'essais ⁽²⁾. Si l'événement n'était évidemment pas étranger à leur statut de lauréats du prix Nobel de littérature, Ōe étant le deuxième écrivain japonais à recevoir le prix en 1994 (à la suite de Kawabata Yasunari en 1968) et Gao le premier écrivain de langue chinoise à le recevoir en 2000, le lien qui les unissait était avant tout d'ordre personnel. Ōe Kenzaburō, né en 1935 dans le village d'Ōse, sur l'île de Shikoku et Gao Xingjian, né en 1940 à Ganzhou dans le Jiangxi, font partie de la même génération, celle qui a fait l'expérience personnelle de nombreux aspects tragiques des idéologies du XX^e siècle ; ils partagent une attitude généralement sceptique ou critique à l'encontre des grands récits de l'histoire moderne. Tous deux se sont notamment distingués par leur position critique à l'égard de leur propre pays : Ōe en tant que critique de la modernisation militariste du Japon, et Gao, tant dans les années 1980 à l'intérieur de la Chine, taxé de « libéralisme bourgeois », qu'après le prix Nobel en tant que critique « dissident » de la Chine depuis l'étranger. À cet égard, ils partagent une position marginale par rapport aux « nations » dont ils sont parfois considérés comme des représentants et plus généralement par rapport à l'idée même de littérature nationale. Tous deux ont étudié le français, Ōe avec Watanabe Kazuo à l'Université de Tokyo, où il a été admis en 1954, et Gao

Xingjian à l'Institut des langues étrangères de Pékin à partir de 1957 : il est possible que leur premier contact avec la littérature française de l'après-guerre ait contribué à former leur compréhension du rôle de l'écrivain dans la société. Ōe s'est engagé dans la gauche japonaise : en 1960, il a voyagé en Chine en tant que membre de la Délégation littéraire Japon-Chine et a rencontré Mao Zedong, avant de démissionner d'une association semblable quatre ans plus tard en signe de protestation contre le premier essai nucléaire chinois (il demeura toute sa vie un opposant à la puissance nucléaire). Il s'est également rendu à Paris pour rencontrer Sartre auquel il avait consacré sa thèse de doctorat. À la même époque, Gao Xingjian rejoignait le Parti communiste chinois et devint un jeune cadre assigné aux Éditions en langue étrangère, qui demeura son unité de travail jusqu'au début des années 1980 ⁽³⁾. Par leurs études universitaires et

1. L'auteur remercie Arif Dirlik, Dung Kai-cheung et un évaluateur anonyme pour leurs commentaires, ainsi que Noël Dutrait pour lui avoir fait parvenir l'enregistrement de la discussion originale entre Gao et Ōe. Lorsqu'il existe une traduction française publiée des textes de Gao et d'Ōe, les citations sont tirées de celle-ci, suivies de la référence à l'œuvre originale.
2. Voir « Dajiang Jiansanlang yu Gao Xingjian duihua » (Dialogue entre Ōe Kenzaburō et Gao Xingjian), in Gao Xingjian, *Lun Chuangzuo* (À propos de la création), Taipei, Lianjing, 2008, p. 324-333. Ce texte a d'abord été publié sous le titre : « "Bianyuan" weizhi de xiezuo dadao pushi jiazhi » (Écrire à partir d'une position « marginale » permet d'atteindre des valeurs universelles), *Mingbao yuekan*, avril 2007, p. 25-30.
3. Éléments biographiques tirés de Terry Yip, « A Chronology of Gao Xingjian », in Kwok-Kan Tam (éd.), *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*. Hong Kong, Hong Kong University Press, 2001, p. 311-339 ; Noël Dutrait, « Gao Xingjian, l'itinéraire d'un homme seul », *Esprit*, n° 12, décembre 2001, p. 146-158 ; Michiko Wilson, *The Marginal World of Ōe Kenzaburō*, White Plains, ME Sharpe, 1986, p. 129-130 ; Maya Jaggi, « In the forest of the soul », *The Guardian*, 5 février 2005, <http://www.guardian.co.uk/books/2005/feb/05/featuresreviews.guardianreview9>. (3 mai 2010).

la consécration littéraire qu'ils ont reçue par la suite, ils sont tous deux profondément impliqués dans la littérature occidentale et mondiale : ils ont par conséquent mûrement réfléchi sur la position que cette reconnaissance induisait pour eux dans leur société et dans le monde. Ils décrivent cette position comme marginale à plusieurs niveaux, y compris (mais pas exclusivement) du fait du statut marginal de la littérature de langue chinoise et japonaise au sein des institutions littéraires dominées historiquement par les langues européennes, dont le prix Nobel est un exemple.

Les deux auteurs ont adopté une attitude critique à l'égard de la modernité ou du modernisme, évitant d'une part l'idée que l'Asie et la littérature asiatique devraient de quelque façon « imiter » le modernisme, qu'il soit politique ou littéraire, et de l'autre la proposition symétrique qu'elles devraient retourner à quelque « tradition » prédéfinie. Gao est tout aussi critique au sujet du post-modernisme, qu'il décrit comme « la maladie contemporaine » de l'art⁽⁴⁾. Chaque auteur adopte ainsi une position oblique – ou marginale – sur la question du statut de la littérature non européenne ou non occidentale et de sa spécificité – souhaitable ou non. En un sens, le cœur du problème est la définition de la modernité elle-même, en particulier le type de relation qui peut être établie entre le modèle socio-économique du développement industriel ou l'émergence politique de la démocratie libérale d'une part et le *corpus* de littérature que l'on regroupe généralement sous le terme de modernisme européen de l'autre. Ce lien soulève la question de savoir si la littérature non européenne doit s'efforcer d'adopter une autre position à l'égard de la modernité. Gao et Ōe ont été impliqués de longue date dans cette discussion : Gao a été étiqueté comme « moderniste » dans la Chine du début des années 1980 et on lui a reproché de tirer son inspiration de l'avant-garde occidentale⁽⁵⁾ ; Ōe établit un lien entre la modernité japonaise et la « modernisation » politique ambiguë de l'ère Meiji qui, de son point de vue, a préparé le militarisme de l'ère Shōwa. Réciproquement, Gao a critiqué à plusieurs reprises le modernisme, et cela dès 1987 dans un essai que nous analysons plus loin et à nouveau dans son discours de réception du prix Nobel, alors que Ōe, malgré ses doutes concernant l'ère Meiji, approuve le « modernisme » distinct de Sōseki.

À travers l'étude de certains points de vue théoriques développés dans les discours de réception du prix Nobel et d'autres essais des deux auteurs, nous tenterons dans cet article de clarifier leur position ambiguë à l'égard de la modernité. Nous rapprocherons ensuite la question de la modernité de leur discussion sur la marginalité et tout particuliè-

ment de l'importance du local dans leurs fictions, en nous focalisant principalement sur *La Montagne de l'âme* de Gao Xingjian (*Lingshan*, 1982-1989) et sur *Le Jeu du siècle* de Ōe Kenzaburō (*Man'en gannen no futtororu* ou *Le match de football de la première année de Man'en*, 1967). Enfin, après avoir étudié la position de l'écrivain dans le cadre de la modernité, nous opérerons une distinction entre les valeurs éthiques qui sous-tendent les œuvres de Gao et Ōe.

Dépasser la modernité

Dans un de ses essais les plus denses et les plus subtilement argumentés écrit en 1987, mais qui peut être lu comme un premier jet de son allocution Nobel de 2000, Gao Xingjian s'attaque à la question de la littérature chinoise et de la modernité. Le titre « Le modernisme retardé et la littérature chinoise actuelle » se réfère aux auteurs chinois apparus dans le sillage de la démaoïsation : Gao soutient qu'à l'exception de quelques-uns (il cite Lu Xun et Li Jinfa), les auteurs du 4-Mai étaient fortement influencés par deux tendances du XIX^e siècle européen, le romantisme et le réalisme critique – ainsi, la Chine n'avait expérimenté le « modernisme » qu'à partir des années 1980. Cependant, rappelant l'importance historique du canon réaliste chinois, il rejette l'idée d'une incompatibilité entre modernisme et réalisme chez les auteurs chinois des années 1980 (qu'il désigne par le mot *xiandaipai*, réservant le terme *xiandai zhuyi* au modernisme du début du XX^e siècle) : « Établir une simple distinction entre "les modernistes" et le réalisme n'est évidemment pas très utile pour le développement de la littérature contemporaine chinoise⁽⁶⁾. » Ainsi, bien qu'il ait affirmé qu'à l'époque de la communication de masse « la littérature chinoise, qui entreprend de créer dans la langue chinoise, ne peut plus se permettre de ne pas développer de communications avec la littérature de toutes les nations du monde⁽⁷⁾ », il dit aussi clairement que cette « communication » ne doit rien avoir de mécanique. Les modernistes européens sont

- « Xiandai xing chengle dangdai bing » (La modernité s'est transformée en une maladie contemporaine), in Gao, *Lun Chuangzuo*, *op. cit.*, p. 130-134, par exemple : « L'attaque contre la société, la politique et la tradition culturelle que la modernité a apportée à l'art moderne a été, à l'époque post-moderne, commerciale et mondialisée, dissoute dans une technique de marketing fondée sur le slogan "seul est bon ce qui est nouveau" ; l'art avant-gardiste est devenu un mouvement mondial promouvant la mode » (p. 130-131). Il semble donc difficile de définir Gao à partir d'une sorte d'« aspiration post-moderne » (Jessica Yeung, *Ink Dances in Limbo. Gao Xingjian's Writing as Cultural Translation*. Hong Kong, Hong Kong University Press, 2008, p. 99).
- Voir par exemple l'essai de Gao « Ge ri huang hua » (Chrysanthèmes de la veille), in *Meiyou zhuyi* (Sans -ismes), Hong Kong Tiandi tushu, 2000, p.158-166.
- Gao Xingjian, « Chidao de xiandai zhuyi yu dangjin Zhongguo wenxue » (Le modernisme retardé et la littérature chinoise actuelle), in *Meiyou zhuyi*, *op. cit.*, p. 103.
- Ibid.*, p. 100-101.

devenus des classiques, leur place dans la littérature mondiale est établie : « mais il n'y a aucun besoin pour nous de suivre dans leurs traces et de passer un demi-siècle à parcourir une nouvelle fois le même chemin ; encore moins de laisser de côté nos propres créations pour les critiquer un par un ⁽⁸⁾ ». Ainsi, le chemin vers la modernité qu'ont suivi « les modernistes » chinois ne peut que différer du chemin emprunté par les Européens, si bien que ces « modernistes » doivent être analysés indépendamment et dans leurs propres termes ⁽⁹⁾. La modernité européenne ne doit être ni rejetée, ni aveuglément imitée.

De la même manière, Ōe, dans une série de conférences données en Europe et en Amérique au début des années 1990, établit un lien entre le développement de la « littérature japonaise moderne » et la « modernisation » politique de l'ère Meiji. Tandis que la tradition de la « littérature pure » ou *jun bungaku*, qui était en plein essor à l'époque, se fondait sur le cosmopolitisme – des écrivains tels que Natsume Sōseki étaient à la fois versés dans les classiques chinois et bien informés sur les auteurs européens contemporains – l'essence du projet moderniste reposait sur une ambiguïté qui s'est révélée au grand jour à la suite de la Seconde Guerre mondiale : « La modernisation du Japon révèle l'histoire d'un pays asiatique qui a cherché à sortir de l'Asie et à devenir une nation de style européen ⁽¹⁰⁾. » Selon Ōe, cela a eu lieu

au prix d'une sale guerre que [le Japon] a commencée en Chine et qui a laissé les pays voisins asiatiques dévastés. Le Japon lui-même a été réduit en un tas de ruines fumantes⁽¹¹⁾.

