

« Le soleil noir du levant *Blood Red Sunset, a Memoir of the Chinese Cultural Revolution* »

Sylvie Plante

Pour citer cet article :

Plante, Sylvie. 1998. «Le soleil noir du levant *Blood Red Sunset, a Memoir of the Chinese Cultural Revolution*», *Postures*, Dossier «Écriture et sida», n°2. En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/plante-2>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : Plante, Sylvie. 1998. «Le soleil noir du levant *Blood Red Sunset, a Memoir of the Chinese Cultural Revolution*», *Postures*, Dossier «Écriture et sida», n°2, p. 117-127.

Le soleil noir du levant

Blood Red Sunset, a Memoir of the Chinese Cultural Revolution

Sylvie Plante

Nul n'a si bien poétisé l'intime rapport entre le corps et l'écriture que Peter Greenaway, notamment dans *The Pillow Book*¹. « *If God approved of His creation, He brought the painted clay model into life by signing his own name* », dit-on à l'ouverture du film. En effet, il s'agira, ici, d'une signature. Celle d'une écriture singulière qui signe et scelle un témoignage de son sang propre. D'ailleurs, à l'instar de l'archétype du « témoin-écrivain » qui *fait corps* avec son témoignage, on peut dire de la plume de Ma Bo : « *the words he inscribed on a page seemed to be living traces of his life at that moment : his eyes, his engraving hand, and the ink on the paper all appeared to be materially linked in the writing act itself.* »

Dès lors, il nous est permis de croire que le témoignage, au delà de sa fonction simplement *testimoniale*, c'est-à-dire qui rend compte d'une situation selon le point de vue d'un *témoin*, est aussi le symbole d'un corps. En effet, l'écriture est ici l'emblème du corps en tant qu'elle en porte les stigmates et la parole. Il s'agira donc de démontrer, à partir de la figure du sang, comment opèrent les rouages rhétoriques nous permettant de soutenir une telle conception de l'écriture et, plus particulièrement, de voir comment elle est mise en discours dans le témoignage *Blood Red Sunset, a Memoir of the Chinese Cultural Revolution* grâce au travail simultané du glissement de sens, de la répétition et de la symbolisation.

Issu de la révolution culturelle chinoise, ce témoignage fut écrit par un certain Ma Bo, emprisonné durant huit ans dans un camp de travail pour activité contre-révolutionnaire. D'ailleurs, ce phénomène concentrationnaire fut admirablement dépeint dans *Chine, ma douleur*³,

un long-métrage où se fait sentir également la fonction politique du discours testimonial : « *The next day, I was sent to Niu-Peng detention center for the enemies of the people, to be re-educated. Apparently, I was lucky, for at this Niu-Peng, high in the eternal mountains, there was no red guards, no walls, no barbed wire⁴* », dit le jeune protagoniste, envoyé dans un camp de travail pour avoir adressé une chanson d'amour à sa jeune amie. Ma Bo, pour sa part, n'aura pas cette chance.

TRANSFUSION : la question de l'adresse

À tout témoin incombe la responsabilité de dire la vérité, toute la vérité. En fait, existe-t-il une autre posture au témoin sinon le régime du vrai? Ma Bo n'aura de cesse durant quatre cent pages de clamer son innocence : « Je dis la vérité. J'ai été faussement accusé d'être contre révolutionnaire. » À cet effet, son entreprise de disculpation est dotée d'une rhétorique particulière.

On reconnaît aisément dans son écriture la marque du *mémorialiste* : un style travaillé par le temps, le temps du retour. Dix ans se sont écoulés depuis la révolution culturelle lorsqu'il entreprend l'écriture du témoignage. Mais il est aussi question d'un autre temps, plus impératif celui-là : le temps du jugement. Il se laisse deviner par un mouvement général, dans le texte, s'articulant autour du leitmotiv suivant : « J'appelle à la barre la pièce à conviction numéro un. » Je fais référence, particulièrement, à ces documents qui ponctuent son texte⁵ et viennent corroborer son récit comme autant de preuves de son innocence. En effet, il s'agit bien dans *Blood Red Sunset* d'une sorte de *mea culpa* public et plus précisément d'un *self-criticism* exigé par le régime maoïste comme auto-dénonciation⁶, expiation publique offerte à la dictature prolétarienne pour s'assurer de sa pureté, purger les tentations réactionnaires, éloigner la maladie en pratiquant une saignée.

