

Université de Oum El Bouaghi
Faculté des lettres et Sciences Humaines
Département de Français

34-36

Ecole Doctorale Algéro-française de Français
Antenne de l'Université de Oum El Bouaghi

mémoire

pour l'obtention du diplôme de

MAGISTER DE FRANÇAIS

Option : Sciences des textes littéraires

présenté et soutenu publiquement
par

Fatima TABDJOUNE

Titre :

Cycle narratif et construction intertextuelle dans

"Balzac et la Petite Tailleuse Chinoise" de Dai Sijie

Directeur de recherche :

Pr. Foudil DAHOU

Jury :

Président : Said Khadraoui, Professeur, Université de Batna.

Rapporteur : Foudil Dahou, Professeur, Université de Ouargla.

Examineur : Djamel Kadik, Professeur, Université de Médéa.

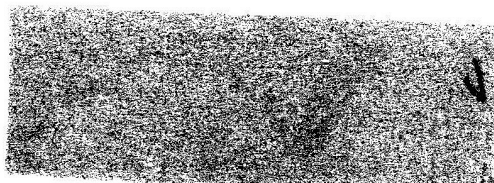


TABLE DES MATIERES

Introduction	01
.....	

PARTIE I
ROMAN ET AUTOFICTION

Chapitre 1 : Maoïsme et révolution culturelle	08
I.1.1. La Chine communiste	08
I.1.2. La République Populaire de Chine	08
I.1.3. La révolution culturelle en Chine	10
I.1.3.1 <i>La révolution culturelle : un mouvement</i> <i>politique</i>	11
I.1.3.2 <i>La révolution culturelle : un mouvement socio-</i> <i>économique</i>	11
I.1.3.3 <i>La révolution culturelle : un mouvement</i> <i>idéologique</i>	11
I.1.4. La fin de la révolution culturelle	12
I.1.5. Les victimes du Maoïsme.....	13
.....	
Chapitre 2 : Littérature et dictature politique	18
I.2.1. Littérature : la part de fiction	18
I.2.2. L'autre emprise du pouvoir communiste	20
.....	
Chapitre 3 : Distinction autobiographie /autofiction	24
I.3.1. L'autobiographie	24
.....	

I.3.2. Le roman autobiographique	26
.....	
I.3.3. L'autofiction	27
.....	
.....	
I.3.3.1 <i>Un roman d'éducation</i>	30
.....	
I.3.3.2 <i>Une histoire de jeunesse</i>	30
.....	
I.3.3.3 <i>Une histoire d'amitié</i>	31
.....	
I.3.3.4 <i>Une histoire d'amour</i>	31
.....	

PARTIE II
ROMAN ET RECIT

Chapitre 1 : Récit linéaire et récit chronologique	35
.....	
II.1.1. L'ordre logique ou causal	37
.....	
II.1.2. L'ordre chronologique ou temporel	38
.....	
Chapitre 2 : Récit et narration	42
.....	
II.2.1 Les modes narratifs	42
.....	
II.2.1.1. <i>Le mode : « raconter »</i>	42
.....	
II.2.1.2. <i>Le mode : « montrer »</i>	43
.....	
II.2.2. Les voix narratives : formes fondamentales du narrateur	44
II.2.3. La focalisation ou perspective narrative	45
.....	
II.2.4. L'instance narrative	46

.....	
II.2.4.1. Narrateur hétérodiégétique et focalisation zéro.....	46
II.2.4.2. Narrateur hétérodiégétique et focalisation interne.....	47
II.2.4.3. Narrateur hétérodiégétique et focalisation externe.....	47
II.2.4.4. Narrateur homodiégétique et focalisation zéro.....	47
II.2.4.5. Narrateur homodiégétique et focalisation interne.....	47
II.2.5. Les fonctions du narrateur.....	48
.....	
II.2.5.1. L'histoire et la fonction idéologique.....	48
II.2.5.2. Le récit et la fonction de régie.....	49
II.2.5.3. La narration et la fonction communicative.....	50
II.2.6. Les temps romanesques.....	50
.....	
II.2.6.1. Le moment de la narration.....	51
.....	
II.2.6.1.1. La narration ultérieure.....	51
.....	
II.2.6.1.2. La narration antérieure.....	52
.....	
II.2.6.1.3. La narration simultanée.....	52
.....	
II.2.6.1.4. La narration intercalée.....	52
.....	
II.2.6.2. La vitesse.....	53
.....	
II.2.6.2.1. La scène.....	53
.....	
II.2.6.2.2. Le sommaire.....	53
.....	
II.2.6.2.3. La pause.....	54

II.2.6.2.4. L'ellipse	54
II.2.6.3. La fréquence	55
II.2.6.4. L'ordre	55
II.2.6.5. Le jeu temporel de la narration	64
Chapitre 3 : Récit et fiction	68
II.3.1. L'histoire	68
II.3.1.1. De l'enquête à la quête	74
II.3.1.2. L'objet de tous les soins...	76
II.3.1.3. Et son émancipation	78
II.3.2. Les personnages	82
II.3.2.1. Le narrateur : un personnage mystérieux	89
II.3.2.2. Luo : le génie du conteur libérateur	92
II.3.2.3. Le Binoclard : expression de la lâcheté	94
II.3.2.4. La Petite Tailleuse chinoise ou le souffle de l'émancipation	98
II.3.3. L'espace romanesque	102
II.3.3.1. L'exil	107
II.3.3.2. L'enfermement	107
II.3.3.3. Un espace de liberté	110

PARTIE III
ROMAN, MATURITE ET EMANCIPATION

Chapitre 1 :	Intertextualité et apprentissage	114
	
III.1.1	Historique de . l'intertextualité.....	114
	
III.1.2	Le champ de . l'intertextualité.....	119
	
III.1.2.1.	<i>La</i> <i>coprésence</i>	120
	
III.1.2.1.1.	<i>La</i> <i>référence</i>	120
	
III.1.2.1.2.	<i>Le</i> <i>plagiat</i>	121
	
III.1.2.1.3.	<i>L'allusion</i>	121
	
III.1.2.2.	<i>La</i> <i>dérivation</i>	121
	
III.1.2.2.1.	<i>La</i> <i>parodie</i>	122
	
III.1.2.2.2.	<i>Le</i> <i>pastiche</i>	122
	
III.1.3	L'origine de . l'intertextualité.....	122
	
III.1.4	Le . formalisme.....	125

.....	
III.1.5 La critique des sources.....	125
.....	
Chapitre 2 : Lecture et élaboration d'une nouvelle vision du monde.....	137
III.2.1 La sociologie de la littérature.....	137
III.2.2 Le concept de vision du monde.....	142
III.2.3 Le structuralisme génétique.....	144
III.2.4 « Lire » : Balzac et la Petite tailleuse chinoise.....	145
Chapitre 3 : Lecture et contestation politique.....	151
III.3.1 La littérature : miroir de l'homme en devenir.....	152
III.3.2 La littérature engagée : l'impensé social.....	153
Conclusion	161
.....	
Références bibliographiques	165
.....	

INTRODUCTION

D'aucuns affirment qu'il n'y a de littérature authentique qu'à partir d'expériences traumatisantes. D'autres prétendent, au contraire, que la littérature est sublimation de l'esprit, évolution des idées, maximalisation de l'esthétique. C'est pourquoi, aujourd'hui, elle se dégage chaque jour un peu plus des contingences sociales, pragmatiques, quotidiennes, revendicatives, engagées ... etc.

Mais il existe une littérature intermédiaire qui pourrait allier les deux -c'est le cas sans doute de *Balzac et La Petite Tailleuse Chinoise*¹ de Dai Sijie qui, en plus d'être de l'aveu même de l'auteur une œuvre d'autofiction,² serait, selon Serge Doubrovski, à mi-chemin entre la fiction totale et l'autobiographie rigoureuse et réaliste.

Cette œuvre est le fruit amer d'une expérience encore plus amère. Celle de deux jeunes citadins, fils d'intellectuels taxés de bourgeois, déportés -il faut oser le mot- de la ville vers une campagne déshéritée en vue d'accomplir des tâches très difficiles, inhumaines et dégradantes dans bien des cas. Le narrateur et *Luo* se retrouvent dans cette situation cauchemardesque, victimes d'une politique dictatoriale, d'idéologues aigris s'érigeant en gouvernants éclairés et détenteurs du destin de la plus grande nation du monde, se croyant investis d'une mission quasi-divine, émancipatrice et assurant la promotion irréversible de l'homme. Tel fut le cas de *Mao* et de ses compagnons d'armes, de luttes et de pouvoir. Leurs intentions étaient sans doute plus que louables, mais ils ont

¹*Balzac et La Petite Tailleuse Chinoise* est le premier roman de *Dai Sijie* écrivain, cinéaste et réalisateur chinois qui écrit directement en français. Le roman paraît en 2000 dans la collection de Blanche de Gallimard. Il a connu aussitôt un immense succès et a reçu de multiples prix littéraires. Il a été également traduit dans 25 langues -au grand regret de l'auteur, il ne l'a pas été en chinois.

² Serge Doubrovski, Fils, Paris, Galilée, 1977.

commis l'impardonnable faute d'être extrémistes, c'est-à-dire, de se croire les seuls détenteurs de la vérité et donc les seuls à avoir le droit de l'imposer par tous les moyens y compris l'extermination et la déportation.

La littérature ne peut ignorer une telle situation, ni manquer de la dénoncer très fermement sans pour autant se départir de cette dimension ludique qui en fait sans doute la contrepartie de toutes les autres disciplines.

A ce titre la dimension intertextuelle et même interculturelle apparaît, d'autant plus qu'elle est nettement revendiquée, dès l'incontournable paratexte constitué par le titre : *Balzac et La Petite Tailleuse* Chinoise. La référence à la lointaine France, au lointain Balzac n'est pas sans évoquer la puissance authentiquement transculturelle de la littérature, cette autre puissance émancipatrice de la discipline. *Mao* le savait, lui qui avait ordonné de brûler tous les ouvrages littéraires aussi bien nationaux, c'est-à-dire chinois, qu'étrangers. Désormais, la littérature, pour plus d'efficacité, se devait d'être lue en cachette. Cet état de fait constitue une forme d'intrigue de roman, si l'on puisse dire, en plus de la métamorphose de la jeune héroïne, avec une fin ouverte sur tous les possibles narratifs.

L'œuvre étant un récit, et la thématique se voulant globalement contestataire, un « je » centralisant s'imposait et le narrateur, curieusement, sans doute pour ne pas perdre la lucidité et l'acuité de vision du fin observateur, choisit de ne pas jouer le rôle du héros et le légue à *Luo*, son compagnon de « déportation ».

Un second rôle permet sans aucun doute une narration moins prétentieuse, sans ostentation et le narrateur peut toujours prétendre à

des qualités supérieures pour son héros, sans se compromettre lui-même. Il gardera, ainsi à loisir, son intégrité totale et indivisible.

Toutes ces caractéristiques se combinent assez harmonieusement pour sous-tendre cette autofiction à la fois engagée et constative, sans sacrifier cette caractéristique authentique de la littérature qui fait, grâce à la fiction, la synthèse d'un certain nombre de faits pour les réunir en une entité cohérente qui peut prétendre à l'œuvre.

Le pari semble avoir été gagné, le défi relevé et l'objectif atteint. *Dais Sijje* marque, avec cette œuvre d'un abord assez facile, d'une facture sobre et d'un débit fluide et coulant, la littérature universelle, sans fracas, sans prétention, sans théorisation, sans grande abstraction, ni déconstruction aucune, car cette œuvre est avant tout le témoignage d'une victime porte-parole de millions d'autres victimes, silencieuses, d'un moment de folie collective sans précédent dans l'histoire moderne.

Quoi de plus expressif, de plus fidèle que la simplicité, la sobriété, le nombre réduit des personnages, les descriptions sommaires mais rigoureuses de ce roman ?

Un roman dont la lecture ne laisse pas indifférent. De fait, l'œuvre mobilise une approche, plus justement *une démarche*, qui ne prétend aucunement à l'application d'une méthode précise ou à la mise en évidence de l'efficacité d'un quelconque appareil analytique. Pour ce faire nous nous sommes simplement adonnés à une *autre lecture possible* en empruntons nos concepts à l'interdisciplinarité à laquelle nous nous sommes livrés ; une sorte d'éclectisme de bon aloi qui nous a permis d'explorer l'œuvre sous divers aspects : sociocritique, narratologique, intertextuel et autofictionnel.

Il y a à la base de la présente étude, essentiellement, notre subjectivité et notre passion, plus ou moins, justifiées par *notre secret désir* de camper un personnage-lecteur manifestant sa présence fictionnel dans le cycle narratif. Par ailleurs, dans le but d'atteindre la lisibilité et la compréhension la plus raisonnable possible de l'œuvre en question(s), nous avons essayé de diminuer notre part de subjectivité qui peut se révéler en filigrane de nos interprétations certes intuitives mais argumentées dans le souci de mettre en valeur l'objectivité de notre réflexion. Autrement dit, nous nous sommes efforcée de préserver toute la dimension académique de notre démarche critique animée primitivement par des raisons passionnelles, et faisant progressivement place à une attitude raisonnée, exigible dans un travail de recherche. Afin de mener à bien étude, nous l'avons organisé en trois parties, chacune d'elle est composée de trois chapitres :

- Dans la première partie, nous nous efforcerons à reposer le roman de Dai Sijie, notre objet d'étude, d'une part, dans son contexte socio-politique duquel il a émergé, et, d'autre part, dans son contexte littéraire, autrement dit, établir des rapports entre le roman et l'autofiction.
- Dans la deuxième partie, nous essayerons de mener une analyse intrinsèque du roman par rapport à ses différentes composantes narratives et fictionnelles.
- Dans La troisième partie, nous mettrons en valeur ce que peut apporter la littérature au lecteur symbolisé par la jeune héroïne , La Petite Tailleuse Chinoise , quant à son apprentissage, sa

maturité et en fin son émancipation. Il s'agit d'une tentative didactique de compréhension globale de la littérature en tant que discipline de la liberté extrême et de la réflexion.

PARTIE I

ROMAN ET AUTOFICTION

CHAPITRE 1

MAOISME ET REVOLUTION CULTURELLE

1.1. MAOÏSME ET REVOLUTION CULTURELLE

1.1.1. La Chine communiste

Entre la mort du dernier empereur et la naissance de la *République Populaire de Chine* en 1949, le pays connaît une époque de grande instabilité politique et de guerres civiles permanentes. Plusieurs acteurs politiques entendent, en effet, exercer leur pouvoir : « *les seigneurs de la guerre* », le Japon, qui mène une politique expansionniste envers la Chine, et le *Guomindang* ou le *Parti National* ⁵ et enfin le *Parti Communiste Chinois*⁶.

Pendant plus de vingt ans, entre le *Guomindang* et le *PCC* se succèdent les alliances et les dés-alliances ; seule, la guerre civile menée entre ces deux partis mettra fin à leurs querelles intestines par la défaite du *Guomindang* et la victoire de *l'Armée Rouge* (*PCC*).

1.1.2. La République Populaire de Chine

La *République Populaire de Chine* est proclamée le 1^{er} octobre 1949 par *Mao Zedong*, d'abord président du Conseil, puis de la République. Son but premier est d'étendre la révolution communiste à l'ensemble du pays (qui compte 500 millions d'habitants), c'est-à-dire de lutter contre tous les détenteurs de pouvoir de l'Ancien Régime, à commencer par les grands propriétaires fonciers. Des campagnes de masse sont donc

⁵ Fondé en 1911 par *Sun Yat-Sen* et dirigé à partir de 1925 par *Jiang Jieshi* qui lutte en faveur de l'unification nationale (contre « *les seigneurs de la guerre* ») et défend le nationalisme contre les envahisseurs japonais.

⁶ *PCC* fondé en 1921 par de jeunes intellectuels influencés par les idées marxistes parmi lesquels figure *Mao Zedong*.

lancées : chasse aux *contre-révolutionnaires*, loi sur le mariage de la femme après des siècles d'oppression, vaste réforme agraire... Le pouvoir des propriétaires fonciers est effectivement aboli et les terres redistribuées en parcelles aux paysans. Ces campagnes, qui donnent lieu à des déchaînements de violence en particulier contre les anciens propriétaires, causent deux ou trois millions de victimes.

De multiples mesures sont également prises pour favoriser le développement de l'agriculture et de l'industrie. En 1955, une collectivisation instantanée de l'agriculture est ainsi décidée : les paysans sont intégrés dans des coopératives dirigées par des membres du parti communiste. Ces mesures ont des effets incontestablement positifs : le niveau de santé et d'éducation progressent, la condition des paysans, et plus encore des ouvriers, s'améliore. Mais, aux yeux de *Mao*, la révolution communiste doit encore progresser.

Mao lance alors en 1958, une nouvelle campagne le « *Grand Bond en avant* » : cette campagne est à la fois politique et économique. *Mao* lance une multitude de grands travaux et de vastes projets agricoles ou industriels : hydraulisation des campagnes, reboisement, augmentation de la taille des coopératives, paysans mobilisés dans l'industrie rurale... *Le Grand Bond en avant* doit, selon son leader, permettre à la Chine de rattraper la Grande-Bretagne du point de vue du développement. Mais les illusions du début ne font pas long feu et le bilan est vite catastrophique du fait d'une totale désorganisation de l'économie. De 1959 à 1961 une sévère famine s'installe dans le pays et cause entre 13 et 30 millions de morts.⁷

⁷ Simon Leys, *la forêt en feu*, essais sur la culture et la politique chinoise, collection savoir, 1983, p.88.

Mao doit abandonner la présidence de la République et faire une autocritique publique. Mais il reste à la tête du PCC et prépare un nouveau programme spectaculaire.

1.1.3. Révolution culturelle en Chine

En mai 1964 paraît la première édition des citations du Président Mao (*Petit Livre Rouge*) dont Lin Biao se sert aussitôt pour créer chez l'armée le culte du Leader. Le 17 mars 1966, devant le Bureau Politique, Mao propose de déclencher contre les intellectuels une « Révolution Culturelle ». En avril est constituée par le Bureau Politique la bande des quatre de la Révolution culturelle dont Jiang Qing (épouse de Mao), Chen Boda et Kang Sheng Mao – celui-ci a également le soutien de l'Armée. Leur rôle est de traquer les éléments «bourgeois» dans le Parti, l'Armée et le Gouvernement. Mao se retire à Hangzhou alors que la Chine commence à connaître une agitation de plus en plus vive.

Tout commence le 1^{er} juin 1966. Ce jour-là à Pékin, les étudiants se mobilisent suite à la lecture d'une affiche murale, placardée à l'université de Beida, par une enseignante en philosophie. L'un des passages du texte engage les jeunes à « briser tous les contrôles et les maléfiques complots des révisionnistes, résolument, radicalement, totalement, complètement ». ⁸ 50 millions d'adolescents marchent en révolte contre les fonctionnaires corrompus, désormais regardés comme ennemis du peuple.

⁸ Simon Leys, op. cit., p.120

Les semaines qui suivent, les lieux d'enseignement sont désertés et la Jeunesse (les étudiants révolutionnaires) s'organise en *Gardes Rouges*. Mais, comme lors du *mouvement des "cent fleurs"*, les manifestants échappent au contrôle de *Mao* et le tout se soldera une fois de plus par une violente répression armée, un massacre sanglant. Suite à cela et dès le 26 juillet, le Parti Communiste ferme les écoles et les universités pour une durée indéterminée. Beaucoup d'intellectuels envoyés en rééducation, seront forcés à quitter les villes et à vivre à la campagne où ils subiront un dur apprentissage du métier de paysan. Une partie considérable du patrimoine culturel chinois sera détruite.

1.1.3.1. *La révolution culturelle : un mouvement politique*

La révolution culturelle a été suscitée par le litige qui existe entre deux factions de dirigeants au sein du *PCC* : les modérés et les radicaux. Ainsi la révolution culturelle est l'instrument utilisé par *MAO* pour s'assurer de la prédominance de sa faction (radicaux) au sein de l'organe dirigeant.

1.1.3.2. *La révolution culturelle : un mouvement socio-économique*

MAO s'appuie sur les mouvements de masse et sur la jeunesse chinoise ; plus de vingt millions de jeunes défilent dans les rues de Pékin en 1966 pour l'adoption de son programme contre la révolution de 1949 pendant laquelle les modérés accentuent les inégalités sociales auxquelles s'attaque le leader ainsi qu'à ce qu'il considère comme étant les trois grandes inégalités qui subsistent en Chine :

- *entre ville et campagne,*
- *entre manuels et intellectuels et*
- *entre ouvriers et paysans.*

En fait, *Mao* a voulu lutter contre les classes sociales et vaincre les inégalités.

1.1.3.3. La révolution culturelle : un mouvement idéologique

La *Révolution* contribue à la propagation de l'*idéologie maoïste* qui consiste en la création d'un homme nouveau, voué d'une part, aux idéaux communistes, en illuminant les quatre vieilles : pensée, coutumes, mœurs et cultures anciennes qui sont jugés responsables du « *retard* » caractérisant la Chine de l'époque et, d'autre part, éliminer l'influence de l'Occident.