Néanmoins, Ōe estime que cette ambiguïté avait déjà été perçue dans toute sa profondeur par Sōseki : il cite le protagoniste Daisuke dans *Et puis* (*Sore kara*, 1909) en tant qu'exemple d'un jeune intellectuel se plaignant que le Japon « se fasse passer pour une puissance de premier rang », tout en étant lui-même dévoré par « des appétits de vie » qui dicent son aspiration au bien-être matériel incarné par la modernité européenne ⁽¹²⁾. C'est ainsi, soutient Ōe, que la modernisation a conduit au déclin, à « un état de pauvreté spirituelle complète ⁽¹³⁾ ».

Cette déclaration fait écho aux théories du célèbre intellectuel et sinologue Takeuchi Yoshimi sur le « dépassement de la modernité » (*kindai no chōkoku*) ⁽¹⁴⁾. En reprenant le slogan d'une conférence d'écrivains (de la « sphère de co-prospérité asiatique ») très critiquée de 1942, Takeuchi appelait le Japon à inventer sa propre modernité, déplorant qu'il ait

simplement adopté le colonialisme et le modèle développementaliste que représentait l'Europe du XX^e siècle, modèle qui, de Meiji à Shōwa, l'a conduit à devenir lui-même une puissance coloniale. Il désigne cette transformation comme la revanche de l'esclave, aspirant à devenir le maître du maître :

l'esclave refuse de reconnaître qu'il est un esclave. Il est un véritable esclave quand il pense ne pas être un esclave. Et il révèle la pleine mesure de sa condition d'esclave quand il devient un maître⁽¹⁵⁾.

Takeuchi conclut que tout comme, dans une configuration coloniale, l'espoir existe toujours que le colonisé puisse devenir le colonisateur, dans la littérature japonaise, le désespoir même est transformé en espoir d'un salut provenant de l'extérieur ⁽¹⁶⁾. À l'opposé, « la résistance désespérée » de Lu Xun, tournée à la fois contre la tradition et contre la modernité, était, pour Takeuchi, une voie sur laquelle il était possible de rediriger les réflexions des intellectuels japonais ⁽¹⁷⁾. Le titre de l'allocution Nobel d'Ōe, « Moi, d'un Japon ambigu » (*Aimai na Nihon no watakushi*), qui fait écho au dis-

8. *Ibid.*, p. 101.

9. *Ibid.*, p. 102.

10. K. Ōe, « On modern and contemporary Japanese literature », in *Japan, the Ambiguous, and Myself. The Nobel Prize Speech and Other Lectures*, Tokyo-New York-Londres, Kodansha International, 1995, p. 55. Il n'est fait aucune mention d'un traducteur ou d'un original japonais dans la publication anglaise de cet essai. Lorsque nous citons d'autres ouvrages d'Ōe, nous utilisons la traduction française publiée, suivie de la référence à l'original en japonais.

11. K. Ōe, « Hoku Ō de Nihon bunka wo kataru » *Aimai na Nihon no watakushi*, Tokyo, Iwanami shisho, 1995, p. 177 (« Speaking on Japanese culture before a Scandinavian audience », in *Japan, the Ambiguous, and Myself*, *op. cit.*, p. 25-26).

12. Cette référence tirée de *Sore Kara* de Natsume Sōseki est citée dans K. Ōe, *Aimai na Nihon no watakushi*, *op. cit.*, p. 175-176 (*Japan, the Ambiguous, and Myself*, *op. cit.*, p. 22-23).

13. K. Ōe, *Aimai na Nihon no watakushi*, *op. cit.*, p. 177 (*Japan, the Ambiguous, and Myself*, *op. cit.*, p. 26).

14. Cette expression, comme l'a expliqué Takeuchi, recèle toute « l'ambiguïté » du Japon, ou du moins l'ambiguïté de la guerre menée par le Japon, présentée simultanément comme une guerre d'invasion coloniale et une guerre de libération de l'impérialisme. Takeuchi Yoshimi, *What is modernity? Writings of Takeuchi Yoshimi*. éd. et trad. Richard Calichman, New York, Columbia University Press, 2004, p. 120. Pour une approche critique, voir également Harry Harootunian, *Overcome by Modernity : History, Culture, and Community in Interwar Japan*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

15. Takeuchi Yoshimi, « What is modernity ? (The case of China and Japan) », in *What is modernity ?*, *op. cit.*, p. 72.

16. Takeuchi perçoit la littérature (et la recherche universitaire) japonaises comme essentiellement coloniales, en ce qu'elles sont conçues comme des pratiques existant à l'extérieur, qui doivent être recherchées et saisies pour le Japon. Takeuchi Y., *What is Modernity ?*, *op. cit.*, p. 67. Dazai Osamu est un des exemples d'auteurs cités par Takeuchi qui transforment le désespoir en espoir (p. 49).

17. Takeuchi fait remarquer ironiquement qu'il était inévitable que Lu Xun soit mal compris par les auteurs japonais qui l'ont vu comme un « Ōgai chinois », un adepte du progrès et de la modernisation (*ibid.*, p. 73).

cours Nobel inconditionnellement optimiste de Kawabata « Moi, d'un beau Japon » (*Utsukushii Nihon no watakushi*), met en évidence « l'ambiguïté » de la modernisation du Japon pour suggérer la nécessité de véritablement « dépasser la modernité », tout comme Takeuchi récupère le slogan de la conférence de 1942 pour sa propre critique du Japon moderne. Cette filiation qui passe de Lu Xun via Takeuchi à Ōe apporte un nouvel éclairage sur la façon dont ce dernier se positionne lui-même par rapport à Gao, qui a lui aussi cherché à « dépasser » certains aspects de la modernité.

L'allocution Nobel de Gao Xingjian intitulée « La raison d'être de la littérature » (*Wenxue de liyou*) traite également des réussites apparentes de la modernité. La fin du XX^e siècle, de son point de vue, marque la fin des utopies politiques et de la littérature qui les a accompagnées : « les chimères utopiques qui ont recouvert la société pendant plus d'un siècle sont déjà parties en fumée ; une fois dégagée des entraves de tel ou tel principe, la littérature doit revenir aux difficultés d'être de l'homme⁽¹⁸⁾ ». La littérature fait partie intégrante de cette modernité dystopique : au XX^e siècle, « les ingérences et les contraintes que la politique a exercées sur la littérature ont été sans précédent dans l'histoire de l'humanité⁽¹⁹⁾ » ; en outre, la littérature elle-même était hantée par « l'idéologie de la révolution permanente⁽²⁰⁾ », par laquelle les écrivains ont attaqué à plusieurs reprises tant leurs prédécesseurs immédiats que les traditions sous-jacentes de leur culture. C'est de cette façon que la littérature chinoise moderne s'est retrouvée noyée dans les « ismes » : « la littérature chinoise du XX^e siècle s'est retrouvée à maintes reprises totalement exsangue, au point de parfois presque disparaître, ce fut précisément parce que la politique dominait la littérature, que révolution littéraire et littérature révolutionnaire plaçaient, l'une comme l'autre, la littérature et l'individu dans une situation désespérée⁽²¹⁾ ». C'est pourquoi l'écriture de Gao Xingjian est dépourvue d'« ismes ».

Dans « Le modernisme retardé », Gao poursuit en établissant des différences majeures entre le modernisme occidental et les « modernistes » chinois des années 1980, en y ajoutant ses propres idées qui, dans bon nombre de cas, le positionnent à l'écart de ce dernier groupe.

Tout d'abord, [le modernisme chinois] exprime une affirmation du moi, à la différence du modernisme occidental qui nie le moi. C'est avec une passion tragique nietzschéenne qu'il affirme la valeur de la personne humaine, plutôt que de disséquer à froid la na-

ture humaine. Il s'oppose à l'éthique féodale traditionnelle et défend la légitimité de la sexualité, plutôt que de rejeter l'idée même de l'éthique et d'être dégoûté par la sexualité. Il met à nu l'absurde dans le réel, mais ne considère pas que l'absurde est toute l'existence. Il nie la raison et croit en l'inconscient, mais il ne contemple pas froidement l'irrationnel. [...] Il dépeint vivement le sentiment de solitude mais ne franchit jamais le pas de la solitude au néant. [...] La mise en cause du vieil humanisme occidental servait de point de départ au modernisme occidental, mais ce « courant moderne » chinois, plongé dans les conditions de la société chinoise réelle, a redécouvert cet humanisme un temps disparu, et s'est imprégné d'esprit romantique⁽²²⁾.

La position de Gao à l'égard du modernisme est ambiguë. Il critique ce qu'il décrit comme un modernisme « chinois » (tardif), qui apparaît comme un romantisme politisé d'avant-garde, défini par son nietzschéisme, sa volonté de libérer l'individu de traditions oppressantes et la possibilité pour l'individu de surmonter les absurdités du réel. C'est le type de modernisme que Gao associe à l'idéologie et à la littérature engagée, parce qu'il assigne à la littérature un rôle central dans la société⁽²³⁾. Le « modernisme occidental » (de l'entre-deux-guerres) est, en revanche, caractérisé par son introspection amoral des profondeurs de la nature humaine. Dans la longue liste de noms de modernistes occidentaux mentionnés dans cet article, c'est Kafka – bien plus que l'avant-garde – qui correspond sans doute le plus étroitement à la froide interrogation sur le moi et à l'absurdité de toute action humaine décrits par Gao. Kafka est en réalité allé plus loin que les auteurs nietzschéens qui mettent Gao mal à l'aise :

18. Gao Xingjian, « La raison d'être de la littérature », *Le témoignage de la littérature*, trad. N. et L. Dutrait, Paris, Le Seuil, 2004, p. 124 ; « Wenxue de liyou », *Lun Chuangzuo*, op. cit., p. 10.
19. Gao Xingjian, « Le témoignage de la littérature » in *Le témoignage de la littérature*, op. cit., p. 136 ; « Wenxue de jianzheng », in *Lun Chuangzuo*, op. cit., p. 16.
20. Gao Xingjian, « Le témoignage de la littérature » in *Le témoignage de la littérature*, op. cit., p. 138 ; *Lun Chuangzuo*, op. cit., p. 18.
21. Gao Xingjian, « La raison d'être de la littérature », *Le témoignage de la littérature*, op. cit., p. 111 ; « Wenxue de liyou », *Lun Chuangzuo*, op. cit., p. 4.
22. Gao Xingjian, « Chidao de xiandai zhuyi », *Meiyou zhuyi*, op. cit., p. 102. Traduction citée d'après notre article « Le théâtre en Chine depuis 1979 », *Théâtre/Public*, n° 174, juillet-septembre 2004, p. 35.
23. C'est pourquoi, bien que je partage l'idée que *La Montagne de l'âme* est « un grand roman moderniste tardif de notre époque prétendument post-moderne » (Jeffrey Kinkley, « Gao Xingjian in the "Chinese" Perspective of Qu Yuan and Shen Congwen », *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. xv, n° 2, p. 132), il est important de s'interroger sur les raisons pour lesquelles Gao ne le définirait probablement pas lui-même en ces termes.

