



Cédille. Revista de Estudios Franceses

E-ISSN: 1699-4949

revista.cedille@gmail.com

Asociación de Francesistas de la Universidad
Española
España

Mangada Cañas, Beatriz

Dai Sijie: écrire en français pour évoquer dans la distance le pays quitté

Cédille. Revista de Estudios Franceses, núm. 7, abril, 2011, pp. 190-203

Asociación de Francesistas de la Universidad Española

Tenerife, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80822093012>

► Comment citer

► Numéro complet

► Plus d'informations de cet article

► Site Web du journal dans redalyc.org

redalyc.org

Système d'Information Scientifique

Réseau de revues scientifiques de l'Amérique latine, les Caraïbes, l'Espagne et le Portugal

Projet académique sans but lucratif, développé sous l'initiative pour l'accès ouverte

Dai Sijie: écrire en français pour évoquer dans la distance le pays quitté

Beatriz Mangada Cañas

Universidad Autónoma de Madrid

beatriz.mangada@uam.es

Resumen

En el ámbito de la crítica literaria francófona, cabe destacar una presencia creciente de autores de orígenes no-francófonos que han elegido el francés como medio de expresión literaria, lo que les ha llevado a ser considerados como autores francófonos. La particularidad de sus imaginarios no-poscoloniales reclama nuestra atención. Mediante el análisis propuesto de la obra novelesca de Dai Sijie, escritor francófono de origen chino, queremos ilustrar y enriquecer la reflexión sobre las complejas experiencias surgidas del encuentro de lenguas y culturas en un mismo escritor que se desplaza al encuentro voluntario o impuesto del otro.

Palabras claves: literaturas francófonas; interculturalidad; escritura de exilio; China.

Abstract

In Francophone Literary criticism, there is a growing number of foreign writers who have chosen French as a language for literary creation. Their non-post-colonial imaginaries are related with complex experiences as the result of two languages and two cultures living in a same writer in constant migration and voluntary or imposed meeting him-self and/or the Other. The aim of this study of the three novels of the Francophone writer coming from China, Dai Sijie, is to exemplify and contribute to enhance the knowledge of new francophone literatures closely related to cultural identity.

Key words: Francophone literatures; intercultural; writing in exile; China.

0. Introduction

Dans son article intitulé «Migrant concepts: *multi-, inter-, transkulturalität, métissage/créolisation* and *hybridity* as new paradigms for literary criticism», Frank Zipfel rappelait les circonstances historiques qui ont favorisé en Occident une réflexion profonde autour de concepts tels que *nation, pays* ou *ethnie*, entre autres, entraînant l'apparition de nouveaux termes pour désigner les complexes expériences issues de la rencontre de langues et de cultures dans un même individu en déplacement et à la rencontre volontaire ou imposée de l'autre. En effet, les changements politiques, économiques et sociaux, de même que les intenses mouvements de population caractéristiques de la deuxième moitié du XX^e siècle vont accroître l'intérêt des sciences sociales envers cette nouvelle réalité sociale. La théorie postcoloniale des années 80 permettra, à son tour, le penchement de la critique littéraire aussi bien allemande, francophone qu'anglo-américaine vers les nouveaux concepts en vogue pour se référer aux rapports entre soi-même et les autres, l'identité culturelle et l'altérité, à savoir, *Multikulturalität, Interkulturalität* ou *Transkulturalität* dans le domaine allemand; *métissage* et *créolisation* pour le domaine francophone; alors que chez les Anglo-américains l'on retrouvera plutôt le terme, *hybridity*¹.

Dans le domaine spécifique des littératures francophones, Christiane Chaulet-Achour (2006a: § 2-3), directrice du Centre de recherche «Textes et Francophonies» à l'Université de Cergy-Pontoise, signalait:

Si l'écrivain francophone était seulement un écrivain qui écrit en français, il faudrait y inclure tous les écrivains français. Or, ce qualifiant désigne, dans le langage courant et dans les discours critiques, sans aucune hésitation, des auteurs qui «choisissent» d'écrire en français alors qu'ils ne sont pas français et/ou ne sont pas nés en France, ou qu'ils ne sont pas perçus comme tels même s'ils le sont par leurs «papiers». Donnez une liste d'écrivains –Jean-Jacques Rousseau, Samuel Beckett, Henri Michaux, Léopold Sédar Senghor, Kateb Yacine et Ahmadou Kourouma–, et demandez d'établir la distinction entre écrivains francophones ou français, à 99% les trois premiers seront désignés –en partie à tort au regard des précisions actuelles–, comme écrivains français et les autres comme écrivains francophones.

Depuis deux ou trois décennies, on peut constater une plus grande ouverture littéraire, en France, pour trois raisons au

¹ Termes qui d'autre part, n'appartiennent pas à proprement dire à la critique littéraire mais au domaine de la politique, de la sociologie, de l'ethnographie ou même de la linguistique, mais qui ont permis de repenser plus sérieusement les rapports centre-périphéries, littératures majeures et mineures, etc. (Zipfel, 2008: 10).

moins: le secteur des traductions est plus actif, les écrivains francophones sont plus visibles et de nouveaux «francophones» sont apparus choisissant le français et la France comme terres d'exil.