Mao commence par fermer, pour plusieurs années, écoles et universités accusées d'être le lieu de l'enseignement contre-révolutionnaire. Des brigades de jeunes gens de quinze à dix-neuf ans sont alors créées : les *Gardes Rouges* dont la mission est de découvrir les parents suspectés « *anticommunistes* ». Elles sont chargées de traquer les ennemis de la révolution. Cette traque est fatale à de nombreux cadres du parti, mais surtout à la quasi-totalité des intellectuels et des artistes qui sont battus, déportés ou massacrés.

La personne et les paroles de *Mao*, consignés dans le *Petit Livre Rouge*, font, pendant des années, l'objet d'un véritable culte : réel pour les *Gardes Rouges*, et institué de force pour le reste de la population. Dix-neuf millions de jeunes gens, dont le tort est d'avoir étudié à l'Ecole ou, pire, à l'Université, sont envoyés à la campagne pour être rééduqués par le travail physique et manuel. *Mao* vieillissant et malade, la lutte pour la succession est engagée. Ainsi, les dix années que dure la révolution culturelle sont aussi l'occasion de rudes luttes de pouvoir au sommet de la hiérarchie communiste : alliances, trahison, réhabilitation et accusation sont incessantes.

Celui qu'on appelle le « *Grand Timonier* » meurt le 09 septembre 1976. Un deuil d'un mois est décrété pendant lequel les affrontements entre fractions rivales se poursuivent. La lutte s'achève avec la victoire de *Deng Xiaoping* et l'arrestation de la « *Bande des Quatre* », quatre maoïstes (parmi lesquels la veuve de Mao) désormais considérés comme traîtres.

1.4. La fin de la révolution culturelle

Au sortir de cette nouvelle crise, le peuple chinois sera définitivement traumatisé, tant par les atrocités physiques que par les incroyables violences morales (en particulier les épuisantes séances « *d'autocritique* » au point que certains préfèrent se suicider). Ainsi le célèbre écrivain *Lao She* choisira la mort plutôt que le supplice et les humiliations publiques d'une cruauté morale révoltante. De plus, au nom du *Petit Livre Rouge* les Gardes Rouges humilient, battent et torturent les enseignants, les écrivains, les cadres politiques des provinces et tous les adversaires du Parti Communiste.

1.5. Les victimes du maoïsme

Le nombre exact des victimes du régime maoïste est difficile à évaluer, on estime entre 20 et 40 millions le nombre de morts résultant directement du *Grand Bond* en avant. Cependant le bilan véritable des massacres de la *Révolution Culturelle* et l'ampleur des décès consécutifs à l'internement dans les camps sont mal connus. Les estimations

tourment autour de 50 à 70 millions de morts pour l'ensemble du régime maoïste.

Ces chiffres nous sont précieux pour la présentation du cadre des événements. En effet, le roman que nous nous proposons d'étudier s'inscrit dans cette société chinoise de l'époque de la *Révolution*. L'ouverture du premier chapitre nous projette directement dans l'action.⁹ Le récit est pris en charge par un narrateur, l'un des protagonistes ; le possesseur du « violon » sur lequel s'ouvre l'histoire et à partir duquel découlent les autres événements.

Le récit est mené à la première personne et au passé. Il renvoie donc à des événements antérieurs vécus par le narrateur qui **procède par l'anagramme entre le destin de ses personnages et des événements ou à la vie d'autres personnages historiques**. En effet dès le premier paragraphe le lecteur attentif peut situer les événements. Nous sommes dans un village, pauvre « *le foyer creusé à même la terre* », ¹⁰ éloigné de toute civilisation.¹¹ Certains indices peuvent permettre de supposer qu'on est en Chine : le titre du roman *Balzac et la Petite Tailleuse Chinoise*, le nom de l'ami du narrateur : *Luo*. Quant aux deux « *garçons de la ville* »¹² qui semblent totalement déplacés dans ce contexte ; en fait, ils symbolisent ces millions des jeunes envoyés dans les campagnes pendant la révolution culturelle chinoise. La suite de l'histoire ne manque pas de confirmer cette hypothèse pour le lecteur peu averti de l'histoire de la Chine. Le narrateur commence d'abord par donner quelques indices soit en utilisant des termes relevant de la rhétorique habituelle de la

⁹ On parle d'un début *in medias res*, c'est-à-dire au milieu des événements.

¹⁰ Dai sijing, *Balzac et La Petite Tailleuse Chinoise*, Gallimard, 2000, p.9.

¹¹ Voir la suspicion éveillée par le violon, jouet des bourgeois venus de la ville.

¹² *Ibid.*, p.9

révolution culturelle : « soldats réactionnaires »,¹³ « paysans communistes »¹⁴ ; soit en faisant allusion à l'interdiction qui frappe les œuvres occidentales : « Toutes les œuvres de Mozart ou de n'importe quel musicien occidental étaient interdites dans notre pays ».¹⁵ Ces indices textuels réfèrent aussi à l'interdiction qui touche de tout ce qui est littéraire ¹⁶ ou relevant de la « réflexion »¹⁷ : « les cours des mathématiques étaient supprimés, de même que ceux de physique et de chimie »¹⁸-considérés comme subversifs. Pendant plusieurs années la seule source de connaissance intellectuelle est le *Petit Livre Rouge* ; l'homme chinois se limite désormais à l'industrie et à l'agriculture. *Ne s'agit-il pas en propre de l'idéologie de Mao qui consiste à éliminer l'influence de l'Occident ?*

Le *Narrateur* ne tarde pas à rappeler au néophyte et à l'éclairer en quelques lignes sur ce qu'était la politique de la *Révolution Culturelle* lancée par Mao Zedong à l'égard des jeunes intellectuels détestés : « Mao haïssait les intellectuels »¹⁹ jugés « ennemis du peuple »²⁰ - c'est pourquoi, victimes des campagnes de dénonciation et d'humiliation, ils étaient envoyés en rééducation chez les paysans pauvres. La scène de l'exécution du père de Luo est à cet égard révélatrice de la tradition des séances d'autocritique.²¹ Le père de Luo est, d'une part, jugé coupable d'avoir exercé une profession intellectuelle, celle de « dentiste ». Et d'autre part, d'avoir soigné les dents de Jiang Jieshi et divulgué que Mao portait un dentier, enfin (aveu extorqué)

¹³ Dai Sijie ,Op. cit., p .11

¹⁴ Ibid., p.11

¹⁵ Ibid., p.12

¹⁶ Les romans de Balzac, Tolstoï, Zola, Hugo, Dumas, Flaubert, Gogol, Dickens, etc.

¹⁷ Dai Sijie, Op. cit., p. 15

¹⁸ Ibid., p. 15

¹⁹ Ibid., p. 14

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid., pp 17.18

d'avoir couché avec une infirmière ; en somme coupable d'être « réactionnaire »²². La lutte à l'égard des contre-révolutionnaires est institutionnalisée par la loi du 21 février 1951 ; la chasse aux réactionnaires touche les membres de la société, les ex membres du *Guomindang*, les intellectuels en contact avec l'Occident. Les accusés étaient jugés et condamnés en public.²³

Après cette digression concernant les événements historiques, le *Narrateur* reprend son récit. Nous sommes en Chine en 1971 ; le *Narrateur* a 17 ans, il est le fils d'un pneumologue. Son ami *Luo*, 18 ans, est le fils d'un grand ennemi du peuple. Ces deux jeunes intellectuels sont envoyés dans la montagne nommée « le Phénix du Ciel » où ils ont commencé par faire le cinéma oral pour les paysans²⁴ dans le but de les distraire et d'échapper au travail épuisant dans les mines de charbon. Travail qui se fait dans des conditions cruelles : « Cette mine allait laisser des traces noires indélébiles, physiquement [...] »²⁵ (*Luo* tombe malade victime du paludisme) et « surtout moralement ».²⁶ Les deux jeunes gens n'ont pas pu malgré tout s'adapter à cet endroit et à l'idée de rester dans ce village une durée indéterminée en travaillant autant que les paysans : « Il y avait de quoi se sentir déprimé, torturé, incapable de fermer les yeux ».²⁷

²²Dai Sijie, Op. cit. p.18

²³ Comme ce fut le cas du père de *Luo* exécuté dans un terrain de basket devant deux mille personnes, agenouillé au centre d'une tribune, subissant une véritable violence physique : « une grande pancarte en ciment, très lourde, était suspendue à son cou par un fil de fer qui s'enfonçait et disparaissait presque dans sa peau ». Ibid., p.18

²⁴ Ils vont au cinéma de la ville pour regarder des films chinois qu'ils racontent au chef du village et aux autres paysans.

²⁵ Ibid., p. 42

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid., p. 28

Cette existence lassante et très dure sera bouleversée par deux fois ; une première fois par la rencontre d'un troisième jeune intellectuel rééduqué, lui aussi, le *Binoclard*, 18 ans, fils d'un écrivain et d'une poétesse. Il vit dans un village plus bas que celui du *Narrateur* et *Luo*, sur le flanc de la montagne du *Phénix du Ciel*. Il est surtout le possesseur de la valise-trésor. Et une seconde fois par la rencontre avec la *Petite Tailleuse Chinoise* : une jeune chinoise « *belle mais inculte* »²⁸ qui sera à son tour « *rééduquée* » par *Luo*.

D'autres informations sur la *Révolution Culturelle* sont dispersées tout le long du roman essentiellement pour répondre à la cohérence de la trame narrative et au besoin de vraisemblance de l'histoire.

²⁸ Op. cit., p.39

CHAPITRE 2

LITTERATURE ET DICTATURE POLITIQUE

I.2. LITTÉRATURE ET DICTATURE POLITIQUE

I.2.1. Littérature : la part de fiction

Littérature et dictature politique ; un titre dont la première impression est une ambition démesurée -non pas par rapport à la dictature politique, parce que le contexte sociopolitique du roman est nettement clair. Il est celui de la révolution culturelle en Chine des années 70, sous le régime du président Mao Zedong, dont l'essence politique est que l'homme chinois (paysan, ouvrier, etc.) ne doit pas réfléchir en dehors du cadre imposé par les enseignements de Mao dans son fameux *Petit Livre Rouge*. C'est justement là où réside la dictature politique que le roman ne cesse de dénoncer.

Le champ d'étude est vaste par rapport à la notion de littérature, notion qui a été fluctuante au cours de l'histoire et le reste aujourd'hui. De ce fait, nous allons nous saisir d'une «*légère bouée de secours*»¹ en abordant non le *Qu'est-ce que la littérature?*² mais quelques critères, d'ailleurs les plus courants, relatifs à la fonction essentielle qu'assume la littérature dans notre vie ou plus exactement celle qui a poussé Mao à l'interdire en Chine.

Dans son travail de définition de la littérature, Todorov se base sur deux aspects : *fonctionnel et structural* (les propriétés communes aux textes littéraires). Cependant en fin de parcours, Todorov se rend compte de la non légitimité de l'aspect *structural*: il conteste en effet l'existence de nombreux types de discours et une variété de formes littéraires répertoriées dans les genres (catégories générales des œuvres).

¹ Cf. Tzvetan TODOROV, *La notion de la littérature*, Paris, Le Seuil, mars 1987.

² Œuvre majeure de Jean-Paul SARTRE, Paris, Gallimard, 1964.

Quand à l'aspect *fonctionnel*, Todorov le juge très important dans la mesure où la littérature est « par ce que celle-ci fait, plutôt que par ce qu'elle est ».³ Ici encore, l'auteur part de cette citation de Heidegger : « C'est du grand art seulement qu'il est question »⁴ d'où il retient deux propriétés distinctes. D'abord, celle de *l'art* qui est au départ une imitation. Ce qui fait de la littérature une imitation par le langage. Au 18^{ème} siècle apparaît le concept des *Beaux Arts* ce qui fait de la littérature une imitation de la *Belle nature*. Ce concept de *Beau* évoque celui de *plaire* qui l'emporte sur celui d'instruire et d'utile. Ainsi longtemps, la littérature est conçue comme une activité non utilitaire et rattachée au loisir, même si elle englobe de nos jours certains textes utilitaires tels lettres, discours oratoires, relations de voyage, etc.

Ensuite, Todorov souligne qu'en littérature, « on n'imité pas nécessairement le réel mais aussi bien des êtres et des actions qui n'ont pas existé. La littérature est une fiction ».⁵ En effet la littérature fait du langage un usage particulier qui se distingue de celui du scientifique et courant ou quotidien par son aspect *connotatif* : il est riche en association et en opacité (orientation du texte envers lui-même) tout en étant autotélique. La littérature ne trouve pas de justification en dehors d'elle-même ; le texte ne vaut que par lui-même : c'est une fiction - cette notion de fiction suppose que les œuvres littéraires se réfèrent à un monde de fiction et d'imaginaire et n'appartiennent pas à ce système dichotomique du *vrai /faux*.

La littérature offre à travers la fiction une vision du monde et des hommes différente de celle des textes documentaires parce qu'elle fait

³ Tzvetan TODOROV, *op. cit.* p.29.

⁴ Cité dans Tzvetan TODOROV, *op. cit.* p.12.

⁵ Tzvetan TODOROV, *op. cit.*p.14.

une large part de récréation par l'imaginaire. Elle peut aussi bien ressusciter les époques passées, en s'appuyant sur l'histoire, que pendre le présent, voire l'avenir comme thème majeur à l'instar de Jules Verne. La littérature a de tout temps aimé les voyages, de l'Odyssée aux écrivains modernes. Elle s'intéresse à la société, à ses milieux particuliers, à ses rouages, à son évolution. Elle scrute les hommes, qu'il s'agisse des grands personnages idéalisés, des types humains, d'êtres totalement fictifs ou du moi des écrivains. Elle s'attache aux idées, soit pour s'en faire le porte-parole dans son développement à thèse, soit pour les incarner de façon plus vivante dans divers personnages.

1.2.2. Littérature : l'autre emprise du pouvoir communiste

Tout pouvoir totalitaire repose sur le contrôle des esprits ; il en va de même de la vision maoïste pour laquelle la révolution culturelle vise à produire des individus qui soient incapables de penser en dehors des références communistes.

Dès le premier chapitre du roman, le narrateur nous apprend l'attitude de Mao vis-à-vis de tout ce qui relève de la réflexion et nous informe que tous les livres sont interdits à l'exception de ceux de Mao, de ses partisans et des manuels qu'ils prônent :

*« Les cours de mathématiques étaient supprimés, de même que ceux de la physique et de chimie, les "connaissances de base" se limitant désormais à l'industrie et à l'agriculture ». « Ces manuels et le petit livre rouge restèrent, pour plusieurs années durant notre seule source de connaissance intellectuelle. Tous les autres livres étaient interdits ».*⁶

La censure de Mao pesait sur l'ensemble la littérature occidentale et chinoise ainsi que sur toutes les œuvres musicales : « Toutes les œuvres

⁶ Balzac et la petite Tailleuse chinoise, p.15.

de Mozart ou de n'importe quel musicien, étaient interdites dans notre pays ».7

Dans le deuxième chapitre, Luo évoque les quelques livres étrangers traduits en chinois, avant la révolution culturelle, possédés par sa tante. Le narrateur l'interroge à leur sujet :

*« -et maintenant, où ils sont ces livres ?
-partis en fumée. Ils ont été confisqués par les Gardes Rouges, qui les ont brûlés en public, sans aucune pitié, juste en bas de son immeuble.
Pendant quelques minutes, nous fumâmes dans le noir, tristement silencieux. Cette histoire de littérature me déprimait à mort : nous n'avions pas de chance. A l'âge où nous avons enfin su lire couramment, il n'y avait déjà plus rien à lire ».8*

Il serait peut être intéressant de rappeler que ce roman de Dai Sijie, traduit dans plus de vingt-cinq langues, n'a pas été traduit en chinois, en Chine il reste simplement interdit. Le fait de la mise en abyme qui le caractérise, fait de *Balzac et La Petite Tailleuse Chinoise*, un livre interdit parmi les livres interdits.

Dans le troisième chapitre, nous assistons à une scène très douloureuse, qui illustre davantage la politique de Mao : celle de l'ancien pasteur de la ville, coupable d'avoir conservé une bible en latin et, pour ce forfait, condamné à balayer l'unique rue de la ville sous les insultes, les coups et les crachats de tous.

Nous pouvons plus ou moins comprendre l'interdiction de l'enseignement au sein des écoles et des universités parce que Mao avait peur des intellectuels ; le narrateur en donne à son ami Luo une explication toute naïve : « Mao haïssait les intellectuels ! »9

7 Ibid., p 12.

8 Ibid., p.65.

9 Ibid., p. 14.

Mais, pourquoi donc interdire des œuvres de fiction qui peuvent sembler très inoffensives ? Pourquoi, aller jusqu'à brûler les livres dans un autodafé ?

C'est parce que l'imagination et la fiction sont moins inoffensives qu'elles n'en ont l'air : elles sont, par essence, une forme de liberté où tout est permis, cela par conséquent peut déplaire au régime totalitaire et au système dictatorial. Ou peut être encore parce qu'une histoire racontée, à travers la proposition d'un autre monde, offre une autre possibilité, celle de la constitution d'un soi, celui du lecteur. Paul Ricoeur définit la lecture comme « *la refiguration de l'action par le destinataire du récit, la réappropriation du sens du récit à travers l'acte de la lecture* ». ¹⁰

Selon une autre expression de Paul Ricoeur, on trouve « *contre le moi maître de lui-même, le soi disciple de l'autre* »¹¹ - ne serait-ce pas le cas de *La Petite Tailleuse* ?

¹⁰ Paul RICOEUR in A. SAUDAN et C. VILLANUEVA, dans *Littérature et philosophie*, Ed. Bréal, 2004, p. 35.

¹¹ Paul RICOEUR in G. DESSON, « P. Ricoeur, l'amour du texte », *Littérature et philosophie*, Europe, janvier 2000, p. 37.

CHAPITRE 3

DISTINCTION AUTOBIOGRAPHIE/AUTOFICTION

I.3. DISTINCTION AUTOBIOGRAPHIE / AUTOFICTION

I.3.1. L'autobiographie

Actuellement, l'autobiographie constitue un genre littéraire à part entière. Son émergence tardive¹ date selon Philippe Lejeune de la fin du 18^{ème} siècle, plus précisément 1770. En ce qui concerne la littérature européenne, *Les Confessions* de J.-J. Rousseau (1782) représente un point de repère idéal.

N. Allet et L. Jenny soulignent que de nombreuses conditions culturelles ont participé à l'émergence tardive de l'autobiographie² :

- ✓ d'abord, l'intérêt collectif pour l'histoire de la personnalité d'un *Moi*, qui commençait au 18^{ème} siècle.
- ✓ Ensuite, l'importance significative accordée à l'enfance à laquelle seule la psychanalyse, à la fin du 19^{ème} siècle, accordait une place prépondérante dans la construction de la personnalité.
- ✓ Enfin, la forme du roman psychologique. Cette forme de fiction moderne se fonde sur des analyses psychologiques qui interprètent le récit des événements en marquant la progression du sujet. C'est à ce moment de l'analyse que l'autobiographie et le roman psychologique se rencontrent.

Pour Philippe Lejeune, l'autobiographie se définit de la sorte : « *Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* ». ³

¹ Philippe LEJEUNE, *L'autobiographie en France*, Ed. Armand Colin, Coll. « U² », 1971.

² N. ALLET et Laurent JENNY, *Méthodes et problèmes : l'autobiographie*, département de français moderne université de Genève.

<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autobiographie/index.html>

³ Philippe LEJEUNE, *Op. cit.*, p.14.

Cette définition met en place certaines conditions à remplir de façon plus ou moins contraignante. En effet, l'autobiographie favorise le récit comme forme de langage mais sans négliger la place que peut occuper le discours dans la narration autobiographique. L'autobiographie se définit par son caractère rétrospectif, car supposer le passé en soi, « *c'est le couper du présent* »,⁴ écrit Lejeune ; toutefois cela n'exclut pas l'autoportrait défini comme « *un parcours au présent de l'écriture, au fil duquel l'individu qui revient sur lui-même s'efforce de saisir les traits généraux de sa personnalité* »⁵ ou bien encore le journal qui traite du présent de l'énonciation. L'autobiographie se définit également par la spécificité de son contenu dans la mesure où elle vise l'individualité de celui qui écrit et retrace la formation d'un sujet singulier en faisant allusion à la chronique et à l'histoire sociale ou politique.

Pourtant, il semblerait que les critères annoncés par Lejeune soient relatifs puisque l'autobiographie est plus ou moins narrative, plus ou moins rétrospective, plus ou moins centrée sur l'histoire d'une personnalité. Le critère absolu de la définition demeure néanmoins ce que Lejeune baptise le *pacte autobiographique* : le récit autobiographique est invraisemblablement celui « *qu'une personne réelle fait de sa propre existence* ». ⁶ Un récit autobiographique suppose l'emploi du « je » c'est -à -dire la fusion totale du narrateur et du personnage principal. Ce que Genette appelle justement « *narration autodiégétique* ». ⁷

⁴ Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Ed. Seuil, 1996, p.14.