Au siècle dernier, Nietzsche a déjà proclamé que Dieu était mort et que notre culte porte sur le moi. Pourquoi la littérature chinoise doit-elle aujourd'hui remplacer Dieu par ce même moi ? Qui plus est, après Kafka, ce moi est déjà mort. Nous vivons à une époque où les vieilles valeurs disparaissent très rapidement⁽²⁴⁾.

Bien qu'il ait écrit auparavant qu'il y avait peu de « modernistes » dans la Chine du début du XX^e siècle (sans doute de ceux qui s'inscrivent dans la lignée d'écrivains comme Kafka), il semble évident que la critique de Gao des modernistes « retardés » des années 1980 est en fait également orientée vers les écrivains « non retardés » du 4-Mai, ou tout du moins vers ceux dont on a fait par la suite le courant dominant du 4-Mai. Ceci est confirmé par le lien systématique qu'effectue Gao entre la « révolution littéraire » et « la littérature révolutionnaire » comme le montre l'extrait de « La raison d'être de la littérature » cité plus haut.

Ōe exprime de semblables doutes sur l'apparition de la « littérature moderne » au Japon en tant que contrepartie de la modernisation institutionnelle de l'ère Meiji, dans une veine qui peut être reliée à celle de Liang Qichao en Chine, pour qui la « nouvelle fiction » ne devait être qu'un exemple dans la longue liste des « nouveautés » nécessaires à la formation d'un « nouveau citoyen ». Il est révélateur de faire le lien entre la critique par Gao de la tradition du 4-Mai et de Liang Qichao et les réserves exprimées par Ōe sur l'ère Meiji, car l'idée d'une « fiction politique » formulée par Liang a été en grande partie inspirée par l'intellectuel emblématique de l'ère Meiji Fukuzawa Yukichi⁽²⁵⁾. Les deux écrivains rejettent cette vision utilitariste ou excessivement engagée de la littérature, qui est d'une façon ou d'une autre liée à la modernité sociale et politique. Tout en mettant en avant leur cosmopolitisme, ils demeurent mal-à-l'aise face aux variantes nietzschéenne ou prométhéenne de la modernité qui, selon Gao, ont accordé à la littérature une position centrale dangereuse dans la société :

nous ne devrions pas créditer la littérature d'une valeur trop haute, elle n'est qu'une simple expression de la culture humaine. Les écrivains ne sont pas des guerriers, ni des saints pourvus d'auréoles au-dessus de leur tête⁽²⁶⁾.

Il est particulièrement intéressant de remarquer que, de même qu'Ōe réserve à Sōseki une place à part en tant que « moderniste réticent », c'est-à-dire comme moderniste qui a reconnu les périls de la modernité⁽²⁷⁾, Gao exempte Lu Xun, ainsi que le poète Li Jinfā, de sa critique des premiers écri-

vains chinois du XX^e siècle⁽²⁸⁾. Bien qu'il ait par ailleurs critiqué Lu Xun pour son poème de 1902, en soulignant sa volonté de « sacrifier [son] sang à l'Empereur jaune », ou sa « conversion » d'après 1927, il n'a pas émis de critique directe sur la fiction de Lu Xun – un point important car pour la génération d'Ōe, Lu Xun était associé à la critique de Meiji exprimée par Takeuchi et à la possibilité d'un autre type de modernité. Jeffrey Kinkley a formulé l'hypothèse « d'un troisième type » de modernisme, distinct du « haut modernisme occidental » (qu'il définit comme étant dirigé contre la modernité positiviste) et du « modernisme des concessions » fasciné par le « faste urbain et la nouveauté matérielle et sociale ». Il associe ce « troisième type » de modernisme avec le statut universitaire et les régions limitrophes, particulièrement avec la ville de Kunming et des auteurs comme Shen Congwen et, partiellement du moins, Lu Xun⁽²⁹⁾. On pourrait aussi probablement rapprocher ce « troisième type » du concept japonais de *jun bungaku* qui, comme l'a souligné Ōe, a été à l'origine utilisé comme une antithèse de la modernisation Meiji (par le poète romantique Kitamura Tōkoku), et en est venu maintenant à signi-

24. Gao Xingjian, *Meiyou zhuyi*, *op. cit.*, p. 102.

25. Voir Hiroko Willcock, « Japanese Modernization and the Emergence of New Fiction in Early Twentieth Century China : A Study of Liang Qichao », *Modern Asian Studies*, vol. xxx, n° 4, octobre 1995, p. 817-840.

26. Gao Xingjian, *Meiyou zhuyi*, *op. cit.*, p. 102.

27. De la même façon, Takeuchi Yoshimi exempte Sōseki de sa critique de la littérature « coloniale » de Meiji : « Pour Sōseki, la civilisation moderne du Japon était un échec, en ce qu'elle n'avait pas été produite de façon interne ; au contraire, elle est restée de part en part une affectation externe. Sōseki a recherché en vain une façon de transformer le processus de modernisation en processus interne. » (Takeuchi Y., *What is modernity?*, *op. cit.*, p. 154).

28. L'ambiguïté de la relation de Gao avec Lu Xun est évidente dans la discussion figurant dans *Enquête préliminaire sur la technique de la fiction moderne*, au chapitre intitulé « Xiandai jiqiao yu minzu jingshen » (technique moderne et esprit national), *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan*, Canton, Huacheng, 1981, p. 113-114. Voir aussi : Mabel Lee : « Gao Xingjian's dialogue with two dead poets from Shaoxing : Xu Wei and Lu Xun », in Raoul Findeisen et Robert Gassman (éd.), *Autumn Floods*, Bern, Peter Lang, p. 401-414.

29. J. Kinkley, « Gao Xingjian in the "Chinese" Perspective », *art. cit.*, p. 143-145. Cette catégorisation est sans doute un peu rapide : la plus grande partie du modernisme littéraire chinois est associée au 4-Mai et à une forme d'engagement social – très différente du « modernisme des concessions » si celui-ci est défini comme s'inspirant de l'avant-garde européenne (bien que des éléments de l'avant-garde aient aussi été très politisés). Il pourrait être plus utile de voir ce « troisième type » comme n'étant ni engagé dans des causes sociales (le 4-Mai), ni préoccupé par des expériences formelles (les concessions). Jeffrey Kinkley a fourni une analyse exhaustive du type de modernisme auquel il pense à partir de trois nouvelles de Shen Congwen (« Shen Congwen among the Chinese modernists », *Monumenta Serica*, n° 54, 2006, p. 311-341). À propos de Gao et du modernisme, voir aussi : Mabel Lee, « Gao Xingjian on the Issue of Literary Creation of the Modern Writer », in K. K. Tam (éd.), *Soul of Chaos*, *op. cit.*, p. 21-41 et Mabel Lee, « Gao Xingjian : Contre une modernité esthétique », in N. Dutrait (éd.), *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, Paris, Le Seuil, 2006, p. 13-23, un article consacré à l'examen de la position anti-nietzschéenne de Gao. De même dans le contexte japonais, on peut considérer qu'Ōe revient à un « troisième » type de modernisme (Sōseki), qui n'est pas défini par un projet politique (Fukuzawa Yukichi), et n'approuve pas non plus le « néo-sensationnisme » moderniste (Kawabata), qui pourrait être comparé à la littérature chinoise « des concessions ».

fier la littérature « non commerciale » ou les « belles lettres ». C'est ce troisième type de « modernistes réticents » (Lu Xun et Sōseki) qui intéresse Gao et Ōe, parce qu'ils ne sacrifient pas la position marginale de la littérature aux exigences de l'époque, mais rejettent le rôle central de la littérature dans le processus de construction nationale hérité de la tradition romantique et de l'attitude prométhéenne encore implicite dans certains écrits de Nietzsche.

Marginalité et localité

Pour Gao et Ōe, remettre en question le projet de la modernité peut se concevoir comme un processus à deux niveaux : cela implique, d'une part, une critique de l'idéologie du progrès et du développement économique (du « capitalisme », diraient certains) ainsi que du colonialisme ou de l'assimilation de cultures « faibles » ou marginales. Dans le même temps, cette remise en question a le souci de réévaluer le rôle de la littérature dans la légitimation de ce projet prométhéen et de limiter sa signification sociale à une éthique personnelle. Cette réévaluation implique que la littérature prenne ses distances par rapport aux idéologies, mais plus généralement par rapport à l'idée qu'elle renferme une forme de vérité. Gao écrit dans la « Préface de l'auteur » à *Ne pas avoir de isme* que « Ne pas avoir de -isme, c'est le droit élémentaire d'être un être humain, et sans même parler de liberté plus large, d'avoir au minimum la liberté de pas être l'esclave d'un -isme. » Afin de sauvegarder cette liberté, la littérature devrait renoncer à vouloir devenir un centre de pouvoir : « L'individu ne peut pas appréhender le monde, mieux vaut pour lui rester à la marge, de pas penser dominer le monde, et ne pas être dominé sans raison par lui⁽³⁰⁾. » La marginalité est donc la conséquence d'une position philosophique qui cherche à préserver des doutes sur la vérité ou le sens de l'histoire, doutes qu'un certain courant de modernistes confiants rejette avec ardeur.

La Montagne de l'âme fait écho à cette aspiration à un niveau micro-thématique, structurel et philosophique. Le protagoniste du roman, tant dans ses incarnations comme « je » et comme « tu » (qui alternent par chapitres pairs et impairs), se lance dans une quête à niveaux multiples, apparemment à la recherche de la Montagne de l'âme. Celle-ci est mentionnée dans le premier chapitre par un homme que le narrateur « tu » rencontre sur un train et est décrite comme un lieu peuplé d'hommes sauvages et de forêts immaculées : « Tout est à l'état originel là-bas⁽³¹⁾. » Le protagoniste décide initialement de chercher cette montagne afin d'apaiser sa nostalgie :

Tu as vécu longtemps en ville et tu as besoin d'entretenir en toi une grande nostalgie du pays natal, tu voudrais qu'il te procure un peu de réconfort pour que tu puisses retourner à l'époque de ton enfance et retrouver tes souvenirs perdus⁽³²⁾.

Au chapitre 2, cette quête est reprise par la variante plus rationnelle qu'incarne le narrateur à la première personne :

Quand toi, tu es à la recherche du chemin qui mène à Lingshan [la montagne de l'âme], moi, en me promenant le long du Yangzi, je cherche le réel. Je viens de connaître un événement grave [...] J'aurais dû depuis longtemps quitter mon environnement pollué et retourner dans la nature à la recherche d'une vie authentique⁽³³⁾.

Au chapitre 3, le deuxième chapitre narré par le « tu », lorsque le narrateur atteint la ville de Wuyi, il est plongé dans son enfance par les sons et les odeurs du village de montagne et croit reconnaître la langue des contes Song quand il entend parler les paysans. Tout au long du roman, les chapitres à la deuxième personne servent à approfondir ce thème des racines culturelles chinoises et sont continuellement parcourus de références à la tradition hétérodoxe et populaire compilée dans des ouvrages comme le *Classique des montagnes et des mers* et d'autres recueils de légendes. Ici, la localité (le village natal, l'enfance, le village de montagne) sert de traduction géographique de la marginalité, en ce qu'elle fracture l'idée du national en d'innombrables variations et composantes.

