Gao Xingjian et la philosophie

Jean-Pierre ZARADER
Philosophe

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.8662

Résumé : Si l'oeuvre de Gao Xingjian s'est déployée dans tous les domaines de la création, son rapport à la philosophie est longtemps resté dans l'ombre : voyage dans cette ombre lumineuse.

Mots-clés : L'existence, le flux de langue, la dignité, la marge, l'ontologie de l'entre

---

Il ne serait pas sans intérêt de tenter de préciser l'attitude effective de Gao à l'égard de la philosophie. Car par-delà la distance qu'il affiche vis à vis de cette discipline, comme discipline autonome, il est évident que Gao est fasciné par l'interrogation philosophique – et dans les deux dernières pages du chapitre 72 de *La montagne de l'âme* (Gao Xingjian Opus, Editions du Seuil, Paris, 2012, p. 456-457), dans lesquelles l'auteur s'interroge sur ce qui, dans un roman, est le plus important, évoquant tous les possibles, les plus vraisemblables comme les plus invraisemblables, figure cette possibilité noyée entre quelques dizaines d'autres, et à laquelle on ne doit donc pas accorder plus d'importance qu'elle n'en a, mais elle est là : « et l'envie d'être considéré comme un philosophe ».

Lorsqu'il reprend les interrogations d'un Montaigne ou d'un Pascal sur le « moi », Gao ne se contente pas de les reprendre, il se les approprie et les prolonge, leur donne une dimension qu'elles n'avaient pas auparavant. *Le Livre d'un homme* seul en témoigne, qui tend à faire non du « moi », mais de la « conscience du moi » une sorte de cogito qui distinguerait l'homme du monde des vivants et serait le fondement de sa liberté – au point que le « Merci, mon Dieu » du narrateur ne va ni à Dieu, ni au destin, ni au hasard, mais bien à cette conscience d'un moi qui est une conscience d'exister : « en remerciant cette conscience que tu as de ce moi, cet éveil envers ta propre existence » (chapitre 61, p. 991).

Entre Descartes et Sartre, Gao explore sa propre voie, qui passe aussi par Pascal, par Kant et Bergson, voire par Benjamin pour ne rien dire de Derrida. Ce qui ne l'empêche pas, évitant tout dogmatisme, de soumettre ce « moi » à la question : « Ton « moi » est aussi inventé de toutes pièces, il n'existe que dans la mesure où on le dit, si on dit qu'il n'est pas, il est alors une masse informe, ce « moi » que tu t'efforces de construire est-il vraiment original ? Autrement dit, as-tu vraiment un « moi » ? » (chapitre 59, p. 984). Il est vrai que Gao, comme effrayé par le caractère insondable de ces interrogations philosophiques, semble parfois se réfugier dans un hédonisme ou un sentiment de l'existence qui pourrait rappeler l'auteur des *Rêveries d'un promeneur solitaire* : « Ce qui est éternel ne dépend que de cet instant, tu n'existes que parce que tu ressens les choses, sinon tu deviens indistinct et sans conscience, vis plutôt dans l'instant et profite de ce doux soleil d'automne » (Ibid. chapitre 59, p. 985).

Mais cette tentation de l'hédonisme, dont on ne peut nier la présence et qui doit sans doute beaucoup à la vie de Gao dans la Chine de Mao (*Le livre d'un homme seul*, chapitre 61, p. 989), n'est pas le dernier mot de son oeuvre. Car celle-ci, revenant comme malgré elle à la philosophie, va approfondir cette réflexion sur le « moi » et retrouver l'importance de ce que Kant nomme la dignité et qu'il ne rattache pas comme Kant à l'existence en l'homme de la loi morale mais à la conscience qu'il a d'être un moi, un « pour soi », c'est-à-dire une liberté. C'est dans ce même *Livre d'un homme seul* que Gao, reprenant implicitement la phrase de Pascal sur le « roseau pensant », devenu un « fétu de paille », réinscrit celle-ci dans sa propre expérience, le personnage étant censé s'adresser, devant le mausolée du grand homme, à Mao lui-même : « Ce qu'il voulait lui dire enfin, c'était que l'on peut étrangler un homme, mais que, quelle que soit sa faiblesse, on ne peut pas étrangler sa dignité ; si l'homme est homme, c'est parce qu'il possède un minimum de dignité personnelle que nul ne peut anéantir […] On abat l'homme comme un fétu de paille, mais a-t-on jamais vu un fétu de paille tenter de sauver sa vie au moment d'être coupé ? […] hormis la vie, l'homme possède aussi la dignité […] La dignité, c'est la conscience de l'existence, c'est là que se trouve la force individuelle des hommes faibles ; si la conscience de l'existence disparaît, l'existence prend la forme de la mort » (Ibid. chapitre 53, p. 953).