Ce témoignage a paru pour la première fois en Chine en 1988. La dédicace « *To the victims of the Cultural Revolution* » apparaît comme un authentique hommage aux laissés-pour-compte du *meat grinder* maoïste, comme le souligne Ma Bo, mais, par ailleurs, il se passe autre chose en filigrane : un changement de destinataire. Ce glissement de sens, véritable clé de voûte de la fonction testimoniale à l'oeuvre dans ce texte, participe à en faire évoluer graduellement le sens pour

finalément *l'amener à témoigner*. Ainsi, le texte opère, depuis l'hommage au peuple chinois, le premier déplacement qui fait en sorte qu'une seconde adresse, implicite et insidieuse, se construit au fil des pages. Le lecteur comprend qu'elle est formulée essentiellement à l'endroit du monde occidental et constitue, par le fait même, une forme de pied-de-nez au régime⁷ maoïste ou, du moins, une critique acerbe de cette politique révolutionnaire⁸.

Ainsi, ce témoignage chinois est truffé de références occidentales. Que signifie un tel choix intertextuel et interculturel alors que *Blood Red Sunset* est d'abord publié en mandarin pour un lectorat chinois? Cela ne participerait-il pas d'une tactique rhétorique qui recèle un contenu subversif, une autre façon, en somme, de déguiser l'adresse qui serait plutôt dirigée vers l'Occident. Il s'agit de faire d'une pierre deux coups : détourner l'adresse de la communauté culturelle à laquelle appartient le témoin, et contourner la censure par le fait même.

Plusieurs références textuelles concourent à faire comprendre que le texte aménage une place spéciale à son destinataire final qui, à notre grande surprise, s'avère être, à force d'insinuations, l'Occident. En effet, l'Ouest anti-communiste est perçu comme la seule oreille apte à recevoir l'étendue de sa critique. Voici, par exemple, comment le texte met en scène son lecteur-cible en faisant passer sournoisement son adresse d'un registre à un autre : « *I alone was manacled morning, noon and night, even in the toilet [...] I bet nothing like that ever happens in capitalist prisons*⁹. » Le pied-de-nez est à peine dissimulé¹⁰. Mais il y a aussi les multiples références politiques et littéraires, emblématiques de l'Ouest, qui reviennent à la charge du reniement. « *He once told me he revered Napoléon*¹¹ », ou encore, il dira : « *Napoléon said that society was driven by two levers : personal interests and fear*¹². » Enfin, que viennent faire les innombrables références littéraires sinon, encore une fois, semer le doute quant à l'adresse : Robison Crusoé, Zola, Romain Rolland, Shakespeare, etc.¹³ Le texte fait également appel à ces autres monuments occidentaux que sont le Louvre, la Bastille et le prix Nobel¹⁴. Bref, l'adresse pourrait peut-être se résumer par cette phrase où l'on entend poindre une certaine anémie politique et culturelle : « *All that back-breaking labor to smash rocks that were spread across the steppes [...] A huge international joke. The depletion of natural resources was staggering; the waste of manpower, minging-boggling; the financial losses, incalculable.*¹⁵ »

FILIATION : l'écriture et la mère

En fait, il serait plus juste de parler d'*adresses* puisque son témoignage interpelle plusieurs personnes, s'excuse auprès d'elles, les remercie, leur déclare son amour. Il suffira de dire que la mère de Ma Bo ne fut pas épargnée. En effet, elle fut traitée de réactionnaire parce qu'elle écrivit un roman bourgeois et patriotique, *Song of Youth*, dénoncé par le régime. Il y a donc une double filiation qui s'opère par le biais de l'écriture. La mère, après tout, passe à son fils à la fois le sang et l'écriture. Pourtant, il est vrai que Ma Bo n'a pas toujours tenu sa mère dans le plus grand respect. En fait, durant une manifestation anti-bourgeoise, il ira même jusqu'à renier les liens de sang en participant à une dénonciation publique qui mènera jusqu'au saccage de la maison maternelle. Par contre, il arrivera aussi à la mère de tourner le dos à son fils; il semble que le régime de dénonciation et de peur installé par Mao encourage le délaissement de la famille naturelle au profit d'une nouvelle formation : la Grande Famille Révolutionnaire.