Le chapitre 52, dans lequel le « tu » est décrit comme l'émanation ou « l'ombre » du « je », relie explicitement les deux quêtes :

j'étais plongé dans mon imagination, avec comme écho ton voyage intérieur; quel est le plus important des deux voyages ? Lequel est le plus réel ? Cette vieille question irritante peut devenir un véritable sujet de discussion ou même de débat, mais de toute

30. Gao Xingjian, « Préface de l'auteur », *Le témoignage de la littérature*, op. cit., p. 13 et p. 10 ; *Meiyou zhuyi*, op. cit., p. 4 et p. 2.

31. Gao Xingjian, *La Montagne de l'âme*, trad. N. et L. Dutrait, La Tour d'Aigues, L'Aube (poche), 2000, p. 12 ; *Ling Shan*, Hong Kong, Tiandi tushu (édition en caractères simplifiés), 2000, p. 3.

32. Gao Xingjian, *La Montagne de l'âme*, op. cit., p. 19 ; *Ling Shan*, op. cit., p. 8.

33. Gao Xingjian, *La Montagne de l'âme*, op. cit., p. 25 (modifié) ; *Ling Shan*, op. cit., p. 11.

façon, elle n'a aucun rapport avec le voyage spirituel dans lequel « je » ou « tu » sont plongés⁽³⁴⁾.

La convergence des deux quêtes ou leur capacité à se compléter l'une l'autre démontre qu'en alternant l'imagination et la réalité, le narrateur continue à chercher une forme de totalité et d'authenticité : à la fois l'origine de la civilisation chinoise, la vraie nature de son moi profond et de ses origines, un environnement naturel vierge protégé de la culture et en dernier lieu « la vérité » que la littérature prétend révéler.

Cependant, cette recherche de l'unité et de l'authenticité se fracture en d'innombrables multiplicités, comme l'illustre la fragmentation de la culture chinoise, qui se diffracte, dans l'imagination du narrateur « tu », en de multiples traditions populaires alternatives (légendes taoïstes, folklore local, comme l'histoire du serpent *qi*, un *chuanqi* de l'époque Jin à propos d'une nonne qui lave ses propres intestins chaque jour au chapitre 48)⁽³⁵⁾ et simultanément, dans les recherches anthropologiques du narrateur « je », en cultures minoritaires innombrables : les Yi (chapitres 20 et 22), les Qiang (chapitres 2 et 68) et les Miao (chapitres 39, 41 et 43). Au chapitre 59, le narrateur à la première personne s'émerveille : « Non seulement les minorités ethniques, mais l'ethnie han elle-même, possèdent encore une véritable culture populaire, qui n'a pas subi la pollution de la morale confucianiste⁽³⁶⁾ ! » Cette idée, que l'on peut faire remonter aux penseurs du pré-4-Mai, comme Zhang Binglin, et qui est explicitée dans l'essai de Gao intitulé « Littérature et "étude du mystère" » (*Wenxue yu xuanxue*)⁽³⁷⁾ est, en fait, déjà un aspect important de l'essai « Le modernisme retardé ». Gao y exprime tout d'abord l'opposition entre la culture centralisée unifiée du bassin du Fleuve Jaune, que l'on retrouve dans les aspects centralisateurs du confucianisme et de sa pratique du *jiaohua* (terme traduit par « morale confucianiste » dans la citation précédente) et les cultures marginales innombrables répandues le long du fleuve Yangtsé, qu'il désigne sous le nom de « cultures non lettrées » (*fei wenren wenhua*)⁽³⁸⁾. La littérature chinoise s'est bien sûr longtemps inspirée de ces cultures marginales qui se sont exprimées dans le taoïsme et les traditions locales.

Ces idées sont évidemment très imprégnées par les débats des années 1980 sur la littérature de « la quête des racines » (*xungen*) et, comme l'a souligné Jeffrey Kinkley, par l'opposition entre la Chine « jaune » et la Chine « bleue », illustrée dans la série télévisée *L'Élégie du fleuve (He shang)*⁽³⁹⁾. Elles sont également tributaires de l'intérêt des intellectuels du début du XX^e siècle pour la localité, qui se retrouve de Zhang Binglin à Zhou Zuoren et Shen Congwen. Kinkley

relie cet aspect au modernisme, soutenant que, dans les années 1980, ce dernier s'est de nouveau défini par sa recherche du primitivisme. Toutefois, on peut estimer que la structure du roman introduit une perspective différente. Si le narrateur commence effectivement par rechercher une culture « primitive », « authentique », « non contaminée » par le confucianisme, cette quête est à plusieurs reprises brisée et diffractée. Lingshan, la Montagne de l'âme, se fracture en une multiplicité d'autres lieux, comme Lingyan, le Rocher de l'âme, où les femmes viennent prier pour une progéniture masculine. La conclusion peut seulement être qu'il n'y a pas de source de la culture chinoise, pas plus qu'il n'y a de nature vierge (dans le chapitre 75, le narrateur souligne que le Yangtsé lui-même est entièrement pollué, de sa source jusqu'à la mer), pas plus qu'il n'y a de « moi » stable que l'on puisse dissocier du monde. Dans une image très saisissante, « l'homme sauvage » s'avère être ironiquement un droitier persécuté en cachette (chapitre 61)⁽⁴⁰⁾. Le narrateur voit sa propre identité se fracturer en une multiplicité de pronoms personnels. Il n'y a pas non plus de « vérité » en littérature, comme le narrateur le conclut au dernier chapitre :

faire semblant de comprendre, mais en fait ne rien comprendre. En réalité, je ne comprends rien, strictement rien. C'est comme ça⁽⁴¹⁾.

34. Gao Xingjian, *La Montagne de l'âme*, op. cit., p. 422 ; *Ling shan*, op. cit., p. 298. Dans cet exemple, le mot *zhenshi* (*hezhe geng wei zhenshi*) est traduit par « réel » (« Lequel est le plus réel ? »), alors que dans la citation précédente du chapitre 2, *zhenshi* (*xunzhao zhezong zhenshi*) est traduit par « vérité » (« je cherche la vérité »), occurrence que nous avons par conséquent modifiée (voir note 33 ci-dessus).
35. L'utilisation de ce conte, qui apparaît aussi dans la pièce de Gao *Au bord de la vie*, est décrite de manière détaillée par Gang Gary Xu comme un trope pour l'introspection morale (« My Writing, your Pain, and her Trauma : Pronouns and Gendered Subjectivity in Gao Xingjian's *Soul Mountain* and *One Man's Bible* », *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. xiv, n° 2, p. 99-129 ; p. 100-101). Xu la relie à une histoire du XVII^e siècle du Maître Cœur-de-lune ivre du Lac de l'ouest (Zui Xihu xin yue zhuren), tandis que le narrateur la présente dans les premières lignes du chapitre comme une légende de l'époque Jin : la référence à la fiction littéraire érotique de la fin des Ming est peut-être moins centrale dans la recherche par le narrateur de légendes anciennes (la légende permet de souligner sa préférence pour les traditions hétérodoxes de l'époque Jin), mais elle montre bien, en passant, comment les textes soi-disant « primitifs » de la culture chinoise « authentique » ont en réalité été maintes fois réécrits.
36. Gao Xingjian, *La Montagne de l'âme*, op. cit., p. 479 ; *Ling shan*, op. cit., p. 341.
37. Voir Gao Xingjian, *Meiyu zhuyi*, op. cit., p. 167-182 ; *Le témoignage de la littérature*, op. cit., p. 45-77.
38. Gao Xingjian, « Chidao de xiandai zhuyi », in *Meiyu zhuyi*, op. cit., p. 105.
39. J. Kinkley, « Gao Xingjian in the "Chinese" Perspective », art. cit., p. 142.
40. La pièce *L'autre rive (Bi'an)* fait aussi partie de cette discussion : en plus d'illustrer l'existence d'une « autre rive » transcendante (qui peut aussi représenter l'authenticité ou la « vérité »), la pièce peut également se lire comme une image du douloureux processus de remémoration de la Révolution culturelle, comme le soutient de façon convaincante Sy Ren Quah dans ce numéro.
41. Gao Xingjian, *La Montagne de l'âme*, op. cit., p. 670 ; *Ling shan*, op. cit., p. 484.

La fragmentation du moi, soigneusement élaborée dans le roman, est une composante essentielle de la position sceptique de Gao face à la capacité de la littérature de révéler une quelconque forme de vérité. C'est aussi l'indice d'une confiance indubitable envers la capacité des formes modernistes à résister aux excès de la politique moderne⁽⁴²⁾. À la différence du début du XX^e siècle et des années 1980, la localité dans le roman de Gao n'est plus un révélateur de l'authenticité.

Mais l'expérience de l'inexistence d'un centre, d'une Montagne de l'âme, d'un moi cohérent et d'une seule vérité, est en fait libératrice. Comme l'exprime le vieil homme au chapitre 76 : « Le chemin est bon. C'est celui qui l'emprunte qui s'est trompé⁽⁴³⁾. » Plutôt que d'évoquer l'inaccessibilité de « l'autre », comme l'a suggéré Gary Xu⁽⁴⁴⁾, cette séquence semble souligner que le voyageur qui confère à « l'autre rive » une signification métaphysique (peu importe qu'elle appartienne à la recherche du moi véritable dans un contexte bouddhiste, à la signification authentique du monde ou aux racines de la culture) est trop facilement amené à négliger l'autre empirique, ses frères humains et le monde dans lequel ils habitent⁽⁴⁵⁾. Gao Xingjian a rejeté à plusieurs reprises l'idée de « racines » ou d'authenticité dans « Le modernisme retardé », dans le chapitre 72 de *La Montagne de l'âme* et de nouveau dans « Littérature et "étude du mystère" » : « Je ne suis pas un anticulturaliste, mais je ne me reconnais pas comme un tenant de la "recherche des racines" parce que ces racines se trouvent depuis ma naissance sous mes pieds, et la question est de comment les connaître et comment me connaître moi-même⁽⁴⁶⁾. » Néanmoins, on ne doit pas considérer l'interprétation que propose Gao Xingjian de la modernité comme un renoncement postmoderne à toute recherche de la vérité, de l'authenticité, ou du moi. Sa vision implique seulement que ces recherches ne peuvent pas être définies par leur objet : il n'y a aucune « racine », aucun « moi », aucune « origine », aucune « sinitude » qui puissent être isolés à la fin de la quête. C'est la quête elle-même et la multiplicité des réponses et des rencontres qu'elle rend possible qui fait qu'elle vaut la peine d'être entreprise.

Gao traite de ce sujet dans son essai « Le témoignage de la littérature », dont le sous-titre est en chinois : *Dui zhenshi de zhuiqiu*, traduit en français par Noël et Liliane Dutrait comme « La recherche du réel » et par Mabel Lee en anglais par : « The Search for Truth » (La quête de la vérité). Cette dernière traduction est sans doute possible, à condition que « la vérité » soit comprise comme *zhenshi*, c'est-à-dire « la vérité empirique », plutôt que « la vérité philoso-

phique » (*zhenli*). Gao développe ce point à la fin de l'essai :

Pour atteindre le réel [zhenshi], on ne recourt pas à la spéculation métaphysique. Le réel est tellement sensible et tactile ; issu de la fusion entre le sujet et l'objet, il est vivant partout et à chaque instant dans la perception de l'homme⁽⁴⁷⁾.