C'est même l'idée de dignité au sens où Kant oppose prix et dignité, affirmant que toutes les choses ont un prix et que seule la personne humaine a une dignité, qui affleure dans *Le Quêteur de la mort* lorsque le Parleur A met en scène de manière parodique son enfermement dans un musée d'art contemporain : « Et te voilà, on dirait un type exposé gratuitement […] L'exposition d'un être humain, quelle idée géniale ! » (*Le Quêteur de la mort*, Seuil, 2004, p. 16-17) Et comme si Gao était conscient d'être ici aux marges de la littérature et de la philosophie, le narrateur du *Livre d'un homme seul* ajoute, dans une phrase qui annule toutes ces considérations philosophiques tout en les maintenant, qui passe entre les deux : « Bon, assez de toutes ces balivernes, mais c'est justement pour ces balivernes qu'il a tenu bon ». (*Le livre d'un homme seul*, chapitre 53, p. 953)

Il est vrai que dans *La montagne de l'âme*, Gao oppose la philosophie et le roman, la première n'étant qu'un jeu de l'esprit alors que le second est une production de la sensibilité : « En dernière analyse, la philosophie est aussi un jeu de l'esprit, elle se

Published in : Sous la direction de Raphaël Lambal (dir.), *Les Annales du Sud, No. 2*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782487579026, doi : 10.17184/eac.9782487579026

situe aux confins que les mathématiques et les sciences exactes ne peuvent atteindre […] La différence entre le roman et la philosophie vient de ce que le roman est une production de la sensibilité […] comme la vie, il ne répond à aucune finalité » (chapitre 52, p. 321-322). Mais il est clair qu'il entend alors par philosophie ce qu'il nomme parfois métaphysique, qu'il réduit à la logique : « Laisse les métaphysiciens parler de métaphysique et occupe-toi seulement de ton chemin » (chapitre 42, p. 253), et qu'il fait lui-même, dans ses romans, acte de philosophie, non seulement lorsqu'il interroge, après Montaigne et Pascal, la notion de moi : « Je ne sais pas si tu as déjà réfléchi à cette chose étrange qu'est le moi. Il change au fur et à mesure qu'on l'observe, comme lorsque tu fixes ton regard sur les nuages dans le ciel, couché dans l'herbe » (chapitre 26, p. 160), mais aussi lorsqu'il souligne, après Spinoza, la subjectivité de la perception : « Cela dépend entièrement de toi, elle sera comme tu la vois, si tu penses que c'est une belle femme, elle sera une belle femme, si dans ton cœur tu nourris des pensées pernicieuses, tu ne verras qu'un monstre » (chapitre 15, p. 104).

Quant à la tâche qu'il s'est assignée : « occupe-toi seulement de ton chemin », elle ne renvoie pas à un quelconque repli sur soi ou à une simple introspection. Le chemin dont il s'agit est celui de la création, qui n'est pas un chemin déjà tracé, même s'il recueille les traces du passé, mais un chemin que l'acte créateur lui-même ouvre, véritable voyage qui, comme tous les vrais voyages, ignore son but : « En fait, le vrai voyageur ne doit avoir aucun objectif » (chapitre 47, p. 284). Mais l'affirmation de Gao va au-delà de l'esthétique, car revoyant une photographie vieille de plus de trente ans, datant de l'époque de la rééducation par le travail dans la ferme appelée « Ecole des cadres du 7 mai », et remarquant qu'il « arbore une certaine arrogance, c'est peut-être cela qui l'a sauvé en son temps », Gao ajoute dans *Le livre d'un homme seul* : « Faire de cet instant un point de départ, faire de l'écriture un voyage de l'esprit, réfléchir ou soliloquer, et en tirer joie et satisfaction, sans plus avoir peur de rien. La liberté dissipe la peur » (chapitre 61, p. 989). C'est dire que le chemin évoqué dans *La montagne de l'âme* passe l'esthétique et que, en esthétique même, il passe sinon entre la littérature, l'art et la philosophie, du moins, dans la littérature et l'art, au plus près de la philosophie.

La philosophie est du reste présente, même lorsque Gao s'efforce de prendre ses distances à son égard, comme lorsqu'il tente de distinguer, dans ses textes théoriques, l'esthétique de l'artiste de l'esthétique philosophique (*De la création*, Seuil, 2013, Esthétique de l'artiste, chapitre 1, p. 134-136). Il emprunte alors, comme malgré lui, beaucoup à l'esthétique philosophique, et notamment à Kant. C'est le cas lorsqu'il affirme que « Le jugement esthétique est un don particulier des êtres humains […] Cette communication montre que, bien que le beau soit subjectif, il n'est pas arbitraire, il a sa réalité » (Ibid. chapitre 2 p. 136), ce que Kant exprimait en affirmant qu'« Il n'y a de beau que pour nous autres hommes », et qu'« on peut discuter du beau », même si on ne peut en « disputer » c'est-à-dire décider par preuves. Comme c'est le cas lorsqu'il affirme que « La capacité à se détacher des intérêts utilitaires du monde réel relève elle aussi de l'artiste seul […] l'art est sans rapport avec la rationalité instrumentale » (chapitre 4, p. 139) – idée kantienne d'une « finalité sans fin », et d'un beau qui plaît « universellement sans concept ».