Le débat conceptuel autour de ces «nouveaux francophones» s'impose alors. Dans son *Petit guide des littératures francophones*, Jean-Louis Joubert indiquait très justement qu'un nombre de plus en plus considérable d'écrivains d'origine non française ni francophone postcoloniale écrivent en français pour un public français. Il citait à cet égard Tristan Tzara et Eugène Ionesco, affirmant qu'«il est donc difficile de parler à leur sujet de littérature roumaine francophone» (2006: 10). Ils font alors partie d'un sous-groupe qu'il qualifie et définit comme «Francophonie des exilés» (2006: 238) et auquel appartiendrait un nombre croissant d'artistes, difficilement «classables» dans les canons esthétiques nationaux, (Alfaro, García, Mangada, Pérez, Ruiz, 2007, 2010). Écrivains migrants², exilés ou nouveaux francophones, peu importe cette divergence désignative, ils partagent tous l'expérience de l'exil et du déplacement comme source de création artistique. L'approche critique de leurs écrits dévoile une évolution créative commune, une thématique récurrente autour de l'expérience de l'exil et de l'évocation lyrique du territoire abandonné; un recours commun à une écriture fictionnelle aux fortes composantes autobiographiques autour de l'expérience de l'entre-deux vital ou de la migration, ainsi que des tissages linguistiques particuliers.

Le français, langue empruntée de création littéraire, devient alors le seul espace partagé qui unit lecteur et auteur, de sorte que la faille entre imaginaires artistiques, topographiques, et même spirituels qui les sépare ne pourra être sauvée que grâce au rôle de passeurs qu'acquièrent tous ces écrivains (Mangada, 2008). Parmi les auteurs d'origine chinoise qui ont choisi le français comme véhicule d'expression artistique³, nous convoquons la figure de Dai Sijie. Notre étude textuelle de son œuvre s'intéressera à la récréation fictionnelle du pays natal comme topos récurrent d'un voyage rétrospectif personnel vers un passé qui a conditionné l'imaginaire artistique de cet écrivain-cinéaste et qui nous rappelle le «défi» dont parlait Chaulet-Achour (2006b: 27-28):

La langue, matériau de la littérature, devient sous la plume de tous ces écrivains le lieu même à visiter et à savourer. Chaque écrivain francophone se trouve face au même défi : dire en français, une identité autre qu'hexagonale. Les écrivains dits «francophones», sont plus encore que les écrivains français des

² Dans la littérature québécoise, ce terme est largement accepté et utilisé depuis les années 80 pour désigner les écrivains québécois d'origine étrangère (Gauthier, 1997).

³ Il faudrait également citer les romans de Ya Ding et de Shan Sa, les écrits de Wei-Wei ainsi que l'ensemble de l'œuvre de François Cheng.

«passeurs» car, dans leurs œuvres, ils font franchir les frontières. Le lecteur qui possède le même bilinguisme que l'écrivain et ses références géographiques, historiques et culturelles, a une lecture optimale de son œuvre. Le lecteur monolingue et... «impatrié» selon l'expression de Nancy Huston dans *Nord perdu*, peut, quant à lui, savourer l'étrangeté de ce français habité par une réalité qui n'est pas française et sent qu'il est en présence d'une véritable polyphonie orchestrée par ce que Lise Gauvin a nommé une «surconscience linguistique».

1. Dai Sijie: L'aventure de raconter à travers les romans et les films

Dai Sijie est né au Fujian, en Chine, en 1954; fils de médecin, il est envoyé en rééducation scolaire au cœur du Sichuan entre 1971 et 1974. Cette expérience rurale marquera sa jeunesse et lui servira plus tard à rédiger son premier roman, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* (2000) ainsi qu'à tourner son premier film, *Chine ma douleur* (1989). Il enseigne dans un lycée de province jusqu'en 1976, année où il réussit un concours d'entrée à l'université. Peu après il obtient une bourse pour se rendre à l'étranger et décide de partir en France pour suivre des études à l'Institut des Hautes Études Cinématographiques. En 1978, il s'installe d'abord à Bordeaux puis définitivement à Paris, en 1984. Sa carrière de cinéaste compte cinq titres jusqu'à présent et ont tous, sauf un, l'Orient pour décor⁴. Son quatrième long métrage, *Balzac et la petite tailleuse chinoise* est une adaptation personnelle de son premier roman publié en 2000⁵. Ce récit largement autobiographique obtint la même année de sa publication le Prix Edmée de la Rochefoucauld, le Prix Roland de Jouvenel et le Prix Relay du roman d'évasion 2000. En 2003 apparaît son deuxième roman, *Le complexe de Di* qui fut couronné du Prix Fémina cette même année. Son troisième roman est paru en 2007, sous le titre, *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée* et se veut une invitation de la part de l'auteur à retracer l'histoire du bouddhisme en Chine. En 2009, il publie son dernier roman, *L'acrobatie aérienne de Confucius*. Cette fois-ci, Dai Sijie laisse de côté son expérience d'exil et son regard rétrospectif vers le passé récent de la Chine, pour dépeindre l'Empire chinois au XVI^e siècle. Cet écart par rapport à la dynamique évocatrice autofictionnelle des romans précédents nous a porté à ne pas l'aborder dans cette étude.