Gao Xingjian souligne ainsi que le type de vérité disponible à la littérature est d'une nature intrinsèquement immanente et, en tant que telle, ne peut se trouver que dans la réalité. Le local est donc également une image de la diversité de la vérité empirique.

Kenzaburō Ōe a adopté une position semblable sur la question des cultures centrale et locale, en particulier les cultures d'Okinawa⁽⁴⁸⁾ et de son île natale de Shikoku. Dans l'allocution « Sur la culture japonaise devant un auditoire scandinave », Ōe se réfère à cet intérêt comme étant la source immédiate du roman *Le jeu du siècle* : « Une de mes motivations pour écrire ce roman a été ma perception croissante à l'époque de l'existence au Japon d'une culture très différente de la culture dominante de Tokyo. » Cela a amené Ōe à s'in-

42. C'est la raison pour laquelle je suis réservé à propos de la compréhension qu'a Julia Lovell de *La Montagne de l'âme* comme roman dans lequel le scepticisme est « conquis par le romantisme », dans lequel le moi régresse « vers un cœur romantique derrière une façade moderniste » et est en fin de compte « capable de dire la vérité au peuple ». (« Gao Xingjian, the Nobel Prize and Chinese Intellectuals : Notes on the Aftermath of the Nobel Prize 2000 », *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. xiv, n° 2, p. 1-50, p. 22). Voir aussi l'évaluation légèrement différente que fait Jessica Yeung de ce roman comme « geste creux pour maintenir l'apparence d'un roman d'avant-garde, qui est consommé comme tout autre spectacle littéraire ».

43. Gao Xingjian, *La Montagne de l'âme*, op. cit., p. 631 ; *Ling Shan*, op. cit., p. 457.

44. Voir G. Xu, « My Writing, your Pain, and her Trauma », art. cit., p. 117.

45. Dans ce sens, je pense que la référence de Gary Xu à Emmanuel Lévinas et en particulier à la citation « par ma relation avec l'Autre, je suis en relation avec Dieu » nous induit en erreur, parce que Gao Xingjian est précisément préoccupé par la nécessité de ne PAS investir « l'autre » d'une signification métaphysique, et de trouver le plaisir dans le monde empirique et dans les rencontres aléatoires avec ses semblables qu'il offre au voyageur. Il reste vrai que, si « l'autre » est hypostasié au sens où l'entend Xu, alors il devient inaccessible. Gao croit d'autre part que la littérature peut toucher l'autre : « Bien que les hommes aient autant de difficultés à se comprendre entre eux, bien qu'ils soient enfermés dans leur propre expérience, le recours à la littérature leur offre une certaine communication, et cette écriture littéraire, qui à l'origine était dénuée de toute motivation, leur laisse finalement un témoignage de l'existence. Si la littérature conserve encore un sens, c'est sans doute celui-ci. » « Le témoignage de la littérature », in *Le témoignage de la littérature*, op. cit., p. 157 ; *Lun Chuangzuo*, op. cit., p. 28.

46. Gao Xingjian, « Littérature et "étude du mystère" », in *Le témoignage de la littérature*, op. cit., p. 77 ; *Meiyou zhuyi*, op. cit., p. 182.

47. Gao Xingjian, « Le témoignage de la littérature », in *Le témoignage de la littérature*, op. cit., p. 152 ; *Lun Chuangzuo*, op. cit., p. 25.

48. Ōe a été poursuivi en justice par un groupe représentant l'armée japonaise pour son livre *Notes d'Okinawa* (1970), consacré aux suicides forcés des habitants d'Okinawa à la fin de la guerre. Une cour d'Osaka a jugé en sa faveur en mars 2008. Voir Steve Rabson, « Case Dismissed », *Japan Focus*, 8 avril 2008, <http://www.japanfocus.org/-Steve-Rabson/2716> (5 mai 2010).

téresser à Okinawa, « qui a conservé même encore aujourd'hui son identité culturelle non-Yamato, dotée de la richesse et de la diversité spécifiques à la culture périphérique⁽⁴⁹⁾ ». Il ajoute que cette culture villageoise, enracinée dans la cosmologie traditionnelle et les cycles de vie, « a été ma façon de résister au niveau mythologique à la culture homogénéisatrice et centralisatrice qui a même exercé son influence sur mes propres terres natales de Shikoku⁽⁵⁰⁾ », en ajoutant que « mes romans peuvent s'éloigner encore plus du courant dominant, dans la mesure où ils se fondent sur les contes populaires et la mythologie, ce qui constitue un défi direct au système impérial⁽⁵¹⁾ ». Rappelant la colonisation et l'agression d'Okinawa par le Japon impérial, dans une veine semblable à la description par Gao du *jiaohua* confucéen, Ôe recommande que le Japon apprenne auprès d'Okinawa et de la Corée « comment ne pas être au centre⁽⁵²⁾ ».

Le Jeu du siècle dépeint en apparence une recherche de l'authentique et du local qui, comme dans *La Montagne de l'âme*, se révèle problématique. Le roman raconte l'histoire de deux frères, Takashi et Mitsusaburō, pris dans les événements qui ont suivi les protestations contre le renouvellement du Traité de sécurité américano-japonais en 1960. Takashi a participé à ces protestations et a effectué ensuite un voyage aux États-Unis avec une troupe de théâtre japonais (dénommée « Notre honte ») à la recherche d'une expiation. Finalement, revenant au Japon, il décide de retourner au village de ses ancêtres à Shikoku pour commencer « une nouvelle vie », emmenant son grand frère et sa femme avec lui, sous prétexte que le propriétaire du supermarché local veut acheter leur vieille propriété familiale⁽⁵³⁾. Dans les forêts apparemment intactes de Shikoku, ils retrouvent un monde peuplé de personnages semi légendaires : le mythique Chōsokabe, l'insaisissable ermite Gii, un « homme sauvage » légendaire de la forêt qui fait une apparition au chapitre 12 et Jin, la gardienne immensément obèse de la maison familiale. La figure de Gii (personnage principal de la trilogie *Un arbre vert en flammes* d'Ôe) est commentée par le narrateur Mitsusaburō à l'aide d'une citation du célèbre folkloriste japonais Yanagita Kunio (à propos d'une femme nue qu'il avait observée), confirmant que Gii est étroitement lié à une préoccupation intellectuelle pour la signification de la culture locale⁽⁵⁴⁾. En outre, Ôe a introduit un lien implicite entre Shikoku et Okinawa : le nom du lignage des frères, Nedokoro, provient, selon l'auteur, d'un mot d'Okinawa signifiant « le lieu de ses racines⁽⁵⁵⁾ », et qui se rattache à la quête que poursuit Takashi :

J'ai souvent entendu dire, en Amérique, le mot up-rooted, et en rentrant dans la vallée, pour vérifier mes racines, j'ai commencé à penser que mes racines avaient déjà été arrachées et que j'étais une herbe sans racine : voilà, up-rooted. Je pense qu'il me faut de nouvelles racines, et que je dois pour cela accomplir une action qui leur soit conforme⁽⁵⁶⁾.

La position critique des protagonistes à l'égard de la modernité industrielle japonaise de l'après-guerre semble donc entraîner la recherche d'une forme plus authentique de culture, ce qui n'est pas sans rappeler la Chine des années 1980.

La recherche de racines mène à la découverte d'un parallèle entre les dates des actions anti-américaines de 1960 et d'une révolte villageoise écrasée par l'arrière-grand-père des deux protagonistes en 1860, la « Première année de Man'en », qui donne son titre au roman⁽⁵⁷⁾. Cette révolte, dirigée contre ce que les villageois ont perçu comme étant un taux d'intérêt excessivement haut exigé par l'arrière-grand-père Nedokoro, a été menée par son frère cadet : les paysans ont essayé de mettre le feu à la maison familiale et ont occupé la distillerie de saké⁽⁵⁸⁾. L'interprétation du roman même dépend en grande partie de celle qu'on fait de cette rébellion et de la légitimité qu'on accorde à sa répétition par Takashi

49. K. Ôe, « Hoku Ô de Nihon bunka wo kataru », *Aimai na Nihon no watakushi*, op. cit., p. 181 et 182 (*Japan, the Ambiguous and Myself*, op. cit., p. 31 et 32).

50. K. Ôe, *Aimai na Nihon no watakushi*, op. cit., p. 184 (*Japan, the Ambiguous and Myself*, op. cit., p. 35).

51. K. Ôe, *Aimai na Nihon no watakushi*, op. cit., p. 185 (*Japan, the Ambiguous and Myself*, op. cit., p. 37).

52. K. Ôe, « Japan's Dual Identity : A Writer's Dilemma », in *Japan, the Ambiguous and Myself*, op. cit., p. 98. Ce texte semble également avoir été publié originellement en anglais.

53. K. Ôe, *Le Jeu du siècle*, Paris, Gallimard, 1985, p. 66 ; *Man'en gannen no futtabōru*, in *Ôe Kenzaburō shōsetsu*, Tōkyō, Shinchōsha, vol. III, 1996, p. 41.

54. K. Ôe, *Le Jeu du siècle*, op. cit., p. 97 ; *Man'en gannen no futtabōru*, op. cit., p. 57. La référence à Yanagita Kunio est intéressante dans un contexte sino-japonais parce que Yanagita a été une source d'inspiration majeure pour Zhou Zuoren, et a formé son intérêt pour la culture locale (taoïsme populaire et shamanisme) en tant qu'alternative au confucianisme d'État. Prasenjit Duara croit que cette forme de résistance tant à la modernité capitaliste qu'à la tradition confucéenne a été inspirée par la critique par Yanagita de l'État shintoïste et de son instrumentalisation par des politiciens de l'ère Meiji. Zhou Zuoren a écrit l'essai « Localité et littérature » pour encourager spécifiquement les écrivains à tirer leur inspiration de la culture locale. Voir Zhou Z., « Difang yu wenyi », *Zhuo Zuoren ji*, Guangzhou, Huacheng, 2004, vol. I, p.60-62 et Prasenjit Duara, « Local Worlds : the Poetics and Politics of the Native place in Modern China », *The South Atlantic Quarterly*, 99/1, 2000, p. 13-45, particulièrement p. 16-19. Les conceptions de Zhou Zuoren peuvent être facilement rapprochées des œuvres de fiction de Lu Xun et Shen Congwen.

55. Voir « Hoku Ô de Nihon bunka wo kataru », *Aimai na Nihon*, op. cit., p. 182 (*Japan, the ambiguous, and myself*, op. cit., p. 33).

56. K. Ôe, *Le Jeu du siècle*, op. cit., p. 102 ; *Man'en gannen no futtabōru*, op. cit., p. 59-60.

57. L'ère Man'en a duré un peu plus d'une année, de 1860 à 1861.

58. K. Ôe, *Le Jeu du siècle*, op. cit., p. 178 ; *Man'en gannen no futtabōru*, op. cit., p. 98.

100 ans plus tard. Si Mitsusaburō déclare sans ambiguïté : « Quant à moi, [...] ma mentalité m'interdisait, à l'intérieur ou hors d'un rêve, de me reconnaître dans une foule⁽⁵⁹⁾ », Takashi, lui, mène les jeunes du village dans une nouvelle version de ce soulèvement contre « l'Empereur du supermarché », un industriel coréen accusé d'augmenter les prix de façon excessive et, en même temps, de contribuer à la commercialisation effrénée et à « l'américanisation » de ce village forestier resté à l'état originel.