Published in : Sous la direction de Raphaël Lambal (dir.), *Les Annales du Sud, No. 2*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782487579026, doi : 10.17184/eac.9782487579026

C'est dire que Gao, alors même qu'il entend, à juste titre, distinguer l'esthétique de l'artiste de l'esthétique philosophique, fait lui- même acte philosophique, et du reste, sur ce point précis, au double sens du terme : il traite du jugement de goût (le sentiment du beau) et de l'acte créateur (l'artiste). Il retrouve ainsi la complexité de la *Critique de la faculté de juger*, qui est dans sa plus grande partie une réflexion sur le beau, mais dont quelques paragraphes, qu'on peut considérer comme les plus importants, portent sur l'acte créateur, non plus le jugement esthétique, qui vaut aussi bien du beau naturel que du beau artistique, mais le génie, qui « donne des règles à l'art », c'est-à-dire qui est un créateur de formes à partir de l'« héritage exemplaire » des grands maîtres qu'il imite, non de façon servile, mais en faisant lui-même preuve d'originalité – et ces paragraphe constituent bien un petit traité philosophique de la création artistique. C'est sur ce point que l'influence de Kant se fait sentir sur Gao comme sur l'auteur des *Voix du silence*, ou sur tous les théoriciens contemporains de l'art, et parfois à leur insu.

Cette réflexion sur l'esthétique philosophique ne se limite du reste pas à Kant, puisque *Le Quêteur de la mort* s'ouvre bien sur le problème du musée et de l'art contemporain. Et si les propos du Parleur A constituent bien une critique de l'art contemporains et de ses musées, une critique d'une violence que le burlesque de la pièce permet et exige tout à la fois, ils dénotent aussi une compréhension de ceux-ci dans la mesure où l'idée de décontextualisation est présente (« désaffectées ») comme celle de valeur d'exposition chère à Benjamin (« étalées et présentées ») : « À côté des urinoirs de toutes sortes, américains et asia- tiques, de ces ready-made de toutes tailles, du frigo tout neuf jusqu'aux assemblages et collages de vieux bibelots, des mégots ramassés aux papiers hygiéniques usagés, à condition qu'ils ne puent pas, ainsi que toutes ces saletés, désinfectées peut-être, et bien désaffectées, toutes étalées et présentées, il ne manque que l'être vivant » (*Le Quêteur de la mort*, Seuil, 2004, p. 16)

Et c'est encore la philosophie qui est présente, lorsque Gao rappelle que la question du sens de la vie n'a cessé de se poser à lui, et cela dès le plus jeune âge, même s'il finit par affirmer que cette interrogation doit être abandonnée (*Le Livre d'un homme seul*, chapitre 54, p. 958), et plus encore lorsque, réfléchis- sant sur la création et le langage, il retrouve dans son propre langage les analyses de Bergson sur l'inadéquation entre le langage ordinaire et l'expression singulière de l'artiste – et dix ans plus tard encore lorsque, dans « L'art du roman », il oppose le concept à la chose et aux expériences vécues, soulignant que « La langue ne fait que ressusciter, par concepts interposés, les expériences sensorielles vécues » (*De la création*, p. 53). Avant même de citer le paragraphe du *Livre d'un homme seul* dans lequel Gao est si proche de Bergson, je voudrais souligner que ces analyses de Gao viennent, selon une pratique qui lui est familière, corriger l'impression laissée par le paragraphe qui précède et qui portait sur son rapport à l'écriture.

Le rapport de Gao à ce que nous appelons écriture est en effet, comme c'est souvent le cas dans son oeuvre, plus complexe qu'une lecture rapide pourrait le laisser croire. Sa conception de l'écriture, prise à la lettre, pourrait sembler un peu désuète à un occidental habitué à opposer l'écriture à la nature et parfois à la vie. Gao, ou plus exactement le narrateur de son roman *Le livre d'un homme seul*, après avoir rappelé à

Published in : Sous la direction de Raphaël Lambal (dir.), *Les Annales du Sud, No. 2*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782487579026, doi : 10.17184/eac.9782487579026

la fois le caractère insoumis de l'écriture et son refus d'une littérature engagée, semble relier l'écriture à une forme d'hédonisme, deux termes que la pensée contemporaine, dans la double et paradoxale lignée du romantisme et du surréalisme, aurait plutôt tendance à opposer : « S'il continue à écrire, c'est parce qu'il en éprouve encore le besoin, l'écriture pour lui doit être un acte totalement libre, il ne la considère pas comme une activité pour gagner sa vie. Il ne considère pas non plus que sa plume est une arme lui permettant de lutter contre ceci ou cela, il ne possède pas un quelconque sens de la mission, s'il écrit encore, c'est plutôt parce que c'est une sorte de délectation personnelle, un monologue pour s'écouter et s'examiner soi-même, et pour lui permettre de goûter aux sensations que lui laisse le peu de vie qu'il lui reste » (Gao Xingjian Opus, Seuil, *Le livre d'un homme seul*, chapitre 56, p. 967). Or le paragraphe suivant, dans lequel Gao est si proche de Bergson, prend le lecteur à contre-pied, et le narrateur, passant de l'écriture à ce qu'il nomme la langue, va évoquer de manière très précise ce que nous appelons écriture.