⁵ N. ALLET et Laurent JENNY, *op. cit.*

⁶ Philippe LEJEUNE, *op. cit.*, p. 14.

⁷ Gérard GENETTE, *Figures III*, Ed. Seuil, 1972.

En effet, pour qu'il y ait autobiographie il faut qu'il y ait identité onomastique ⁸ entre l'auteur (*producteur du texte*) et le narrateur (*celui qui prend en charge l'énonciation*) et le personnage principal (*le héros*). Ces trois identités sont rigoureusement identiques et renvoient en dernier ressort au nom propre qui figure soit sur la couverture, soit est décliné au fur et à mesure de la lecture.

Par ailleurs, selon Lejeune, « *une identité est, ou n'est pas* » ⁹ c'est-à-dire un fait à accepter ou à refuser au niveau de l'énonciation. Ce concept opposé à celui de « *la ressemblance* », d'une part, oppose l'autobiographie à la biographie ; d'autre part, suppose qu'il y ait une garantie de vérité parce que les événements sont présumés être « *vrais* » et authentiques afin d'asseoir un pacte de fidélité, qu'il soit explicite ou implicite, entre le narrateur et le lecteur.

1.3.2. Le roman autobiographique

Le roman autobiographique se définit selon Gasparini sur trois critères ¹⁰:

- ✓ *le critère narratif*, c'est-à-dire un énoncé conçu comme une histoire sous forme d'un ensemble de textes fictifs comportant des récits personnels (à la première personne : *emploi du je*) et des récits impersonnels (à la troisième personne). Dans ce cas le « *pacte autobiographique* » est remplacé par « *le pacte romanesque* » qui consiste en une *attestation de fictivité* soulignant que quelque soit le degré de ressemblance d'identité que le lecteur croit deviner lors de sa lecture, il n'est pas question d'une autobiographie dont le pacte est absent parce que

⁸ Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, op. cit., 15.

⁹ Ibid.

¹⁰ Philippe GASPARINI, *Est-il je ?*, Éd. Seuil, mars 2004, p.18.

l'auteur lui a choisit de la non - identité : ses personnages ne portent pas le même nom.

- ✓ Le deuxième critère à savoir, la fictionnalité (par opposition à la référentialité qui caractérise l'autobiographie) assure selon Genette le troisième critère qui est celui de la littérarité ¹¹:

« [...] Une œuvre (verbale) de fiction est presque inévitablement reçue comme littéraire, indépendamment de tout jugement de valeur, peut-être parce que l'attitude de lecture qu'elle postule (la fameuse "suspension volontaire de l'incrédulité") est une attitude esthétique au sens kantien, de " désintéressement " relatif à l'égard du monde réel ». ¹²

En effet, le roman autobiographique se caractérise par la disjonction de l'auteur et du narrateur-héros. De ce fait la narration est attribuée à un narrateur fictif, une entité imaginaire qui n'a de compte pas à rendre au réel même si les personnages, les lieux et les décors sont empruntés à la réalité.

1.3.3. L'autofiction

L'autofiction est une notion créée par Dobrovsky ¹³ lors de la publication de son roman *Le Fils* ¹⁴ pour relever le défi de Lejeune à savoir « *la case aveugle* ». ¹⁵ Dans ce roman le héros-narrateur décline à maintes reprises son identité qui n'est autre que celle de l'auteur.

Concrètement, la notion d'autofiction émerge de celle d'autobiographie pour caractériser une catégorie textuelle qui n'est « ni

¹¹ Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Ed. Seuil, Coll. « Poétique », 1991, p.08.

¹² *Ibid.*

¹³ Romancier et critique littéraire.

¹⁴ Serge DOBROVSKY, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

¹⁵ Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p.31.

autobiographie ni roman mais qui fonctionne dans l'entre-deux ».¹⁶ Il s'agit d'une allégation romanesque par le biais d'un contrat /pacte d'ordre *péritextuel* (roman-fiction) faisant contrepoids à la condition onomastique de la triple identité (auteur=narrateur=personnage principal). En d'autres termes une rencontre paradoxale du protocole nominal identitaire et du protocole modal fictif.

Ainsi, le pacte autofictionnel consiste à faire d'une œuvre un récit mi-authentique mi-fictif. Dans son *Livre brisé*, Dobrovsky écrit : « Je me manque tout au long... De moi, je ne peux rien apercevoir. A ma place néant ... en moi, en toc, un trompe l'œil ... si j'essaie de me remémorer, je m'invente, je suis un être fictif, moi, suis orphelin de moi-même. »¹⁷

Pour Barthes comme pour Dobrovsky, l'autofiction est une *fictionnalisation de soi*, ainsi dans *Roland Barthes par Roland Barthes*,¹⁸ le *péritexte* affiche : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman ». ¹⁹

Dans son ouvrage *Est-il je ?*, Gasparini souligne, à la suite de Dobrovsky dans un texte autocritique²⁰, au sujet de l'autofiction dans son rapport à la psychanalyse :

« L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner à moi-même et par moi-même, en y incorporant au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte ».²¹

¹⁶ Serge DOBROVSKY, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », in *Autobiographies : de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, Coll. « Perspectives Critiques », 1988, p.70.

¹⁷ Serge DOBROVSKY, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989, p.520.

¹⁸ Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, 1975.

¹⁹ *Ibid.*, p. 121.

²⁰ Serge DOBROVSKY, *op. cit.*, p.70.

²¹ Philippe GASPARINI, *Est-il je ?*, Éd. Seuil, mars 2004, p.23.

Freud soutient la théorie qui consiste à confirmer que notre mémoire réprime ce qui est « *significatif* » et conserve ce qui est « *indifférent* ». Ainsi, il fait de l'oubli un vecteur de vérité. En effet, la psychanalyse, cette technique d'accès à l'intériorité de soi, de l'introspection et la descente en soi, rend le texte autofictionnel plus vrai qu'un texte autobiographique parce qu'elle lui procure une stratégie de l'aveu et du dévoilement. Le cadre de l'autofiction permet à l'auteur de s'exprimer en toute liberté sans se soucier ni de l'autocensure ni de la censure extérieure grâce au masque romanesque.

Le début d'un roman, appelé incipit, sert à guider la lecture en fournissant au lecteur quelques repères -une sorte de mode d'emploi du récit. Au fait, le roman nous projette directement au cœur de l'histoire ; le récit est d'emblée pris en charge par un narrateur clairement identifié comme l'un des protagonistes de l'action : « *Telle fut notre première journée de rééducation Luo avait dix-huit ans, moi dix sept* ». ²²

Le récit est mené à la première personne et au passé ; un récit rétrospectif qui renvoie à des événements antérieurs vécus par le narrateur en Chine pendant la révolution culturelle des années 70. Une narration à la première personne dont le narrateur est le personnage principal dans un contexte qui renvoie à des événements attestés, réels -un clin d'œil sur le hors-texte et plus précisément sur la biographie de l'auteur dévoile que *Daï Sijie* a de multiples points communs avec le narrateur de son récit. Il est également le fils d'un médecin jugé comme *intellectuel bourgeois* et envoyé en rééducation pendant trois ans (entre 1971 et 1974) dans un village de montagne dans le *Sichuan*. L'auteur lui-même avoue et reconnaît volontiers qu'il a puisé dans ses années de rééducation et beaucoup emprunté pour composer son premier roman.

²² Balzac et le *Petite Tailleuse chinoise*, p.13.

Est-ce à dire qu'il s'agit d'une autobiographie ? Absolument pas, en se référant à la définition de Gasparini de l'autobiographie, on se rend compte que le critère absolu pour caractériser un texte d'autobiographique est le *pacte autobiographie* – autrement dit le pacte d'authenticité et de fidélité que nous propose l'auteur ici, de manière implicite ou explicite, n'est pas respecté.

L'identité onomastique de l'auteur qui est *Dai Sijie* n'est pas celle du héros-narrateur dont le prénom est révélé bien vers la fin du roman. Le texte nous fournit seulement les trois objets représentant les trois caractères chinois composant son nom : *un cheval, une épée et une cloche* donnerait « *Jiang Ling Ma* » qui n'est en aucun cas *Dai Sijie*.

Ainsi, cette disjonction de l'identité fait de cette œuvre un roman (le pacte romanesque est à prendre en considération) en partie autobiographique. De ce fait, il est à noter qu'il s'agit d'un ensemble de récits à la première et à la troisième personne dans lequel l'auteur mêle inextricablement réalité et imaginaire. Ce deuxième critère, à savoir la *fictivité*, est nettement confirmé par la mise en texte. L'auteur impose un ordre et une construction romanesque dans un style qui lui est propre, telle que la technique de la mise en abyme, la polyphonie et la force de l'unité narrative qui caractérise le roman.²³ Ainsi, pourrait-on dire que, *Dai Sijie* a bien composé un mensonge qui dit toute la vérité.

Balzac et la Petite Tailleuse Chinoise n'est pas non plus un roman historique dans la mesure où la *Révolution Culturelle* constitue certes la toile de fond du récit mais n'est pas sans susciter une certaine réflexion d'ordre politique, même si elle n'en est ni le propos principal ni l'enjeu dramatique. Le *narrateur* et son ami *Luo*, s'ils subissent les mesures

²³ Voir notre analyse *infra*.

Est-ce à dire qu'il s'agit d'une autobiographie ? Absolument pas, en se référant à la définition de Gasparini de l'autobiographie, on se rend compte que le critère absolu pour caractériser un texte d'autobiographique est le *pacte autobiographie* –autrement dit le pacte d'authenticité et de fidélité que nous propose l'auteur ici, de manière implicite ou explicite, n'est pas respecté.

L'identité onomastique de l'auteur qui est *Dai Sijie* n'est pas celle du héros-narrateur dont le prénom est révélé bien vers la fin du roman. Le texte nous fournit seulement les trois objets représentant les trois caractères chinois composants son nom : *un cheval, une épée et une cloche* donnerait « *Jiang Ling Ma* » qui n'est en aucun cas *Dai Sijie*.

Ainsi, cette disjonction de l'identité fait de cette œuvre un roman (le pacte romanesque est à prendre en considération) en partie autobiographique. De ce fait, il est à noter qu'il s'agit d'un ensemble de récits à la première et à la troisième personne dans lequel l'auteur mêle inextricablement réalité et imaginaire. Ce deuxième critère, à savoir la *fictivité*, est nettement confirmé par la mise en texte. L'auteur impose un ordre et une construction romanesque dans un style qui lui est propre, telle que la technique de la mise en abyme, la polyphonie et la force de l'unité narrative qui caractérise le roman.²³ Ainsi, pourrait-on dire que, *Dai Sijie* a bien composé un mensonge qui dit toute la vérité.

Balzac et la Petite Tailleuse Chinoise n'est pas non plus un roman historique dans la mesure où la *Révolution Culturelle* constitue certes la toile de fond du récit mais n'est pas sans susciter une certaine réflexion d'ordre politique, même si elle n'en est ni le propos principal ni l'enjeu dramatique. Le *narrateur* et son ami *Luo*, s'ils subissent les mesures

²³ Voir notre analyse *infra*.

1.3.3.3 Une histoire d'amitié

Dès les premières pages, le lecteur est tout de suite interpellé par la forte relation d'amitié qui lie les deux personnages et qui constitue un autre enjeu du récit : ils ont déjà traversé des épreuves ensemble et cette rééducation en est une nouvelle.

*« Il n'est pas exagéré de dire que Luo fut le meilleur ami de ma vie. Nous grandîmes ensemble, et connûmes toutes sortes d'épreuves, parfois très dures, nous nous disputons très rarement ».*²⁵

On en conclut qu'il y a beaucoup d'affection, de solidarité et de complicité. On peut noter que Luo est plus débrouillard, intelligent et intrépide que Ma. Ainsi lors de l'épisode du violon, tandis que le narrateur « tremble », « bafouille » et craint le regard du chef, Luo affiche un air « désinvolte », « tranquille » et fume « tranquillement, comme un homme ».²⁶ C'est encore lui qui a l'idée de génie de se jouer du fameux réveille-matin qui s'était mis à régler la vie du village, c'est également lui qui est le plus fervent conteur lors des séances de cinéma oral, ou qui prend l'initiative avec la Petite Tailleuse.

1.3.3.4. Une histoire d'amour

C'est ainsi une merveilleuse histoire d'amour entre deux adolescents, apparemment innocents, avant de se connaître. Une relation toute naturelle entre deux jeunes gens, Luo d'une part, entreprenant, actif, qui ose, et la petite Tailleuse chinoise, qui s'éprend de lui pour tout ce qu'il représente, en plus d'être un garçon de la ville. Elle même semble appartenir à « l'élite » de son village. Son père, le tailleur, figurait parmi les notables, et se destinait à un avenir autre que celui de demeurer dans

²⁵ *Ibid.*, p. 17.

²⁶ *Ibid.*, p. 11.

son hameau. Son potentiel d'intelligence attesté lui permet d'apprendre à lire et à écrire, elle qui se sentait en non-conformité sinon en rébellion ouverte contre les jeunes paysans de son village, franchement oppressifs et anti-féministes.

Mais à cet âge, les histoires d'amour aboutissent rarement à une vie durable, d'autant plus que *la petite Tailleuse* se devait d'avoir un destin semblable à celui de l'héroïne de Balzac. En dernier lieu, il « fallait » qu'elle aille dans «une grande ville »²⁷ où le vrai pouvoir réside, le pouvoir économique, politique et intellectuel.

²⁷ *Ibid.*, p. 228.

PARTIE II
ROMAN ET RECIT

CHAPITRE 1

RECIT LINEAIRE ET CHRONOLOGIQUE

II.1. Récit linéaire et chronologique

L'organisation de l'intrigue présente au lecteur l'action romanesque comme un mouvement continue d'un point à un autre. Cette conception de l'écriture que la modernité conteste, appelle une lecture, tout aussi linéaire où nos yeux s'engagent, ainsi que le note Paul Valéry,

*« Dans un mouvement régulier qui se communique et se poursuit de mot en mot, le long d'une ligne, [et] renaît à la ligne suivante, après un bond qui ne compte pas, et provoque dans son progrès une quantité de réactions mentales successives dont l'effet commun est de détruire à chaque instant la perception visuelle des signes, pour lui substituer des souvenirs et des combinaisons de souvenirs. Chacun de ces effets est le premier terme de quelque développement infini possible ».*¹

On pourrait, poursuit Valéry, donner pour symbole à cette lecture *« l'idée d'une flamme qui se propage, celle d'un fil qui brûle de bout en bout, avec de petites explosions et des scintillations de temps à autre »*.²

Le lecteur de *Balzac et la Petite Tailleuse Chinoise*, est invité à suivre ce mouvement, à découvrir le changement qui s'offre à lui par les interventions du *Narrateur*, qui fournit les informations au compte-gouttes.

Cela s'effectue comme suit : l'aspect le plus apparent de la succession des éléments constituant l'intrigue nous est donné par le romancier lui-même dans la matérialité du texte ; texte divisé explicitement en parties nettement définies par l'auteur comme étant des chapitres, et plus précisément en trois chapitres remarquables par la disproportion du nombre de pages :

¹ Paul VALÉRY, « les deux vertus d'un livre », *Pièce sur l'art*, tome II, Bibliothèque de la Pléiade, p.1246.

²Paul VALÉRY, « les deux vertus d'un livre », *Pièce sur l'art*, tome II, Bibliothèque de la Pléiade, p.1246.

- le premier chapitre, 24 pages ;
- le deuxième, 40 pages ;
- quand au troisième et dernier chapitre, il comporte 49 pages.

Cette répartition en chapitre permet au romancier de répartir les éléments narratifs en toute liberté. Ainsi, le premier chapitre est consacré à l'introduction des personnages principaux et secondaires dans un lieu et un moment bien déterminés ; ce qui correspond à un ancrage spatio-temporel précis. Nous sommes dans la Chine des années 70, sous le régime politique du Président Mao, en pleine rééducation culturelle - laquelle consiste à envoyer les intellectuels de la ville vers la campagne. C'est le cas des deux protagonistes : *Luo* et le *Narrateur* venant de la ville de *Chengdu*, en 1971 à la campagne pour être rééduqués par les paysans incultes.

Le deuxième chapitre se caractérise par une forte unité narrative : nous avons pu remarquer que l'action est organisée autour d'un unique enjeu, de l'enquête à la quête : *posséder les livres que dissimulait le Binoclard dans sa maison*. Tous les éléments narratifs sont organisés autour de cette quête.

Dans le troisième chapitre, c'est *la Petite Tailleuse Chinoise*, qui est au centre de l'action, elle devient à la fois l'objet et, d'une certaine manière, l'héroïne du dernier chapitre.

Au plan de la structuration, chaque chapitre se divise à son tour en sections, qui ne sont ni numérotées, ni titrés mais séparées entre elles par des astérisques. Ainsi, le 1^{er} chapitre comporte quatre sections, le second six sections et le dernier en compte huit.

La section ne contient souvent qu'une seule idée : soit elle est consacrée à la présentation d'un personnage : le cas de la *Petite Tailleuse Chinoise* (le premier chapitre, section 02), *Binoclard* (chapitre 02, section 01), le vieux meunier, etc. Soit pour présenter un lieu (la description du village de la rééducation ; la montagne du Phénix du Ciel, chapitre 1 section 01). La section peut être également sous forme d'une unité textuelle qui manifeste le schéma quinaire même de façon minimale, le cas de la *scène de l'inspection du violon* au début du roman par le chef du village ; sinon une unité de temps, ou d'action : *lorsque les deux garçons concluent le premier marché avec le Binoclard pour avoir en contre partie un des livres qu'il possède* : l'action consiste en le transport de 60 kg de riz jusqu'à l'entrepôt, à la place du Binoclard.

Nous avons relevé rapidement les grandes divisions les plus apparentes qui constituent le roman, mais il ne faut pas perdre de vue le fait qu'après la structure globale ou la macrostructure formelle, tout discours est organisé en fonction des unités signifiantes et les présente selon un ordre qui forme pour le lecteur la logique du récit -le roman présente à la lecture une suite d'évènements qui s'enchaînent selon diverses façons.

II.1.1. L'ordre logique ou causal

C'est l'ordre le plus naturel, le plus propre au récit d'une aventure. La fiction progresse grâce à un mécanisme de causes à effets ; un évènement entraîne sa conséquence et ainsi de suite.

Dans le récit psychologique, l'ordre logique tient à une causalité psychologique et les actions rapportées ne sont pas la cause d'une autre action mais la cause ou les conséquences d'un trait de caractère.

Certaines fictions présentent, enfin, une causalité philosophique en mettant en scène des symboles, des concepts qui forment l'essentiel du récit. Ainsi, le roman de *Dai Sijie* est plus proche d'un récit d'aventures qu'un roman psychologique ou philosophique. De ce fait, l'ordre de la succession que nous propose ce récit linéaire est logique.

En effet, le roman fonctionne grâce à trois événements qui constituent l'ossature de la fiction qui sont :

- l'arrivée de Luo et du narrateur à la campagne -qui n'est que la conséquence du régime maoïste ;
- les épreuves et les obstacles que surmontent les héros : d'abord en remplaçant le Binoclard dans l'accomplissement de ses missions dans le cadre de la rééducation ou encore pour la collection des chants authentiques de la campagne afin de les publier dans une revue -sans négliger la quête et le cambriolage de la valise pleine de livres du Binoclard. Toutes ces actions sont, à l'origine, provoquées par la découverte de la valise secrète dissimulée soigneusement dans la maison du Binoclard.
- Le troisième et le dernier événement, le plus surprenant d'ailleurs, est le départ de la Petite Tailleuse pour aller vivre dans « une grande ville»³ et son émancipation qui sont la conséquence directe et immédiate de la lecture et plus exactement la lecture des œuvres littéraires du « vieux Balzac ».⁴

II.1.2. L'ordre chronologique ou temporel

On ne trouve l'ordre temporel à l'état purement chronologique que dans *la vie réelle*, et dans les constats qui en dressent le relevé : études

³Balzac et La Petite Tailleuse Chinoise, p.229.