⁴ Son premier long métrage, *Chine ma douleur* est couronné du Prix Jean Vigo. Il est tourné en Chine et s'inspire de son emprisonnement en rééducation tout en montrant l'incompréhension d'un régime absurde. Son deuxième long métrage, *Le mangeur de Lune* de 1993 est le seul qui n'a pas la Chine ou l'Asie pour décor, mais est également célébré par la critique. En 1998, apparaît son troisième film, *Tang le Onzième* qui raconte la vie difficile d'un enfant maudit dans un petit village vietnamien. En 2005, il tourne son dernier film, *Les Filles du Botaniste*; l'histoire se déroule dans la Chine des années 80 et raconte l'amitié entre deux filles.

⁵ Tourné en 2001 dans la province chinoise du Hunan, il a un grand succès, de même que le livre.

Ainsi, l'analyse qui s'ensuit de la production romanesque de Dai Sijie montrera jusqu'à quel point son écriture fictionnelle apparaît comme l'espace pour dire et décrire le pays quitté en terre étrange. L'expérience d'exil provoque un regard rétrospectif nostalgique mais aussi cathartique vers un vécu complexe qui devient un acte d'écriture-témoignage.

2. Balzac et la Petite Tailleuse chinoise

Comme il a été déjà signalé, à l'arrivée de Dai Sijie en France en 1978, surgit le désir et même le besoin de dénoncer et de montrer l'incompréhension d'un régime absurde à travers un premier roman aux fortes empreintes autobiographiques qui se veut une évocation fictionnelle de la vie des intellectuels dans les camps de rééducation. Le récit démarre avec un : «C'est au début de l'année 1971 que nous arrivâmes dans cette maison sur pilotis au fin fond de la montagne» (Dai, 2000: 14); il s'agit de la voix d'un personnage dont on ne connaîtra jamais le prénom et qui agit en narrateur à la première personne de ses propres péripéties en rééducation au cœur du Sichuan auprès de son ami Luo. Ces deux adolescents, fils d'intellectuels, sont renvoyés tout près de la frontière avec le Tibet pour se «rééduquer» auprès des paysans révolutionnaires, initiative de Mao Zedong en pleine Révolution culturelle. Au style simple et colloquial d'un adolescent de dix-sept ans viendront s'ajouter d'autres registres qui provoqueront un effet de brassage et de brouillage énonciatif, caractéristique des romans de Dai Sijie. C'est le cas de l'extrait du carnet de voyage du Jésuite qui décrit la montagne «Phénix du Ciel» (Dai, 2000: 20), de la lettre écrite par la Petite Tailleuse, (Dai, 2000: 48), ou des passages où une même scène est racontée par trois personnages différents (Dai, 2000: 168-182), sans oublier bien sûr les références ou extraits de récits de films ou de romans auxquels ont recours les deux «conteurs de génie» pour se tirer souvent de situations difficiles. Cette présence récurrente de l'élément intertextuel dans le texte lui confère une catégorie de personnage mythique déjà annoncé au moyen d'un titre, du moins épiphanique. Balzac agira en «rééducateur» non seulement de la Petite Tailleuse, mais aussi des deux adolescents. La quête d'une mystérieuse valise appartenant au Binoclard – personnage à dimension tragi-comique dont la myopie est source de nombreuses situations comiques – suppose une épreuve initiatique qui ouvrira la porte aux protagonistes vers le monde de la littérature occidentale. Une valise «de laquelle émanait une lointaine odeur de civilisation» et qui «contient sûrement des livres interdits» (Dai, 2000: 62-63). En effet, la lecture des auteurs occidentaux comme Balzac, Stendhal ou Dumas, permettra la découverte de la part de nos personnages, spécialement de la Petite Tailleuse, de tout un monde de poésie, de sentiments et de passions jusqu'alors méconnus d'eux. Ainsi, ce personnage féminin se transformera petit à petit en femme occidentale pour ne plus être une montagnarde et découvrir que «la beauté d'une femme est un trésor qui n'a pas de prix» (Dai, 2000: 229). Elle trouvera son alter-ego littéraire dans les femmes de Bal-

zac et finira par quitter les deux amis. Pour ce qui est du narrateur, celui-ci s'identifiera à Jean-Christophe de Romain Rolland (Dai, 2000: 136). Son art de raconter, de décrire et de traduire le rend un artiste capable de réveiller l'intérêt et l'attention de nombreux personnages aux vies anodines, comme le Chef du camp, le meunier ou le médecin polyvalent de Yong Jing, qui grâce à son goût pour la littérature finira par céder à la demande du protagoniste pour que la Petite Tailleuse mette fin à sa grossesse (Dai, 2000: 215). Pourtant, les livres finissent par être brûlés dans un acte de folie de la part de Luo. L'autodafé détruit ces histoires et personnages littéraires qui illuminèrent la vie presque inhumaine dans la Montagne du Phénix du Ciel.