Il suffit donc de poursuivre la lecture pour réaliser que ce rapport à l'écriture, qui est pour nous irréductible à quelque hédonisme que ce soit, se retrouve chez Gao lorsqu'il évoque son rapport à la langue – et peut-être la juxtaposition entre ces deux approches relève-t-elle de cette voie étroite entre la Chine et l'Occident que Gao ne cesse d'explorer : « La seule chose avec laquelle il n'a jamais rompu les liens, c'est sa langue ; bien sûr il est capable d'écrire dans une autre langue, mais s'il n'a pas abandonné la sienne, c'est uniquement parce que c'est plus facile, qu'il n'a pas besoin de consulter le dictionnaire ; mais ce langage plus pratique pour lui n'est pas forcément le plus adapté, il a besoin de trouver sa propre tonalité, d'écouter attentivement ce qu'il écrit comme s'il écoutait une musique, et comme toujours il trouve que la langue est trop grossière, peut-être un jour devra-t-il l'abandonner, pour avoir recours à un autre matériau qui puisse encore mieux transmettre ses sensations. Ce qu'il envie, ce sont ces comédiens qui ont un corps si agile, surtout les danseurs, il aimerait beaucoup s'exprimer en toute liberté avec son corps, trébucher quand il le voudrait, tomber, ramper, puis se relever et sauter de nouveau » (p. 967).

On saisit ici sur le vif le rapport de Gao à la philosophie, et sa singularité, de même que l'on saisit combien il serait réducteur de ne voir en lui qu'une redécouverte de ce que les philosophes auraient déjà pensé. Car si l'affirmation que la langue usuelle, la plus « pratique », n'est pas nécessairement la plus « adaptée », rejoint bien la difficulté, soulignée par Bergson, de la langue ordinaire à exprimer les sensations et autres données immédiates de la conscience, Gao, loin de s'en tenir à cette observation, va insensiblement passer au besoin de trouver « sa propre tonalité », ce qui est proprement une notation d'artiste plus que philosophe, et dépassant même la comparaison avec la musique finira par s'interroger sur la nécessité de trouver un autre matériau, annonc ant ainsi *Le deuil de la beauté*, ce film qui sans « abandonner » la langue la fera participer à un englobant plus « adapté » au besoin qu'il a de s'exprimer. Et ce n'est pas un hasard si, après la musique, c'est l'art des acteurs et des danseurs qui est évoqué, puisque le film seul peut englober ces différents langages, ou ces au-delà du langage.

Published in : Sous la direction de Raphaël Lambal (dir.), *Les Annales du Sud, No. 2*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782487579026, doi : 10.17184/eac.9782487579026

Lorsque Gao évoque l'« envie » qu'il éprouve devant les comédiens et surtout les danseurs « qui ont un corps si agile », et qu'il ne peut imiter parce que « l'âge ne pardonne pas », c'est un peu comme s'il annonçait l'œuvre à venir, *Le deuil de la beauté*, puisque dans le film ce sont bien ces comédiens et ces danseurs qu'il dirige, comme un chef d'orchestre, et qui sont comme le prolongement de sa propre écriture. Et par-delà même le film, c'est à cette « voix intérieure » que revient Gao pour souligner en elle ce qu'on pourrait nommer la dimension métaphysique de l'homme, et qu'il nomme ici la reconnaissance de son existence : « il ne lui reste que le langage pour bouger, le langage est si léger qu'il le fascine, il est justement un incurable manieur de langage, il ne peut pas ne pas parler, même s'il est seul, il ne cesse de se parler à lui-même, cette voix intérieure est la reconnaissance de sa propre existence, il est habitué à transformer ce qu'il éprouve en langage, sinon il n'est pas pleinement satisfait » (p. 967).

Même si l'on rencontre dans « L'art du roman », une critique de l'écriture, critique à peine voilée de Derrida puisque ce qui est critiqué c'est bien cette primauté, dans tous les sens du terme, de l'écriture sur la voix, il reste que « L'art du roman » constitue aussi l'un des plus beaux éloges qui existent de l'écriture ou du langage. Gao, après avoir évoqué la notion de « flux de conscience » et la nécessité d'inventer un langage qui permette d'actualiser ces flux de conscience (*De la création*, "L'Art du roman", p. 46), ce dont témoignent Proust, Joyce et Faulkner, après avoir souligné que « seule une langue passée au crible de la grammaire permet aux activités psychologiques de s'exprimer pleinement dans leur mouvement continu » (p. 48), ajoute qu'il préfère l'expression « flux de langue » –qu'il crée– à celle plus traditionnelle de « flux de conscience » : « Cette chaîne phrasique continue à travers l'entonnoir de l'ordre temporel, il m'apparaît plus pertinent de la nommer « flux langue » » (p. 48). La poétique, ici, touche bien sûr à la philosophie, et de la manière la plus juste.