⁴ Ibid. , p.78.

historiques, chroniques judiciaires, biographies, journaux intimes, etc. Cet ordre est nettement repérable dans le roman de *Dai Sijie* d'autant plus qu'il contient une partie de la vie réelle, le fait qu'il soit en grande partie autobiographique : un récit rétrospectif à la première personne ; cela n'empêche pas le romancier de perturber, de temps à autre, l'ordre du récit : digressions, inversions et anticipations.⁵

Le romancier choisit parmi les différentes possibilités qui lui sont offertes dans les techniques narratives concernant le temps romanesque pour rendre au mieux sa pensée, et donner au livre le rythme original dont il ne saurait se passer sous peine de tomber dans l'insignifiance.⁶

On remarque que le premier des trois chapitres du roman est composé de quatre sections qui retracent successivement :

- la première journée et l'installation au village des deux héros en 1971,
- la rencontre de la *Petite Tailleuse*,
- le travail des deux jeunes garçons, d'abord dans le transport des seaux à dos de toutes sorte d'engrais, humain ou animal, ensuite dans la mine de charbon, *Luo* qui tombe malade du paludisme ;
- et enfin les soins que lui prodigue la jeune fille dans sa maison à l'aide des plantes naturelles et ensuite à l'aide des soins spirituels assurés par les sorcières.

L'ordre chronologique devient de plus en plus précis à partir du deuxième chapitre qui commence « le lendemain de la séance de

⁵ Voir notre analyse *infra* le temps romanesque.

⁶ Pour retracer chronologiquement l'ordre événementiel du roman, on procèdera par le relevé des indicateurs de temps disponibles dans le récit.

cinéma oral avec les quatre sorcières »⁷ : en prenant comme point de repère la lettre de la *Petite Tailleuse Chinoise* à Luo (chapitre 01, p.48), on peut donc situer l'épisode de la rizière et de la découverte de la valise en juillet 1972. « *Deux semaines plus tard* »⁸, Luo est guéri.

Plusieurs mois se passent pendant lesquels les deux amis ne font que rêver aux livres du Binoclard puisque l'épisode de la hotte de riz dans la neige a eu lieu « *par un matin de début de printemps* »⁹. Il leur faut ensuite « *attendre le début de l'été pour que se présente une nouvelle occasion* ». ¹⁰ C'est l'excursion auprès du vieux meunier de la montagne qui a lieu pendant l'été 1973. C'est encore au cours de cet été que les garçons retournent à *Yong Jing* pour assister à la projection d'un film, accompagnés de la *Petite Tailleuse*. Enfin, c'est le 04 septembre, lors de la fête donnée pour le départ du Binoclard, que se déroule l'action du cambriolage de la valise. Donc la durée s'étale sur plus d'un an, de juillet 1972 à septembre 1973.

Les événements dans le troisième chapitre se déroulent toujours selon un ordre chronologique mais plus ou moins manifeste : le dernier chapitre se compose de huit sections. Les cinq premières sections vont du mois de septembre, juste après le vol de la valise, au départ de Luo qui partit en ville pour rendre visite à sa mère qui était malade, en laissant sa bien-aimée entre les mains protectrices de son fidèle ami, le narrateur. Les deux sections suivantes sont justement consacrées désormais à la relation unissant le narrateur et la *Petite Tailleuse* durant le mois d'absence de Luo. Les deux événements, qu'on doit mentionner dans

⁷ *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, p. 58.

⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁹ *Ibid.*, p. 67.

¹⁰ *Ibid.*, p. 84.

cette partie, concernent la jeune fille tombée enceinte et qui avorte aussitôt grâce à l'aide du narrateur. Et enfin la huitième section, épilogue du roman.

CHAPITRE 2
RECIT ET NARRATION

II.2. RECIT ET NARRATION

La fiction est organisée dans le récit qui l'expose selon de grands choix techniques que l'auteur fait. Ces choix dépendent des effets qu'il veut produire dans son texte. Cette organisation qui régit tous les textes littéraires est appelée *narration*. Elle englobe les modes narratifs, l'instance et la perspective narratives, les formes sous lesquelles le narrateur peut apparaître dans le récit ainsi que les fonctions qu'il peut remplir, enfin la temporalité et l'espace romanesque.

II.2.1. Les modes narratifs

On distingue essentiellement, deux modes narratifs dont l'origine de l'opposition remonte aux distinctions issues de Platon et d'Aristote entre « *diégésis* » et « *mimésis* ». ¹¹ Les deux modes narratifs dont il est question sont *raconter* et *montrer*.

II.2.1.1. Le mode : « raconter »

Dans ce mode, le narrateur est apparent dans le récit, il parle en son nom. Sa médiation n'est pas masquée dans le but de faire savoir au lecteur que la narration est racontée par un narrateur sinon par plusieurs narrateurs, autrement dit par une ou plusieurs consciences.

Ce mode réserve une place très importante aux sommaires et aux résumés qui permettent d'élargir la durée fictive de l'histoire en raccourcissant le temps de la narration. Aussi a-t-on constaté que la

¹¹ L'opposition entre *mimésis* et *diégésis*, une dichotomie bien détaillée par Gérard Genette, Figure II, 4^{ème} chapitre, Seuil, Paris, 1969.

textualisation ou encore la transcription des paroles des personnages sont soit méditées par le discours du narrateur, soit narrativisées ou bien encore transposées au style indirect ou au style indirect libre.

Quant aux perspectives narratives, le mode « raconter » favorise celles qui montrent manifestement que l'histoire est médiée par le narrateur (*focalisation zéro*) ou par un personnage par rapport auquel on réserve une certaine distance (*focalisation interne fixe*).

II.2.1.2. Le mode : « montrer »

Dans ce deuxième mode narratif, la narration est moins apparente que dans le premier mode, pour donner l'impression que l'histoire se raconte d'elle-même sans médiation et sans distance. C'est le cas des pièces théâtrales et du cinéma qui produisent l'illusion d'une présence immédiate de la fiction. Dans ce mode, les scènes occupent également une grande place sachant qu'elles composent des passages textuels qui se caractérisent par une visualisation très forte, accompagnée d'une abondance de détails. C'est pourquoi elles sont considérées comme des moments forts de la narration.

Tout comme l'histoire qui se raconte d'elle-même, les paroles des personnages se présentent telles quelles sous forme de dialogues, de monologues et de discours directs. Dans cette perspective, le point de vue favorisé par le mode narratif « montrer » est celui qui donne soit l'impression que l'histoire est présentée de manière neutre sous nos yeux comme si l'on était à l'intérieur de l'esprit d'un personnage ; ce qui permettrait de voir l'histoire directement par ses yeux.

Par ailleurs, l'emploi des sommaires dans un texte n'exclut pas l'emploi des scènes, sauf que l'un peut prédominer sur l'autre. Cette alternance est faite selon les besoins de la narration que l'auteur juge adéquates au mode narratif qu'il a choisi pour son récit. Le choix du mode narratif implique le choix de certaines techniques qui permettent à chacune d'elles de réserver et d'appuyer ses caractéristiques propres.

II.2.2. Les voix narratives : formes fondamentales du narrateur

Qui parle et comment ?

La réponse à ces deux questions réside dans la relation qu'entretient le narrateur avec la fiction qu'il raconte. Cette relation peut se manifester principalement sous deux formes dont Genette nous propose l'explication :

« Le choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales, mais encore entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu'une conséquence mécanique) : faire raconter l'histoire par l'un de "ses personnages" ou par un narrateur étranger à cette histoire [...]. On distinguera donc ici deux types de récit : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte, l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte. Je nomme le premier type [...] hétérodiégétique, et le second homodiégétique ».¹²

Mais il convient de noter qu'aucun texte n'est pur et que l'on peut tomber sur les deux formes qui sont plutôt relatives aux deux grandes formes d'organisation du message, c'est-à-dire relatives au discours et au récit.

Ce qui caractérise le discours du récit, c'est la forme sous laquelle se présente l'énonciation, qui prononce la subjectivité avec l'emploi des pronoms personnels renvoyant aux participants de l'acte de la

¹² Gérard GENETTE, *Figures III*, le Seuil, 1978, cité par Yves REUTER, *L'analyse du récit*, Ed. Dunod, p.45.

communication : *je, tu, vous, nous* ; ainsi que les repérages spatio-temporels qui renvoient au moment de l'énonciation : *aujourd'hui, hier, il y a deux jours, demain*. Les temps employés sont surtout le présent, le futur, l'imparfait, le plus-que-parfait et le passé composé.

En revanche, le récit donne un caractère d'objectivité parce que l'énonciation est masquée, et les pronoms personnels renvoient aux personnages mentionnés dans le message : *il/ils, elles /elle*.

II.2.3. La focalisation ou perspective narrative

La focalisation relève plutôt de la représentation narrative, autrement dit du rapport de la fiction au texte narratif. Elle répond à la question : *Qui perçoit dans le roman ?* Ou encore : *Par qui le lecteur perçoit-il la fiction à travers le discours qui la raconte ?*

En fait, le lecteur perçoit le monde romanesque par un *sujet percepteur* (plus ou moins apparent) à qui ses différents centres d'orientation d'ordre visuel, auditif, tactile, gustatif et olfactif permettent d'accéder au monde romanesque, selon que cet accès est ou n'est pas limité par un point de vue particulier. Genette distingue à ce propos trois types de focalisations¹³ dont la classification repose sur des états de conscience et non pas sur des considérations linguistiques.

- ✓ La première est appelée *focalisation zéro* ou non focalisation. Elle est due à l'absence de point de vue délimité (limité par exemple à la conscience d'un personnage, ou à un observateur anonyme) ; elle caractérise les récits où le narrateur en dit plus que n'en sait

¹³ Gérard GENETTE, « Discours du récit », in *Figures III*, le Seuil, Paris, 1972, p.65.

aucun des personnages ($N > P$). On utilise aussi le terme d'omniscience, puisque le narrateur sait tout de ses personnages et pénètre leurs pensées les plus intimes et leur inconscient.

- ✓ La deuxième est dite *focalisation interne* : quand le narrateur ne raconte que ce que sait, voit, ressent un personnage donné (*focalisation interne fixe*), plusieurs personnages successivement (*focalisation interne variable*), ou encore quand il revient sur un même événement selon les points de vue de personnages différents (*focalisation interne multiple*). Ici, l'information donnée coïncide toujours avec le champ de conscience d'un personnage ($N = P$). Autrement dit, il y a focalisation interne lorsque le point de vue est celui du personnage.

- ✓ La troisième, Genette la nomme *focalisation externe* : le point de vue est strictement limité aux perceptions visuelles (et parfois auditives) d'une sorte de témoin objectif et anonyme dont le rôle se réduirait à constater du dehors ce qui se passe. Dans ce cas, le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage ($N < P$).

II.2.4. L'instance narrative

Yves Reuter l'a définie comme suit :

« L'instance narrative va articuler les rapports entre les formes fondamentales du narrateur et les trois perspectives possibles, pour présenter de façon différentes l'univers fictionnel et produire des effets sur le lecteur ». ¹⁴

Cinq cas de figure sont possibles.

¹⁴ Yves REUTER, *L'analyse du récit*, Ed. Dunod, p.48.

II.2.4.1 *Narrateur hétérodiégétique et focalisation zéro*

Cette instance narrative est la plus classique et la plus fréquente dans le roman français. Dans cette instance le narrateur est omniscient : il maîtrise tout le savoir, il en sait plus que ses personnages ; il connaît les comportements, ce que pensent et ressentent les différents acteurs. Il passe sans problème en tous lieux et a la maîtrise du temps (aussi bien le passé que l'avenir). Cette instance est très puissante dans la mesure où elle favorise des durées longues et une multiplicité de lieux ; elle permet également de continuer la narration si l'un des personnages meurt, du fait que la vision et la perception du narrateur ne sont pas limitées par la perspective du personnage.

II.2.4.2. *Narrateur hétérodiégétique et focalisation interne*

Le narrateur n'est plus omniscient comme dans le cas précédent, bien au contraire sa vision et sa perception sont réduites à celles du personnage par qui passe la perspective. Il ne peut savoir que ce que sait le personnage qui oriente la focalisation. Cela exclut ses possibilités de connaître le passé ou bien d'anticiper l'avenir ; il ne peut se déplacer dans différents lieux sans se justifier ou avertir le lecteur.

II.2.4.3. *Narrateur hétérodiégétique et focalisation externe*

Cette instance, souvent accompagnée d'une absence des marques de subjectivité dans le discours, donne l'impression que les événements se déroulent sous l'œil d'une caméra, d'un témoin objectif, sans être filtrés par une conscience. La vision est très limitée, on sait même moins que les personnages, le retour en arrière est moindre. Quant à l'anticipation de l'avenir elle est impossible.

II.2.4.4. *Narration homodiégétique et focalisation zéro*

Quand le narrateur est le même personnage que l'acteur même s'ils sont distanciés dans le temps. Le narrateur parle de sa vie rétrospectivement. C'est pourquoi cette instance est favorisée dans les confessions et les autobiographies. Cette position permet au narrateur de revenir en arrière mais encore d'anticiper l'avenir. Cela lui donne un savoir plus grand, une vision plus ample et une profondeur interne et externe même si la connaissance interne des personnages est absente.

II.2.4.5. *Narration homodiégétique et focalisation interne*

Cette instance crée une illusion de simultanéité entre les événements et leur narration parce que l'auteur raconte son histoire comme si elle se déroulait au moment de la narration. Sa vision se trouve limitée et identique à celle du personnage qui perçoit ce qui lui arrive au moment où cela advient.

II.2.5. **Les fonctions du narrateur**

Selon le mode choisi, le narrateur apparaît plus ou moins dans sa narration en assumant plusieurs fonctions. Depuis sa position standard, le narrateur exerce sa fonction essentielle que tient tout narrateur, même implicitement. Cette fonction est appelée la *fonction narrative*. Il narre et raconte un récit qui est la mise en forme d'une histoire qui à son tour évoque un monde romanesque. Mais il arrive au narrateur aussi d'interrompre son récit pour lui apporter un commentaire. Ces interventions correspondent à une nouvelle fonction, la *fonction*

commentative, qui connaît plusieurs modalités, selon que le commentaire porte sur l'histoire, le récit ou la narration elle-même.

II.2.5.1 *L'histoire et la fonction idéologique*

Le narrateur peut ainsi commenter son histoire pour indiquer la source d'où il tient son information, le degré de précision de ses propres souvenirs, et pour exprimer le degré de certitude ou sa distance vis-à-vis de l'histoire, comme il peut exprimer les émotions que l'histoire ou sa narration éveillent en lui ou encore évaluer et porter un jugement sur les actions et les acteurs. Bref, ce que Genette nomme *fonction testimoniale*, ou *d'attestation*.

Lorsque le narrateur va encore plus loin et se met à expliquer ou à justifier telle action dans des fragments de discours plus abstraits ou plus didactiques, qui proposent des jugements généraux sur le monde, la société, les hommes, etc. Cela prend souvent la forme de maximes ou de moral, relativement autonome à son texte. Cette fonction oriente la signification générale du récit. Elle est parfois déléguée à certains personnages.

II.2.5.2 *Le récit et la fonction de régie*

Quand le narrateur se réfère non plus à l'histoire mais au récit, au texte narratif proprement dit afin d'en présenter une articulation, d'en clarifier l'organisation générale, ou encore pour proposer des commentaires d'ordre esthétique. Ainsi il contrôle et organise le discours dans lequel il insère les paroles des personnages.

II.2.5.3. La narration et la fonction communicative

Enfin, il peut arriver que le narrateur ne soit tourné ni vers son histoire, ni vers le récit, mais vers la situation narrative elle-même, lorsqu'il s'adresse au narrataire pour agir sur lui ou maintenir le contact qui se manifeste souvent sous le pronom vous.

II.2.6. Les temps romanesques

Le roman est d'abord « une œuvre de langage qui se déroule dans le temps ».¹⁵ Dans la création romanesque, il faut prendre en considération :

- d'une part le temps externe à l'œuvre : qui correspond à la fois, à l'époque à laquelle a vécu le romancier ou l'écrivain et celui du lecteur qui est, tout comme l'écrivain, conditionné par cette époque, par l'âge qu'il a au moment où il a composé /a découvert le roman, à sa conception de la vie à cette époque, etc. Et le temps historique, c'est -à- dire voir si le temps de la fiction est contemporain au roman.

- D'autre part, le temps interne à l'œuvre : les temps insérés dans l'œuvre elle-même :
 - Le temps de la lecture : dépend de l'épaisseur du volume, le type de ce qu'on lit, la nature, la vitesse et la compétence de lecture qui diffère d'un lecteur à un autre.

¹⁵ Jean HYTIER, *les Romans de l'individu*, in par Michel RAIMOND, *Le roman depuis la Révolution*, Armand Colin, Coll. « U », 1967, p.310.

- *Le temps de la fiction* : appelé *temps racontant* ; la durée de l'écoulement de l'action -facteur qui permet la formation des situations narratives et des passages qui leur procurent un soutien figuratif. Ce temps détermine, soit une chronologie, séries de jalons temporels qui ponctuent le déroulement de l'action, soit une anachronologie c'est-à-dire où il n'y a pas de repères de datation.
- *Le temps de la narration* : Du fait que la narration est une partie de la fiction on peut relever les rapports chronologiques qui s'établissent entre l'acte narratif et les événements rapportés. C'est-à-dire quand est racontée l'histoire par rapport au moment où elle est censée s'être déroulée. On peut interroger les rapports entre le temps fictif et le temps de sa narration sur quatre points essentiels.

II.2.6.1. Le moment de la narration

Genette¹⁶distingue :

- la *narration ultérieure*, qui est la plus courante,
- la *narration antérieure*, qui correspond au récit prédictif,
- la *narration simultanée*, qu'on trouve par exemple dans les reportages,
- et la *narration intercalée* où plusieurs actes narratifs sont intercalés entre les événements, comme dans le roman épistolaire ou le journal intime.

II.2.6.1.1. La narration ultérieure

¹⁶ Gérard GENETTE, « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 65-278.

Dans la majorité des récits, le narrateur raconte ce qui s'est passé auparavant, dans un passé plus ou moins éloigné. Parfois, à la fin d'un récit, le temps de l'histoire rejoint celui de la narration, en particulier lorsque le narrateur fait partie de l'histoire.

II.2.6.1.2. La narration antérieure

L'antériorité du point de narration par rapport à l'histoire est un cas rare. Il ne faut pas le confondre avec les récits de science-fiction où le moment fictif de la narration est presque toujours postérieur à l'histoire racontée. Ce cas correspond plutôt aux récits qui contiennent des passages prédictifs : rêves, prophéties, visions ou anticipation sur la suite des événements.

II.2.6.1.3. La narration simultanée

En narration simultanée, conduite au présent, le temps de l'histoire paraît coïncider avec celui de la narration. Le narrateur s'absente de l'histoire qu'il raconte pour donner l'impression que l'histoire se raconte en même temps que le déroulement des événements. C'est le cas de la narration homodiégétique qui passe par l'acteur et de la narration hétérodiégétique neutre.

II.2.6.1.4. La narration intercalée

C'est une combinaison de la *narration antérieure* avec la *narration ultérieure* ; elle s'insère de manière rétrospective ou prospective dans les pauses de l'action. Dans le roman par lettres, les épistoliers sont autant de narrateurs. L'histoire y est ainsi racontée avec un point de narration

mobile. C'est également le cas dans les diverses formes du journal intime ou des Mémoires. L'intérêt réside ici dans le jeu qui peut s'instaurer entre le temps de l'histoire et celui de la narration.

II.2.6.2. La vitesse

Genette introduit la notion de vitesse :

*« par laquelle on entend le rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale [...]: la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur: celle du texte, mesurée en lignes et en pages ».*¹⁷

La comparaison entre ces deux temps permet de rythmer le roman, c'est-à-dire de mettre en valeur ses accélérations et ses ralentissements. Ces rapports peuvent se réduire à quatre formes canoniques : la scène et le sommaire d'une part, la pause et l'ellipse d'autre part.

II.2.6.2.1. La scène

La notion de scène appartient au langage du théâtre. Par analogie, on parlera de scène narrative lorsqu'un passage textuel se caractérise par une visualisation très forte en présentant dans le récit les personnages qui dialoguent (ou monologuent), accompagné d'une abondance de détails. Dans ce cas, on peut dire qu'il y a une certaine égalité entre le temps du récit et le temps de l'histoire. La scène représente le temps fort de l'histoire. Car souvent elle annonce des péripéties ou présente un moment capital dans le récit.

II.2.6.2.2. Le sommaire

¹⁷ Gérard GENETTE, « Discours du récit », op. cit., p.123.

Le sommaire condense et résume un temps long de la fiction en quelques mots, ou quelques lignes. Il constitue le tissu conjonctif du récit ; il prend en charge, en les résumant de manière plus ou moins synthétique, les moments de transition et les informations nécessaires à la compréhension de l'intrigue préparant ainsi le terrain pour les scènes où se concentre traditionnellement tout l'intérêt dramatique et pathétique du récit.

II.2.6.2.3. *La pause*

- ✓ *La pause descriptive* : lorsque le récit s'incline, pour céder la place à des descriptions qui développent des moments nuls et brefs, ou pour s'adresser au lecteur et lui fournir des informations. Les interventions du narrateur ne correspondent pas aux événements, mais constituent des moments phatiques, des élongations pour préparer le lecteur à un éventuel suspense.
- ✓ *La pause commentative* permet au narrateur d'intervenir en personne dans son récit, par exemple pour donner son avis, porter un jugement sur son personnage, ou encore pour proposer une information sur un élément factuel ou culturel. Certains romanciers y recourent à des fins critiques ; la pause commentative sert ainsi à mettre en cause l'illusion romanesque. Le cas le plus remarquable est sans doute celui de Diderot dans *Jacques Le Fataliste et son maître*.

