

20, 2013

**Lire le roman francophone. Hommage à Parfait Jans (1926-2011) -
Actes de la VIe Journée de la Francophonie Vérone, 28 mars 2012**

Laura COLOMBO

**Pouvoirs et déboires de la littérature : « Balzac et la petite tailleuse chinoise »
de Dai Sijie.**

Per citare l'articolo:

<https://www.publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/430>

Rivista Publifarum

publifarum.farum.it

Documento accessibile online:

<https://www.publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/430/689>

Documento generato automaticamente 25-08-2020

Pouvoirs et déboires de la littérature : « Balzac et la petite tailleuse chinoise » de Dai Sijie.

Laura COLOMBO

« La beauté est une rencontre » (CHENG, 2005 : 279), affirme François Cheng, poète chinois élu à l'Académie française, et la tradition des rencontres entre la Chine et la langue et la littérature françaises est bien longue. ¹

Au début, il y a Marco Polo, qui dicte à Rustichello ses souvenirs hyperboliques du Grand Khan et de la Cité interdite, géométrique et démesurée, aux nombres innombrables de femmes, d'enfants, de courtisans et de soldats, tous rangés par ordre hiérarchique, dans de fabuleux racontars entre altérité et familiarité. Car si l'empereur a la peau blanche et rose, selon les canons occidentaux, et la taille apte à représenter la « moyenne » (POLO, 2005 : 56) de ses sujets, il est encore l'*aristos* au sens grec du terme : si ses fils sont des « rois » qui « gouvernent bien », c'est bien que « leur père [...] est l'homme le plus sage, le plus expérimenté et le plus preux de tous, le meilleur capitaine, le meilleur chef d'hommes et gouverneur d'empire, de la plus grande bravoure [...] » (POLO, 2005 : 57-58). Comme quoi, par sa « rhétorique de l'extraordinaire » (cf. KOSTA-THÉFAINE, 2005 : 9) et de la liste, *Le Devisement du monde*, récit de voyage et « manuel de marchand » (*ibid.* : 15), constitue un catalogue de merveilles et un instrument de propagande, après les plus difficiles relations de Guillaume de Rubroeck, envoyé de Saint Louis.

Puis, sur les traces de Matteo Ricci, ce seront les avant-gardes missionnaires françaises, et la confrontation entre les deux souverains, Louis XIV et Kangxi, par le biais des expéditions envoyées par le roi Soleil vers la Fleur du milieu, qui enrichissent les collections des manuscrits de la Bibliothèque Royale, maintenant Nationale, et dont a témoigné une exposition récente du Louvre. Et voilà que les peintures restituent, en regard, les attitudes de Qianlong, quatrième empereur des

Qing, et de Louis XV à cheval, et celle de l'empereur Yongzheng chassant un tigre, au XVIIIe siècle, en habits occidentaux et perruque. Tous les aspects de la société sont marqués : le prestige de la science occidentale s'allie à l'antique savoir oriental, l'image du monde et l'astronomie se modifient et s'enrichissent des deux côtés, les porcelaines et les laques envahissent l'Hexagone, assurant le prestige des manufactures de Sèvres et de Limoges, et la mode des chinoiseries connaît un grand succès. Salons chinois et pavillons en forme de pagode pointent dans les antiques manoirs et les parcs de la douce France, tandis que les jardins à la française s'acclimatent autour des palais des mandarins, tels les labyrinthes et les jeux d'eaux de Yuanmingyuan (cf. DÉTRIE, 2004 : 17-19). Le public s'intéresse en 1755 au sort de *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire comme, en 1879, aux *Tribulations d'un chinois en Chine* de Jules Verne. Judith Gautier, à laquelle son père a donné un précepteur chinois, importe et traduit la poésie dans le *Livre de Jade*, et poursuit « un discours – romanesque – sur l'Orient » (DANIEL, 2011 : 16), sur une base savante, avec le *Dragon Impérial*. Plus tard, les mélomanes seront envoûtés par les mystères de *Turandot* de Puccini, mais en général, l'Empire Céleste reste un continent énigmatique, fascinant et méconnu.

De l'autre côté, un lent décroisement apporte les premières traductions, tout d'abord *La Dame aux camélias*, symbole de la lutte contre les préjugés, et puis les écrits "politiques" de Montesquieu ou Rousseau, ayant déjà fait leurs preuves « to France's progress » (THORNBUR, 2009 : 224), autant que le réalisme de Balzac et Zola ou le *Musikroman* de Romain Rolland, entérinés par la fondation à Shanghai de l'université « L'Aurore », qui dispense ses enseignements en français.

Au XXe siècle, ce seront Segalen ou Claudel, Malraux et la *Condition humaine* avec ses martyrs de la fraternité, la Longue marche et la Révolution, et De Gaulle qui, l'un des premiers leaders occidentaux, rencontre Mao. La Chine nourrit la « bibliothèque idéale » et *Les Fleurs bleues* de Queneau autant que les reportages de Beauvoir ou Kristeva, les numéros de *Tel Quel* et les cours de Barthes, tandis que les tournées de l'Opéra de Pékin et du Ballet national de Chine dévoilent au public occidental la tradition hiératique ainsi que l'entrain révolutionnaire du *Détachement féminin rouge*. ² Avec Mai 68 et Sartre, le modèle chinois s'oppose au modèle soviétique, et les Gardes rouges organisent « sur la place Tian'anmen de grandes manifestations de soutien aux étudiants parisiens, perçus comme les

héritiers de la Commune » (CAPDEVIELLE-REY 2008 : 358). Celle-ci, avec ses affiches modèles des *dazibao*, est un des « mythes » (DÉTRIE 2004 : 80) de la Révolution culturelle, dont l'Occident et ses « compagnons de route » connaissent tard la dérive, avec son cortège d'abus, d'interdits et d'émigrés. La littérature migrante chinoise francophone compte un prix Nobel en 2000, Gao Xingjian, qui à Marseille se veut « à la lisière du monde », et « le témoin de la nature humaine » (DIJIAN, 2004 : 55), et un Immortel de la Coupole. François Cheng, passeur de cultures et ciseleur de sons, met en mots « la patiente pédagogie de l'art chinois » (ZHANG, 2007 : 145), traduit et analyse Baudelaire ou Saint-John Perse en chinois et entre, « comme irrésistiblement, dans la langue française » (*ibid.* : 154), tout autant que les écrivaines comme Shan Sa, ou Ying Chen, qui mesure l'histoire à l'aune, traditionnelle, des pieds des femmes.