Mais l'attitude de Gao à l'égard de la philosophie déborde largement ces considérations, car elle touche également au rôle que joue l'histoire dans son oeuvre, dans *Le livre d'un homme seul*, mais aussi, de manière plus discrète dans *La montagne de l'âme*, et de manière encore plus discrète dans *Le deuil de la beauté*. Le rapport à l'histoire pour Gao est indissociable du rapport à la mémoire, et par là même du rapport à l'écriture. Là aussi Gao entend frayer sa propre voie, et trouver sa propre voix, entre littérature d'engagement et pur formalisme ou esthétique classique qui se voudrait anhistorique. Il n'entend pas être au service de quelque cause que ce soit et ne se sent investi d'aucune mission – surtout pas celle de sauver le monde. Mais en même temps il refuse une littérature qui se voudrait « pure », car il sait bien que la pureté est une illusion qui ne peut que nourrir en nous une nostalgie mortifère, et conduire politiquement aux totalitarismes – et ce sont les discussions sans fin sur la politique comme sur la littérature dont le narrateur, dans *Le livre d'un homme seul*, avoue avoir perdu le goût : « Existe-t-il une littérature pure, encore plus pure ? Parlons donc de la littérature : qu'est-ce que la littérature ? Ce sont les sujets traités lors de cette réunion, qui font l'objet d'interminables discussions. Tu as complètement perdu le goût de ce genre de polémique sur la littérature et la politique, la Chine est tellement éloignée à présent […] simplement tu utilises encore le chinois pour écrire, rien d'autre » (chapitre 37, p. 857).

Published in : Sous la direction de Raphaël Lambal (dir.), *Les Annales du Sud, No. 2*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782487579026, doi : 10.17184/eac.9782487579026

Ce qui est certain, c'est que le refus des personnages dans le roman ne va pas jusqu'à leur négation pure et simple. Ceux-ci, il s'en explique lui-même, sont conservés non pas tels qu'ils ont existé dans le roman du XIX^e^ siècle, mais sur un mode singulièrement plus complexe dans le jeu des pronoms personnels « je », « tu », « il » et de manière encore plus originale dans le pronom « elle ». C'est dire à quel point personnages, narrateur et auteur sont désormais imbriqués dans un puzzle dont Gao ne cesse de jouer et de se jouer. Cette dispersion des points de vue, qui semble aller parfois jusqu'à leur indiscernabilité, est à l'opposé de tout dogmatisme – et c'est bien le dogmatisme, qu'il soit idéologique, philosophique ou artistique, que Gao récuse sans pour autant tomber dans le scepticisme ou le nihilisme.

Le rapport à la mémoire, et donc au passé, est lui-même complexe. D'abord parce que « rêves et souvenirs se distinguent mal », que le narrateur ne peut « distinguer ce qui est de l'ordre du souvenir et ce qui ressortit à la fiction » et qu'il n'est pas certain que les souvenirs puissent être racontés (p. 856). Ensuite parce que les « person- nages » de ses romans, que ce soit le « il » du passé, dont Gao suggère qu'il pourrait bien être l'auteur, lui ou le « tu » du présent qui ne serait que sa « conscience » (Ibid. chapitre 60, p. 986), ou certains personnages qui sont nommés, comme Marguerite dont le souvenir revient jusqu'à la dernière page du *Livre d'un homme seul*, semblent tous à la fois prisonniers de leur passé et soucieux de s'en délivrer – allant jusqu'à refuser de s'identifier à ce « moi » que « ils » ou « elles » ont été, ou qu'ils n'ont pu être, un refus que l'opposition frontale du « tu » et du « il » ne fait que souligner.

Encore cette opposition frontale doit-elle être nuancée. Bien sûr « tu » et « il » ou « lui » sont toujours distingués par une distance temporelle, un écart, le « tu » renvoyant au présent et le « il » au passé. Et cet écart, que toute vie recèle mais que l'histoire de la Chine est venu creuser, accuser, est si grand, qu'il renvoie, d'un même mouvement, à une distance entre deux personnages, celui que le narrateur a été et celui qu'il est devenu. L'originalité de Gao est ici d'affirmer que nulle empathie (*Einfühlung*) n'est réellement possible entre ces deux états d'un même moi qui n'est précisément pas le même – et c'est ce que, littéralement, la distinction des pronoms exprime, celle du « tu » et du « il », un « il » indéterminé et peut-être indéterminable, un « il » sans « moi ». L'identité ici semble n'être plus qu'une fiction, un effet de langage, une affirmation nécessaire peut-être mais qui traduit la difficulté du souvenir, d'un quelconque temps retrouvé. La difficulté, voire l'inutilité ou l'impossibilité du souvenir comme l'affirme le Parleur B dans *Le Quêteur de la mort* avec un accent spenglérien : « D'ailleurs te souvenir de quoi ? de ce que tu as vécu ou de ce que tu as perdu ? […] Une fois passé, tout est voué à l'oubli (*Le Quêteur de la mort*, Seuil, 2004, p. 34).