II.2.6.2.4. *L'ellipse*

Elle constitue le degré ultime de l'accélération, l'auteur procède par indication du laps de temps par exemple « *trois mois plus tard* » ou encore des ellipses qualifiées « *après quelques temps de tristesse* ». Les ellipses peuvent être implicites, autrement dit leur présence n'est pas

déclarée dans le texte. Il revient au lecteur de les identifier en se référant aux lacunes chronologiques opérées dans le texte. L'ellipse interrompt le récit mais pour ne céder la place, contrairement aux pauses, à rien. Le temps qui est passé dans l'histoire, le récit le passe sous silence. Car il est considéré comme sans intérêt n'ayant vu le déroulement d'aucun fait notable.

II.2.6.3. La fréquence

La relation de fréquence entre le récit et la diégèse revient à étudier le nombre de reproductions des événements fictionnels dans le roman. Trois cas sont possibles :

- Raconter « *une fois* » ce qui s'est passé « *une fois* » ou encore raconter « *n fois* » ce qui s'est passé « *n fois* » ; ce récit est donc « *singulatif* » puisqu'il établit une égalité entre le nombre de reproductions des événements fictionnels.
- Raconter « *n fois* » ce qui s'est passé « *une fois* », mode répétitif dû souvent à la variation des points de vue ou encore aux différences psychologiques des personnages.
- Raconter « *une seule fois* » ce qui s'est passé « *n fois* » est appelé mode itératif.

II.2.6.4. L'ordre

Genette considère que s'intéresser au déroulement chronologique, c'est :

*« Étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de la disposition des événements ou des segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire ».*¹⁸

¹⁸ Gérard GENETTE, « Discours du récit », op. cit.

L'ordre désigne les rapports entre le temps de l'histoire et le temps de la narration. Il revient donc à étudier l'ordre temporel de la succession des évènements dans la diégèse et l'ordre temporel de leur disposition dans le récit. Deux cas sont possibles:

- soit on relève une homologie entre la succession réelle des évènements de l'histoire et l'ordre dans lequel ils sont narrés.
- Soit une anachronie narrative qui peut se manifester en une perturbation de l'ordre d'apparition. Tel le cas de « *in medias res* » qui est une entrée au milieu de l'action pour capter d'emblée l'intérêt du lecteur.
- Cela peut également être une anachronie par rétrospection (appelée analepse ou anaphore, voire *flash-back* dans le langage du cinéma) où il s'agit de raconter après coup un évènement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve. On peut repérer trois catégories d'analepse :
 - *Analepse externe* : elle constitue un récit temporellement second par rapport au premier récit dans lequel elle s'insère ; il n'y a donc pas d'interférence entre le premier et le second récit.
 - *Analepse interne* : le champ temporel du second récit est compromis dans celui du premier. De ce fait, on peut relever deux cas possibles : soit le contenu de l'histoire est différent de celui du récit. Il est question alors d'une *analepse interne hétérodiégétique*, soit des *analepses homodiégétique* où l'on assiste à une interférence entre le contenu de l'histoire et le premier récit. Les analepses homodiégétiques peuvent à leur tour être « *complétives* » si elles reviennent après coup combler une lacune antérieure du récit, ou « *répétitives* »/ « *rappels* » en comparant le présent au passé qui vient le modifier.

- *Analepse mixte* : elle est d'abord une analepse externe : le point de la portée est antérieur au début du récit premier. Elle est ensuite interne parce que l'amplitude de cette portée interfère avec celle du premier récit.

Il existe aussi une *anachronie par anticipation* appelée *prolepses temporelles cataphores* lorsqu'on raconte à l'avance un événement ultérieur ou faire des allusions à l'avenir. Ces anticipations se rencontrent moins fréquemment que les retours en arrière. Les récits qui s'y prêtent le mieux sont les Mémoires ou les autobiographies – tant réels que fictifs. Ici, le narrateur, en racontant son passé, connaît évidemment l'avenir et fait parfois usage de ce savoir. On distingue également les prolepses externes et internes tout comme les analepses internes et externes dont les caractéristiques sont les mêmes.

Comme on a essayé de le montrer dans la première partie de notre mémoire, le roman que nous analysons est en grande partie autobiographique. L'auteur mêle, grâce à son génie d'écrivain, inextricablement le pacte autobiographique au pacte romanesque.

Dès les premières pages du premier chapitre, le narrateur prend en charge la narration de son histoire, la narration nous est fortement personnalisée : le narrateur nous est identifié, moins par son nom qui, à l'instar de la petite tailleuse, n'est pas mentionné, ni son visage mais par son existence d'abord comme l'un des protagonistes de l'action et ensuite par son caractère qui se construit au fur et à mesure de la lecture. Ce qui fait de lui un narrateur *homodiégétique*.

Le récit tend plutôt vers le mode narratif / raconter. Outre l'identité du narrateur qui n'est pas masquée : *un jeune garçon de la ville âgé de 17*

ans qui a terminé ses trois années de collège puis envoyé en rééducation, et dont le père est un «ennemi du peuple»; un pneumologue. Le narrateur est identifié dans le texte grâce aux pronoms personnels qui renvoient à sa personne : *je, moi*.

La fiction est présentée, également, d'une façon immédiate sous la forme d'un récit à la première personne. Le mode raconter se réalise également par d'autres choix techniques que l'auteur met à la disposition de son récit telle que la prédominance des sommaires.¹⁹

Mais le narrateur ne tarde pas à se ressaisir pour produire un effet de dramatisation lorsqu'il place au centre de ce sommaire une scène dont l'effet dramatique est très fort. Il s'agit de la scène d'humiliation du père de Luo (l'ami du narrateur) ; cette scène relève de la tradition des séances d'autocritiques : un procès politique public qu'affectionnent les communistes chinois, pendant lequel le père de Luo est appelé à faire la critique de son propre comportement en public. Il devait reconnaître ses torts : d'une part être coupable d'exercer une profession intellectuelle, d'autre part d'avoir soigné les dents de *Jiang Jieshi* et divulgué que le président Mao portait un dentier. Il est en plus sommé d'avouer un autre crime : avoir « couché avec une infirmière » ; un aveu extorqué de force. Outre la brutalité de la mise en scène, l'accusé doit subir une véritable violence physique : le père de Luo souffre, transpire et son cou semble « écrasé par la pancarte ».²⁰

¹⁹ Lorsqu'il a ajouté de manière sérieuse en page 13 les deux mots sur la rééducation. Ce passage consiste en une sorte de résumé qui rapporte des événements d'une époque historiquement attestée, réelle et une politique exercée en Chine par le président Mao. Le but de cette parenthèse est de produire l'effet du réel.

²⁰ Balzac et La Petite Tailleuse Chinoise p.18.

Cette scène peut être perçue autrement, elle est racontée par le narrateur alors âgé d' « à peine quatorze ans ». Elle constitue un épisode marquant son amitié avec le fils de l'accusé, elle est en effet une mise à l'épreuve de l'amitié. Une amitié qui prend un tour parfois chevaleresque : Luo est désigné comme *le meilleur ami de la vie* du narrateur et pour prouver qu'il ne s'agit pas d'un cliché, il souligne « *qu'il n'est pas exagéré de le dire* ». ²¹

Si le sommaire se présente sous forme d'un passage narratif où les temps dominants sont le passé simple et le plus que parfait, en revanche la scène est un passage discursif en présence de dialogues où l'énonciation est fortement marquée : l'emploi des pronoms personnels qui renvoient aux participants de l'acte de la communication : *je, tu, moi, toi* -les temps employés sont surtout le présent et le passé composé. L'alternance entre sommaire et scène est dans le but de faire du sommaire un tissu narratif au centre duquel le narrateur place un moment fort de l'histoire sous forme d'une scène. Ce procédé est surtout utilisé dans les romans classiques français. Il constitue un modèle universel de narration des faits, entrecoupée de conversations, d'échanges de paroles -données comme elles se déroulent traditionnellement (style direct).

Si le récit a réussi à créer une tension dramatique dans certains épisodes, il n'en reste pas moins surtout empreint d'humour, à titre d'exemple la scène de l'inspection du violon du narrateur²², la scène de la guérison du Luo du paludisme ²³ et surtout « *la corvée de transport des seaux à dos d'excréments* »²⁴ par Luo et le narrateur.

²¹ Balzac et la petite tailleuse chinoise p.17

²² Début du premier chapitre.

²³ Fin du premier chapitre.

²⁴ Balzac et la Petite Tailleuse chinoise, p.24.

Dans cette scène, le narrateur ne cherche pas à atténuer le caractère répugnant de la tâche. L'humour de son apostrophe : « *Chers lecteurs, je vous fait grâce des scènes de chute, car comme vous pouvez l'imaginer, chaque faux pas pouvait être fatal* »²⁵ et son ton héroï-comique de l'adjectif « *fatal* », désamorcent quelque peu ce que cette scène pouvait avoir de franchement humiliant et déplaisant. Le narrateur a voulu peut être contrebalancer par un fait humoristique un fait qui semble douloureux et traumatisant même.

Si l'on revient aux paroles des personnages, elles sont souvent présentées sans médiation, transposées au style direct sous formes de dialogues ; les exemples sont nombreux. Lors de la mémorable scène de l'inspection du violon sur laquelle s'ouvre l'histoire, on assiste à un dialogue entre, d'une part, le chef du village et, d'autre part, tantôt Luo tantôt le narrateur. Plus loin encore un dialogue en page 85-86 entre le vieux meunier, vieux chanteur des refrains populaires de la montagne dont les mots sont d'une force primitive et authentique qui discute avec le narrateur déguisé en un officier de l'armée par l'intermédiaire de son interprète.²⁶

D'autres paroles des personnages sont narrativisées : « *Comme le Binoclard ne pouvait pas quitter son travail, il nous a proposé d'aller nous reposer chez lui, jusqu'à son retour* ». ²⁷

En outre, ce qui caractérise le troisième et le dernier chapitre du roman c'est bien la partie polyphonique qui se situe au niveau des 3^{ème}, 4^{ème} et

²⁵ *Ibid.*, p. 24.

²⁶ Voir le rôle qu'a joué Luo, lors de la mission de la collecte des chants pour les échanger contre des livres que possédait le Binoclard.

²⁷ *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, p. 61.

5^{ème} sections qui composent le dernier chapitre. Ces trois sections possèdent une particularité : à trois reprises, le narrateur y cède la parole à d'autres protagonistes de l'action. Trois « *dits* » se succèdent, d'abord du vieux meunier, ensuite de Luo et enfin de La Petite Tailleuse. Ces trois discours transposés au récit, semblent avoir été adressés au narrateur, mais leurs circonstances ne sont pas fournies : *quand et pourquoi a-t-il recueilli ces propos ?* -Nous ne le savons pas.

Chacun de ces *dits* raconte un même épisode : *les heures passées par Luo et la Petite Tailleuse dans une cascade, isolés*. Un même événement reproduit trois fois, c'est-à-dire, *raconté n fois*, ce qui s'est passé une fois. On est dans le mode répétitif. Ce récit à trois voix d'une même action apporte peu de choses à l'intrigue. Il ne s'agit pas de faire avancer l'action, de susciter le suspense mais plutôt de créer une sorte de pause à la fois polyphonique et poétique. Le narrateur a ouvert une parenthèse au niveau de la structure du récit pour en ouvrir une autre dans la fiction : une parenthèse poétique où tout est permis et où on peut s'écarter du cours habituel du récit comme la cascade est éloignée des activités habituelles.

En dehors des deux fonctions implicites qu'occupe le narrateur, à savoir, d'une part, raconter et évoquer le monde fictionnel, et, d'autre part, de régier, structurer le récit selon ses stratégies propres, sa forme homodiégétique et sa perspective de focalisation zéro ; il peut y avoir d'autres fonctions :

- *La fonction communicative* : au cours de l'épisode de transport des seaux d'excréments, le récit s'interrompt par une apostrophe : « *Chers lecteurs, je vous fais grâce des scènes de chute car,*

comme vous pouvez l'imaginer, chaque faux pas pouvait être fatal ».

La troisième section (deuxième chapitre, p.83) commence ainsi : « Si vous m'aviez vu en ce jour d'été 1973, en route pour la falaise des Mille Mètres, vous m'auriez cru tout droit sorti d'une photo officielle d'un congrès du Parti communiste ». ²⁸ La narration semble dirigée vers l'instance invisible et silencieuse mais toujours présente qui est celle du lecteur pour situer l'énonciation sur le plan historique grâce à l'indicateur de temps, c'est-à-dire que l'on est en pleine révolution culturelle maoïste.

Un autre indice qui figure plus loin encore, dans le troisième chapitre : « Je vous l'assure... », montre que le narrateur s'adresse de temps à autre à son lecteur.

Dans son ensemble, le roman de *Dai Sijie* conteste et dénonce la politique de l'époque. Quant au narrateur il ne tarde pas, de manière plus ou moins implicite, à juger et à donner son point de vue sur la société et l'idéologie maoïste.

En effet, tout au début du roman, un texte nous rapporte de manière assez brève une séance d'humiliation : une séance d'autocritique comme il y en a eu tant à cette époque en Chine. Par ailleurs, est évoqué un des ressorts les plus puissants des systèmes totalitaires : *la manipulation des masses et de leurs pulsions*. Cet extrait ne semble pas dénoncer explicitement et directement les méthodes du régime communiste chinois, mais nous confronte pourtant directement au règne de l'injustice et de la violence.

²⁸ Balzac et la Petite Tailleuse chinoise, p. 83.

De fait, à la découverte de la valise secrète, Luo décrivait ainsi le fait de toucher les livres avec ses propres mains : « étai[en]t un contact avec des vies humaines »²⁹ et cela le comblait de joie. Quant au narrateur, il ne ressentait que de « la haine »³⁰ ; il détestait tous ceux qui lui ont interdit les livres.

Plus loin encore dans le troisième chapitre, lors de la séance des soins dentaires du chef du village : cette effrayante scène des soins dentaires prodiguées par Luo assisté par le tailleur (père da La Petite Tailleuse) et du narrateur qui, pour soigner l'horifique dentition du chef, transforment la machine à coudre en roulette de dentiste.

Ces soins se muent peu à peu en torture volontairement affligée au chef du village qui représente la tyrannie politique et se trouve dans la position de la victime, torturée par les deux jeunes rééduqués qui prennent la place du bourreau. Les rôles ne sont-ils pas inversés ?

*« Soudain, comme une éruption volcanique, je sentis à mon issu surgir de plus profond de moi une pulsion sadique : je ressentis immédiatement le mouvement du pédalier, en mémoire de toutes les souffrances de la rééducation ».*³¹

Le narrateur intervient de temps à autre pour donner au narrataire des informations qu'il juge nécessaires pour comprendre ce qui se passe ou va se passer. C'est le cas des « deux mots »³² ajoutés sur la rééducation qui délivrent assez vite des éléments du récit pour que nous puissions nous repérer dans l'histoire. Le narrateur procède à plusieurs reprises par ouvrir des parenthèses pour plus d'informations et de précisions.

²⁹ *Ibid.*, p. 126.

³⁰ *Ibid.*, p. 126

³¹ *Ibid.*, p.174.

³² *Ibid.*, p.13.

« un nom poétique, et une drôle de manière de vous suggérer sa terrible hauteur ». ³³ Et pour attester de son point de vue, il introduit un long passage qui relève d'un type de littérature particulier, celui du récit de voyage rédigé par un missionnaire français, le Père Michel qui décrit lui aussi cette montagne par sa « hauteur vertigineuse ». Il s'agit ici de la fonction testimoniale.

II.2.6.5. Le jeu temporel de la narration

Contrairement au chef de village inculte et grossier qui espère que les évènements et le temps de la narration correspondent exactement :

*« Une fois rentrés au village, il nous faudrait raconter au chef et à tous les villageois le film entier, de A à Z, selon la durée exacte de la séance ».*³⁴

Luo dans sa première séance de cinéma oral :

*« Il dirigeait le récit, mélangeait le suspense, faisait réagir le public ».*³⁵

Il devient le metteur en scène de son film oral, manipule le temps à sa guise, comme il le fait au village avec son réveil qui peut symboliser l'art de conter. Luo l'a bien compris ; il ne s'agit pas uniquement de raconter tel un conteur, romancier ou cinéaste mais plutôt d'inventer une temporalité propre, de distendre des instants, d'en éluder d'autres, et parfois de renverser l'ordre du cours du récit.

De son côté, le narrateur l'a bien assimilé et n'hésite pas à se jouer de l'ordre des évènements pour ménager les effets du récit. Cela est bien clair dès le début du roman quand il nous projette directement dans l'action, début *in medias res* : il commence par présenter les deux jeunes de la ville aux prises avec le suspicieux chef du village avant de

³³ Balzac Et La Petite Tailleuse Chinoise, p. 19.

³⁴ *Ibid.*, p. 30.

³⁵ *Ibid.*, p. 31.

nous exposer les circonstances et les causes de leur arrivée et nous les présenter avec assez de détails.

Ce jeu temporel adopté par Luo et le narrateur favorise plusieurs anachronies par rétrospection, à titre d'exemple, *une analepse externe* qui permet de revenir sur des événements bien antérieurs au temps du récit : le texte qui rapporte la séance d'autocritique du père de Luo constitue un récit temporellement second par rapport au premier récit, celui de la scène de l'inspection du violon dans lequel il s'insère. Il n'y a aucune interférence entre le premier et le second récit. Une *analepse interne* est relevée plus loin, en page 139, quand le narrateur nous raconte un souvenir qui remonte à « *cinq ou six ans plus tôt* », qui évoque l'une des aventures d'enfance de Luo et du narrateur lorsqu'ils ont escaladé l'échelle en fer d'un château d'eau mais Luo ne parvient pas à aller jusqu'au bout par peur de la hauteur. En effet cette analepse interne met en lumière un des caractères psychologiques de Luo dès son enfance jusqu'au moment de la narration : « Les années passèrent, mais sa peur de la hauteur demeure ». ³⁶

En outre plusieurs anachronies par anticipation sont relevées :

Le narrateur se livre à des prolepses répétitives qui jouent le rôle des annonces. La séance de cinéma oral se conclut par exemple sur ces mots :

« Au début, cela nous semble un jeu amusant, jamais nous n'aurions imaginé que notre vie, au moins celle de Luo, allait basculer ». ³⁷

Cette phrase est la dernière de la page et le récit se poursuit à la section suivante avec le portrait de « *la princesse de la montagne du Phénix du Ciel* ». ³⁸ Le lecteur reste quelque peu sur sa faim et cette frustration est

³⁶ *Ibid.*, p. 144.

³⁷ *Ibid.*, p.31.

³⁸ *Ibid.* 32

précisément ce qu'on appelle le *suspense*. Un procédé similaire est relevé lorsque les deux amis décrivent les conditions et les risques mortels du travail dans les mines de charbon :

« Chaque panier qu'on sortait du fond de la galerie devenait pour nous une sorte de roulette russe ». ³⁹

Les deux amis ont beaucoup souffert, Luo confie à son ami : « J'ai l'impression que je vais mourir dans cette mine »⁴⁰. Cette impression contamine le narrateur qui a créé chez lui tout comme chez le lecteur une attente inquiète, celle de l'effet du *suspense* d'autant plus que Luo tombe malade et le narrateur craint pour sa vie.

Le dernier chapitre débute par « *bien des années plus tard* » marquant ainsi une *prolepse* dont l'auteur se sert pour introduire un souvenir qu'il juge d'importance et « [...] Reste gravée dans ma mémoire ». ⁴¹ Celui de La Petite Tailleuse ayant sur son dos sa hotte chargée de livres. Juste dans le paragraphe suivant, le narrateur reprend le cours de l'histoire. L'ellipse est également évoquée par le narrateur et souvent signalée par des indicateurs de temps : « *quelques semaines plus tard* ». ⁴²

Plus loin, on voit le chapitre se clore sur l'image d'un Luo alité sans qu'il nous soit précisé au début du chapitre suivant s'il aura la vie sauve ou pas dans une ellipse qui entretient l'attente.

La focalisation qui domine dans notre roman, est la *focalisation zéro* : le narrateur qui nous permet d'accéder au monde romanesque à travers ses différents centres d'orientations a réussi à nous transmettre avec succès dans l'un de ses passages descriptifs à quel point la mine de charbon où il travaillait avec son ami est un endroit qui fait peur,

³⁹ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 43.

⁴¹ *Ibid.*, p. 135.