La présence de l'intertexte dans l'écriture de Sijie relève d'une expérience autobiographique. Ses trois romans offrent un espace de dialogues et de rencontres littéraires, bien que *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, soit à cet égard, le roman intertextuel par excellence. L'auteur, lui-même, dit à l'égard de son premier roman:

L'histoire que je raconte est en grande partie du vécu. C'est une histoire sur l'amour du livre, je tenais à écrire un petit roman pour rendre hommage à la littérature qui a rythmé ma vie. Je ne me remémore les souvenirs que par des livres. Chaque période de ma vie est marquée par des romans que j'ai lus. Je ressentais aussi le besoin d'écrire en français, après quinze années passées ici, et c'était aussi pour me rendre compte si je pouvais raconter une histoire dans cette langue (Amar, 2003).

Au milieu de cette ode à la littérature, la temporalité est remise à un deuxième plan; le temps se dissout et ne peut se reconstruire qu'à partir de quelques références aux saisons, propres au rythme cyclique qui gère la vie à la campagne⁶ et de marqueurs plus précis qui contribuent faiblement à reconstruire la chronologie du récit⁷.

La description des décors se relève cependant nécessaire à l'ancrage des différentes scènes et témoigne d'un regard réaliste et détaillé du cinéaste⁸; c'est le cas du travail dans la mine (Dai, 2000: 40-42), de la ville de Yong Jing (Dai, 2000: 101) ou du difficile passage que Luo doit emprunter pour se rendre auprès de la femme aimée (Dai, 2000: 139-140). Or, la richesse et variété des descriptions qui construisent une telle spatialité on la retrouvera accrue dans les deux romans suivants.

⁶ Ainsi nous retrouvons entre autres: «par un froid matin de début de printemps» (Dai, 2000: 67).

⁷ C'est le cas de: «... son départ, prévu pour le 4 septembre...» (Dai, 2000: 113).

⁸ Un regard de myope que Dai Sijie ne cesse de rappeler; la myopie se transforme en pulsion thématique qui parcourt sa trajectoire créative; signalons au passage, qu'en tant que réalisateur, Sijie avoue son incapacité de tourner un bon film à cause de sa myopie et que seul Woody Allen échappe à ce mythe.

3. Le complexe de Di

Le deuxième roman de Dai Sijie apparaît comme une intéressante fusion entre le regard du cinéaste/réalisateur et la maîtrise narrative de l'écrivain. Cette fois-ci, il faut se situer dans la Chine de l'an 2000 qui a sans doute beaucoup changé aux yeux d'un protagoniste qui rentre au pays après de longues années en Europe. L'intrigue occupe trois parties, dont la première intitulée «Trajectoire de l'esprit chevaleresque» fait honneur à son titre et offre au lecteur les péripéties de Muo, premier psychanalyste chinois arrivé à Chengdu, après un long séjour à Paris pour délivrer la femme aimée, Volcan de la Vieille Lune; celle-ci a été emprisonnée pour avoir divulgué des photos interdites. Seul le Juge Di peut la délivrer; or, comme le titre du roman l'annonce déjà, celui-ci est en proie à un étrange complexe: il veut une rencontre avec une femme vierge, ce qui oblige Muo à entreprendre une longue quête qui l'obligera à se déplacer de Chengdu à Hainan en traversant la vallée du Yangzi⁹. Analepses et prolepses brouillent la linéarité temporelle et l'ordre du récit, de sorte que jusqu'au cinquième des sept chapitres de cette première partie, le lecteur ne connaît pas les véritables raisons de cet étrange et comique personnage, appelé Muo, qui semble obsédé par sa petite valise qu'il perd au premier chapitre à cause d'un incident sexuel. De même que dans *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, cet objet fétiche agit en cachette de livres occidentaux, «nourritures destinées à ses festins mentaux» (Dai, 2003: 173) lit-on, c'est-à-dire des ouvrages de Lacan, Pontalis ou Freud entre autres. En outre, l'arrivée de Muo en Chine a lieu en train; voyage qui offre l'occasion de constater que le pays a beaucoup changé depuis son départ; il observe surpris que dans le train on vend des cannettes de Coca et des bouteilles d'eau d'Évian (Dai, 2003: 12), il ne peut alors s'empêcher d'exclamer: «...comme la Chine a changé!» (Dai, 2003: 19). Le récit d'un narrateur toujours complice du lecteur¹⁰ offre également une image complète de la Chine à travers la description des passagers du train (coutumes, odeurs, accents, nourritures, tout est mêlé dans les wagons de ce train). L'effet de contraste à l'intérieur de ce microcosme chinois qui change mais qui conserve encore ses principales caractéristiques identitaires est assuré grâce aux références constantes au vécu parisien de Muo, d'où les noms d'écrivains comme Voltaire ou Cocteau ou d'entreprises comme EDF. L'impression de brouillage énonciatif est assurée d'office par le biais d'une narration à la troisième personne à laquelle viennent s'ajouter les monologues de Muo, s'adressant à sa fiancée au moyen de constantes références à la deuxième personne du singulier, un long article d'un journal qui ré-

⁹ Le fleuve Yangzi est présent dans cette première partie, mais il n'a ni la primatie ni la valeur mythique qu'il aura dans le roman *Le Dit de Tianyi* de François Cheng ou dans *Le Yangtsé sacrifié* de Wei-Wei (Alfaro, García, Mangada, Pérez, Ruiz, 2007).