On pourrait donc dire que cette impossible empathie avec une civilisation ou une culture autre, que Spengler dans *Le déclin de l'Occident*, mais aussi bien Walter Benjamin dans ses *Thèses « sur le concept d'histoire »*, ou Malraux dans ses Ecrits sur l'art, ont soulignée, Gao l'affirme à propos de l'homme lui-même, à propos de lui-même, de cet enfant, de cet adolescent et même de cet adulte qu'il fût : l'étrange ou l'étranger, et ce que l'on nommerait plus justement l'étrangèreté est ici constitutive de ce que l'on n'ose plus nommer le moi. L'opposition semble donc bien frontale, et pourtant Gao ne serait pas le penseur de l'« entre » qu'il est, et de l'effort pour

Published in : Sous la direction de Raphaël Lambal (dir.), *Les Annales du Sud, No. 2*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782487579026, doi : 10.17184/eac.9782487579026

dépasser les antinomies s'il en était resté à cette opposition. Car malgré l'opposition des pronoms, du « tu » et du « il », maintenue jusqu'à la dernière ligne du roman, l'auteur, c'est-à-dire Gao, quels que soient ses efforts pour brouiller les cartes, n'aura cessé, *Le livre d'un homme seul* ne laisse à cet égard aucun doute, de tenter de témoigner de ce passé qui a brisé des millions de vies et qui a failli le briser lui-même. Il s'est enfoncé dans ce passé, malgré les résistances que cela pouvait susciter en lui et hors de lui, pour s'en libérer totalement et le dépasser en le métamorphosant par l'écriture.

Entre témoignage et fiction, et ici encore pleinement les deux. C'est ce qui explique la sérénité du narrateur à la fin du *Livre d'un homme seul* : s'il a trouvé la liberté (chapitre 61, p. 989) et chante « une ode à la vie » (p. 990), c'est parce qu'il a définitivement tourné la page, au plus loin de toute nostalgie, même celle de la vie d'avant, celle qui est évoquée dès l'ouverture du livre dont le premier chapitre commence ainsi : « Il n'a pas oublié qu'il y a eu une autre vie [...] mais elle est trop lointaine, comme si cette vie s'était écoulée, comme si elle avait disparu à jamais » (chapitre 1, p. 591) et s'achève sur cette même évocation : « Il avait bien connu une autre vie, mais par la suite il avait fini par l'oublier » (p. 597). Le livre est tout entier entre cette page d'histoire, et le mouvement de la tourner. Entre témoignage et fiction, le poète a édifié une « Chine personnelle » (chapitre 61, p. 988) qui lui aura permis de ne pas être brisé par l'autre Chine dans laquelle il sait qu'il ne retournera pas, du moins en tant que personne, car les oeuvres, elles, peuvent connaître une intemporalité qui n'appartient qu'à elles et qui se joue du temps des puissances ou des empires.

On voit, à l'occasion de ces différents plans, la complexité du rapport de Gao à la philosophie. Mais c'est bien sûr dans sa relation à la philosophie de Hegel que cette complexité est la plus philosophique. La fréquence même de l'expression « négation de la négation » dans l'œuvre de Gao, et le fait qu'elle soit toujours prise en mauvaise part, véritable caricature à ses yeux d'une pensée vive, montre bien que ce n'est pas la philosophie que Gao critique, pas même au fond la philosophie de Hegel – encore que, je vais y revenir, la chose est sans doute moins simple-, mais bien ce qui en a été, et en est encore souvent, sa caricature. Ce qu'il perçoit très bien dans l'hégélianisme dévalué, dont un certain marxisme à été le véhicule, c'est que la « négation de la négation », cette relève que prétend être la dialectique, aboutit de fait à une forme de modernisme qui entend faire table rase du passé alors que, Gao le souligne avec autant de force sinon plus que Malraux ou Derrida, il n'est pas de création hors de l'héritage. Et c'est à Laozi qu'en bonne logique Gao relie cette puissance du possible qui naît du refus d'une dialectique devenue stérile (*De la création*, "Littérature et liberté", p. 302-303). Il faudrait relire ce texte de Gao qui permet de saisir sur le vif, combien ce serait un contresens d'amputer l'œuvre de Gao de sa dimension philosophique : après tout, au moins depuis Socrate, la philosophie est liée à la critique qu'elle opère de sa caricature, et c'est bien à une telle caricature de la philosophie, notamment celle de Hegel, à laquelle Gao s'est heurté.