À mon sens, il y a donc un désir de retourner aux origines par le biais de l'écriture. À la fin du témoignage, Ma Bo récupérera le titre du roman de sa mère, comme s'il désirait renouer avec sa filiation littéraire et familiale : « *The skin on our hands, on our backs, on our arms, even on our bellies was rubbed raw. Those stones exacted a terrible human toll. The song of youth of our generation*¹⁶. » C'est ainsi que par glissement *Song of Youth* acquiert un nouveau sens selon le contexte où l'utilise Ma Bo, qui n'est pas sans savoir que si on lui a passé le flambeau, inévitablement, il doit le transmettre à son tour.

CONTAMINATION: l'écriture, le corps et le lecteur

Partant du sang comme figure centrale, il m'est possible de démontrer l'entrelacs qui est formé par la rhétorique particulière de Ma Bo. Le point d'ancrage, certes, se retrouve dès le titre, mais la figure se fraye rapidement un chemin qui mène invariablement à la mère, à l'écriture et au corps selon le modèle de la ramification pour engendrer moult métaphores à partir du sang. La couleur rouge en est un excellent exemple. Rouge, donc, comme dans « the Red-Red-Red

faction¹⁷ », les gardes-rouges du communisme, le vin rouge, le rouge valentin, le coucher de soleil rougeoyant, le rouge-sang, ou simplement l'utilisation d'expressions telles que *suer sang et eau* et *l'oeil injecté de sang* qui sont des figures qu'il utilise à répétition. Ces leitmotive qui ne sont que diverses formes du même signe — ici le « sang » — n'ont de sens que par le procédé du glissement ou du déplacement, procédé qui multiplie les significations. Et c'est là, précisément, où le texte *témoigne*.

La structure du texte est telle qu'on peut parler d'enchaînement ou d'intrication de signifiants. En fait, la dissémination du signe (le vin, le drapeau rouge du communisme, le rouge du bain de sang, etc.), à force de répétitions et sous l'effet du glissement, acquiert une polysémie qui *dit autrement* ce que le témoin répugne à dire tout haut. L'insinuation contribue d'ailleurs grandement à parfaire la force testimoniale du récit. Toujours est-il que le sang entendu comme signe polysémique, pris dans les filets du texte, n'est pas sans tomber sous le sens de cette définition que donne Julia Kristeva de la chaîne signifiante : « ...on peut dire que c'est dans la chaîne du signifiant que le sens *insiste*, mais qu'aucun de ses éléments de la chaîne ne *consiste* dans la signification dont il est capable au moment même¹⁸. » Dès lors, il nous est possible d'affirmer que l'utilisation du glissement de sens est le principal procédé formel utilisé par Ma Bo pour faire passer son témoignage du simple récit d'événements à une expérience personnelle où le corps fait intimement partie de l'énonciation. Le choix rhétorique du glissement permet, par exemple, de passer du drapeau rouge communiste, porte-étendard de vie, au rouge sang du témoignage. Le texte dit alors autrement que le vin tourne au vinaigre et acquiert, du coup, une coloration mortifère. Donc, le glissement s'opère à plusieurs niveaux : on passe d'un sens à un autre, mais toujours en filant la métaphore du rouge employée comme véhicule polysémique.

D'autre part, le sème « sang » se manifeste une centaine de fois dans le texte, au bas mot, participant ainsi à sa structure et venant aussi prendre la place du corps. On peut dire que Ma Bo éclabousse son texte, y laisse sa peau, en quelque sorte pour faire peau neuve. L'apparition du signe se produit de plusieurs façons, aussi bien dans des phrases anodines du genre : « *His eyes were constantly bloodshot...*¹⁹ », que dans ce passage culminant de la fin, le plus explicite d'ailleurs, où se joue mon hypothèse de départ : l'écriture comme

carrefour où insistent aussi bien les signifiants corps, lettre et sang, véhiculés par le glissement de sens et la répétition :

We were drunk, yet we kept drinking, as if each swig meant one less wolf out on the steppes or one more sack of grain for the nation. The blood red wine was everywhere, the table, the rug, the floor the air. A red mist, red waves of light, red silhouettes, red everywhere, red red red, emitting a strong fermented odor. Tons of fresh red blood surged towards me, engulfing me. Rivers of fresh red blood flowed to the mountains, flowed through the ravines, covered the fields, inundated the steppes. Where had it come from? Where was it going? The blood of youth, was it worth nothing in the end²⁰ ?