D'autres « équilibristes » sinophones effectuent « un grand écart géographique » (CROISET, 2009 : 2) et franchissent la passerelle entre Orient et Occident, parmi lesquels, un cinéaste devenu écrivain à succès, avec ce *best-seller* au titre alléchant, *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, qui instaure un syncrétisme des temps et des lieux. Le patronyme du « secrétaire » de la société française a d'ailleurs fait l'objet de plus d'un titre, avec sa canne proverbiale, même de son vivant. Il suffira de rappeler les « polémiques », à fleurets mouchetés, ³ lors de la parution du roman de son amie Delphine de Girardin, faisant de *La Canne de Monsieur de Balzac* un instrument de divination artistique, prétexte à un apologue sur la création poétique, tout comme Lucien Dällenbach s'y est appuyé, plus récemment, pour restituer au « Napoléon des lettres » ses insignes. Ici, il règne sur un roman qui exploite ses personnages privilégiés, les jeunes hommes à la recherche d'affirmation, et les femmes, avec cette petite tailleuse qui déjà, par l'épithète, lui laisse la primauté tout en instaurant une nuance de tendresse destinée à attirer le lecteur. Toujours est-il que le cuirassé Balzac contre le petit vaisseau chinois donne une suprématie à la « France porteuse du flambeau de l'excellence culturelle sur tous les fronts » (HSIEH, 2002 : 102), pour ne pas dire à son « chic, style and elegance » (MCCALL 2006 : 167). Ce qui expliquerait, au premier degré, le succès, pour certains « démesuré » (HSIEH, 2002 : 102) ou accidentel (cf. WINTERON 2001) du roman, réussite « parrainée » par contre par Bernard Pivot dans une émission célèbre et que prouvent les nombreuses

rééditions, dont celle en poche, chez Folio, sa transposition en film et les traductions en vingt-cinq langues. En Italie, le roman est tout de suite traduit par Adelphi dans la personne de son *chief editor*, Ena Marchi, en mars 2001, et passé en "poche" en 2004, avec en couverture une scène du film, les deux publications arrivant, en 2012, l'une à la onzième et l'autre à la neuvième édition. Un intéressant aperçu des problématiques de la traduction est donné d'ailleurs par le choix de la version du titre du roman suivant, *Le complexe de Di*. Devenu *Muo e la vergine cinese*, le titre italien conserve la connotation géographique et, par là, exotique et érotique, qui en fait en quelque sorte un pendant du premier roman, mais en en escamotant la connotation psychanalytique.

La question du langage est cruciale dans ce roman de la vue et de la parole, racontant la Chine en français et, au niveau intradiégétique, la France en chinois. Médiation ardue, le roman est déjà une traduction intersémiotique d'ailleurs, entre un monde et un mode de pensée qui s'expriment dans une écriture imagée, ⁴ dont le signifiant est déjà signifié, et une écriture alphabétique, rationnelle, dont les signes n'acquièrent de signification qu'après coup, dans leur agencement. Ce qui impliquerait une réflexion sur le "génie" des langues, ou sur leur "goût", qui fait l'un des charmes du livre, à un niveau plus profond de lecture. D'autant plus que le nom même de Balzac, ou « Ba-er-za-ke », se transformant en quatre idéogrammes, perd « la lourdeur des deux premières syllabes, la résonance guerrière et agressive dotée de ringardise », lorsque les caractères, « très élégants », s'assemblent « pour former une beauté inhabituelle, de laquelle émanait une saveur exotique, sensuelle, généreuse comme le parfum envoûtant d'un alcool conservé depuis des siècles dans une cave » (71)... française, il va sans dire ! ⁵ Et quand il s'agit de signer - verbe bien littéraire - des dédicaces, le roman d'adolescence endosse tous son côté romantique, dans cette action de « calligraphier » un nom « d'un seul trait de pinceau, débridé, généreux, fougueux ». Ou encore, de dessiner les objets correspondants aux caractères du nom: « un cheval au galop, hennissant, avec une somptueuse crinière flottant au vent », puis « une épée longue et pointue, avec un manche en os finement ouvragé, enchâssé de diamants », et une « clochette de troupeau » qui paraît avoir retenti « pour appeler au secours ». L'idéogramme du cheval, Ma (馬), est le seul indice, dans le roman, du nom du narrateur (explicitement cité par contre dans le film), qui avait « failli verser quelques gouttes de [s]on

sang » sur cette signature, « pour la sacraliser » (137-138).

Ce livre apparaît en effet, au premier abord, un sacre de la littérature, dans un affrontement, qui deviendra dialogue, entre deux civilisations, de par l'expérience de son auteur, arrivé en France à trente ans, en 1984, et qui évoque ici tout un pan de sa vie, sur le fond de la Révolution culturelle des années 1966-76. Si le texte s'inscrit alors dans ce qu'on appelle la « littérature des cicatrices » (cf. PLAQUETTE, 2008 : 16-17), il la dépasse toutefois par la satire, ou mieux l'ironie, le sourire tragique qui entoure les aventures des deux héros, picaros exilés et enfermés dans le plus grand air de la montagne du Phoenix du Ciel, riche en symbolismes, d'ailleurs, de transcendance et de révélation (cf. FLAMBARD-WEISBART, 2007: 429). Dans une opération interculturelle à l'exotisme double, « sinisé et refrancisé », l'écriture allie « l'intertextualité à la recontextualisation » et, dans un aller-retour de « références réfractées et disséminées dans l'énoncé et dans l'énonciation », génère « un nouveau roman balzacien, mêlant intimement l'apprentissage du monde » et l'« apprentissage du roman » (ZHANG, 2005 : 135). Multiples seront en effet les apprentissages des deux jeunes hommes à peine sortis de l'adolescence – dont l'âge, 17 et 18 ans, est donné comme dans tout *Bildungsroman* – fils de bourgeois, d'un dentiste et d'un médecin respectivement, et à cause de ça suspects et envoyés en rééducation. Si on n'aurait pas pu, « sans délit d'imposture » (15), les considérer des intellectuels, ils le deviendront après coup : c'est bien à un pas du ciel que, au milieu de leurs souffrances, ils trouvent et volent une valise d'où sortent les classiques de la littérature, pour la plupart française, Balzac en tête, mais aussi « Hugo, Stendhal, Dumas, Flaubert, Baudelaire, Romain Rolland, Rousseau, Tolstoï, Gogol, Dostoïevski, et quelques Anglais : Dickens, Kipling, Emily Brontë... » (125), ce qui consentira une autre formation, qui impliquera également la petite Tailleuse.