Pourtant, les choses sont un peu plus complexes, car en s'attaquant ainsi à la « négation de la négation », Gao ne récuse pas seulement l'hégélianisme dévalué en cours dans les régimes communistes, notamment dans les années 1950 -1970, il est en phase

Published in : Sous la direction de Raphaël Lambal (dir.), *Les Annales du Sud, No. 2*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782487579026, doi : 10.17184/eac.9782487579026

avec toute une part de la philosophie contemporaine. Cette dernière reprend le moment hégélien, mais pour s'en écarter, pour tenter d'échapper à cette puissance de totalisation de la raison hégélienne, de ce que Hegel lui-même nomme le concept –qui est « l'identité de l'identité et de la différence ». Définition qui montre bien que la philosophie de Hegel est une philosophie de l'identité, même si elle accueille en elle la différence comme un moment de l'identité concrète qu'elle prétend être. Ce mouvement d'effraction à l'égard du concept hégélien est le mouvement même de la philosophie contemporaine, que ce soit chez Gilles Deleuze, Jacques Derrida ou Jean-Luc Nancy, et il s'est attachée à tenter de penser l'impensable, à saisir ce qui excède le concept, ce qui est proprement réfractaire à toute assimilation et à toute réduction à l'identique. C'est bien contre Hegel que Deleuze pose la question essentielle, qui est aussi celle que Gao pose à sa manière : « Ne peut-on faire une ontologie de la différence qui n'aurait pas à aller jusqu'à la contradiction [la relève ou le dépassement dialectique de la différence], parce que la contradiction serait moins que la différence et non plus » (Deleuze, *L'île déserte et autres textes*, Paris, Minuit, 2002, p. 23).

Gao, par sa critique récurrente de la « négation de la négation », c'est-à-dire de ce qu'on nomme la « relève » (à la suite de Jacques Derrida, et pour traduire *l'Aufhebung* de Hegel), se range du côté de la philosophie contemporaine qui n'a cessé de lutter contre une pensée de l'identité ou de la totalité qu'elle soupçonnait d'être totalitaire. Le champ que Gao explore, dans ce refus réitéré de la relève, et c'est là la spécificité de son approche, n'est pas tant la différence pour elle-même, comme chez Deleuze (ou chez le Segalen de l'*Essai sur l'exotisme*), que cette voie qui passe entre les différences, et qui est comme sa signature. Il a du reste conscience de cette dimension de son oeuvre, de cette attention à l'extériorité qu'il repense comme extériorité de l'entre, non seulement lorsqu'il insiste sur l'importance de la marge, mais également lorsqu'il ne cesse, concrètement, dans toute son oeuvre, de déborder les différentes catégories établies et toutes les oppositions. C'est dire que si cette notion de marge est explicitement revendiquée par Gao, en relation avec son sens politique et plus généralement social, notamment dans son dialogue avec Oe Kenzaburo (*De la création*, "Dialogue entre Oe Kenzaburo et Gao Xingjian", p. 307-323), elle vaut aussi, et de manière structurelle, pour son oeuvre, qu'elle soit littéraire, picturale ou filmique – et cela dans la mesure où il n'a cessé de brouiller les frontières et les genres.

Gao ne se contente d'ailleurs pas de faire acte de philosophie, il fonde celui-ci sur ce qu'on pourrait appeler la finitude. Le mot n'est pas utilisé, mais c'est bien ce dont il s'agit lorsqu'il écrit dans *Le Quêteur de la mort* : « Tu te prends pour quelqu'un, tout en sachant que tu ne peux être Dieu. Alors, tu te mettras à philosopher, là où tu commenceras à penser, tu existeras » (p. 20). Le « Alors » qui indique ici non seulement un rapport de succession mais bien un rapport de consécution causale, fait résulter l'acte de philosopher de la prise de conscience par l'homme qu'il ne saurait – serait-il un créateur – se prendre pour Dieu… Il est vrai que dans ce texte, qui est celui d'une pièce de théâtre et non d'un ouvrage spéculatif, il fait suivre ces quelques lignes manifestement philosophiques d'une critique de l'activité philosophie elle-même qui ne saurait s'empêcher de sombrer dans l'idéologie, l'utopie ou l'illusion – autant de termes qui pourraient renvoyer aussi bien à la critique kantienne de la métaphysique comme errance de la raison qu'aux dérives du marxisme que Gao a bien connues.

Published in : Sous la direction de Raphaël Lambal (dir.), *Les Annales du Sud, No. 2*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782487579026, doi : 10.17184/eac.9782487579026

Cette pièce de théâtre, qui est bien une pièce de théâtre et nullement un exposé spéculatif ou didactique, est si imprégnée de philosophie que l'Acteur A, dès le début, ne peut s'empêcher de revenir à ce manque qui est à l'origine de la philosophie et de la création : « Au fond de ton cœur, il te manque quelque chose, sans que tu saches s'il s'agit de la vraie vie ou de l'amour » (Ibid. p. 21). Gao retrouve Pascal : « Que le cœur de l'homme est creux et plein d'ordure », Rimbaud bien sûr, mais aussi Platon qui dans le *Banquet* affirme que l'amour est philosophe parce qu'il est fils de Poros et de Pénia.