Ou encore, dans l'incipit : « *In 1968, a raging tide of youth, a raging tide of hot blood, a raging tide of innocence surged toward the countryside, the mountains, and the vast wilderness²¹.* » Voilà donc quelques passages qui font écho, au fond, à cette phrase qui est à mon sens un des piliers de la chaîne hémophile ou, du moins, une idée structurante : « *Just thinking of how I'd been oppressed made me see red²².* » C'est ce flambeau qu'on essaie de transmettre au lecteur par la figure de la contamination : un récit taché de sang. Toutefois, notons que l'événement central et fort de symbolisme demeure l'incident suivant, dans lequel, toujours par le truchement de l'écriture, Ma Bo exigera qu'on révise son dossier, réactivant du coup la problématique de l'intrication de l'écriture et du corps :

It was letter writing time again [...] A sliver of brittle (letter writing) paper was stuck in the widow opening. I tore it down and ripped it in half [...] Since they had taken my fountain pen, it would have to be a letter in blood; and since I didn't have a knife, I would have to use my teeth [...] Do it! I bit down hard, ripping off a chunk of flesh, and immediately tasted something salty. I began to write on the scrap of paper²³.

Il se tisse, tel que je le mentionnais au début, d'autres liens dans l'écriture, avec la figure du sang. Par exemple, la métaphore de la maladie, mal dont Ma Bo est contaminé mais dont il doit guérir s'il aspire un jour à la libération. Isolé là-haut dans sa montagne, il est réduit à casser des roches, activité ô combien absurde, et se trouve du

coup mis en quarantaine. À ce propos il dira : « *The forty-first regiment used ambulances to haul prisoners.* » En effet, le contre-révolutionnaire est malade, il y a donc risque de contamination : « *People had turned their backs on me when my need was greatest, and even when my own mother feared being contaminated by her son. Burning with hatred, I smashed rocks with a eighteen-pound sledge...*²⁴ »

En fait, tel que nous l'avons vu, c'est surtout la mère qui finira par contaminer le fils par le biais de l'écriture. Mais plus encore, après sa captivité de huit ans dans un camp de travail dans les steppes chinoises, Ma Bo, ayant fréquenté de près des Mongols avec qui il travaillait quotidiennement, sera à son tour contaminé par eux, transformé. En quittant les steppes, il refusera de se laver pour garder l'odeur, dira-t-il, comme les *herdsmens* mongols. Bref, la guérison de la maladie, c'est-à-dire la réintroduction dans la masse après avoir été réformé, rééduqué, Mao Tsé-toung étant, bien entendu, la figure du père²⁵, laisse place à un étrange complexe familial, qui n'est pas sans receler un certain paternalisme. En effet, le discours maoïste prônera constamment la *grande famille révolutionnaire*, ayant pour enfants égarés des types comme Ma Bo. « *When the organisation criticizes you, it's for your own good. If you commit a youthful political indiscretion, what will you say to your parents? This cauldron is no playground*²⁶ », lui dira un jour un officier lors d'un interrogatoire. Le régime exige donc qu'on se détourne de la parenté biologique, pour être mieux assimilé à cette famille idéologique, artificielle. La situation est telle, que le sujet se retrouve, bien malgré lui, dans une réorganisation de la structure familiale, un peu à l'image de ce qui se passe dans le témoignage du sida²⁷.

* * *

I read somewhere about a man who spent years in the Bastille alone in a dark, damp cell. Then one day he found a blade of grass and was ecstatic, for from then on, whenever he was lonely, he consoled himself by looking at his companion, the blade of grass. But one day, after he'd been there over a decade, the jailer spotted the blade of grass and uprooted it. The old prisoner cried and wailed until he went mad. Well, I had my own blade of grass while I was a target of the dictatorship of the proletariat; she was it [...] If Wei Xiaoli was

*an illusory spirit off in the distance somewhere, her sister was my earthbound contact*²⁸.