La narration est claire et linéaire, et les enjeux sont posés dès le premier chapitre. *L'incipit in medias res* affiche déjà la structure manichéenne, entre les victimes, les deux jeunes gens, et les « bourreaux », les paysans ignorants et surtout le chef du village, aux yeux injectés de sang mais par un défaut de nature, plutôt que par signe de méchanceté, avec la connotation de ces trois petites taches répétée anaphoriquement comme dans les épopées. Et tout de suite, ce sont le mythe de David contre Goliath, la ruse et l'intelligence qui battent la brutalité aveugle et

menaçante, et la force de l'art. À la découverte du violon appartenant au narrateur, le chef inspecte l'instrument suspect, outil inutile car ne fabriquant rien, défini comme « jouet bourgeois », et qui serait destiné – détail proleptique – à la destruction par le feu. Ceci du moins, s'il n'était l'« audace » (12) de Luo, le héros, qui invente le titre de la « chanson » (et non pas « sonate », terme trop difficile), de Mozart : *Mozart pense au président Mao*. Et le chef de commenter, les yeux plissés « dans un large sourire de béatitude » : « Mozart pense toujours à Mao » (12-13), ironie dramatique s'il en est, verbale et de situation.

Anachronisme amène achronie, avec le réveil, représentant un coq qui pourrait d'ailleurs rappeler l'emblème de la France, bien qu'ici il picore du riz : instrument presque magique qui suscite la curiosité du chef et dont les aiguilles, opportunément manipulées par les deux lascars, servent à raccourcir leurs journées de travail. Les jours sont longs en effet, lorsque le corps humain représente « le seul moyen de transport » (24), avec les travaux forcés dans les mines et le paludisme, soigné par les herbes de la médecine traditionnelle. Les premières parties du roman mettent en place le décor, avec les corvées quotidiennes, l'analepse sur le destin du père, dentiste de Mao, contraint de s'agenouiller publiquement devant son hôpital avec une plaque au cou, avouer des forfaits jamais commis. Comme dans beaucoup de romans francophones, l'exhibition des souffrances est insérée, sans commentaires ultérieurs, dans la diégèse, laissant au lecteur de tirer ses conclusions ; ici, elle contribue également à la construction de la personnalité des protagonistes, par l'évocation de leurs expériences communes. Et ce sont bien ces parties qui autorisent une lecture « orwellienne » (cf. ALLEN 2001) mais surtout politique du roman, entraînant la révision du maoïsme, ou des règlements de comptes rétrospectifs, chez les critiques, comme le démontrent les durs propos du compte rendu de Giorgio Montefoschi dans le *Corriere della Sera*, à la sortie de la traduction italienne.

Mais une fois ce décor posé, la victoire revient aux victimes, qui se jouent presque comme ils veulent du chef de village, par leur pouvoir d'affabulation, et arriveront même à se venger, en prolongeant volontairement les souffrances d'une opération aux dents, que le fils du dentiste fait à l'aide de la mécanique de la machine à coudre du tailleur. L'intervention a fait crier au sadisme mais elle résout les tourments du chef, qui renonce à dénoncer les contes clandestins de Luo. Car

l'inscription de la littérature est aussi une gigantesque mise en abyme, sur le terrain de la fiction, et déjà, le cinéma est impliqué. La première fuite, autorisée, de l'univers carcéral est vers la ville où un cinéma en plein air projette des films de la Corée du Nord, que les deux jeunes gens auront pour mission de raconter, ou mieux de reproduire « de A à Z, selon la durée exacte de la séance » (30). Et voilà le premier cas de pouvoir de la parole, orale en ce cas, qui déclenche les émotions et devient un art utile, non pas dans le sens de la propagande du régime, mais pour ses victimes, soustraites pour quelques jours aux travaux forcés. L'oralité revient d'ailleurs dans la technique narrative même du roman, contaminée par les répétitions, les métalepses, les formules anaphoriques typiques des dispositifs mnémoniques de la littérature orale.

Après la musique, c'est donc le neuvième art qui commence le roman, jusqu'à ce que de la transmodalisation on arrive à une hypertrophie de l'intertextualité, non sans être passés par une scène cocasse, de cailloux sucés et d'attaques de poux se ressentant du quatrième livre des *Caves du Vatican*, et par une tauromachie, à savoir, une lutte contre le buffle. C'est une série de prouesses qui va mener nos chevaliers sans peur et sans reproche à la quête et à la conquête de la littérature, et par là, de la dame. La première étape, c'est la recherche folklorique : comme quoi le Binoclard, autre rééduqué, parvient, par sa poétesse de mère, à déclencher un poste dans une revue de poésie populaire, mais pas à se faire dire des poèmes traditionnels par un vieux meunier. Ce que réussissent par contre nos deux picaros, qui changent ensuite les strophes grivoises en des propos plus adaptés au « romantisme réaliste » requis par les autorités. En échange de cette faveur, ils obtiennent un des volumes cachés par leur ami, *Ursule Mirouët* : 6 lecture fulminante, coup de foudre qui les cloue au lit, véritable séduction des « jeune[s] puceau[x] » (72), histoire « d'amour et de miracles », de mystères et d'oppression sociale, finalement vaincue, les invitant à s'installer, mentalement, dans l'oasis représentée par le salon d'Ursule, espace culturel soustrait à la médiocrité ambiante (cf. WATTS 2011 : 30-31). Le narrateur recopiera ensuite sur sa veste le chapitre du somnambulisme, symbole d'évasion et de révélation (cf. 74-75), ce qui contribue à l'incorporation de la littérature, à son « incarnation » si l'on veut. La petite Tailleuse la revêtra aussi, convaincue que « le contact des mots de Balzac sur sa peau lui apporterait bonheur et intelligence » (78) : le macrothème parcourt

tout le livre, où à l'actualisation de la lecture s'ajoute son intériorisation, la *Wirkung* impliquant un retour sur soi-même.