¹⁰ Ainsi le témoignent des expressions comme «rendons-lui cette justice» (Dai, 2003: 20) (parlant du nez de Muo que le narrateur compare à une échelle) ou l'emploi de «notre Muo» (Dai, 2003: 17), «notre psychanalyste» (Dai, 2003: 51).

sume l'aventure de Muo et son insuccès initial de parler avec le Juge Di (Dai, 2003: 99-103) ou encore des extraits de son journal/cahier de notes. Au milieu de ce mélange énonciatif, les situations comiques abondent: l'histoire de la machine à laver «Vent d'Est» qui réduit à l'état de chiffons tout ce que l'on y introduit (Dai, 2003: 50-60); ou encore la myopie¹¹ de Muo qui le force à subir des situations absurdes tout au long du récit.

La deuxième partie intitulée, «Il fait toujours nuit», offre une spatialité en mouvement et une temporalité ralentie, réduite à une nuit; la scène change quatre fois de scénario en à peine quelques heures¹². L'action nous situe de nouveau à Chengdu, chez les parents de Muo. Une semaine après son retour de Hainan où il a commencé son étrange quête, Muo croit que le Juge Di est mort, d'après une conversation téléphonique avec son amie l'Embaumeuse. Une flânerie en ville à une heure du matin lui offre l'occasion de constater que sa ville natale a beaucoup changé: «Résigné, il se console en constatant les changements que le capitalisme sauvage a fait connaître à la ville» (Dai, 2003: 208). Les passages descriptifs rythment cette promenade nocturne à laquelle s'ensuit une nouvelle rencontre avec l'Embaumeuse qui met fin à cette deuxième partie. La dernière partie porte pour titre «Le petit chemin». L'action démarre à la gare de Chengdu où nous retrouvons Muo retraçant ses dernières aventures¹³. C'est dans ce train que Muo rencontre une fille vierge, nommée Petit Chemin qui pourrait mettre fin à cette aventure chevaleresque. Malheureusement, la quête s'avère interminable et la boucle n'est jamais bouclée. Cette recherche infinie redémarre lorsqu'à la fin du récit, une fille sonne à la porte de la maison des parents de Muo; la question se répète sans fin: «Embarrassé, il veut la faire entrer, l'inviter à prendre le thé, mais sa langue le trahit et il s'entend dire: - tu es vierge?» (Dai, 2003: 398).

L'intertextualité est de nouveau l'invitée à ce récit, parsemant le texte narratif de citations aussi bien de poèmes occidentaux ou chinois que de références à de nombreux écrivains. Dans *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, l'intertextualité se caractérisait par sa fonction révélatrice et libératrice, néanmoins cette fois-ci, l'intertexte servira d'exemple édifiant; c'est le cas de l'histoire de Voltaire et l'apprentissage de

¹¹ Élément déjà retrouvé chez le Binoclard et que le lecteur retrouvera chez d'autres personnages de son troisième roman, tels le sinologue Paul D'Ampère ou Ma, le grand ami de Tùmchouq.

¹² Trois endroits fermés (chez les parents de Muo, à la morgue et chez l'Embaumeuse) et un espace ouvert, une flânerie en ville, agissent en toile de fond d'un jeu narratif, toujours complexe, où les dialogues se mêlent aux réflexions de Muo.

¹³ Les lunettes deviennent une fois de plus le déclencheur d'une situation ridicule et comique; alors qu'il se dirigeait au Palais de Justice pour libérer l'Embaumeuse, il essaya de rattraper ses lunettes qui glissaient de son nez ce qui l'obligea à laisser tomber ses précieux livres de psychanalyse; il finit alors dans le bureau de la Cigogne, un personnage macabre chargé de la censure de livres; heureusement, il réussit à échapper et c'est dans le train qui lui permet de fuir de Chengdu où il rencontre une jeune fille vierge qu'il pourra offrir au Juge Di.

l'anglais (Dai, 2003: 14), bien que la plupart des fois l'hétérogénéité et la distribution de l'intertexte lui vaudront une fonction autoréflexive de la part du narrateur et parfois tout simplement ludique. En tout cas, les intertextes tout en puisant dans des sociétés différentes (les auteurs –écrivains, poètes, musiciens, philosophes ou intellectuels– appartiennent aussi bien à la culture occidentale qu'orientale), assurent en quelque sorte un dialogue entre cultures. L'intertextualité se teinte alors d'interculturalité dans *Le complexe de Di*.