Les signifiants, disséminés à dessein dans le texte, participent d'un processus de symbolisation qui relève largement sinon uniquement de la signature de Ma Bo, de sa posture rhétorique, du choix qu'il opère au niveau de la transmission de son témoignage²⁹. C'est d'ailleurs ce qui permet de parler d'intrication des signifiants. Il apparaît au fil de la lecture du témoignage, qu'un glissement de l'adresse se manifeste entre celle au départ qui représentait pour Ma Bo ce brin d'herbe, c'est-à-dire Wei Xiaoli, l'élue de son cœur, et nous, lecteurs du témoignage. Nous devenons son brin d'herbe, lectorat virtuel qui le soutient, à qui il pense durant les temps difficiles, auprès de qui il voudrait être disculpé : «*During all my years of struggle down there I've thought of nothing but writing about my experiences*³⁰. » Ou encore :

*I desperately wanted her to know what I was really like and hoped she would stop believing those bastards. So I decided to write her a letter [...] I decided to reveal everything I'd done since the beginning of the Cultural Revolution up to the time I came to the steppes so she could get a clear picture of my « problem »*³¹.

Nul besoin d'insister, cette confession s'adresse aussi aux lecteurs.

SE FAIRE UN SANG D'ENCRE

Examinons un dernier élément avant de clore l'analyse. L'utilisation de métaphores animales est un procédé privilégié par l'auteur qui n'est pas sans participer à la symbolisation. Il s'agit pour Ma Bo de multiplier les figures animales afin de faire comprendre l'état de rabaissement auquel il est soumis. On comprend que, comme dans de nombreux témoignages d'internement et de violence, il est question d'*animaliser* le sujet, c'est-à-dire de le déshumaniser.

À la manière de La Fontaine, Ma Bo utilise la représentation animale pour qualifier les caractères humains mais aussi pour laisser entendre à quel point le régime maoïste *bêtifie*. L'animalisation se repère à maints niveaux, dans des phrases comme « *I wanted to howl*³² », « *Then he barked at me...*³³ », « *He was determined to ferret out anti-*

party activity...³⁴ », ou encore dans la citation suivante : « *No longer would I have to claw my way through wind and snow from one authority to the next or cower among the animals to keep out of sight. Now I could sit with everyone as an equal³⁵.* »

La fin de ce témoignage inscrit un retour à la culture. D'ailleurs, les dernières pages mettront en abîme l'écriture du témoignage lui-même. En référence à la lettre de Ma Bo écrite à l'aide de son propre sang, nous pouvons soutenir qu'en effet, *l'animal* redeviendra un homme, en passant, pour écrire, du sang à l'encre. À ce propos il écrira : « *Write! Write! Keep carving this marker in the wilderness³⁶.* » Il est vrai que l'écriture, outre l'adresse qu'elle constitue à la mère ou le fait qu'elle soit une revendication de ses droits, est un processus symbolique intriqué dans le culturel, une repossession de l'humanité et de la dignité perdues dans les camps.

Ainsi, parce que les procédés rhétoriques tels que la répétition, le glissement de sens et la symbolisation fonctionnent ensemble pour mettre en scène la concaténation des signifiants, il est possible de dire que la récurrence de la figure du sang est une façon pour Ma Bo de mettre son corps dans l'écriture. C'est-à-dire qu'il nous laissera son sang, comme il l'a fait en partant de la steppe :

From 1968 to 1976, eight long years, I endured unrelenting criticism and suffered miserably. Yet I loved the steppe, and I hated to leave her. I wondered if there was anything of worth I could leave behind. Reaching into my bag, I took out some wrestling gear, ripped and stained with my blood and sweat, held it by its wide green belt, and flung it into the snow by the side of the road, where it landed without a sound³⁷.

Enfin, au terme d'un récit taché de sang, en nous abandonnant, Ma Bo nous jette aussi un objet de lutte : un témoignage, un combat, un corps.