Mais d'abord, il faut passer par le roman policier, avec ses techniques d'investigation, et le roman d'aventures, que constitue le vol de la valise qui contient les livres, conduit sur le mode de la suspense et de la chasse au trésor. Mise en abyme là aussi, le trésor des livres révèle un autre trésor, celui de Monte-Cristo, objet d'une narration-fleuve sur neuf jours, au profit du tailleur, avec toutes les techniques du feuilleton, renvoyant « la suite au prochain numéro », ou à la prochaine nuit. L'intertexte suggéré est aussi celui des *Mille et une nuits*, la narration ici, comme dans d'autres épisodes, étant salvifique. La rencontre avec le tailleur est d'ailleurs providentielle, non seulement pour la connaissance de sa fille, mais parce que l'artisan, rassembleur des gens des villages, contribue à fournir un public favorable aux héros, et à assurer la retombée de la littérature sur la vie du peuple, par le biais de la mode. Grâce à « l'efficacité de maître Dumas » (155), et à ses conséquences vestimentaires, « cette année-là, un vent de Méditerranée souffla sur les monts du Phénix », résume le script du film, amenant comme un « parfum » de « côte d'Azur » (158). Et toutes les femmes d'enrichir leurs uniformes avec des pantalons bleus de marins, des ancres à cinq becs, des fleurs de lys partout, et pour les ruches, elles sont réservées à la petite Tailleuse, qui en exalte ainsi sa beauté.

C'est bien un « pèlerinage de la beauté » (140) que commence Luo, qui vainc sa peur du vide pour aller, en franchissant même à quatre pattes le sentier étroit et dangereux, retrouver sa Dulcinée et assurer son initiation. Le roman d'apprentissage se déroule dans un sens polysémique, investissant la vie, l'amour, la culture, les mécanismes et les stratégies de la narration. Le prestige des mots s'affiche dans les hypertextes créés par Luo ou par le narrateur, quand la lecture devient une amplification par « insertions métadiégétiques » ou « interventions extradiégétiques » (Genette, 1982: 309), ou bien un « jeu interactif » (FRITZ-ABABNEH, 2006: 102), qui implique ou questionne les destinataires. La littérature est libératrice non seulement du point de vue de la pensée, mais aussi des passions et des pulsions. La sexualité, consommée debout, contre un arbre sacré de ginkgo, féconde la terre par le sang de la vierge et s'épanouit, sur fond de paysage aquatique, dans les triples *dits*, du vieux meunier, de Luo et de la petite tailleuse.

Ce qui introduit, à côté des techniques du roman populaire, celles de la tradition chinoise ainsi que les variations des points de vue typiques du nouveau roman, dans des intermèdes lyriques. « Galeotto fu il libro e chi lo scrisse », ⁷ écrit l'auteur de la *Divine comédie*: celui de la *Comédie humaine*, transformé en Galehaut, introduit à « l'intimité féminine » (152) et renvoie au récit originaire, car ici, goûter « au fruit interdit » (154) signifie l'éducation sentimentale tout autant que littéraire. Tandis que le narrateur s'adonne à la lecture de *Jean-Christophe* de Romain Rolland, en découvrant, lui qui n'a jamais connu que le collectivisme, l'individualisme et la « lutte » (142) personnelle contre la société, indispensable dans tout *Bildungsroman*.

L'initiation sexuelle de la petite tailleuse tourne mal, cependant, une première fois car elle tombe enceinte, justement au moment où Luo reçoit l'autorisation de se rendre chez ses parents, en laissant à son ami, qui reste loyal, le soin de protéger sa bien-aimée, le « trésor fabuleux, le butin de sa vie » (184). La littérature se transforme en monnaie d'échange, offerte au médecin qui se convainc de pratiquer l'avortement clandestin contre le don de trois romans, dont le cher *Jean-Christophe*, désormais dépassé par le principe de réalité de l'âge adulte. Là encore, à la fin du roman, la confrontation avec la société se fait dure, de par les lois de la limitation démographique, qui interdisent tant de se marier avant vingt-cinq ans que de se faire avorter. Et le lecteur est ramené aux problématiques politiques, en passant de *l'ethos* au *pathos*. Face aux grands noms du canon occidental, une allusion est faite à la destinée tragique de Lu Fei, célèbre en Chine comme écrivain aux œuvres interdites et comme traducteur, et acculé au suicide, avec sa femme, par les persécutions du régime. La compétence transculturelle du lecteur est requise pour reconnaître, en filigrane, le *Leitmotiv* musical, le fils de Lu Fei, pianiste, ayant épousé en Occident la fille de Yehoudi Menhuin (cf. HSIEH, 2002 : 98). Les persécutions religieuses reviennent d'ailleurs dans la figure pathétique du pasteur, interdit d'exercer ses fonctions, et trouvé en la possession d'un livre de chevet... qu'il faut envoyer à l'Université de Pékin pour comprendre qu'il s'agit d'une Bible en latin. Nouveau Christ au « cheveux argentés » (217), et nouveau Sisyphe, le pasteur est condamné à « balayer la rue, toujours la même, du matin au soir, huit heures par jour, quel que fût le temps », finissant « ainsi par devenir une décoration mobile du paysage », tandis que « tout le monde, même les gamins de

cing ans, l'insultait, le frappait, ou crachait sur lui » (207).