4. Par une nuit où la lune ne s'est pas levée

Le troisième roman de Dai Sijie invite le lecteur à retracer les péripéties au cours des siècles d'un manuscrit bouddhiste sur rouleau de soie. C'est au milieu de la première partie que l'on apprend que le titre du roman reproduit le premier vers d'un texte sacré écrit dans une langue inconnue (Dai, 2007: 144). Le récit se structure cette fois-ci en trois parties aux titres évocateurs: «Chine», «Errances» et «Épilogues»; de nouveau, une topographie en mouvement constant, une chronologie éclatée par un va-et-vient continu entre le passé et le présent et une narration kaléidoscopique et fragmentée caractérisent ce récit qui démarre à Pékin en 1978. Une fois de plus, c'est à travers un des personnages principaux qui prend la parole à la première personne que le lecteur suit une histoire aux récits emboîtés. À la différence des romans précédents, où le «je» était une voix masculine, cette fois-ci, c'est une jeune étudiante française, boursière à Pékin pour étudier le chinois, qui plonge le lecteur occidental dans un pays dont la culture et les philosophies sont parfois difficilement appréhendables. Le lecteur suivra l'aventure de cette jeune femme sans pour autant connaître ni son prénom ni son apparence physique. En tout cas, c'est un personnage interculturel, elle aussi, comme l'étaient d'ailleurs, Luo et son ami, à travers leur passion pour la littérature française, et bien sûr Muo, le psychanalyste parti à Paris pendant de longues années et sensible à la culture française. Elle rencontre bientôt un jeune Chinois, Tùmchouq, fils d'un sinologue français réputé qui lui fait découvrir la culture chinoise. Il ne tarde pas à lui révéler sa préoccupation secrète: retrouver la partie manquante d'un mystérieux manuscrit, découvert par son père et rédigé dans une langue inconnue –le tùmchouq, d'où son prénom– dont il n'a pu traduire jusque-là que le début de la première phrase «Si par une nuit où la lune ne s'est pas levée». Ce manuscrit se présente sous la forme d'un rouleau de soie, dont il manque malheureusement la moitié. Selon la légende, il aurait été remis à ses disciples par le Bouddha en personne. A partir de là, le lecteur découvrira page après page l'incroyable odyssée du manuscrit, depuis le moment où il quitta les mains de Bouddha jusqu'à sa confiscation par le régime maoïste. D'après le récit, ce serait Pu Yi, le 'dernier empereur', au cours de son départ pour l'exil, celui qui l'aurait jeté par la porte de l'avion au moment de sa fuite.

La première partie intitulée «Chine» s'étale sur un an, de 1978 jusqu'en 1979. Au récit principal, qui tourne autour de la conversation entre la jeune traductrice française et le professeur Tang Li sur Pu Yi, le dernier empereur, viennent s'emboîter une succession de récits sur des personnages historiques variés. Ainsi, le trajet en tramway de l'hôtel de Pékin jusqu'à la demeure du Professeur permet un autre déplacement parallèle, celui du voyage érudit vers le passé pour reconstruire l'histoire du rouleau de soie que possédait et obsédait Pu Yi. Au cours de presque deux cents pages, les références à l'art de la calligraphie et de la peinture (Dai, 2007: 25-27), à la littérature (Dai, 2007: 29-30, 43), aux langues (Dai, 2007: 42-46), à la traduction (Dai, 2007: 32), au cinéma (Dai, 2007: 58, 66, 94, 102, 138) et bien sûr au bouddhisme (Dai, 2007: 37-41) favorisent des métadiscours qui témoignent du talent et de l'érudition de l'auteur de cet ambitieux roman tout en ouvrant au lecteur les portes vers une connaissance plus approfondie de la Chine.

Certaines pulsions thématiques rejaillissent; ainsi la dénonciation des tentatives de rééducation de la part du gouvernement maoïste a lieu dans la première et deuxième partie du roman à travers la description de la vie dans les camps de rééducation où le père de Tùmchouq vit en porcher et joue aux échecs avec un autre intellectuel, l'écrivain Hu Feng. La sœur de ce dernier, Hu Min, s'érige alors en narratrice extra-diégétique, portant un regard sur la topographie du camp de la rivière Lu (Dai, 2007: 158-159). L'écriture/description des lieux sert alors d'hommage à tous ceux qui y sont passés. Ce passage exemplifie en plus un complexe jeu de voix narratives qui s'emboîtent les unes dans les autres provoquant un effet de brassage énonciatif déjà vu dans les deux romans précédents. Ainsi, aux narrateurs intra-diégétiques, figures représentées par ces «je» multiples, et au discours du professeur Tang Li viennent s'ajouter les extraits d'ouvrages érudits sur l'Histoire de la Chine (Dai, 2007: 40), le journal intime de la protagoniste à la fin de la première partie (Dai, 2007: 135-201), ou la transcription de l'interrogatoire à Pu Yi (Dai, 2007: 83-85).

Au milieu d'une telle plurivocité énonciative, les passages descriptifs permettent au lecteur de recréer mentalement la Chine évoquée. Le regard que le dernier empereur, en exil, porte sur son pays vu des hauteurs à travers le hublot de l'avion déclenche une image poétique et nostalgique du pays quitté de grande beauté littéraire:

Mais un long, très long serpent, jailli des profondeurs d'un nuage, est venu frapper en plein vol la vitre obscure du hublot. [...] J'ai regardé, effrayé, ce serpent dont le cœur avait cessé de battre, mais dont le corps étalait encore toute sa beauté courbe en trajectoire sinuant parmi les montagnes, ou plutôt en mille et une trajectoires, en arcs, en spirales, quelquefois en boucles, jusqu'à former le plus grand et le plus mystérieux point d'interrogation du monde: la Grande Muraille Chine (Dai, 2007: 53).