⁴² *Ibid.*, p.36.

obscur, dangereux et angoissant et surtout les cruelles circonstances du travail :

« Une lueur se déplaçait péniblement au fond d'une longue galerie exigüe, d'un noir intense. De temps à autre, ce minuscule pont lumineux oscillait, tombait, se rééquilibrait et avançait de nouveau. Quelques fois, la galerie descendait subitement, et la lueur disparaissait durant un long moment ; on n'entendait alors plus que le crissement d'un lourd panier traînée sur le sol caillouteux, et des grognements, poussés par un homme à chacun de ses efforts ; ils résonnaient dans la complète obscurité, avec un écho qui portait à une distance prodigieuse. Soudain, la lueur réapparaissait, tel l'œil d'une bête engloutie par le noir marchait d'un pas flottant, comme dans un cauchemar». ⁴³

Le narrateur nous donne l'impression qu'il sait tout sur ses personnages, à chaque fois qu'il introduit un nouveau personnage, il nous livre les informations essentielles sur sa famille, sa vie passée, ses comportements, voir ses sentiments tel le cas du *Binoclard*. Agé de dix huit ans. Il nous a informés sur sa famille : le père est un écrivain et sa mère est une poétesse ; sur son comportement au cours de son rééducation à l'égard des autres villageois. Il ne s'occupe que de son travail, obéissant, respecte à la lettre les lois imposées par le chef du village, assidu et fait tout pour pouvoir quitter les lieux de la rééducation et enfin ses sentiments « *il était presque constamment en proie à la peur* ». ⁴⁴

La narration est dans la majorité des cas *ultérieure* : le narrateur nous raconte les événements fictionnels dans un passé plus ou moins lointain. La narration semble être parfois simultanée et le narrateur ne sait que ce que savent ses personnages et le temps de la narration correspond à celui de la fiction, surtout en présence des dialogues.

⁴³ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 58.

CHAPITRE 3
RECIT ET FICTION

II.3.1. L'HISTOIRE

La fiction est, dans un univers spatio-temporel déterminé, « *l'assemblage des actions accomplies* »¹, effectuées par les personnages, avec un agencement des faits selon un mouvement qui part d'un commencement, passe par un milieu et aboutit à une fin.

Le roman raconte au lecteur, sous formes d'éléments narratifs qu'il ne livre pas pêle-mêle, mais selon un modèle bien précis, *l'histoire* de ce qui arrive à des personnages. L'intrigue est l'un des éléments constitutifs essentiels du récit que l'on considère comme une *charpente* nécessaire à toute fiction dans laquelle s'intègre les actions des personnages. C'est aussi cette *trame* formée à partir de l'agencement et de la succession des actes et des évènements, selon une logique généralement causale et chronologique.

Tout récit est composé d'une multitude d'actions que l'on a répertoriées selon deux perspectives :

- soit sur le modèle de Propp,² qui a pu isoler 31 fonctions constituant le socle commun à toutes les histoires ;
- soit selon la perspective des « étapes » ou schéma quinaire³.

Ces deux modèles ont été conçus dans le but de définir un archétype narratif plus ou moins commun à toutes les *histoires*, quelle qu'en soit la forme première (roman, conte, nouvelle ou autre), et qui permet de cerner l'étude du texte littéraire avec plus de rigueur.

¹ Raymond QUENEAU, « Un conte à votre façon », OULIPO, *La littérature potentielle*, Coll. « Idées », Gallimard, n°289, pp.277-280.

² Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, Coll. « Points », Seuil, n°12, 1970

³ Paul Larivaille, "L'analyse (morpho)logique du récit", *Poétique*, n° 19, 1974, pp. 368-388.

En effet, après avoir lu *Cent contes merveilleux russes* d'Afanasseïv, Propp a constaté, dans *Morphologie du conte*⁴, le retour d'évènements et de personnages identiques : *un personnage est au départ souvent âgé ou malade, en état de manque initial, caractéristique. Une tâche est alors proposée au(x) héros dont l'action générale reste la même.*

Propp parle d'une fonction abstraite du type « appel »⁵ ou « envoi »⁶ du héros. Cette fonction est déclenchée par la fonction manque précédente. Comme des personnages très divers peuvent remplir des fonctions identiques, Propp parle alors « des sphères d'action » -de nombreuses fonctions se regroupent de manière logique selon des sphères d'action correspondantes aux personnages qui les accomplissent.

J.-M. ADAM retient sept sphères⁷.

PERSONNAGES	SPHERES D'ACTION
(ACTANTS)	(FONCTIONS)

⁴ Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, Coll. « Points », Seuil, n°12, 1970.

⁵ *Ibid.*, p48.

⁶ *ibid.*

⁷ J.-M. ADAM, *Le récit*, Coll. « Que sais-je ? », n°32615, 1987, p.25.

Agresseur (méchant)	=f. VIII : <i>méfait</i> =f. XVI : <i>combat avec le héros</i> = f. XXI : <i>poursuite – précision</i>
Donateur (pourvoyeur)	= f. XII : <i>héros mis à l'épreuve</i> = f. XIV : <i>transmission de l'objet magique</i>
Auxiliaire	= f. XV : <i>déplacement</i> = f. XIX : <i>répartition VIII ou VIII A</i> = f. XXII : <i>secours – héros sauvé</i> = f. XXVI : <i>tâche difficile accomplie</i> = f. XXIX : <i>transfiguration du héros</i>
Princesse (personnage recherché) et son père	= f. XVII : <i>héros manqué</i> = f. XXV : <i>assignation d'une tâche</i> = f. XXVII : <i>reconnaissance</i> = f. XXVIII : <i>découverte du faux héros</i> = f. XXX : <i>châtiment</i> = f. XXXI : <i>mariage</i>
Mandateur	= f. IX : <i>envoi de héros, mandement</i>
Héros	= f. X : <i>début action- quête réparatrice</i> = f. XIII : <i>affrontement de l'épreuve</i> = f. XXXI : <i>mariage</i>
Faux héros	= f. X : <i>début action - quête réparatrice</i> = f. XIII : <i>affrontement de l'épreuve</i> = f. XXIV : <i>prétentions mensongères</i>

Fig.01 : Tableau des sphères d'action selon J.-M. Adam

L'analyse de Propp se concentre sur les fonctions et non pas sur les personnages qui les accomplissent ou sur les objets qui les subissent. Propp définit la fonction comme « *une action dont le personnage exécutant n'importe pas (une action désignée par des substantifs comme " interdiction ", " interrogation ", " fuite ")* ».⁸

Quant à Claude Bremond⁹, il tire ses exemples des *Fables* de La Fontaine, de *l'Odyssée* comme de la *Bible*, et ne réduit pas sa réflexion à un type particulier de récit. De fait, il reformule, tout en conservant la chronologie des fonctions, le schéma unilinéaire des 31 fonctions de Propp en le remplaçant par un schéma comportant des niveaux différents. Il met alors en évidence des rapports de juxtaposition entre certaines fonctions et entre les séquences qui se « *superposent, se nouent, s'entrecroisent* ». ¹⁰ Pour sa part, J.-M. Adam retient six niveaux¹¹:

- *celui du déplacement (A) ;*
- *celui du début, du milieu et de la fin du récit (B) ;*
- *les épreuves initiale, centrale et finale du héros (C) ;*
- *les épreuves liées à l'auxiliaire magique (adjuvant) (D) ;*
- *enfin deux niveaux de différenciations entre héros et faux héros (E) et (F).*

Cependant, à la différence de Propp, Bremond insiste sur l'importance des personnages et des rôles narratifs : « *La séquence peut jusqu'à un certain point, se défaire et se réorganiser pour manifester l'évolution psychologique ou morale*

⁸ Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, op. cit.

⁹ Claude BREMOND, *Logique du récit*, Seuil, 1973.

¹⁰ *Ibid.*, p.29.

¹¹ J.-M. ADAM, op. cit., p.30.

force
perturbatrice

force
équilibrante

Fig.02 : Schéma quinaire de Claude Bremond

Le récit se définirait de la sorte comme transformation d'un état en un autre état. Cette *transformation* est constituée d'un élément (*complication*) qui *enclenche le procès* de transformation, de la *dynamique* qui l'effectue (ou non) et d'un autre élément (*résolution*) que *clôt le procès* de la transformation.

Ainsi pouvons-nous décomposer notre roman en nous référant au schéma quinaire proposé par Bremond. Du fait que la nature chronologique du récit implique *un avant* : (situation initiale), *un pendant* : (le développement des événements) et *un après* (la situation finale), le schéma quinaire peut être appliqué de manière plus ou moins aisée contrairement à celui de Propp, qui serait plutôt propice à l'analyse -surtout des contes merveilleux. Cela serait probablement dû à son caractère inachevé, de même qu'au peu d'intérêt qu'il accorde aux personnages. Or on ne peut pas imaginer la fiction que nous propose *Dai Sijie* sans les deux héros : le *narrateur* et son *ami* ni surtout sans la *jeune fille*, héroïne première du roman.

A ce titre, le découpage du roman en trois chapitres ne semble pas aléatoire parce que à chaque chapitre correspond une étape du schéma quinaire:

- Le *premier chapitre* constitue, sans contestation, la *situation initiale* de l'œuvre ; afin d'attirer l'attention du lecteur, le narrateur expose les éléments narratifs qu'il juge les plus intéressants pour le commencement de l'histoire.

L'auteur fait connaître les circonstances de la fable : le « où » et le « quand » des actions, ainsi que les personnages qu'il répartit, dès la première page et selon leur apparition, en protagonistes principaux et secondaires. Cet ordre et cette stabilité, établis dans ce premier chapitre, ne tardent pas à être bouleversés au cours du second.

- Le deuxième chapitre s'organise textuellement de façon à mettre en valeur, dès sa première phrase, un élément narratif qui semble être d'une importance majeure : « *Le Binoclard possédait une valise secrète, qu'il dissimulait soigneusement* ». ¹⁴

La triple détermination de cette valise (secrète, dissimulée, et soigneusement cachée) la constitue, d'emblée, en objet mystérieux et donc désirable. Son apparition et le désir de se l'approprier déclenchent une suite d'actions et d'événements qui ne peut être désignée que comme la *force perturbatrice* ou *transformatrice*.

Identifier le précieux contenu de cette valise puis se l'approprier : tels sont les objectifs essentiels des deux amis (Luo et le Narrateur) dans ce chapitre second dont tous les épisodes constituent la *dynamique du récit* ; de péripéties d'une unique aventure qui s'achève naturellement par le vol de la valise convoitée.

Le deuxième chapitre du roman présente de la sorte une forte unité narrative ; toute son action est organisée autour d'un unique enjeu, annoncé dès la première phrase : *la valise et le mystère de son contenu*.

II.3.1.1. De l'enquête à la quête

¹⁴ Balzac et La Petite Tailleuse Chinoise, p.57

Se reposant un peu dans la maison du Binoclard, Luo et le narrateur découvrent, dissimulée dans une grande malle une caisse en bois, une valise « fermée à clé en trois endroits »¹⁵, étonnante, lourde et qui suscite leur curiosité : quel « trésor »¹⁶ peut être ainsi « si minutieusement »¹⁷ caché ? Mais à la question du narrateur, le Binoclard, refuse de répondre, alimentant les soupçons du perspicace Luo qui, tel un détective interprétant les indices, devine :

« Je suppose que ce sont des livres [...]. La façon dont tu la caches et les cadenas avec serrures suffisent à trahir ton secret : elle contient sûrement des livres interdits ». ¹⁸

Les réactions du Binoclard (panique puis méfiance) ne font qu' « accréditer l'hypothèse de Luo »¹⁹, en dépit de ses dénégations (« Je ne sais pas de quoi tu parles, je n'ai pas de livres cachés. »²⁰). La patience et la ténacité des deux héros sont néanmoins récompensées : après avoir transporté, pour lui, une hotte de soixante kilos de riz dans la neige, le binoclard cède et leur prête « un livre mince, usé, un livre de Balzac »²¹. L'auteur de la *Comédie humaine* annoncé dans le titre fait enfin son entrée dans le roman.

Dès lors, la curiosité des deux amis (et celle du lecteur) est certes satisfaite²² mais leur désir profond n'est que provisoirement assouvi. La lecture du roman de Balzac attise leur soif de lecture et c'est tout le contenu de la valise qu'ils convoitent désormais. Ils commencent par rendre une série de services au Binoclard mais en vain. Ils lui proposent alors un échange loyal : ils lui rapporteront des chants « authentiques et

¹⁵ Balzac et La Petite tailleuse Chinoise, p.62.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid, p.63.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid., p.69.

²¹ Ibid., p.70.

²² Les trésors recelés étaient bel et bien les livres soupçonnés par Luo.

sincères » du Vieux de la montagne et recevront en récompense d'autres livres.

Cependant, les chants rapportés ne conviennent pas au Binoclard qui leur refuse les ouvrages. Il ne reste donc à nos détectives qu'à se transformer en voleurs ; ce qu'ils font avec un grand sérieux, préparant « un plan de cambriolage »²³ et « un passe partout comme de vrais voleurs ».²⁴ Ils révisent même leur « plan d'attaque »²⁵ en fonction des risques encourus. La séquence de l'intrusion nocturne dans la maison du Binoclard et celle du vol de la valise constituent à la fois le sommet du suspense du chapitre et son heureuse conclusion : la valise secrète, soigneusement dissimulée, est enfin en leur possession. Le lecteur n'entendra alors plus guère parler du Binoclard.

- Le troisième chapitre nous rappelle le *mythe du Pygmalion* « dépassé » ; c'est à ce moment bien précis de l'histoire que l'on peut souligner la portée de la littérature qui a assuré une fin aussi surprenante et inattendue.

II.3.1.2. L'objet de tous les soins ...

Après la possession de la valise par les deux jeunes gens, ces derniers entament une nouvelle aventure qui place dorénavant la *Petite Tailleuse* au centre de l'action. Ce personnage devient l'objet du troisième chapitre divisé en trois sections.

²³ Balzac et *La Petite Tailleuse Chinoise*, p.114.

²⁴ *Ibid.*, p.113.

²⁵ *Ibid.*, p.114.

CHAPITRE 1

INTERTEXTUALITE ET APPRENTISSAGE

Dans la première section, Luo est le sujet d'un double désir s'exerçant sur la Petite Tailleuse : désir d'amoureux mais aussi désir de l'éduquer. Dans son entreprise, il est aidé par le narrateur et, d'une certaine manière, par le Vieux meunier qui ne dénonce pas les amoureux aux autorités qui interdisent aussi bien la lecture des livres que l'amour.

Luo surmonte tous les obstacles qui peuvent entraver l'initiation intellectuelle de sa bien-aimée, entre autre le vertige dont il est personnellement atteint quand il lui rend visite mais qu'il vainc est courageusement :

*« [...] Luo, une hotte sur le dos avançant à quatre pattes sur un passage large d'environ trente centimètres, bordé de chaque côté par un profond précipice ».*²⁶

Luo, du reste, n'entend pas abandonner la Petite Tailleuse à son sort lorsqu'il est obligé de partir puisqu'il la confie à son ami :

*« J'espère qu'en mon absence tu seras le garde du corps de la Petite Tailleuse ».*²⁷

En effet, le sujet de l'action, Luo cède la place à son ami dont la mission est désormais de veiller sur la jeune fille -c'est la suite et l'objet du chapitre. Le narrateur se sent « surpris et flatté »²⁸, se fait le garde du corps de la jeune fille : il est son lecteur mais aussi à sa façon, son cuisinier, sa lavandière et son esthéticienne.

Tant d'attention et de soins de la part des deux jeunes garçons font de la Petite Tailleuse Chinoise une véritable princesse et même « un trésor fabuleux, le butin »²⁹ d'une vie. Cette double attention constitue

²⁶ Ibid., p.135.

²⁷ Ibid., p.183.

²⁸ Ibid., p.184.

²⁹ Ibid.

néanmoins une surveillance exercée sur elle. C'est pourquoi et contrairement au sort de la valise³⁰, l'objet de l'action va échapper aux deux héros.

II.3.1.3. Et son émancipation

Dans la huitième et dernière section de ce chapitre, qui constitue l'épilogue du roman, l'objet de l'action se transforme brutalement en sujet de l'action : la Petite Tailleuse décide de quitter son village de montagne « *pour aller tenter sa chance dans une grande ville* ». ³¹ Luo et son ami s'opposent à son désir de partir mais ne parviennent pas à la retenir.

Ce dénouement est très inattendu, pour le lecteur comme pour les deux garçons qui ressentent son départ comme d'autant plus « *foudroyant* » ³² qu'il est définitif :

« La petite tailleuse était partie et, ne reviendrait plus jamais nous voir ». ³³

Pourtant, quelques indices, souvent vestimentaires, auraient pu annoncer « *le coup mortel en préparation* » ³⁴ : la confection d'un soutien-gorge, la veste Mao bleue, la paire de tennis blanche, les cheveux courts ; autant de signes qui disaient « *sa nouvelle obsession* » ³⁵ de « *ressembler à une fille de ville* ». ³⁶

Aussi, la nouvelle liberté et l'inventivité de la jeune fille auraient-elles pu constituer encore d'autres soupçons. Le lecteur se souviendra de

³⁰ Voir *supra* III.3.1.

³¹ Balzac et La Petite Tailleuse Chinoise, p.229.

³² *Ibid.*, p. 221.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p.218.

l'épisode de la cascade : Luo l'initie à « *la brasse* »³⁷, lui apprend « *deux ou trois choses* »³⁸ la transformant en « *vraie nageuse* »³⁹ et « *en exceptionnelle plongeuse* ». ⁴⁰ Il convient par ailleurs de souligner son imagination romanesque qui fait naître en elle l'envie d' « *une nouvelle vie* »⁴¹ :

« Elle m'a dit que Balzac lui a fait comprendre que la beauté d'une femme est un trésor qui n'a pas de prix ». ⁴²

Il semblerait que Luo eut voulu uniquement concevoir une belle jeune fille cultivée à partir de la seule lecture des romans pourtant il aura négligé ou ignoré la véritable puissance de la littérature : transformer une modeste jeune fille en héroïne balzacienne. L'attitude de la Petite Tailleuse nous rappellera celle du jeune Rastignac qui à la fin du *Le père Goriot* ⁴³ s'écrie en contemplant la ville qu'il veut conquérir : « *A nous deux maintenant !* » ; « *A nous deux Pékin !* » pourrait s'écrier la jeune fille.

La « *fin* » de l'intrigue, telle que définie par Norman Friedman⁴⁴, est ainsi ouverte à tous les possibles narratifs et laisse libre cours à l'imagination du lecteur.

Le critique américain a dressé une classification des différents types d'intrigues qui ne comporte pas moins d'une quinzaine de grandes catégories. Friedman part du principe que toute intrigue présente essentiellement le changement quelconque d'une situation donnée ; soient trois catégories principales : *action, personnages, pensée.*

³⁷ Balzac et La Petite Tailleuse Chinoise. p. 176.

³⁸ Ibid., p. 172

³⁹ Ibid., p. 173

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid., p.223.

⁴² Ibid., p. 229.

⁴³ Œuvre de Balzac.

⁴⁴ Norman FRIEDMAN, « Forms of the plot », Journal of General Education, Vol. VIII, n°4, juillet 1955, pp.241-253.

Chacune d'elles peut présenter l'amélioration ou la détérioration d'une situation.

A	B	C
INTRIGUES DE DESTINEE	INTRIGUES DE PERSONNAGES	INTRIGUES DE PENSEE
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Intrigue d'action ➤ Intrigue mélodramatique ➤ Intrigue tragique ➤ Intrigue de sanction ➤ Intrigue sentimentale ➤ Intrigue d'admiration ➤ Intrigue cynique 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Intrigue de maturation ➤ Intrigue d'amendement ➤ Intrigue d'épreuve ➤ Intrigue de détérioration 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Intrigue d'éducation ➤ Intrigue de révélation ➤ Intrigue affective

Fig.03 : **Les différentes sortes d'intrigue**

[D'après le texte de Norman Friedman « Forms of the plot », *Journal of General Education*, Vol. VIII, n°4, juillet 1955.]

Après avoir dressé ce répertoire d'intrigues, nous essaierons d'identifier celles(s) des catégories de l'intrigue qui figure(nt) dans notre roman. Nous sommes tenté de choisir, en considérant *La Petite Tailleuse Chinoise* comme l'héroïne principale de l'histoire, entre les *intrigues de personnages* et de *pensée* ; l'idéale étant de combiner *intrigue de maturation* avec *intrigue d'éducation*. Ce choix particulier repose sur l'idée que notre héroïne a mûri au cours du roman, et ce changement affecte bien ses pensées, ses conceptions. Ce qui fait qu'elle part tenter une nouvelle vie.

Les histoires des deux jeunes de la ville transformeront pour un temps la vie des villageois, du tailleur ou des sorcières qui viennent soigner Luo

malade⁴⁵ -même s'il ne s'agit que de résumer des films de propagande nord-coréens. Mais c'est dans la réécriture du *mythe de Pygmalion* que la notion d'*initiation intellectuelle* se révèle la plus forte, par l'entremise des livres d'auteurs occidentaux (français, russes, anglais) interdits, tels Balzac (le plus représenté dans la valise), Hugo, Rolland, Dostoïevski, Brontë, etc. Luo décide de faire partager leurs découvertes littéraires et leur amour de la littérature à la Petite Tailleuse déjà fascinée par son talent de conteur.