Les larmes de Ma, « hommage » à Lu Fei « traducteur de Balzac » (215), et sa visite, avec la petite Tailleuse, à la tombe du pasteur signalent une maturation, une prise de conscience, symbolisées également par le sexe de l'enfant dont était enceinte la petite Tailleuse. « C'était une fille, si tu veux savoir » (216), chuchote le docteur, en renvoyant immédiatement à l'image des créatures le plus facilement victimes d'avortement ou d'infanticide dans la Chine traditionnelle. Après l'interruption de la grossesse, quelque chose change, et il vaut la peine de revenir sur la « rééducation balzacienne » (223) de la petite Tailleuse, seule protagoniste féminine du roman, qui la fera passer de la passivité, de la « splendeur de sa rêverie » (103), à l'activité, au choix conscient. On sait que Luo est très fier de l'avoir « civilisée », rendue « plus raffinée, plus cultivée » (77), mais au début, elle reste attachée à un rôle féminin traditionnel : « Je ne suis pas une de ces jeunes filles françaises de Balzac. Je suis une fille de la montagne. J'adore faire plaisir à Luo, point final » (179).⁸ Son émancipation se fait aussi de façon très féminine, lorsque, afin de « enhance the sensuous look of her curvaceous figure » (XINMIN, 2008 : 713), à Balzac s'ajoute Flaubert. La reproduction d'un soutien-gorge depuis *Madame Bovary* (là aussi, on s'imagine, « traduction libre » des bustes du modèle original), souligne son rapprochement avec le personnage flaubertien, déjà évident en ce qui concerne sa réception naïve des lectures qui lui sont faites, dont elle semble n'évincer que « the respect and high regard towards women in the West » (SILVESTER 2006: 369).

Et voilà le moment arrivé, en paraphrasant la formule de l'auteur, d'évoquer « l'image finale de cette histoire » (218), où toutes ses « pulsions thématiques » (MANGADA CAÑAS 2011 : 201) convergent: le départ de la jeune fille, à qui Balzac a enseigné que « la beauté d'une femme est un trésor qui n'a pas de prix » (239). Dans une alternance d'analepses et de narrations ultérieures, le motif du trésor, qu'on a vu maintes fois, revient pour clore l'histoire dans sa dimension bisémique. La jeune fille partie, « six allumettes par une nuit d'hiver »⁹ détruisent l'autre trésor, les livres, méthodiquement, "personnellement" si on peut dire, les pages "s'identifiant" avec les personnages, et les lecteurs assistant en direct aux phénomènes de récréation seulement évoqués jusque-là.

Les destinées des personnages sont reconfigurées, dans une scène épique qui

vire au fantastique:

Les feuilles de papier léchées par le feu se tordirent, se blottirent les unes contre les autres, et les mots se ruèrent vers le dehors. La pauvre fille française fut réveillée de son rêve de somnambule par cet incendie, elle voulut se sauver, mais il était trop tard. Quand elle retrouva son cousin bien-aimé, elle était déjà engloutie dans les flammes avec les fétichistes de l'argent, ses prétendants et son million d'héritage [...]. (219)

Et après Ursule, même « le fameux comte de Monte-Cristo, qui avait jadis réussi à s'évader du cachot d'un château situé au milieu de la mer, se résigna à la folie de Luo » (221). Seule résiste, un moment, *Madame Bovary*, juste pour souligner la fin de ses illusions: « la flamme fit soudain une halte de lucidité à l'intérieur de sa propre folie, et ne voulut pas commencer par la page où Emma [...] fumant au lit, son jeune amant blotti contre elle, murmurait "tu me quitteras..." » (219), renversement déjà remarqué par d'autres auteurs (HSIEH 2002 : 100, WATTS, 2011 : 36), car ici, c'est la femme à quitter son amant. « Cette allumette, furieuse mais sélective, choisit d'attaquer la fin du livre, à la scène où elle croyait, juste avant de mourir, entendre un aveugle chanter » (219) les rêves d'amour des jeunes filles.

Madame Bovary est donc l'emblème ultime de cette transformation dont les « présages vestimentaires », des tennies blanches aux cheveux courts lui conférant « une autre beauté, celle d'une adolescente moderne [...], une étrange sensualité, une allure élégante », annoncent « la mort de la jolie paysanne un peu gauche » (223). De cette « mort », et de la métamorphose conséquente de leur amie, les deux jeunes gens restent ignares, surpris par son départ et se précipitant après elle. Le motif du public est repris, le narrateur se sentant « un spectateur qui ne voulait pas rater le dénouement d'une histoire » (226), à savoir l'incapacité de Luo de la retenir, soit par manque de stratégie soit par sa « résignation à l'impuissance des mots » (227). Étrange abdication, sur laquelle on reviendra, terminant un roman qui a fait du pouvoir d'affabulation son centre, convoquant de nombreux mythes. D'abord, celui d'Orphée : le violon apprivoise les paysans, et tandis que « les phrases de Mozart » reviennent à l'esprit du narrateur, « tels des amis fidèles » dans les moments de détresse, leurs visages, « si durs tout à l'heure, se ramolli[ss]ent de minute en minute sous la joie limpide » (13) de la musique.

Laquelle d'ailleurs, dans le film, remplit d'échos la montagne jusqu'à l'Oeil du ciel, et quant au bruissement des mots, les récits des deux « conteur[s] surdoué[s] » (156) répandent leur enchantement sur tous les personnages. Encore, les deux jeunes gens volent la valise des livres, tels Prométhée volant le feu, et puis, Luo se transforme en Pygmalion, « submergé par le bonheur d'un artiste contemplant son œuvre accomplie », après « quelques mois de lecture » (223) faite à la petite Galathée chinoise, qui toutefois dépasse ses intentions en quittant le village pour la ville, et en privilégiant la beauté par rapport à l'esprit. Et les deux Prométhée de mettre le feu aux livres, leurs propres instruments de libération, dans un autodafé qui rejoint, sous un signe contraire, les autodafés de livres de maints épisodes de la Révolution culturelle. Car ici, c'est un acte de désabusement, de désenchantement, mais aussi de dépit, qui reviendra, chez l'auteur, dans *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*, où la jeune traductrice, peu après avoir mis fin à sa grossesse, jette tous ses livres « dans un feu que j'allumai dans la cour déserte de mon dortoir » (DAI 2007 : 202). Le contre-autodafé correspond à l'échec, à l'avortement de l'histoire d'amour vécue, de façon différente, par Luo et par le narrateur.¹⁰ Le « sacrifice » (220) des livres qui l'ont amenée est la suprême aporie d'un texte qui met à l'honneur l'imaginaire ainsi que la culture littéraire comme antidote à la brutalité aveugle du pouvoir, et cette conclusion d'un roman célébrant le pouvoir de la parole, par la constatation de ses déboires, a beaucoup interpellé les critiques.