Cette récréation de la Chine natale, caractéristique constante de l'écriture de Dai Sijie, passe également par l'évocation des odeurs, des couleurs et des sons du grand pays asiatique. À cet égard, il faudrait songer à la description de la boutique de légumes, rue de la Petite-Inde, où la jeune boursière rencontre Tùmchouq (Dai, 2007: 55).

Tout au cours du récit, l'intertextualité est de nouveau convoquée pour agir en manifestation de l'érudition de l'auteur. Pourtant, toutes ces citations d'extraits bien divers étouffent parfois le fil conducteur du récit principal.

La deuxième partie, intitulée «Errances» couvre une période d'onze ans et se veut une réflexion sur les langues, telles le tibétain, le tambara, l'hébreu et bien sûr le tùmchouq. L'image des linguistes, à travers le personnage du sinologue Paul d'Ampère fait l'objet d'un hommage à la langue devenue patrie. Dans un entretien paru en 2007 dans *Le Nouvel Observateur* (et reproduit après dans le site web «Chine-Informations»), Dai Sijie avouait:

Il y a quelque temps, je me suis dit: J'ai 50 ans et qu'est-ce que je possède en ce monde sinon deux langues, mon dialecte chinois et le français? J'écris bien le mandarin, mais à l'oral je commets autant de fautes qu'en français. Je suis fasciné par ces savants européens d'autrefois qui sont arrivés en Chine et ont réussi à parler et à écrire notre langue alors qu'il n'existait même pas de dictionnaires. Ce sont eux qui nous ont déchiffrés. A la faculté, nous lisions leurs livres pour comprendre certains éléments de notre propre culture. C'est pour leur rendre hommage que j'ai créé ce personnage de Paul d'Ampère.

L'histoire récente du grand pays asiatique agit en toile de fonds des trois romans de Dai Sijie. La Révolution de Mao Zedong et ses campagnes de rééducation sont présentes dans son premier et troisième roman avec la conséquente dénonciation de l'absurdité d'un tel régime. Alors que la modernisation et capitalisation de la Chine sont évoquées non seulement dans le deuxième roman de Dai Sijie, mais aussi dans la dernière partie de ce troisième roman, intitulée «Épilogue». Le temps s'arrête en octobre 1990, notre protagoniste rentre à Pékin après onze ans d'errances et découvre que les «hutong», petites ruelles pékinoises, ont cédé la place aux grands immeubles et gratte-ciels. L'exil et le retour au pays quitté déclenchent un regard effrayé, nostalgique et critique qui force Muo dans *Le complexe de Di*, à dire «...comme la Chine a changé!» (Dai, 2007: 19) et au protagoniste de *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée* à s'exclamer:

Onze ans s'étaient écoulés depuis ma fuite de Pékin. La lumière de la ville, si particulière en fin d'après-midi, n'était plus la même, l'odeur non plus, la circulation était cent fois plus dense qu'autrefois [...] Adieu hélas! Monde de vieux plan de lithographie, adieu, hélas! Toile d'araignée des petites ruelles qui

avaient formé la chair et les os de Pékin depuis la dynastie des Yuan, à l'époque de Marco Polo. Dans ce quartier de l'ère moderne, je me demandai si quelqu'un avait noté combien de hutong avaient disparu. Mille? Deux mille? Quel regret! (Dai, 2007: 285-290)

Peu après, la conversation entre deux hommes dans une chambre de l'hôtel, à côté de celle où loge la traductrice, permet de retracer l'aventure du manuscrit. À grande surprise du lecteur, on apprend qu'il se trouve au musée où travaillait la mère de Tùmchouq; un futur étudiant l'avait vendu après que son grand-père, dans les années trente, l'eut ramassé alors qu'il était tombé d'un avion militaire japonais.

5. Conclusions

L'approche de la trajectoire scripturale de cet écrivain/réalisateur dévoile une évolution linguistique qui se manifeste dans un emploi de plus en plus soigné et précis de la langue française, véhicule d'expression artistique qui lui permet de combiner sa double dimension créative –la parole de l'écrivain et le regard du cinéaste. En effet, du premier au troisième roman, le récit se complexifie avec l'exploitation de plus en plus réussie de la technique d'emboîtement de récits, générant au même temps un style dense, voire étouffant dans certains passages. Le brassage énonciatif se consolide et les voix narratives s'insèrent dans le discours du narrateur principal. La topographie et la chronologie permettent de dresser de véritables contextes spatio-temporels qui agissent en toile de fonds de cette évocation en terre étrangère du pays quitté.

Certaines pulsions thématiques s'avèrent récurrentes; les autodafés se répètent à cause de l'amour. Comment échapper aux souffrances d'un amour impossible qui finit toujours en avortement? Luo décide de brûler tous les livres qui avaient attiré l'intérêt de la Petite Tailleuse dont la relation sentimentale finit en avortement clandestin; ainsi de même, la jeune traductrice de *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée* met fin à sa grossesse, fruit de son amour envers Tùmchouq. Peu après on lit, «je jetai tous mes livres dans un feu que j'allumai dans la cour déserte de mon dortoir» (Dai, 2007: 202).