Les deux révoltes soulèvent la même question de légitimité politique. Si le narrateur sympathise avec la nécessité de résister à une certaine forme de modernité et se montre peu enthousiaste à l'idée de vendre la vieille maison à l'Empereur du supermarché, il n'approuve pas la violence et les méthodes « révolutionnaires » de son frère, qui institutionnalise le pillage comme seule forme d'échange économique légitime, et refuse d'accepter l'argent de Mitsusaburō lorsque celui-ci essaye d'acheter quelque chose au supermarché. Son attitude est dépeinte comme barbare, en particulier par la violence raciste qu'il dirige contre l'homme d'affaires coréen. Il utilise en fait la culture locale pour ses propres fins en ressuscitant la danse de Nembutsu et en la transformant en un rituel anti-moderne⁽⁶⁰⁾. Finalement, ayant séduit la femme de Mitsusaburō, Takashi s'accuse du viol et de l'assassinat d'une fille du village et se suicide après une longue « confession » à son frère. Mitsusaburō lui-même découvre que « la vie nouvelle » dans la vallée, que son frère lui a fait miroiter, était une illusion :

Ainsi, je suis revenu dans la vallée, à la recherche d'une « chaumière ». Mais j'ai été floué par la pesantueur inattendue accumulée par mon frère [...]. Ma « vie nouvelle » dans la vallée n'était qu'un prétexte pour permettre à Takashi de contourner mon refus devant son projet de vendre le pavillon et le terrain, au profit de ses insaisissables passions. Pour moi, dès le début de ce voyage, la vallée était privée d'existence. Mais étant donné que je n'avais laissé aucune racine dans la vallée et que je n'avais aucune intention d'en planter de nouvelles, cette maison et ce terrain, enregistrés sous mon nom, n'avaient non plus aucune réalité. Mon frère aurait parfaitement pu m'en déposséder sans devoir recourir à une ruse⁽⁶¹⁾.

Ici aussi, la recherche des racines, d'une vérité personnelle, entraîne seulement des révélations successives de secrets familiaux honteux, tandis que l'esprit de résistance et de marginalité, supposément caché dans la culture locale de Shi-

koku, est manipulé, consciemment ou inconsciemment, au service d'une idéologie politique oppressante, affirmant la pureté contre la modernisation et incitant à la régression vers une forme primitive de vie⁽⁶²⁾. Dans ce sens, on peut dire que pour Ōe, de même que pour Gao, la recherche des racines, de la culture locale, du moi, n'est pas la recherche d'une révélation finale et que toute révélation prétendue de la vérité, en particulier si l'affirmation est faite par la littérature, s'avérera illusoire et très probablement tragique.

Il est important de remarquer que pour les deux écrivains, tout comme la centralité des traditions culturelles se fragmente dans la localité, le moi est aussi fracturé en une multiplicité d'expériences. Il est inutile de s'arrêter sur la division de la narration chez Gao Xingjian en chapitres à la première et à la deuxième personne, auxquels s'ajoute ici et là un « il » ou un « elle », tous liés aux divers aspects du moi, qui échoue ainsi à coaguler en un tout cohérent. De manière intéressante, tandis que dans son essai de 1987 intitulé « Le modernisme retardé », Gao Xingjian plaçait les pronoms personnels, ainsi que les temps verbaux, dans la catégorie des influences des langues occidentales qui n'étaient pas nécessairement bénéfiques à la littérature chinoise⁽⁶³⁾, dans sa discussion de 2006 avec Ōe, il souligne que la division du moi dans les trois aspects du « je », du « tu » et du « il/elle » est un universel, commun à toutes les langues et à toutes les cultures⁽⁶⁴⁾. Une analyse semblable peut être faite au sujet de la fracture du moi dans le roman d'Ōe à travers la métaphore des relations familiales. Le frère aîné décédé de Mit-

59. K. Ōe, *Le Jeu du siècle*, op. cit., p. 181 ; *Man'en gannen no futtobōru*, op. cit., p. 99.

60. Exécutée pendant la Fête des morts, cette danse est censée exorciser les esprits qui peuvent revenir hanter le village, à l'instar d'un jeune homme tué à Hiroshima et, plus important encore, du frère de Takashi et de Mitsusaburō, qui a été tué pendant une révolte dans le ghetto coréen après la guerre (chapitre 7). Takashi ravive cette tradition pour reproduire la frénésie anti-autoritaire de la révolte des paysans un siècle auparavant.

61. K. Ōe, *Le Jeu du siècle*, op. cit., p. 229-230 ; *Man'en gannen no futtobōru*, op. cit., p. 122.

62. Fredric Jameson écrit que, tandis que le « nouveau régionalisme » représente une « protestation inévitable contre la standardisation urbaine et la destruction de la nature et de la paysannerie » dans le contexte contemporain, « il a aussi tendance à s'organiser en une idéologie et une fantaisie compensatoire plutôt qu'en un programme politique. *Le Jeu du siècle*, cependant, nous enseigne que nous devons prendre "le pouvoir de la terre" comme la reconquête de l'histoire [...] Le pillage de 1960 du nouveau supermarché capitaliste (dans *Le Jeu du siècle*) récapitule de nouveau le cycle de la révolte qui résonne dans les romans d'Ōe, ici sous une forme mythique (dans *M/T and the Marvels of the Forest*, 1986) et là dans le désespoir sinistre et sanglant du *Jeu du siècle* ». (« Madmen like Kings » in *The Modernist Papers*, Londres, Verso, 2007, p. 370). De cette façon, l'authenticité du terroir se révèle être une solution illusoire qui laisse place à une investigation consciencieuse de l'histoire (comme nous le soulignons dans la dernière partie du présent article ci-dessous).

63. Gao écrit : « La division stricte entre les trois pronoms personnels convient-elle aux habitudes de pensée des Chinois ? », « Chidao de xiandai zhuyi », *Meiyou zhuyi*, op. cit., p. 107.

64. Gao Xingjian, *Lun Chuangzuo*, op. cit., p. 330.

Gao Xingjian et Ōe Kenzaburō
à Aix-en-Provence en 2006.

© P. Haski/rue89

susaburō, son frère cadet révolté, sa sœur violée et morte, son enfant handicapé mental, la répétition du conflit familial entre son arrière-grand-père et son frère cadet, représentent autant de façons différentes d'envisager le moi. Malgré son nom de famille « enraciné », Mitsusaburō est incapable d'atteindre une compréhension cohérente de son moi uniquement en retournant dans le village de ses ancêtres.

Pour Ōe également, c'est la quête en elle-même et les diverses strates de vérités contradictoires qu'elle met en lumière qui sont importantes. Ōe a une prédilection toute particulière pour les personnages grotesques et leurs histoires et a avoué à Gao s'être identifié avec la « grosse femme » qui essaye de prédire l'avenir au « je » au chapitre 14 de *La Montagne de l'âme*⁽⁶⁵⁾. Ōe relie son intérêt pour les cultures périphériques, non pas à une recherche de l'authenticité, mais à la conception bakhtinienne du roman : « En tant que personne qui a quitté son village natal pour Tokyo et dont les yeux ont été ouverts par l'étude de la culture européenne dans cette ville, j'ai redécouvert – à travers ma rencontre avec Okinawa – mon propre foyer forestier, la terre fertile sur laquelle mon écriture s'est développée⁽⁶⁶⁾. » De la même façon, dans son dialogue avec Gao Xingjian à Aix-en-Provence, il fait remarquer en plaisantant que « marge » se dit en japonais *shūhen*, mais aussi *hashi*, qui se prononce de la même manière que *hashi* qui signifie « pont » : la marge est en conséquence également reliée au monde⁽⁶⁷⁾. Ce « lien » fournit la signification du dénouement du roman, dans lequel Mitsusaburō, ayant enterré son frère et vendu la maison, décide de partir travailler en Afrique pour « voir le monde ». Dans cette préférence pour la vie plutôt que pour la vérité, pour l'expérience de la diversité plutôt que pour la révélation métaphysique, Gao Xingjian et Ōe Kenzaburō sont en effet probablement si proches l'un de l'autre qu'« il n'y a rien à discuter » entre eux comme l'a suggéré Ōe à Aix.

Les doutes des deux auteurs envers la modernité donnent naissance à une nouvelle position, qui est d'une part tournée vers l'avenir et cosmopolite sans être iconoclaste ou utopique ; et de l'autre préoccupée par le passé et les laissés pour compte de l'histoire, sans préconiser la régression ou la nostalgie. La préoccupation pour les marges géographiques dans *La Montagne de l'âme* n'est donc pas tant une quête de l'authenticité par la « recherche des racines » qu'une préoccupation pour la découverte d'une position dans laquelle l'écrivain n'est obligé d'épouser aucune forme de centralité. Le souci qu'a Ōe d'envisager la culture centrale à partir du point de vue des cultures locales souligne que cette préoccupation n'est pas liée à l'histoire spécifique de la Chine. De ce point de vue, Gao et Ōe ont tous deux le souci, d'une



part d'exprimer leurs doutes sur l'idéologie du progrès et en même temps de résister à toute forme de régression vers « l'authenticité » prétendue de la tradition, qui pour eux ne peut passer que par une reconstruction romantique. N'oublions pas que la technique de pronoms alternés utilisée par Gao pour fragmenter le moi est clairement identifiée par son auteur comme moderniste, dès 1981, dans *Enquête préliminaire sur la technique de la fiction moderne*⁽⁶⁸⁾.

Ce type de marginalité et de fragmentation n'est certainement pas inconnu des modernistes européens ; sa fonction est néanmoins mise en évidence de façon particulière par Gao et Ōe. Alors qu'aucun d'entre eux ne se définit comme un auteur « asiatique », tous deux ont réfléchi à la signification possible d'une telle catégorie, Gao, quand il a déclaré que *La Montagne de l'âme* était sa tentative d'écrire le « grand roman asiatique » tant attendu (prévu à l'origine pour être deux à trois fois plus long, mais raccourci après 1989)⁽⁶⁹⁾ ; et Ōe en relation avec la nécessité pour les auteurs japonais de l'après-guerre de symboliquement « quitter l'Europe » et « rejoindre l'Asie⁽⁷⁰⁾ ». Leur attitude à l'égard

65. Ōe parle de cela dans sa discussion avec Gao (Gao Xingjian, *Lun Chuangzuo*, op. cit., p. 329). Mes remerciements au Professeur Iizuka Yutori pour avoir souligné qu'Ōe a lui-même réutilisé ce personnage dans son récent roman *Urei kao no doji* (L'enfant au visage mélancolique).

66. K. Ōe, « Hoku Ō de Nihon bunka wo kataru », *Aimai na Nihon*, op. cit., p. 183 (*Japan, the ambiguous*, op. cit., p. 33).