Tout d'abord, c'est le « misreading » (CHEVAILLIER, 2012: 60) qui a été mis en avant, se fondant sur le doute de Ma lui-même : « Tout simplement, n'avions-nous pas saisi l'essentiel des romans qu'on lui avait lus ? » (223). La lecture approximative et naïve, amenant la mauvaise compréhension, semble faire de la petite Tailleuse une « Emma Bovary chinoise » (HSIEH, 2002 : 100), et reproposer le danger des romans, dont les personnages n'auront retenu que « l'amour et l'individualisme » (HSIEH, 2002 : 99). Sa fugue révélerait non seulement « how easily the texts can be manipulated and distorted » (MCCALL 2006 : 166), mais également « the boys' wrongdoing and the dangers of gender commodification » (CHEVAILLIER, 2012 : 61), le risque qu'elle se perde dans le marché capitaliste des corps (cf. XINMIN, 2008 : 714), victime d'un « lavage de cerveau » balzacien, plus dangereux que celui du régime (HSIEH, 2002 : 103). Mais sans arriver à ces

extrêmes, à partir de la notion de roman d'apprentissage, on pourrait proposer une lecture différente de cet "inachèvement", suivant le mythe du Phénix qui renaît de ses cendres, évoqué par la nomination de la montagne, «avec son présage de réversibilité» (FLAMBARD-WEISBART, 2007 : 433). En mettant l'accent sur le processus de croissance des héros, c'est ce que fait le film que Dai Sijie lui-même a tiré de son roman, et qui ajoute une « coda » (AKNIN, 2002 : 75) prospective et rétrospective à la fois. Ici, d'après sa morphologie, le nom d'une montagne devient d'ailleurs « l'Oeil du ciel », heureux, même si accidentel, recoupement de l'« œil » de la caméra.

L'hypertexte filmique, présenté en 2002 au festival de Cannes, dans la section *Un certain regard*, donne tout d'abord à voir les imposants paysages évoqués par l'écriture, qui recourent la beauté de l'héroïne. La spatialité exotique souligne le contraste entre les misères de la rééducation et la grandeur intemporelle de la nature, en infléchissant le côté poétique du roman. La bande son est porteuse de sens, tant au niveau de l'esthétique musicale chinoise de Wang Pujan, que des œuvres de Mozart ou Beethoven, auxquelles s'ajoute Čajkovskij. Pour avoir été, comme le dit Ma au chef du village, « écrit pour Lénine » (un compatriote au moins, qui avait sept ans lors de la première du ballet...), le *Lac des cygnes* ne rend pas moins compte de la situation. Pendant l'avortement, le violon évoque, par le thème poignant du deuxième acte, cette lointaine mais intemporelle histoire de la princesse prisonnière du sort d'un méchant sorcier, dans l'attente d'un prince qui la libère... ce qui ne sera pas.

Face à l'épilogue, abrupt s'il en est, du roman, celui du film, au contraire, sera une des parties les plus développées. Se situant « vingt ans après » et montrant la vie accomplie des deux héros, il constitue un véritable adieu à leur adolescence, se prévalant des images eschatologiques des journaux télévisés sur la construction du Barrage des Trois Gorges. Le retour sur les lieux de Ma, devenu violoniste en Occident, à la recherche de la petite Tailleuse, et sa rencontre avec Luo, marié et professeur de médecine à Shanghai, n'aboutit qu'au constat de l'impossibilité de la retrouver. La submersion programmée de la région de leurs amours les parachève et les dépasse, ne laissant intact qu'un souvenir de beauté, symbolisé par le parfum français, ¹¹ inutile cadeau apporté par Ma, qui flotte dans l'eau. Contrairement au feu dévorateur du premier dénouement, ici l'eau engloutit, donc

abolit, un monde, tout en le laissant "intact" sous la transparence fluide du souvenir.

L'apprentissage a abouti, et la croissance peut entraîner une séparation, pourvu que le travail du deuil permette une régénération. Quant à la petite Tailleuse, « saura-t-elle jamais que son histoire est à l'origine d'un best-seller international et d'un film qui est, en parallèle à une superbe histoire d'amour et d'amitié, un formidable hommage à la littérature et à la puissance magique et évocatrice des mots ? » récite le site du film (www.bacfilms.com/site/balzac/mainsyno.htm), renchérissant sur sa « dynamique évocatrice autofictionnelle » (MANGADA CAÑAS, 2011 : 193). Affichant un « emotive re-imaging » (XINMIN, 2008 : 699) de la dichotomie entre ville et campagne, le film devient un corollaire du roman, où l'« expérience d'exil provoque un regard rétrospectif nostalgique mais aussi cathartique vers un vécu complexe » (MANGADA CAÑAS, 2011 :194), qui permet « la dénonciation à travers la distance » (*ibid.* : 201). Le film constitue donc un – des possibles - métadiscours sur le roman, qui déjà, palimpseste habile (voire rusé, si l'on pense par exemple à la date de parution, le bicentenaire de la naissance de Balzac), offre des possibilités kaléidoscopiques de réception.