Même si Dai Sijie ne réfléchit pas explicitement à la présence chez lui de deux cultures, comme le fait par exemple François Cheng dans son essai *Le Dialogue*, pour lui, comme d'ailleurs c'est le cas pour de nombreux compatriotes écrivains francophones d'origine chinoise, tels Ya Ding, Shan Sa ou Wei-Wei, l'exil et l'adoption d'une nouvelle langue se veulent forcément des expériences créatives fécondes. La récréation systématique de cet ailleurs, exotique à nos yeux d'Occidentaux, devient pour ces écrivains un moyen de retrouver leur terre intime, parfois le seul moyen d'être. Le voyage en Orient que nous proposent des auteurs comme Dai Sijie suppose un exercice rétrospectif de nostalgie, ainsi qu'un regard critique qui permet la dénonciation à travers la distance; le temps et l'éloignement permettent de saisir et

d'apprécier les changements. L'expérience migrante s'érige en pont vers une nouvelle vie ailleurs où la liberté permet l'épanouissement personnel et créatif. Les traces autobiographiques qui émergent dans le récit à travers des alter-ego fictionnels deviennent des images spéculaires des auteurs émigrés, voilant, cachant leur véritable épopée migratoire, de sorte que l'écriture devient l'espace de «l'introspection ontologique» (Del Prado, Picazo y Bravo, 1994: 217). En somme, écrire pour évoquer dans la distance et à travers les souvenirs une vie quittée au pays natal, acte de création fictionnelle qui élargit les frontières thématiques et référentielles des littératures francophones.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALFARO, Margarita, Yolanda GARCÍA, Beatriz MANGADA, Ana PÉREZ & Ana RUIZ (2007): *Más allá de la frontera: cinco voces para Europa*. Madrid, Calambur.
- ALFARO, Margarita, Yolanda GARCÍA, Beatriz MANGADA, Ana PÉREZ & Ana RUIZ [eds.] (2010): *Interculturalidad y creación artística: espacios poéticos para una nueva Europa*. Madrid, Calambur.
- AMAR, Corinne (2003): «Dai Sijie: Portrait» [Consulté sur: http://www.fondationlaposte.org/article.php?id_article=506; 30/09/2010]
- BUSNEL, François & Philippe DELAROCHE (2006): «Ils ont choisi la langue française», *Lire*: 10.
- CHARTIER, Daniel (2002): «Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles», *Voix et Image*, XXVII-2 (80), 303-316.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane (2006a): «Francophones de partout». *La Lettre du Bureau de l'Édition française*, 69 [Consulté sur: <http://www.bief.org/Publication-2763-Article/nbsp;Francophones-de-partoutnbsp;.html>; 30/09/2010]
- CHAULET-ACHOUR, Christiane (2006b): «Qu'entend-on par *francophonies littéraires*?», *Convergences francophones*. Paris, Centre de Recherche Textes et Francophonies de l'Université de Cergy-Pontoise: 9-32.
- CHENG, François (1998): *Le Dit de Tianyi*. Paris, Albin Michel.
- CHENG, François (2020): *Le Dialogue. Une passion pour la langue française*. Paris, Desclée Brouwer.
- DAI, Sijie (2000): *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*. Paris, Gallimard, Coll. Folio.
- DAI, Sijie (2003): *Le complexe de Di*. Paris, Gallimard, Coll. Folio.
- DAI, Sijie (2007): *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*. Paris, Gallimard.
- DEL PRADO, Javier, Dolores PICAZO & Juan BRAVO (1994): *Autobiografía y Modernidad literaria*. Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha.
- DUMONTET, Danielle & Frank ZIPFEL (éds.) (2008): *Écriture migrante / Migrant writing*. Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag.

- GAUTHIER, Louise (1997): *La mémoire sans frontières, Émile Ollivier et Naïm Kattan et les écrivains migrants au Québec*. Québec, Les éditions de l'IQRC.
- JOUBERT, Jean-Louis (2006): *Petit guide des littératures francophones*. Paris, Nathan.
- MANGADA, Beatriz (2008): «François Cheng ou la déterritorialisation de l'exil», *Latitudes. Espaces transnationaux et imaginaires nomades en Europe*. Paris, Centre de Recherche Textes et Francophonie de l'Université de Cergy-Pontoise: 137-147.
- MOURA, Jean-Marc (2003): *Exotisme et lettres francophones*. Paris, Presses Universitaires de France.
- PERAS, Delphine (2005): «1975-2005. Ces étrangers qui écrivent en français», *Lire* : 94.
- ZIPFEL, Frank (2008): «Migrant Concepts: Multi-, Inter-, Transkulturalität, métissage/créolisation and hybridity as new paradigms für literary criticism», in Danielle Dumontet & Frank Zipfel (éds.), *Écriture migrante / Migrant Writing*. Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 5-26.

D'AUTRES RESSOURCES

- Entretien avec Dai Sijie. dans *Le Nouvel Observateur* (19/01/2007). Consulté sur: http://www.chine-informations.com/actualite/chine-livre-par-une-nuit-ou-la-lune-ne-sest-pas-levee-dai-sijie_5799.html; 28/09/2010.