67. Gao Xingjian, *Lun Chuangzuo*, op. cit., p. 326. En fait, Ōe soutient que le véritable « esprit Yamato » tel qu'il a été décrit pour la première fois dans le *Genji Monogatari*, est un esprit cosmopolite : ce n'est qu'après que l'apprentissage des classiques chinois a été accompli que le talent japonais peut être traité avec le respect qui lui est dû. K. Ōe, « Hoku Ō de Nihon bunka wo kataru », *Aimai na Nihon*, op. cit., p. 173 (*Japan, the ambiguous*, op. cit., p. 18).

68. Voir Gao Xingjian, « Rencheng de zhuanhuan » (Interchangeabilité des pronoms personnels), *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan*, op. cit., p. 13-18.

69. N. Dutrait, « Gao Xingjian, l'itinéraire d'un homme seul », art. cit., p. 150.

70. K. Ōe, « Japan's Dual identity », in *Japan, the ambiguous*, par exemple p. 63 et p. 97-98. Ōe renverse la recommandation de Fukuzawa Yukichi de « Rejoindre l'Europe, quitter l'Asie » (*Nyu Ō, datsu A*).

de la notion d'Asie est tout à fait semblable à l'idée de Takeuchi Yoshimi de « l'Asie en tant que méthode ⁽⁷¹⁾ ». Plutôt que de constituer une forme de modernisme « tardif », il est possible de faire remonter leur préoccupation pour le local et le marginal aux débuts de la modernité chinoise et japonaise et à ces intellectuels qui ont rejeté une position centrale pour les écrivains dans la poursuite de la « richesse et de la puissance » pour leur pays. Évitant l'idée de « retard » et l'élan que celle-ci suscite pour l'imitation et « le rattrapage du retard », ils cherchent une position marginale qui permette également d'interpréter d'une façon positive la marginalité du Japon et de la Chine par rapport à l'industrialisation du XIX^e siècle.

Individualité et éthique

Heureusement pour la discussion, il existe aussi des différences importantes entre les deux auteurs. La marginalité représente tant pour Gao que pour Ōe une critique de la modernité et est ainsi semblable dans sa dimension négative. Mais la position marginale, définie positivement comme une éthique individuelle, prend des aspects tout à fait différents dans les œuvres des deux auteurs. Dans le cas de Gao, la marginalité est étroitement liée à son idée de « fuite », à la « littérature froide », et à la préservation de la voix individuelle. Ōe est plus engagé dans la construction d'une position morale qui va plus loin que la fragmentation que le moi doit affronter quand il entre dans le monde. Se définissant lui-même dans son allocution Nobel comme l'héritier des auteurs japonais de l'après-guerre, aspirant à « s'accrocher à l'extrémité de cette tradition littéraire que nous ont léguée ces auteurs ⁽⁷²⁾ », il relie sa marginalité avec une forme d'engagement qui était constitutive pour cette génération : « En utilisant "le système d'images du réalisme grotesque" comme une arme littéraire et l'exploration des caractéristiques culturelles des secteurs marginaux de mon propre pays et de l'Asie, j'ai emprunté le même chemin, celui qui conduit à la "relativisation" de la culture centrée sur l'empereur ⁽⁷³⁾. » Il insiste sur l'esprit « humaniste » de Rabelais que lui a transmis son professeur Watanabe Kazuo.

Malgré cette différence, les deux auteurs rejettent l'idée d'une « vérité » idéologique véhiculée par la littérature et partagent l'idée d'un « instinct de conservation » de l'écrivain, avec des parallèles remarquables dans leurs écrits. Dans *La Montagne de l'âme*, l'important est simplement de survivre, comme le mentionne le narrateur « je » au chapitre 75 :

Je ne fais que me battre pour survivre, non, je ne me

bats pas pour quoi que ce soit, je ne fais que me protéger. Je n'ai pas le courage de cette femme, je n'ai pas atteint un tel désespoir, j'aime encore éperdument ce monde, je n'ai pas encore assez vécu ⁽⁷⁴⁾.

La survie et la préservation de sa propre « petite voix » sont la seule position de l'auteur qui ressort du roman ; néanmoins, cet « amour éperdu pour le monde » ne doit pas être interprété, de façon trop négative, comme une crainte de la mort, mais aussi comme une jouissance de la vie. Au chapitre 28 de *La Montagne de l'âme*, le « je », coincé dans un petit village de montagne à cause d'un conducteur d'autobus revêché, savoure la perspective de n'avoir aucune hâte à aller nulle part : « Moi, je n'ai ni le devoir de sauver une quelconque bête sauvage ni même le monde ⁽⁷⁵⁾. » Face au projet de construction à l'évidence déraisonnable du Barrage des Trois gorges dans le chapitre 51, le « je » n'exprime pas d'opinion précise :

Je suis toujours à la recherche du sens, mais finalement, qu'est ce que le sens ? [...] Je ne peux que faire des recherches sur mon propre « moi », minuscule grain de sable ⁽⁷⁶⁾.

Ce à quoi le narrateur « tu » répond dans le chapitre suivant que le roman est « comme la vie, il ne répond à aucune finalité ⁽⁷⁷⁾ ». En cette absence de signification transcendante, la valeur la plus haute revient à l'immanence de la vie : il faut aussi bien la préserver que l'apprécier.

Il y a aussi un élément fort de survie à travers l'instinct de conservation dans *Le Jeu du siècle*, qui est structuré autour d'une scène répétée dans laquelle l'un des protagonistes se cache dans une cave souterraine ou une pièce secrète. Au début du roman, Mitsusaburō, tenant son chien, rampe un

71. Pour Takeuchi, les valeurs universelles (« la liberté » et « l'égalité ») ont été affaiblies quand elles ont été associées à l'invasion coloniale de l'Occident et la tâche qui consiste à assurer l'égalité dans le monde est donc retombée sur les poètes asiatiques comme Tagore et Lu Xun. Cependant, leur identité asiatique n'est pas une substance culturelle : elle est « possible en tant que méthode, c'est-à-dire en tant que processus d'autoformation du sujet. C'est ce que j'ai défini comme "l'Asie en tant que méthode" et pourtant il est impossible de dire de manière définitive ce que cela pourrait signifier ». (*What is modernity?*, op. cit., p. 165).

72. K. Ōe, « Aimai na Nihon no watakushi », in *Aimai na Nihon*, op. cit., p. 9. Cf. aussi *Moi, d'un Japon ambigu* traduit du japonais par René de Ceccatty et Ryōji Nakamura, Paris, Gallimard, 2001.

73. K. Ōe, « Japan's Dual Identity », in *Japan, the ambiguous*, op. cit., p. 98.

74. Gao Xingjian, *La Montagne de l'âme*, op. cit., p. 630 ; *Ling shan*, op. cit., p. 456.

75. Gao Xingjian, *La Montagne de l'âme*, op. cit., p. 225 ; *Ling shan*, op. cit., p. 154.

76. Gao Xingjian, *La Montagne de l'âme*, op. cit., p. 417 ; *Ling shan*, op. cit., p. 295.

77. Gao Xingjian, *La Montagne de l'âme*, op. cit., p. 424 ; *Ling shan*, op. cit., p. 301.

matin avant l'aube dans un trou de son jardin qui a été creusé pour y installer une fosse septique. Là, il médite sur le suicide de son meilleur ami qui s'est pendu, son visage peint en rouge et un concombre enfoncé dans l'anus. Dans le dernier chapitre, quand Mitsusaburō retourne à la vieille maison une dernière fois, après la mort de Takashi, le jour où l'Empereur du supermarché projette de la démolir, il répète son acte de retrait du monde, rampant dans un creux de la cave pour méditer sur le suicide de son frère, cherchant une forme de signification qui lui permettrait de continuer à vivre.

Cependant, ce creux est situé à l'intérieur d'une cave dissimulée qu'il découvre à cette occasion et qui contient des journaux et des livres en lien avec le soulèvement de 1860. Il s'avère que le frère cadet de l'arrière-grand-père de Mitsusaburō, après l'échec de la rébellion, ne s'est en réalité pas enfui en Amérique, mais s'est caché pendant dix ans dans ce trou à l'intérieur de la cave. Il a écrit des lettres dans lesquelles il feint d'être sur un bateau en direction de l'Amérique, mais n'a cessé de continuer à réfléchir et à lire sur les révoltes contre le système impérial et les théories de la démocratie (les écrits du philosophe et traducteur Nakae Chōmin⁽⁷⁸⁾). Cette révélation blanchit non seulement l'honneur du jeune frère, mais révèle aussi qu'il a été l'inspiration et, probablement, le meneur d'une autre révolte à Ōkubo en 1871, qui a réussi, sans effusion de sang, à obtenir la démission (et le suicide) d'un officiel despotique. Cette révolte est montrée de cette façon comme une alternative à la rébellion manquée menée par Takashi 100 ans plus tard, qui est dénoncée comme une illusion politique. La dernière lettre du grand-oncle, une critique de la constitution Meiji de 1889, que Mitsusaburō avait en réalité déjà trouvée mais cachée à Takashi, atteste du degré de sa conscience démocratique. Faisant la distinction entre les « droits recouverts » arrachés d'en bas par des mouvements populaires et les « droits octroyés » accordés d'en haut par un gouvernement despotique, il critique la constitution Meiji comme étant un exemple de ce dernier type⁽⁷⁹⁾. Ainsi, dans ce cas, « l'évasion » du monde et « l'instinct de conservation » du grand-oncle sont investis d'une forme de signification politique – une critique de la modernisation autoritaire Meiji – qui n'existe pas dans le roman de Gao. Le narrateur de Gao « aime toujours follement le monde » et cela est suffisant à ses yeux pour accorder un sens à son instinct de conservation ; Mitsusaburō ne l'aime pas, mais l'exemple fructueux de « l'instinct de conservation » de son grand-oncle lui donne la volonté d'essayer encore une fois de vivre dans le monde en allant travailler en Afrique.

Au sujet de cette différence, Gao Xingjian s'est adressé directement à Kenzaburō Ōe, en lui disant qu'il l'admirait parce qu'il est un « Sisyphe moderne » toujours prêt à tenter encore une fois de changer le monde par l'écriture, une attitude que Gao considère à la fois comme admirable et tragique⁽⁸⁰⁾. Il a également comparé directement Ōe à Lu Xun⁽⁸¹⁾. Dans le chapitre 65 de *La Montagne de l'âme*, le narrateur professe une philosophie semblable :

D'ailleurs, je ne peux pas non plus jouer le rôle du héros tragique qui a échoué dans sa résistance au destin, quoique je garde un grand respect pour ceux qui n'ont jamais peur de la défaite, comme Xingtian, le héros de légende, qui a ramassé sa tête coupée et continué à se battre⁽⁸²⁾.

La conception qu'a Ōe de la position morale de l'auteur de fiction peut être comprise par le biais de la critique lancée par Takashi à son frère, qui pense que la littérature est en soi trompeuse :

Des écrivains ? Il est possible que ces gens-là aient approché la vérité et qu'ils poursuivent sans se faire abattre ni devenir fous. Mais ils bernent les autres jusqu'au bout, en respectant un cadre de fiction. Or, le fait même qu'un écrivain doive recourir au cadre d'une fiction, pour pouvoir dire des choses incroyablement horribles, périlleuses, honteuses tout en préservant sa sécurité, voilà qui sape, en son fondement même, son travail. Du moins pour l'écrivain lui-même, quand il a exprimé une vérité vitale, il a conscience d'être capable de dire n'importe quoi pourvu que ce soit en termes de fiction, ce qui lui assure l'immunité contre le venin qu'il sécrète⁽⁸³⁾.