Lire Balzac la rendrait « *plus raffinée, plus cultivée* »⁴⁶ :

« *Avec ces livres, je vais transformer la Petite Tailleuse. Elle ne sera plus jamais une simple montagnarde* »⁴⁷, déclare Luo.

Il y a bien un *projet d'éducation et d'élévation* au dessus d'une *condition humaine* inacceptable pour Luo et le narrateur. Mais ce faisant, ils créent en elle une frustration qui échappe à leur contrôle : le *Pygmalion* se révèle un apprenti sorcier qui ne pouvait prévoir que la *culture nouvelle* de la Petite Tailleuse exacerberait en elle l'ardente aspiration d'échapper à sa condition et à s'éloigner de ses deux amis bloqués pour des années encore à l'endroit même qu'elle désirait désormais quitter.

⁴⁵ Balzac et La Petite Tailleuse Chinoise, p.45.

⁴⁶ Ibid., p.77.

⁴⁷ Ibid., p.127.

II.3.2. LES PERSONNAGES

*« Les héros du roman naissent du mariage que le romancier contracte avec la réalité ».*⁴⁸

Cet aspect dynamique de la fiction sous-entend que le lecteur de romans doit ne en aucun cas confondre, comme il le fait souvent, entre d'une part, la personne qui est l'être vivant de chair et d'os et, d'autre part, le personnage qui est l'être fictif de papier, même si le romancier essaie de faire oublier cette différence capitale -parce qu'il incite son lecteur à prendre la fiction pour la vie réelle, en dépit des avertissements du genre « toute ressemblance avec des personnes vivantes serait une pure coïncidence ».

En effet, la caractérisation des personnages varie selon l'esthétique romanesque propre à chaque auteur ; celle-ci peut se faire directement, lorsque les informations sont données par le narrateur, par le personnage ou par le héros lui-même. Ou bien, indirectement lorsque nous, les lecteurs, devons saisir par nous-mêmes une information nouvelle sur un personnage, information donnée cette fois-ci implicitement à partir d'un détail matériel, d'une parole, d'une action, etc.

Mais quels que soit les modes de caractérisation choisis par l'auteur, tous les écrivains s'accordent à donner une épaisseur et une consistance à leurs personnages. Les différents procédés mis en œuvre par chacun concourent, par ailleurs, à donner aux personnages une épaisseur qui leur permettra d'accéder à la vie fictive des héros du roman. Trop plat, le personnage reste insignifiant et ne parvient qu'à remplir un rôle fortement codifié. En contrepartie, doué de vie, soumis à une intrigue ou

⁴⁸ François MAURIAC, *Le Romancier et ses personnages*, L.G.F, Poche, p.81.

bien servi par elle le personnage s'impose à la conscience du lecteur qui croit en son existence.

Dans le but de faire oublier l'écriture et d'enfermer le lecteur dans un univers fictif et pour qu'il y ait envoûtement et transfert de personnages, l'auteur procède par vraisemblabiliser la personne romanesque, parce que l'auteur affirme souvent qu'il sent vivre en lui ses personnages. Quand au lecteur, il a tendance à s'identifier au héros dont il lit les aventures, ou à projeter dans un personnage la personnalité de quelqu'un qu'il connaît dans la vie réelle. De ce fait, la création romanesque se donne pour un véritable acte de communication entre un auteur et un lecteur, au point que si le personnage signe la vie, le lecteur lui, ressent l'impression délicieuse de vivre d'autres vies.

L'action qu'exerce le personnage sur le lecteur n'est possible que dans *la littérature de représentativité* qui s'efforce de donner l'illusion de la réalité. Le lecteur se met à la place du personnage si l'auteur a bien pris le soin de la faire assez semblable à la sienne pour qu'il puisse y rentrer. C'est justement de cet effet que l'on peut parler d'*une psychologie du personnage*.

Pour amener ces personnages à la vie fictive du récit, le romancier caractérise son personnage en lui donnant des attributs que la personne qu'il est censé représenter posséderait dans la vie réelle. Habituellement, le personnage possède un nom qui peut ou non résumer symboliquement le personnage avec un jeu de mots ; très souvent c'est un critère physique, ou bien surnom, ou encore un prénom, voire un titre (comte, marquis ...). Parfois, il s'agit simplement d'une indication relative à l'âge du personnage.

Certains romanciers s'épuisent à donner une épaisseur à leurs personnages en leur fournissant un passé plus ou moins détaillé. Le personnage présente alors aux yeux de ses congénères fictifs, et par conséquent à ceux du lecteur, un certain nombre de traits physiques qui nous permettent de nous en faire une première idée : *est-il riche, pauvre, soigné, négligé, sûr de lui ou bien timide, etc.* ? Outre son apparence physique, un personnage peut présenter diverses particularités, infirmités, tics, manies, etc. Parfois le décor dans lequel vit le héros suffit à nous faire comprendre sa personnalité.

A partir d'un rien, l'esthétique romanesque donne une consistance à un personnage qui « *prend vie* », s'anime, s'installe dans le domaine fictif qui est le sien et retient notre attention.

Les personnages ont un rôle essentiel dans l'organisation des histoires dans la mesure où ils déterminent les actions, les subissent et leur donnent du sens. En effet, toute histoire est histoire des personnages. De ce fait, les personnages se définissent aussi bien par leur « *être* » que par leurs « *rôles* », c'est-à-dire leurs fonctions narratives.

A ce titre, dans tout récit, le personnage du roman s'identifie comme personne fictive qui remplit un rôle dans le développement de l'action romanesque. Par conséquent, le héros ou l'héroïne de romans représente celui à qui l'aventure narrée est arrivée. Certaines distinctions sont toutefois établies : le *personnage principal*, héros ou protagoniste, se différencie des *personnages secondaires* ou *épisodiques* qui apparaissent à l'arrière-plan, ou bien de temps en temps dans le roman ; différents du *compars*, personnage dont le rôle se trouve réduit au minimum.

Hamon, nous propose six paramètres pour établir la distinction et la hiérarchisation des personnages⁴⁹ :

- *La qualité différentielle.* Elle porte sur la qualité des qualifications (énoncés d'être) attribuées à chaque personnage et sur les formes de leur manifestations: les personnages sont plus ou moins nommés, plus ou moins décrits physiquement, psychologiquement, socialement, on connaît ou non leurs généalogies, leurs relations ...
- *La distribution différentielle.* Elle concerne les aspects quantitatifs, les personnages apparaissent plus ou moins souvent, plus ou moins longtemps et a des moments stratégiques ou non.
- *L'autonomie différentielle.* Elle prend en compte les modes de combinaison des personnages : si le personnage est important il pourra apparaître seul ou avec d'autres et rencontrer la plupart des autres protagonistes.
- *La fonctionnalité différentielle.* Elle se réfère aux rôles dans l'action, au faire plus ou moins important plus ou moins réussi.
- *La pré-désignation conventionnelle.* Elle indique que l'importance et le statut peuvent être définis à priori par le genre : le cadet dans le conte, le privé dans le roman policier ...
- *Le commentaire explicite.* Il existe dans de nombreux romans ; il est constitué par les évaluations internes et la mise en perspective qui indiquent le statut du personnage dans le corps même du texte : « Notre héros ».

En termes de fonction, Greimas a reformulé les propositions de Propp et a construit pour les besoins d'une syntaxe élémentaire de la description

place dans la vie de l'auteur. Ainsi, notre roman n'échappe pas au constat.

Par ailleurs, son titre, *Balzac et La Petite Tailleuse Chinoise*, nous signale déjà l'un des personnages qui ne peut être que principal. On comprend dès lors qu'il est question d'une héroïne qui évolue dans un univers spatio-temporel bien déterminé, qui, à l'instar de tous les autres personnages⁵² du roman, est dotée par les soins de l'auteur d'une apparence physique, d'une identité et d'une personnalité.

Ces éléments sont, souvent et pour la majorité des personnages, transmis par le narrateur, lui-même personnage, en *caractérisation directe* : lorsque le narrateur fait apparaître un personnage, il nous le présente en retraçant d'abord son aspect physique ensuite en déclinant les traits de caractère les plus pertinents qui participent au développement du récit. Le cas le plus illustratif est celui du *Binoclard* à qui le narrateur a consacré près d'un chapitre pour nous fournir de façon explicite toutes les informations le concernant.

En se référant aux paramètres établis par Hamon (précédemment détaillés) on se rend compte que les personnages ne sont pas d'une importance égale. En effet, selon les rôles qu'ils subissent ou accomplissent dans le récit, nous pouvons les classer en personnages principaux et secondaires.

Personnages secondaires, les villageois sont assimilés à un troupeau de vermines : « *Des hommes, des femmes, des enfants grouillaient à l'intérieur* ». ⁵³ Ils sont fascinés par le violon au point d'en oublier la présence des jeunes

⁵² Le narrateur, Luo, le Binoclard et sa mère (une poétesse), le chef du village, les paysans chinois, le père de la jeune fille, le vieux meunier et les quatre sorcières.

⁵³ *Balzac et la Petite Tailleuse Chinoise*, p.10.

garçons même s'ils ignorent à quoi sert l'objet. En fait, « *un jouet de con* ». ⁵⁴ Pourtant, ils sont pétrifiés au son des cordes. Les villageois sont suspendus aux ordres de leur chef et s'agitent frénétiquement quand il voue le violon au bûcher. Tout aussi soudainement qu'ils voulaient avec enthousiasme le brûler, ils applaudissent et sont émus dès que le narrateur commence à en jouer : « *Les visages des paysans, si durs tout à l'heure, se ramollirent de minute en minute sous la joie limpide de Mozart* ». ⁵⁵

Parmi ces villageois se détache néanmoins le chef du village : il a cinquante ans et se méfie de l'objet inconnu que les garçons de la ville ont avec eux. Il se comporte en représentant de l'autorité communiste ⁵⁶, en douanier minutieux. ⁵⁷ Il est écouté et respecté. Chacun se tait quand il parle avec solennité ⁵⁸ ou avec colère. ⁵⁹ Il a un œil tâché de trois gouttes de sang qui font peur au narrateur quand il le fixe. ⁶⁰ Il est violent et animal dans sa façon de traiter le violon ou de s'adresser aux héros : « *avec frénésie* ». ⁶¹ C'est un homme sale, fruste et grossier, aux doigts calleux, aux narines velues ⁶², qui ignore lui aussi ce qu'est un violon. Il se montre péremptoire et fait semblant de connaître Mozart, ce qui révèle chez lui une fatuité tellement ridicule qu'elle en devient comique : *Mozart pense toujours à Mao*. ⁶³

⁵⁴ Ibid., p.11.

⁵⁵ Ibid., p.13.

⁵⁶ Ibid., p.12.

⁵⁷ Ibid., p.09.

⁵⁸ Ibid., p.10.

⁵⁹ Ibid., p.12.

⁶⁰ Ibid., p.09.

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid., p.10.

⁶³ Ibid., p.13.

Le père de La petite Tailleuse est l'unique tailleur du village, souvent en voyage. Il est « *l'homme qui a voyagé le plus loin* ». ⁶⁴ Il mène une vie de roi. Il est trop demandé dans le village. Sa femme est morte très tôt. Lors de sa première rencontre avec le narrateur, celui-ci le trouve « *petit, maigre, ridé mais plein d'énergie* ». ⁶⁵

Quand aux héros (à l'exception du Binoclard qui est plutôt un antihéros), un portrait de chacun d'eux sera présenté ci-après -les traits physiques étant mêlés aux traits psychologiques. Le portrait attribué à chacun est tracé selon la progression de l'histoire c'est-à-dire du début à la fin du roman.

II.3.2.1. Le Narrateur : un personnage mystérieux

Le narrateur est un jeune intellectuel de 17 ans, d'une famille d'intellectuelle : le père pneumologue, la mère une spécialiste des maladies parasitaires, qui habitent dans la ville de *Chengdu*, la capitale du *Sichunan*. C'est un jeune lycéen qui vient de terminer ses trois années de collège. Il est envoyé aussitôt en rééducation dans la montagne du *Phénix du Ciel* avec son ami d'enfance *Luo*.

A l'instar de la *Petite Tailleuse Chinoise* nous ignorons son prénom. Le texte nous fournit seulement les 03 objets représentant les trois caractères chinois composant son nom : *un cheval, une épée, une clochette*, ce qui donnerai « *Jian Ling Ma* », mais pour un lecteur dont la culture n'est pas chinoise, le narrateur reste anonyme, ce qui ne signifie pas pour autant qu'il soit dépourvu de personnalité. En effet, il est à la fois le

⁶⁴ *Ibid.*, p.35.

⁶⁵ *Ibid.*, p.34.

regard qui perçoit les événements, la voix qui porte le récit et l'un des personnages impliqués dans l'action rapportée - il s'agit d'une focalisation interne et de narrateur intra-diégétique.

Le narrateur, en tant que personnage, est un héros à dimension variable, il apparaît dès les premières pages du premier chapitre souvent comme quelque peu en retrait par rapport à son ami Luo. Il est de toute évidence moins audacieux et talentueux que son ami. Ceci est remarqué lors de ses répliques au chef du village dont « *les trois gouttes de sang de son œil gauche font peur* ». ⁶⁶ Le narrateur : « *Désolé, dis-je avec gêne* », « *Répondis-je évasif* », « *Mozart (...), hésitais-je* ». ⁶⁷

Face aux répliques de Luo qui bien au contraire, font de lui un personnage très courageux et débrouillard, et à qui le narrateur ne refuse aucune demande : « *Tu ne voudrais pas me jouer un air de violon ?* », ⁶⁸ lui demande Luo ; sa réponse est « *Je m'exécutais aussitôt* ». ⁶⁹

Luo est un conteur doué, en plus de jouer au violon, il est également un bon conteur, ceci apparaîtra au troisième chapitre. Le narrateur, par contre, n'hésite pas à seconder son ami Luo, auprès du vieux meunier, lors du vol de la valise ou bien auprès de la Petite Tailleuse. A l'égard de cette dernière, ses sentiments sont pour le moins ambiguës. Si Luo devient assez vite l'éducateur et l'amant de la jeune fille et que le narrateur est placé en position de spectateur de cette liaison, il n'en éprouve pas moins pour elle bien plus que de l'amitié.

⁶⁶ Balzac et La Petite Tailleuse Chinoise, p.9.

⁶⁷ Ibid., p.12.

⁶⁸ Ibid., p.27.

⁶⁹ Ibid.

La première description laisse déjà deviner son regard charmé, et la suite du récit confirme des sentiments amoureux : « *Quand elle riait, elle était si mignonne que, sans exagérer, j'aurais voulu me marier tout de suite avec elle quand bien même il s'agissait de l'amie de Luo* »⁷⁰, explique-t-il.

Dans le troisième chapitre du roman, Luo part et confie la jeune fille à son ami ; en son absence, le narrateur n'est plus le spectateur ou le second de l'action, il passe au premier plan, grâce à son intimité avec la petite tailleuse : il remplit avec zèle ses fonctions de « *flic* », cuisinier, lavandière ou esthéticienne. Il éprouve à l'égard de son ami une telle loyauté qu'il n'a pas profité de son intimité avec la jeune fille pour se déclarer à elle.

Si l'on s'arrête sur sa réaction lorsque la jeune fille avoue qu'elle est enceinte :

*« Bientôt contaminé par son désarroi, je versai quelques larmes à son insu ; comme s'il s'était agi de mon propre enfant, comme si c'était moi, et non Luo, qui avait fait l'amour avec elle. Je me sentais très sentimental, très proche d'elle, j'aurais passé ma vie à être son protecteur, j'étais prêt à mourir célibataire, si cela avait pu atténuer son angoisse. Je me serais marié avec elle si la loi l'avait permis, même un mariage à blanc, pour qu'elle accouchât légitimement en toute tranquillité de l'enfant de mon ami ».*⁷¹

Aveu étrange, il semble renoncer à jamais à « *consommer* » l'amour qu'il éprouve pour elle, adoptant la posture chevaleresque de l'amoureux platonique.

Le narrateur passe au premier plan grâce également à ses talents de conteur. Il a souligné qu'il a même surpassé Luo, le conteur doué :

⁷⁰ Ibid., p. 133.

⁷¹ Ibid., p.199.

*« Sans aucune prétention, je contestais que ma lecture, ou la lecture à ma façon plaisait un peu plus à mon auditrice que celle de mon prédécesseur ».*⁷²

Il pose des questions à la Petite Tailleuse Chinoise et ajoute « *des petites choses à droite et à gauche, disant des petites touches personnelles* », ⁷³ invente « *des situation s* » ou introduit « *l'épisode d'un autre roman* » -son activité de lecture accorde une part de plus en plus grande à sa propre imagination. Il crée les histoires qu'il lit à la jeune fille. « *A présent [...], tu fais mieux que moi, tu aurais dû être écrivain* », ⁷⁴ lui a affirmé Luo. *N'est-ce pas la naissance d'une vocation littéraire ?*

La fin du roman, nous présente à nouveau le narrateur dans une posture de spectateur qui poursuit Luo lancé dans une course éperdue après La Petite Tailleuse.

*« Je ne savais quelle motivation me soutenait dans cette course dangereuse, mon amitié pour Luo ? Mon amour pour son amie ? Étais-je un spectateur qui ne voulait pas rater le dénouement d'une histoire ? »*⁷⁵

II.3.2.2. Luo : le génie du conteur libérateur

Luo, l'ami intime du narrateur est un jeune garçon âgé de 18 ans, tout comme son ami, il a terminé ses trois années de collège et il est envoyé en rééducation dans le même village que celui du narrateur. De famille intellectuelle, jugée ennemie du peuple, son père : un dentiste très célèbre pour avoir touché les dents de Mao, a subi une séance d'autocritique à laquelle Luo a assisté pour « *identifier ceux qui*

⁷² Ibid., p. 186.

⁷³ Ibid., p. 187.

⁷⁴ Ibid., p. 188.

⁷⁵ Balzac et La Petite Tailleuse Chinoise, p.p.225-226.

dénoncent et bottent mon père et on se vengera d'eux quand on sera plus grands »⁷⁶ - un jeune courageux.

Luo est un garçon qui dès le début du roman se montre fort de caractère. Il apparaît comme un héros qui se débrouille fort bien dans les situations critiques. Ainsi lors de la scène de l'inspection du violon du narrateur par le chef du village qui lui a fait peur contrairement à Luo qui est d'un « air désinvolte » et de son ton tranquille sauve le jouet des bourgeois des mains des paysans.

« Les interventions de Luo sont audacieuses mais efficaces »⁷⁷ : on se souvient de la merveilleuse réplique qui met fin à la soupçonneuse enquête du chef à propos de la sonate de Mozart, soudain rebaptisée par Luo « Mozart pense au président Mao ». ⁷⁸ Titre savoureux à plusieurs égards d'abord par l'énorme anachronisme qu'il recèle, en suite parce qu'il révèle l'inculture des paysans mais surtout par l'étroitesse d'esprit et de dogmatisme du chef communiste. Enfin, « Luo allumait une cigarette et fumait tranquillement comme un homme ». ⁷⁹ Un conteur doué, le narrateur souligne :

*« Son unique talent consistait à raconter des histoires, un talent certes plaisant mais hélas marginal et sans beaucoup d'avenir. Nous n'étions pas à l'époque des mille et une nuits. Dans nos sociétés contemporaines, qu'elles soient socialiste ou capitaliste, conteur n'est malheureusement pas une profession ».*⁸⁰

La suite du récit semble pourtant suggérer que ce talent de conteur vaudra à Luo un certain nombre de faveurs. Le chef du village, d'abord les envoie, lui et son ami, à la ville de Yong Jing pour voir un film et en rapporter le récit aux malheureux villageois dépourvus de cinéma. Il

⁷⁶ Ibid., pp.17-18.

⁷⁷ Ibid., p. 17.

⁷⁸ Ibid., p. 12.

⁷⁹ Ibid., p. 13.

⁸⁰ Ibid., p.29.

séduit le public parce qu'il se montre un conteur de génie, secondé par le narrateur :

*« Il racontait peu à peu, mais jouait tour à tour chaque personnage, en changeant sa voix et ses gestes. Il dirigeait le récit, ménageait le suspense, posait des questions, faisait réagir le public, et corrigeait les réponses ».*⁸¹

Après cette première séance de cinéma oral, le chef décide de renouveler cette expérience. Affaibli par le paludisme, même après les soins d'abord naturels de la Petite Tailleuse, puis surnaturels par les quatre sorcières, Luo ne peut remplir son rôle de conteur. Au cours de cette séance de soins pendant laquelle le narrateur entreprend de raconter pour que les quatre sorcières ne s'endorment pas, une séance étrange mais qui manque de « magie » et la simple intervention de Luo, fiévreux et délirant, parvient à émouvoir les vieilles femmes qui se mettent à verser des torrents de larmes : « Quel talent que celui de Luo ! »⁸², commente le narrateur lui-même « déçu par sa performance ».⁸³

N'est-ce pas grâce à son génie de conteur que Luo a pu transformer la Petite Tailleuse et participé à son émancipation ? - elle finit par échapper soudain à tout ce que les hommes attendaient d'elle.