J'ai tenu à rappeler combien l'œuvre de Gao était proche de la philosophie, mais je dois à la vérité de reconnaître que Gao lui-même, notamment dans ses textes théoriques, s'applique à distinguer, et même pourrait-on croire à opposer, les deux domaines. C'est dans « L'art du roman » que cette distinction est conduite avec le plus de rigueur, et ce n'est que justice de reprendre ici les analyses de Gao. Après avoir rappelé l'importance, dans le roman, du monologue intérieur, Gao prend soin d'écarter toute confusion : « Pour autant, un roman ne sera jamais un ouvrage spéculatif » (*De la création*, "L'Art du roman", p. 55). C'est que le romancier a le souci de contextualiser sa pensée – qui accède ainsi à une dimension esthétique par cette distanciation même- en fonction des états d'âme de ses personnages, alors que la réflexion philosophe serait abstraite : « La différence entre un romancier et un philosophe en termes d'expression idéelle, c'est que chez le premier elle ne relève pas uniquement de la raison, mais s'investit aussi d'une dimension esthétique. La réflexion, chez un romancier, est rarement conduite à coup de sentences et d'aphorismes. Les réflexions philosophiques sont abstraites, impersonnelles, indéterminées quant à savoir qui réfléchit. A l'inverse le romancier mène sa réflexion et sa pensée en fonction des états d'âme de son personnage conditionné par le temps, le lieu et l'affectivité [...] en d'autres termes, l'expression idéelle n'est nullement dissociée du sensible, mais s'ancre dans la vie de ce personnage comme un des maillons organiques et comme une expérience qui efface la différenciation entre le sensible et l'intellect [...] Le romancier emprunte un chemin inverse par rapport au philosophe pour atteindre à la connaissance » (p. 56-57).

Ce texte récuse toute confusion entre la littérature, notamment le roman, et la philosophie, et sur ce point on ne peut qu'être d'accord avec Gao : il n'a jamais été question de confondre ces deux démarches, ni même comme on est souvent tenté de le faire de les hiérarchiser – et c'est peut-être une telle hiérarchisation que Gao craint, et qui le conduit à inverser parfois le sens de la hiérarchie. Plusieurs remarques s'imposent pourtant.

La première, c'est que Gao ne s'appliquerait pas à opposer ainsi les deux démarches ou les deux domaines s'il n'était pas lui-même conscient de la dimension philosophique de son oeuvre, oeuvre dont il affirme avec raison qu'elle n'est pas une oeuvre philosophique. Et il est d'ailleurs à remarquer qu'il opère cette distinction, entre le romancier et le philosophe, en se plaçant sur le terrain de prédilection de ce dernier : l'expression idéelle. Non seulement le but est le même : la connaissance, mais le résultat visé lui-même relève, au moins en partie, de la philosophie : effacer la différenciation entre le sensible et l'intellect.

Published in : Sous la direction de Raphaël Lambal (dir.), *Les Annales du Sud, No. 2*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782487579026, doi : 10.17184/eac.9782487579026

La deuxième remarque tient aux arguments avancés par Gao pour fonder cette distinction entre romancier et philosophe : dimension esthétique du roman et au contraire caractère abstrait, impersonnel et indéterminé de la réflexion philosophique. Ces arguments ne sont pas contestables, mais on doit, du point de vue du philosophe, nuancer un peu la chose. Il n'est pas certain que toute dimension esthétique soit absente des oeuvres philosophiques, y compris des plus arides, comme il n'est pas certain que la réflexion philosophique soit abstraite, impersonnelle et indéterminée quant à savoir qui réfléchit. On pourrait dire que si cela a été vrai, cela ne l'est plus, et c'est évident dans la philosophie contemporaine, que ce soit chez Lyotard, chez Derrida, ou chez Nancy, et de manière tout aussi nette dans la nouvelle génération, chez Jocelyn Benoist ou Patrice Maniglier, mais on pourrait dire aussi que cela, malgré les apparences et malgré la tendance dominante de l'histoire de la philosophie, n'a jamais été totalement vrai.

La philosophie n'est pas réductible à la logique, et pas même à la raison. Et inversement le roman n'est pas réductible à l'esthétique. Il est donc vrai qu'« un roman ne sera jamais un ouvrage spéculatif », mais il est vrai aussi qu'un roman – et ceux de Gao au premier chef – peut, sans être didactique, comporter une part de spéculation. Ce ne sont que des détails et l'opposition que rappelle Gao ne saurait être niée, mais la manière même dont il fonde cette opposition montre que ce serait ne pas être fidèle à sa pensée que de ne voir là qu'une antinomie alors même qu'il n'a cessé d'élaborer une oeuvre, qu'elle soit théorique, poétique, romanesque, théâtrale, picturale ou filmique qui s'efforce de comprendre en elle une dimension philosophique.

Published in : Sous la direction de Raphaël Lambal (dir.), *Les Annales du Sud, No. 2*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782487579026, doi : 10.17184/eac.9782487579026