«Negotiating relationships with the Chinese and the French literary canons, as well as the conceptions of Chinese and French literature more generally », le livre problématise ces relations et « draw[s] attention to the deep intertwining of French and Chinese rhetoric » (THORNBUR 2009: 230). D'une part, il s'agit, comme le récite la jaquette de l'édition italienne, d'une « fraîcheur » du « jaillissement » narratif, qui accoste ses deux débrouillards à une multitude de jeunes héros, depuis le grand Meaulnes (FRITZ-ABABNEH, 2006) à Tom Sawyer et Huckleberry Finn (RAUCY), dans un roman de « l'adolescence frondeuse » qui fait un « pied de nez à tous les totalitarismes » (*ibid.*) d'un monde globalisé, mais pas pour autant privé de conflits et d'interrogations sur l'amour et la destinée. De l'autre, comme l'a déclaré plusieurs fois son auteur, dans des interviews tant écrites que filmées, c'est un « hommage à la littérature », apologue sur la force de changement de l'Art (cf. AKNIN 2002 : 76) qui, même dans ses revers, introduit avec agilité le *lector in fabula* moderne aux problématiques de la raison critique. La réflexion sur la différence entre identification et herméneutique, témoignage et création, lecture littérale et reconfiguration, sans exclure le ludique ni la « magie » (61) de la

traduction, s'avère en effet passible de développements et des retombées plurielles. Et ce qui émane de cette « suitcase education » (ALLEN 2001), est une leçon d'"adaptation", littéraire autant qu'existentielle.

Adoptant une langue choisie et non imposée, et se situant entre la France présentée comme « a desirable Other » (WATTS 2011 : 27) et l' « atmosphère feutrée » (DANIEL 2010 : 22) de la Chine de l'époque, « où la guerre des sens est abolie » et qui « ne donne à lire que son Texte politique » (BARTHES 1995 : 53), ce roman concourt certes à l'élargissement des « frontières thématiques et référentielles des littératures francophones » (MANGADA CAÑAS 2011: 202). Surtout, au carrefour entre enracinement dans une tradition et accueil synchrétique de paramètres esthétiques divers, c'est une « invitation au partage » (DESROCHES, 2011 : 15) et à la rencontre qui est lancée, à la recherche, si François Cheng a raison, de nouvelles beautés multiculturelles.

Bibliographie

- L. AKNIN, «Entretien avec Dai Sijie», *L'Avant-scène cinéma*, n. 512, 2002, p. 75-77.
- B. ALLEN, « A Suitcase Education. *Balzac and the little Chinese Seamstress*», *The New York Times*, 16 september 2011.
- R. BARTHES, «Alors, la Chine?», *Le Monde*, 24 mai 1974, in ID., *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, t. 3, 1995.
- C. de BERNARD, « *La canne de M. de Balzac*, par Mme Emile de Girardin », *La Chronique de Paris*, 22 mai 1836, p. 234-236.
- J. CAPDEVIELLE-H. REY, *Dictionnaire de Mai 68*, Paris, Larousse, 2008.
- F. CHENG, *Le Livre du vide médian*, in ID., *À l'orient de tout*, Paris, Gallimard (« Poésie »), 2005.
- F. CHEVAILLIER, «Commercialization and cultural misreading in Dai Sijie's *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*», *Forum for Modern Language Studies*, Vol. 47, n. 1, 2010, p. 60-74.
- L. COLOMBO, « *L'Atelier d'un peintre, La Canne de Monsieur de Balzac et "L'ombrelle de Mme de Girardin"*, ou Comment la Muse devient poète », *Dix-Neuf*, Journal of the Society of Dix-neuviémistes, n. 7, oct. 2006, p. 40-67.
- S. CROISET, « Passeurs de langues, de cultures et de frontières: la *transidentité* de Dai Sijie et Han Sa, auteurs chinois d'expression française », *TRANS, Revue de littérature générale et comparée*

, n. 8, 2009, p. 1-12 (<http://trans.revues.org/336>).

S. DAI, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, Paris, Gallimard (« Folio »), 2008 [2000].

S. DAI, *Balzac e la piccola sarta cinese*, Milano, Adelphi, 2001.

S. DAI, *Le Complexe de Di*, Paris, Gallimard (« Folio »), 2003.

S. DAI, *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*, Paris, Gallimard, 2007.

L. DÄLLENBACH, *La Canne de Balzac*, Paris, Corti, 1996.

Y. DANIEL, *Littérature française et culture chinoise*, Paris, Les Indes Savantes, 2010.

Y. DANIEL, *Introduction à Le Dragon impérial*, in J. GAUTIER, *Œuvres complètes*, édition d'Yvan Daniel, t. I, Paris, Classiques Garnier, 2011.

DANTE, *La Divine comédie. Enfer*, traduction de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1985.

J.P. DESROCHES (dir.), *La Cité interdite au Louvre. Empereurs de Chine e rois de France*, Paris, Somogy-Louvre éditions, 2011.

M. DÉTRIE, *France-Chine. Quand deux mondes se rencontrent*, Paris, Gallimard, 2004.

J.-M. DIJAN, « Gao Xingjian : "Mieux vaut revenir au réel de l'homme" », *Magazine littéraire*, 429, 2004, numéro spécial *La Chine de Confucius à Gao Xingjiang*, p. 55-56.

V. FLAMBARD-WEISBART, « "Ba-er-za-ke" ou imaginaire chinois en français », *Contemporary French and Francophone Studies*, Vol. 11, n. 3, 2007, p. 427-434.

D. FRITZ-ABABNEH, « L'intertextualité dans *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* de Dai Sijie », *Dalhousie French Studies*, n. 77, 2006, p. 97-113.

G. GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

D. de GIRARDIN, *La Canne de Monsieur de Balzac*, Paris, Dumont, 1836.

Y. HSIEH, « Splendeurs et misères des mots: *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* de Dai Sijie », *Études francophones*, Vol. XVII, n. 1, 2002, p. 93-105.

J.-F. KOSTA-THÉFAINE, *Introduction*, in M. POLO, *Le Livre des merveilles du monde*, Paris, Libro, 2005, p. 5-17.

I. McCALL, « French Literature and film in USSR and Mao's China: intertexts in Makine's *Au temps du fleuve Amour* and Dai Sijie's *Balzac et la Petite Tailleuse Chinoise* », *Romance Studies*, Vol. 24, n. 2, 2006, p. 159-170.