NOTES

1 Peter GREENAWAY, *The Pillow Book*, USA, 1997, 122 minutes.

2 James E. YOUNG, « *Interpreting Literary Testimony : a Preface to Rereading Holocaust Diaries and Memoirs* », *New Literary History*, 18:2, 1987, p. 403-423.

3 Dai SIJIE, *China, my Sorrow*, Chine, 1989, 120 minutes.

4 *Ibid.*

5 Je pense surtout au fait qu'il ait incorporé à son témoignage des lettres officielles qui lui furent envoyées par le régiment traitant de son statut de contre-révolutionnaire, des fragments de procès-verbal, de la correspondance personnelle, des entrées de journal, etc.

6 Ma Bo écrira : « *I dredged up all the scruffy, vile thoughts I'd ever had and wrote a self-criticism, which I turned in to the authorities.* » Ma Bo, *Op. cit.* p. 24; ou encore : « *In short, we welcome your opinion. But put it in writing* », lui demanderont les autorités. *Ibid.*, p. 228.

7 Ma Bo écrira : « *My mother sealed my fate the day she became a writer. People from literary families were among the foulest outcasts.* » *Ibid.*, p. 63.

8 Notons au passage que Ma Bo, à partir 1989, siégera comme « écrivain en résidence » à Brown University.

9 Ma Bo, *Op. cit.*, p. 99.

10 Est-il nécessaire de souligner que *Blood Red Sunset* fut banni en Chine dès sa publication?

11 *Ibid.*, p. 150.

12 *Ibid.*, p. 296.

13 *Ibid.*, aux pages, respectivement, 281 et 291, 279, 280 et 348.

14 *Ibid.*, aux pages, respectivement, 299, 327, 315.

15 *Ibid.*, p. 352.

16 *Ibid.*, p. 368.

17 *Ibid.*, p. 1.

18 Julia KRISTEVA, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, « Points », 1974, p. 231.

19 Ma Bo, *Op. cit.* p. 96.

20 *Ibid.*, p. 365.

21 *Ibid.*, p. 1.

22 *Ibid.*, p. 315.

23 *Ibid.*, p. 90-91.

24 *Ibid.*, p. 282.

25 Et non plus du *paire*, comme il se doit dans un régime dit communiste.

26 *Ibid.*, p. 273.

27 Je pense particulièrement à « *the extended aids family* » qui prendra le pas sur la famille biologique, dans *Hospital Time* de Amy Hoffman, par exemple.

28 *Ibid.*, p. 328.

29 L'exemple le plus concret de l'utilisation de ce symbolisme réside dans le choix du titre : la métaphore du coucher de soleil signifie la dégénérescence du régime maoïste, mais aussi, dire de Wei Xiaoli qu'elle est « *a bright moon suspended above the dark void of my life* » n'est pas sans faire référence, en opposition, à tout ce qui connote, ici, le coucher de soleil. La lune, c'est

l'inverse du soleil, elle ne se couche pas, elle reste toujours là, au centre, blanche et brillante. Bref, même s'il est question d'antithèse, ces deux symboles demeurent, à mon sens, reliés dans un réseau de symbolisation.

30 Ma Bo, *Op. cit.*, p. 293.

31 *Ibid.*, p. 71.

32 *Ibid.*, p. 103.

33 *Ibid.*, p. 114.

34 *Ibid.*, p. 137.

35 *Ibid.*, p. 348.

36 *Ibid.*, p. 355.

37 *Ibid.*, p. 370-371.

BIBLIOGRAPHIE

BO, Ma, *Blood red sunset*, Penguin Books, New York, 1995, 370 p.

KRISTEVA, Julia, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1974, 342 p.

TODOROV, Tzvetan et Oswald Ducrot, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1972, 470 p.

YOUNG, James E., « *Interpreting Literary Testimony : a Preface to Rereading Holocaust Diaries and Memoirs* », *New Literary History*, 18:2, 1987, p. 403-423.

VIDÉOGRAPHIE

SIJIE, Dai, *China, my sorrow*, Chine, 1989, coll. « Connoisseur », 120 minutes.

GREENAWAY, Peter, *The Pillow Book*, USA, 1997, CFP Video, 122 minutes.