78. K. Ōe, *Le Jeu du siècle*, op. cit., p. 434 ; *Man'en gannen no futtabōru*, op. cit., p. 227.

79. K. Ōe, *Le Jeu du siècle*, op. cit., p. 346 ; *Man'en gannen no futtabōru*, op. cit., p. 182.

80. Gao Xingjian, *Lun Chuangzuo*, op. cit., p. 328.

81. Gao Xingjian et Liu Zaifu, « Zou chu ershi shiji », *Mingbao yuekan*, juillet-août 2008, p. 54-60 ; p. 58. Voir aussi « Sortir du xxe siècle : Dialogue entre Gao Xingjian et Liu Zaifu », *Perspectives chinoises*, n° 3, 2008, p. 130-134.

82. Gao Xingjian, *La Montagne de l'âme*, op. cit., p. 546 ; *Ling shan*, op. cit., p. 393. Gao Xingjian se réfère de façon caractéristique à un héros du *Classique des Montagnes et des Mers* (*Shan hai jing*), qui sert de dépositaire à la culture non confucéenne qu'il approuve. Il est intéressant que Xingtian soit aussi un des héros favoris de Lu Xun, autre lecteur avide du *Shan hai jing*, voir par exemple la fin de son essai « Conversation libre à la fin du printemps » (*Chun Mo xian tan*, 1925, *Le Tombeau*). Voir aussi Kirk Denton, « Childhood », *Lu Xun Biography*, MCLC Resource Centre <http://mclc.osu.edu/rc/bios/lxbio.htm> (5 mai 2010).

83. K. Ōe, *The Silent Cry*, op. cit., p. 157 ; *Man'en gannen no futtabōru*, op. cit., p. 141 ; *Le jeu du siècle*, op. cit., p. 266-267.

Les romans et les écrits d'Öe sont une réponse à cette accusation d'impunité ou d'irresponsabilité, en ce qu'ils recherchent des fondements moraux pour un individu vivant à la marge. Une critique semblable pourrait très bien être adressée contre certaines des affirmations les plus extrêmes de Gao Xingjian, par exemple dans la « Littérature froide », quand il soutient que « L'auteur n'a pas la moindre responsabilité envers le lecteur, le lecteur ne doit pas non plus être trop exigeant envers l'auteur, lire ou ne pas lire dépend entièrement de son choix⁽⁸⁴⁾. » Néanmoins, sans aller aussi loin qu'Öe, Gao a formulé à l'occasion un refus moins absolu des « ismes » et de l'éthique. Par exemple, il écrit dans « Le témoignage de la littérature » :

Ce que l'on appelle la conscience morale [liangzhi] chez l'écrivain se réveille à partir d'une sorte de chaos instinctif et de la violence aveugle. Plutôt que de dire que cette conscience morale est une conscience a priori [liangxin], mieux vaut dire que c'est un regard plus lucide qui se dirige au-delà de l'opinion politique de l'écrivain et de ses inclinations, et l'observation qui en est issue est naturellement plus approfondie et plus aiguë⁽⁸⁵⁾.

Gao rejette les théories morales qui sont imposées de l'extérieur (« a priori ») sur la question complexe de la vie et sur l'expérience ambiguë de l'écriture. En ce sens, on peut en effet parler d'une éthique personnelle basée sur « l'inspection morale active⁽⁸⁶⁾ », qui est aussi reliée à son utilisation de pronoms⁽⁸⁷⁾. Néanmoins, bien que la position d'Öe soit plus explicite, la position morale minimaliste de Gao en tant que clarté résultant de l'expérience et de sa configuration littéraire (et même moderniste), n'est pas étrangère au choix final de Mitsusaburō d'un retour à la vie dans le roman d'Öe.

En dernière analyse, on peut considérer que les écrits de Gao doivent avant tout être perçus comme un effort personnel, une réflexion principalement autobiographique sur le moi et ses rôles multiples, ce qui contraste avec la position plus engagée politiquement d'Öe, qui effectue un lien entre le moi et les questions d'actualité. Il est important de souligner que la préoccupation d'Öe pour les questions sociales est aussi inséparable de l'introspection minutieuse qu'il a entreprise au sujet de sa propre famille, en particulier sur son fils handicapé Hikari, qui est le point de départ de sa réflexion sur les « survivants », en particulier les survivants d'Hiroshima et leur capacité à dépasser et à racheter les tragédies⁽⁸⁸⁾. L'introspection individuelle et les thèmes autobio-

graphiques, qui sont présents dans la quasi-totalité des romans d'Öe, sont donc tissés à l'intérieur de ses réflexions sur les questions sociales et politiques. Au contraire, alors que Gao a fait comprendre à Aix qu'il ne partage pas la confiance que place Öe dans le pouvoir du grotesque qui permettrait à « la voix petite et faible » de l'individu d'être assez forte pour se faire entendre dans la société ou dans le monde, il est difficile de concevoir son écriture comme étant uniquement orientée vers des questions personnelles. Gao appelle à se détacher de son propre point de vue personnel pour doter l'écriture, même autobiographique, d'une signification interpersonnelle plus large : « 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 catastrophes, cela lui évitera de tomber dans la situation de la victime qui relate, ce qui l'amènerait à dramatiser et à verser dans la plainte⁽⁸⁹⁾. » Fragmenter le moi par l'usage des pronoms et prendre ses distances avec l'expérience personnelle par le biais de la fiction afin d'éviter d'écrire comme une victime : ce sont ces aspects de l'écriture de Gao qui l'ouvrent sur le monde. Ainsi, la littérature ne peut se définir comme un « témoignage » individuel qu'à la condition qu'elle soit aussi un témoignage de l'individu en général : « Cette observation du monde aussi lucide de la part de l'écrivain et ce dépassement du moi se réalisent dans le processus d'écriture⁽⁹⁰⁾ » ; inversement, l'écriture est ce qui permet à l'écrivain à la fois de voir le monde clairement et de dépasser sa propre individualité. En dépit de leurs différences, Gao et Öe sont tous deux engagés dans une dialectique de l'expérience personnelle et de l'implication au sein de la société et de l'histoire : la marginalité en ce sens n'est pas une position isolée du monde.

84. Gao Xingjian, « La littérature froide », *Le témoignage de la littérature*, op. cit., p. 40 ; *Meiyou zhuyi*, op. cit., p. 18.

85. Gao Xingjian, « Le témoignage de la littérature », *Le témoignage de la littérature*, op. cit., p. 150 ; *Lun Chuangzuo*, op. cit., p. 23-24.

86. G. Xu, « My writing, your pain, and her trauma », *art. cit.*, p. 108.

87. La conclusion de Xu sur le caractère « absolu et inaccessible de "l'autre" » (*ibid.*, p. 116-117), en particulier de l'autre « sexué » (et l'idée ultérieure qu'à cause de cette inaccessibilité, l'inspection morale peut devenir une forme de masochisme) est sans doute ouverte à la discussion. Les formulations de Gao Xingjian sur « l'observation » du monde avec « des yeux clairs » et l'aveu du narrateur dans *La Montagne de l'âme* qu'il « aime éperdument » le monde semblent pointer en direction d'une relation moins dramatique à l'autre, à condition d'en finir avec les idées d'« absolu » ou de « centralité ».

88. Voir également l'interview détaillée d'Öe : Maya Jaggi, « In the forest of the soul », *art. cit.*

89. Gao Xingjian, « Le témoignage de la littérature », *Le témoignage de la littérature*, op. cit., p. 144 ; *Lun Chuangzuo*, op. cit., p. 20-21.

90. Gao Xingjian, « Le témoignage de la littérature », *Le témoignage de la littérature*, op. cit., p. 150 ; *Lun Chuangzuo*, op. cit., p. 24.

Pour conclure, la modernité, tant sociopolitique que littéraire, apparaît à Gao Xingjian et Ōe Kenzaburō comme une entreprise douteuse. Si les modernistes ne sont pas tous des prophètes prométhéens, la modernité est le moment où la littérature s'est retrouvée mêlée de façon inextricable à la volonté de changer le monde. Pour deux écrivains qui ont fait l'expérience personnelle des conséquences d'une synthèse dysfonctionnelle entre les tendances répressives et centralisatrices dans l'histoire de leur pays et les théories européennes de la modernisation – synthèse qui a rapproché, au Japon, la modernité industrielle avec l'expansion coloniale et, en Chine, avec le communisme utopique –, la modernité elle-même ne pouvait probablement pas en ressortir indemne.

Néanmoins, si on laisse l'« isme » de côté, ils sont tous deux clairement modernes, dans le sens où ils se défendent d'être lus en tant qu'« anti-modernistes » ou « néo-traditionalistes ». Leur approbation de la polyphonie bakhtinienne (Ōe) et l'usage de pronoms pour fragmenter la cohésion du moi (Gao), qui placent l'écrivain dans une position d'observateur impartial du moi et du monde, servent de garde-fous aux lecteurs qui se méprendraient sur leur attachement au local et au marginal. Cependant, leur modernité est de celles qui s'efforcent de « surmonter » la modernité politique, de définir une position pour la littérature qui n'est ni impliquée dans le pouvoir central, ni tentée de se constituer en centre alternatif de pouvoir. Elle se définit au contraire par sa marginalité et son individualité et par son intérêt pour les voix étouffées et lointaines, qu'elle ne prétend pas nécessairement renforcer. En ce sens, elle est en sympathie avec les traditions hétérodoxes et vernaculaires, mais est résolument hostile à la morale traditionnelle.

Cette forme de modernité soulève une question intéressante : comment la valeur de l'individualité peut-elle se constituer à partir de cette collection de points de vue fragmentés et marginaux⁹¹ ? Ou, pour le tourner d'une autre manière, sur quelle autorité l'auteur individuel s'appuie-t-il pour attirer l'attention du lecteur sur la diversité des marges ? Tandis que les deux auteurs soulignent l'importance de la réflexivité en ce qui concerne l'expérience, pour Ōe existe aussi la question de la responsabilité envers le lecteur. Pour Gao, cette responsabilité est orientée principalement vers sa propre vie et la vie en général ; c'est la responsabilité de ne pas permettre à la littérature de se substituer à la vie. Quant à la question de savoir si ces deux positions marginales, par la suite couronnées par le prix littéraire le moins marginal de tous, définissent un nouveau type de modernité et si des auteurs asiatiques peuvent jouer un rôle décisif dans la sortie de la littérature de l'ère des idéologies : elle doit être laissée ouverte à de plus amples discussions. •

• Traduit par Jérôme Bonnin

Glossaire

hashi 橋 (pont) hashi 端 (marge)

jiaohua 教化 jun bungaku 純文學

Kitamura Tokoku 北村透谷 liangxin 良心

liangzhi 良知 Man'en 萬延 Nakae Chōmin 中江兆民

shūhen 週邊 xiandai pai 現代派 xiandai zhuyi 現代主義

xungen 尋根 Yanagita Kunio 柳田國男

zhenli 真理 zhenshi 真實

91. J'ai tenté de traiter de cette question dans « De la marginalité à l'individualité dans les premières pièces de Gao Xingjian », in Noël Dutrait (éd.), *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, op. cit., p. 147-167.