B. MANGADA CAÑAS, « Dai Sijie: écrire en français pour évoquer dans la distance le

- pays quitté», *Cédille. Revista de estudios franceses*, n.7, avril 2011, p. 190-203.
- G. MONTEFOSCHI, « Cina, le bugie sul comunismo smascherate da una sartina » , *Corriere della Sera*, 21 avril 2001.
- H. PLAQUETTE, *Étude sur Balzac et la petite tailleuse chinoise*, Paris, Ellipses, 2008.
- M. POLO, *Le Livre des merveilles du monde*, Paris, Libro, 2005.
- C. RAUCY, « Balzac et la petite Tailleuse chinoise de Dai Sijie », *écrits-vains ? Revue littéraire aperiodique en ligne* (www.ecrits-vains.com/critique/raucy1.htm).
- R. SILVESTER, «Genre and Image in Francophone Chinese works», *Contemporary French and Francophone Studies*, Vol. 10, n. 4, 2006, p. 367-375.
- K.L. THORNER, «French discourse in Chinese, in Chinese discourse in French. Paradoxes of Chinese Francophone Émigré writing», *Contemporary French and Francophone Studies*, Vol. 13, n. 2, 2009, p. 223-232.
- A. WATTS, «Mao's China in the Mirror: Reversing the Exotic in Dai Sijie's *Balzac et la Petite Tailleuse Chinoise*», in *Romance Studies*, Vol. 29, n.1, 2011, p. 27-39.
- B. WINTERTON, «A Picturesque Look at China's Cultural Revolution», *Taipei Times*, 21 octobre 2001 (www.taipetimes.com/News/feat/archives/2001/10/21/108143/2).
- L. XINMIN, «'Place' Construction: innovative reworking of fiction in recent Chinese films», *Journal of contemporary China*, 17 (57), november 2008, p. 699-716.
- Y. ZHANG, « François Cheng ou dire la Chine en Français », *Revue de Littérature comparée*, 332, avril-juin 2007, p. 141-152.
- Y. ZHANG, *Dai Sijie et son roman d'apprentissage balzacien*, in ID., *Littérature comparée et perspectives chinoises*, Paris, L'Harmattan, 2008.
-

Note

[↑ 1](#) Je voudrais remercier à cette occasion Mme Rosanna Gorris Camos, pour m'avoir donné l'opportunité de renouer, par cette communication, avec mes anciennes études universitaires.

[↑ 2](#) Ce ballet était encore au programme de la tournée du Ballet National de Chine à l'Opéra Garnier de Paris, du 6 au 10 janvier 2009, avec un ballet de la plus pure tradition française, la *Sylvia* de Délibes-Mérante, dans la version de Lycette

Darsonval (cf. le programme, *Ballet national de Chine, compagnie invitée : Le détachement féminin rouge, Sylvia*, Paris, Opéra national de Paris, 2009).

↑ 3 Charles de Bernard, dans *La Chronique de Paris*, s'étonne de la liberté que prend l'auteur de citer dans le titre – en invoquant ainsi implicitement son appui – un personnage célèbre, ce qui serait impardonnable si un homme en faisait autant, offrant à la publicité le nom d'une femme, « dans un intérêt de vente et de succès » (BERNARD : 234). L'opération est quand même pardonnée à Mme de Girardin, qui, du fait de son appartenance à « la petite église coquette et embaumée qui mêle de si délicieux accents au faux bourdon de la grande cathédrale littéraire » (*ibid.*), a bien droit à un traitement à part. Ce qui induit alors le critique à imiter l'auteur, envisageant de mettre son prochain péché littéraire à l'abri d'un titre comme « L'ombrelle de Madame de Girardin ! » (*ibid.* : 235). Cf. COLOMBO : 60.

↑ 4 Qui pour dire « bien » (hǎo, 好) représente, selon la tradition, une femme à genou, les bras croisés, à côté de son enfant, autrefois sous le toit de sa maison : si la femme est, dans une attitude paisible, auprès de son enfant à la maison, cela signifie que tout va bien.

↑ 5 Par commodité, toutes les références au roman, tirées de l'édition Folio, 2008, seront indiquées seulement par le numéro de page(s) entre parenthèses.

↑ 6 Le choix des titres n'est naturellement pas neutre, et l'affinité du livre avec l'histoire racontée par le roman a été souligné tant par Jeanine Guichardet, pour qui le nom même d'Ursule renverrait tant au miroir qu'au « rouet » produisant le fil nécessaire à sortir du labyrinthe (cf. GUICHARDET : 282) , que par Andrew Watts, qui la cite, en ajoutant d'intéressantes réflexions (cf. WATTS : 32-33).

↑ 7 « Galehaut fut le livre et celui qui le fit » (DANTE, *Enfer*, Canto V : 67). Galehaut, comme le rappelle Jacqueline Risset, est le sénéchal qui aurait poussé « Genièvre à embrasser Lancelot » (*ibid.* : 320).

↑ 8 Ce « point final », tout comme le « planning débordant » de la p. 140, ou d'autres, inciteraient à étudier ces écarts stylistiques et de registre, pour vérifier si ces marques du français le plus contemporain sont intentionnelles, contribuant à la connotation du personnage, ou plutôt une manière « colloquiale » de l'écriture de l'auteur.

↑ 9 On pourrait se demander s'il s'agit d'un écho, qui revient d'ailleurs dans un

roman successif de Dai, de l'œuvre d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, également apologue fantastique sur la création littéraire, mais on laissera évidemment à d'autres de trouver une réponse à cette question.

[↑ 10](#) « Illusions perdues, désenchantement si brutal pour Luo et son ami qu'ils sombrent dans la folie, là encore à l'instar de certains héros balzaciens poursuivant leur chimère tel le peintre Frenhofer brûlant sa Belle Noiseuse avec ses autres toiles » commente Guichardet, en évoquant *Le Chef-d'œuvre inconnu* (GUICHARDET : 286).

[↑ 11](#) Qu'on voit assez, dans le film, pour reconnaître Baby Doll Paris d'Yves Saint-Laurent, avec toutes les résonances thématiques (au-delà du vêtement, l'allusion à une petite poupée, au mirage parisien...) mais aussi publicitaires qu'on peut imaginer.