II.3.2.3. Le Binoclard : expression de la lâcheté

Tout comme Luo et le narrateur, le Binoclard, dont le nom n'est pas mentionné dans le roman, est un jeune intellectuel, lui aussi envoyé en

⁸¹ Ibid., p. 31.

⁸² Ibid., p. 55.

⁸³ Ibid., p. 56.

rééducation dans un village plus bas que celui du narrateur et Luo, sur le flanc de la montagne du Phénix du Ciel où il a travaillé dans les rizières.

Binoclard est âgé de 18 ans, issu d'une famille « intellectuelle », une famille jugée « d'ennemie du peuple » ; ce qui ne le lui laisse que « trois chances sur mille »⁸⁴ de rentrer chez lui. Son père est écrivain et sa mère poétesse. Ils habitent dans la ville.

Le deuxième chapitre est celui du Binoclard qui ne réapparaît plus au chapitre 03. Il n'apparaissait qu'à peine précédemment. Le narrateur, soucieux de son intelligent lecteur, rappelle :

*« IL était notre ami (souvenez-vous) j'ai déjà mentionné son nom en rapportant notre rencontre avec le père de la Petite Tailleuse Chinoise, sur le chemin qui nous menait chez le Binoclard ».*⁸⁵

Le Binoclard constitue avec les deux jeunes une bande à trois. Ils partagent l'alcool et les légumes volés. Un ami dont le souci est d'afficher moins sa confiance à ses amis que sa totale confiance envers les paysans révolutionnaires. Il ne ferme pas la porte de sa maison à clé – en fait, il manifeste sa totale méfiance à l'égard de ses amis. Il s'est montré bientôt dépourvu des qualités qui fondent l'amitié, la solidarité et la loyauté.

Un être déloyal : il l'est aux yeux de ses amis parce qu'il leur a dissimulé l'existence de sa précieuse valise. Si c'est par peur, c'est qu'il est lâche. Il a refusé de leur révéler son contenu et s'il consent parce qu'ils ont porté pour lui une hotte de soixante kilos de riz, à leur prêter « un livre mince et usé de Balzac »⁸⁶, il ne montre aucune reconnaissance pour

⁸⁴ Ibid., p. 58.

⁸⁵ Ibid., p. 74.

⁸⁶ Ibid., p. 70.

leur courageuse excursion auprès du vieux meunier de la montagne. Ils sont pourtant parvenus à extorquer, grâce à leur intelligence et à leur persistance, à ce dernier, des chants tout à fait authentiques et romantiques.

De plus, ils sont parvenus pour la première fois depuis son arrivée à faire plisser ses lèvres d'un vrai sourire de bonheur. A défaut d'être réaliste et romantique, cette poésie populaire a fait du Binoclard « *fou et arrogant* »⁸⁷ plein de « *désir et de haine dans la voix* »⁸⁸ et va jusqu'à modifier les chants du vieux meunier pour en fournir « *une version adaptée et truquée* »⁸⁹, transformant une chanson paillardes en hymne à l'idéologie communiste. Le narrateur, pourtant habituellement calme et retenu, lui assène alors un coup de poing dans « *un élan de colère* »⁹⁰ parce qu'il ne veut pas leur prêter d'autres livres comme c'était prévu. Cette manipulation prouve le caractère totalement opportuniste et dénué de scrupules du Binoclard.

Ensuite, il raconte à sa mère que c'est lui qui a battu le narrateur. Cet aveu mensonger confirme le peu de valeur qu'il accorde à la vérité. Il avoue également qu'il a noué des liens d'amitié avec Luo par intérêt :

*« Je me suis fait ami avec eux parce que j'ai pensé que si papa et toi aviez des problèmes de dent, et qu'un jour, peut-être, le père de Luo pouvait vous être utile ». »*⁹¹

Outre son hypocrisie et sa déloyauté, le Binoclard se distingue des ses deux amis par sa lâcheté. Le narrateur nous dit, au début du deuxième chapitre, que le Binoclard « *était presque constamment en proie à la*

⁸⁷ Ibid., p. 98.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid., p. 99.

⁹⁰ Ibid., p. 100.

⁹¹ Balzac et La Petite Tailleuse Chinoise, p.13.

peur »⁹² et que « avec lui, tout prenait la couleur du danger ».⁹³ La suite du récit ne fait que confirmer ce trait : il reproche à ses amis lorsqu'ils lui ont apporté les chants de montagne, d'être « toujours attirés par les saloperies interdites, tous les deux ».⁹⁴ Il craint d'être surpris lors de dîners trop frugaux, il se montre un rééduqué particulièrement zélé par peur de déplaire aux communistes.

Le narrateur souligne également sa faiblesse physique : il souffre d'une grave myopie, la perte de ses lunettes au milieu de la boue à deux reprises le place dans une situation assez humiliante :

*« Le Binoclard lança un juron ; les rênes s'échappèrent de sa main gauche, il porta les deux mains à ses yeux, poussa des cris et hurla des vulgarités, comme brusquement frappé de cécité ».*⁹⁵

Le texte le présente toujours ridicule quand il s'enfonce dans une rizière. Derrière un buffle qui tout comme lui « avait dû réveiller l'instinct sadique de son buffle »⁹⁶, ou dans la neige, une hotte de riz sur le dos, les yeux exorbités et incapables d'en sortir seul. Malgré sa lâcheté, le Binoclard semble être convaincu mais il peine à trouver « un remède contre la lâcheté »⁹⁷ ; il est « comme un porc fouillant de son groin un tas de fumier »⁹⁸ lorsqu'il avale le sang coagulé du buffle acheté au chef du village. Et surtout, on sait l'effet produit par ce remède : non le courage mais son symptôme inverse : « j'ai la diarrhée ! » s'écrie-t-il soudain.

La sortie de scène du Binoclard, grotesque et scatologique, parachève le portrait de ce personnage en anti-héros absolu. Cette image

⁹² Ibid., p. 58.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Ibid., p. 97.

⁹⁵ Ibid., p. 59.

⁹⁶ Ibid., p. 60.

⁹⁷ Ibid., p. 98.

⁹⁸ Ibid., p.118.

totallement défavorable présente tout de même deux avantages. C'est grâce à lui que les deux garçons ont pu avoir des livres : de quoi transformer La Petite Tailleuse, et surtout, elle légitime le cambriolage entrepris par Luo et son ami.

II.3.2.4. La Petite Tailleuse Chinoise ou le souffle de l'émancipation

Elle fait son apparition dès le premier chapitre et l'on devine qu'en fait de sentiments il ne sera pas seulement question d'amitié dans le récit. La deuxième section du premier chapitre est consacrée entièrement à une jeune fille âgée de 18 ans, une jeune couturière qui a hérité le métier de son père, le seul tailleur du village. Sa mère est morte très tôt.

La deuxième section s'ouvre sur son portrait :

« La princesse de la montagne du Phénix du Ciel portait une paire de chaussure rose pâle, en toile à la fois souple et solide, à travers laquelle on pouvait suivre les mouvements de ses orteils à chaque coup qu'elle donnait au pédalier de sa machine à coudre. »⁹⁹

La première phrase commence par poser un personnage de contes de fées, le portrait se poursuit pour mettre en valeur chaque détail de son corps : « longue natte terminée par un ruban rouge, flambant neuf, en satin et soie tressés », ¹⁰⁰ un élément qui souligne le raffinement et la coquetterie du personnage. La suite de la description révèle « le col de sa chemise blanche », « le visage ovale » et « l'éclat de ses yeux, sans doute les plus beaux du district de Yong Jing, sinon de toute la région ». ¹⁰¹ Cette description nous révèle autant l'image d'une jeune fille villageoise que le regard du narrateur.

⁹⁹ Balzac et La Petite Tailleuse Chinoise, p.32.

¹⁰⁰ Ibid., p. 32.

¹⁰¹ Ibid.

Une fois qu'elle fait connaissance avec les deux garçons qui lui rendent visite en l'absence de son père, le narrateur nous fournit un autre trait :

*« Je remarquais que, quand elle rit ses yeux révélèrent une nature primitive, comme ceux des sauvageonnes de notre village [...] son regard avait l'éclat des prières précieuses mais brutes, du matériel non poli ».*¹⁰²

Donc, à polir par l'éducation qui va suivre et qui est d'ores et déjà annoncée par cette description.

Cette beauté fascine les deux garçons « incapables de résister à l'envie de rester là, à la regarder pédaler sur sa machine de Shanghai ».¹⁰³ Ce qui ne semble nullement la déranger puisqu'elle les invite à partager des repas, de l'eau bouillante. Luo ne la trouve pas « assez civilisée » pour en tomber amoureux.

Dès le premier chapitre se dessine, à travers de nombreux passages descriptifs, la possibilité d'une rivalité amoureuse qui peut menacer l'amitié des deux jeunes garçons. Mais de son côté, la jeune fille a tranché et fait son choix quand elle envoie une lettre à Luo pour l'inviter à animer une séance de cinéma oral dans son village. Quant au narrateur, il voue une telle loyauté à son ami qu'il cède la place à Luo qui devient son initiateur à l'amour spirituel et concret.

Dans le deuxième chapitre, notre héroïne s'éclipse après avoir suggéré une « idée de génie », voler les livres du Binoclard. Ainsi la suite du déroulement des événements se fait autour de cette fameuse valise, la valise trésor qui contient les livres tant convoités. Cependant, le narrateur nous présente *la Petite Tailleuse* qui n'est pas aussi primitive que dans le premier chapitre : une jeune fille initiée à l'amour, qui devient l'amante

¹⁰² Ibid., p. 36.

¹⁰³ Ibid., p. 37.

de Luo et d'autre part, qui succombe à un amour envoûtant, celui de Balzac :

« Ce vieux Balzac, continua-t-il, est un véritable sorcier qui a posé une main invisible sur la tête de cette fille ; elle était métamorphosée, rêveuse, a mis quelques instants avant de revenir à elle, les pieds sur terre [...] Le contact des mots de Balzac sur sa peau lui apporterait bonheur et intelligence [...] ». ¹⁰⁴

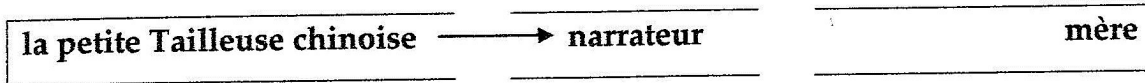
Ces trois points de suspensions sur lesquels s'achève la phrase sont complétés par les événements du troisième chapitre : notre héroïne échappe soudain à tout ce qu'attendent d'elle les lecteurs et acquière une dimension mystérieuse.

En effet, *la Petite Tailleuse Chinoise*, devient l'objet du troisième chapitre, sa relation avec Balzac devient de plus en plus solide, les influences s'accroissent au point de faire de la jeune fille une héroïne balzacienne. La puissance de la littérature et de l'imaginaire romanesque fait naître en elle l'envie d'une autre vie, nouvelle. La lecture des œuvres littéraires est désormais assurée par son ange gardien, le narrateur qui remplace Luo en visite à sa mère malade en ville en laissant l'empreinte de son amour pour la petite tailleuse chinoise, une enfant qui *ne peut pas* ou bien qui *ne doit pas* survivre aux lois maoïstes draconiennes.

Entre ces quatre personnages s'établissent des rapports de force qui permettent à l'action de progresser. Les rapports dont on parle peuvent se présenter et se regrouper sous le schéma actantiel nettement repérable dans le deuxième chapitre du roman. Ainsi ce chapitre se caractérise par sa forte unité narrative.

Le deuxième chapitre de notre roman donne dès la première ligne, on l'a vu, l'objet de la quête : la « valise secrète » que convoitent

¹⁰⁴ Ibid., p. 78.

Fig. 04 : *La logique actancielle du récit*

II.3.3. L'ESPACE ROMANESQUE

Tout comme le conte, la nouvelle, les romans, figuratifs dans leur grande majorité, ne manquent pas d'indiquer au lecteur où se déroule l'action. En effet, le roman situe très régulièrement l'action, il comporte une topographie propre et spécifique. Le romancier choisit de situer l'action dans un espace réel ou à l'image de la réalité. L'action peut se dérouler en un lieu unique, se poursuivre en différents endroits ou s'éparpiller à tous les horizons.

La spatialité présente divers degrés d'ouvertures :

- on peut trouver un espace limité, fermé, voire étouffant lorsque l'action et les personnages ne franchissent pas les limites d'un cadre déterminé.
- Par contre, quand l'espace est ouvert, il laisse les héros libres d'aller et de venir, de voyager, voire de vagabonder.

Une spatialité véritablement ouverte, éclatée sert bien l'évolution des bourlingues qui n'imposent aucune limite à leur appétit d'aventures. Il faut noter que le roman possède un « *ici* », dans le cas où son action se déroule en vase clos. On peut rencontrer une ouverture introduite par le biais d'un espace imaginaire qui constitue *l'ailleurs* du roman. Le personnage, outre son existence physique, d'être en papier, rêve d'autres horizons, se revoit ou s'imagine dans d'autres circonstances.

Pour évoquer l'espace dans un roman, le romancier recourt à la description et corrélativement, suspend pour un temps déterminé le cours de son récit. Techniquement, la description permet de situer le personnage dans son cadre, d'imaginer sa vie, au milieu des objets familiers qui l'entourent. De plus, généralement, elle sera morcelée selon la progression du texte. Elle accompagnera une pause, au cœur de la tension dramatique.

La représentation de l'espace varie selon les procédés descriptifs choisis par le romancier :

- Panoramique,
- horizontal
- ou vertical

(choix des repères et des détails perçus par un observateur qui laisse errer son regard autour de lui, de bas en haut , ou de haut en bas).

- Description statique : lorsqu'il s'agit d'un œil fixe ou ambulateur : un environnement découvert par un personnage en mouvement.

Dans la littérature, il existe des effets représentatifs ; dans la mesure où son indication n'est pas gratuite, le lieu est considéré comme une scène vide et appelle un personnage qui l'occupe. Le lieu et le personnage se donnent sens, réciproquement. En effet, le décor est à l'image du personnage, qui influe sur lui et le façonne.

La fonction première de l'espace romanesque est de permettre à l'action de se dérouler, à l'intrigue d'évoluer. Il peut également symboliser l'âme et le destin des personnages ou aide à fournir de façon, plus ou moins subtile, une explication de caractères. Ainsi la spatialité peut devenir un élément constitutif fondamental, un véritable agent qui conditionne jusqu'à l'action elle-même.

Les lieux évoqués par le narrateur ancrent de plus en plus le récit dans le réel. Certains d'entre eux donnent l'impression qu'il les reflète. Si l'on procède à un inventaire des lieux, on peut les répartir en :

- lieux ouverts : urbain et rural (la ville, la campagne),
- et lieux fermés, constituants d'une part des lieux de réunion et de rencontre et d'autre part, des lieux de découverte (les maisons des rééduquées, et de la Petite Tailleuse Chinoise).

Ainsi, le roman s'ouvre sur l'arrivée des deux protagonistes de la ville de *Chengdu* à la campagne, et s'achève sur un mouvement inverse : le départ de l'héroïne de la campagne vers la ville mais cette fois-ci on ne sait pas de quelle ville il s'agit, seulement que la jeune fille « *veut partir dans une grande ville* ». ¹⁰⁶

En effet, la ville des deux garçons constitue le « *ici* » du roman, une ville repérable en dehors du roman : la ville de *Chengdu* : 04 millions d'habitants (au moment fictif), capitale du *Sichuan*, une province peuplée de 100 millions d'habitants, éloignée de Pékin, proche du Tibet.

Quand à la ville dont rêve *la Petite Tailleuse Chinoise*, elle constitue « *un ailleurs* » du roman : autrement dit, la jeune fille, en faisant connaissance avec les jeunes garçons et « *le vieux Balzac* » a pu se faire une idée par rapport au savoir culturel de la ville, de la vie citadine : cela est nettement repérable par rapport à son mode de vie de paysanne affectée par la civilisation -qui ne tarde pas à apparaître dans sa façon de parler, sa façon de s'habiller. Son changement est radical.

¹⁰⁶ Balzac et *La Petite Tailleuse Chinoise*, p. 228.

A travers ce monde décrit, *la Petite Tailleuse Chinoise* est influencée par la vie et la culture citadines qui représentent pour elle la liberté, un autre lieu plus ouvert par rapport au sien qui devient aussitôt un lieu fermé, limité, voire étouffant ; un lieu qui ne peut supporter les désirs et les ambitions de la jeune paysanne. Une spatialité véritablement ouverte qui n'impose aucune limite à son appétit d'aventure. C'est dans ce sens que le lieu où elle vit est perçu désormais comme un lieu clos, dans lequel, par le biais de l'imaginaire de l'héroïne, s'introduit une ouverture. Elle rêve d'autres horizons, se revoit dans des circonstances et des situations meilleures dans cet ailleurs : « *la grande ville* » qui n'est pas déterminée dans le roman.

Le deuxième lieu ouvert géographiquement à l'intérieur duquel évolue l'intrigue dont il est question dans le roman, est la paysannerie chinoise. Un lieu décrit avec précision par le narrateur.

Le « *Phénix du ciel* », la montagne de la rééducation, est présentée par le narrateur comme le summum de l'isolement et de l'arriération, sans route, sans ville, sans structure, sans éducation, au climat impossible, constamment humide : « *Il pleuvait souvent dans la montagne du Phénix du Ciel* »¹⁰⁷ ; à la terre pauvre et escarpée, aux ressources rares et en voie d'épuisement. ¹⁰⁸Pour aller d'un village à un autre, il faut prendre des risques insensés en passant par des crêtes bordées de précipices :

« *Debout sur ce passage large d'une trentaine de centimètres, surplombant un gouffre de chaque côté, je n'aurais jamais dû regarder en bas...* ».¹⁰⁹ La paysannerie est ici misérable, physiquement et

¹⁰⁷ Ibid., p.25.

¹⁰⁸ Ibid., pp.19-22 et 25-30.

¹⁰⁹ Ibid., p.140.

intellectuellement. Les conditions de travail dans les champs et à la mine de charbon sont déplorables. Luo y souffre du paludisme.¹¹⁰ Un chef stupide et mauvais, atteint de syphilis,¹¹¹ dirige le village avec bêtise et tombe littéralement sous l'influence d'un réveil apporté par nos rééduqués, objet inconnu jusqu'alors, et pour lequel il éprouve une fascination non dissimulée.

Luo se vengera de la cruauté de ce personnage quand ce dernier lui demandera de soigner sa dent cariée. Les paysans n'ont jamais vu ni entendu un violon¹¹² et personne ne trouve étrange que Mozart ait pu écrire une pièce musicale pour le président Mao,¹¹³ invention fort à propos de Luo qui permet en effet de sauver le violon de la destruction.

La seule vue d'un livre frappe de stupeur la bande de jeunes paysans qui agressent violemment le narrateur¹¹⁴ ; par ailleurs, les habitants de ces montagnes rudes et isolées n'ont jamais vu un film, pas même de propagande. Ce qui donnera à nos héros l'occasion de se rendre indispensables comme conteurs de films dans des séances réjouissantes de cinéma oral.¹¹⁵ Les paysans sont à la fois dans un grand appétit de découverte, et dans des conditions intellectuelles telles qu'ils n'ont pas conscience de leur état, en dehors de ceux qui ont pu voyager comme le père de la Petite Tailleuse, le tailleur itinérant. Obscénité, sexisme, superstition, méchanceté, saleté, avarice, violence, sont le lot quotidien dans cet endroit hostile. Les occasions d'en rire ne manquent pas dans le livre, mais le tragique n'est jamais bien loin.

¹¹⁰ Ibid., p.60.

¹¹¹ Ibid., p.163.

¹¹² Ibid., p.09.

¹¹³ Ibid., p.12. Le titre, cocasse, de la sonate, est « Mozart pense au président Mao ».

¹¹⁴ Ibid., pp.190-193.

¹¹⁵ Ibid., p.29.

Cependant, cet espace ouvert ne représente pour les jeunes rééduqués et la Petite Tailleuse Chinoise qu'un lieu d'exil et d'enfermement.

II.3.3.1. L'exil

- ✓ Il y a d'abord *l'exil répressif*, celui qui est imposé par la *Révolution culturelle* : la rééducation qui oblige des centaines de jeunes gens de *Chengdu* à affronter les difficultés de la vie ouvrière et paysanne dans la montagne.
- ✓ Il y a ensuite *l'exil intérieur*, intellectuel, celui qui est imposé à tous par la misère d'une vie impossible : il oblige à ne vivre que pour trouver une maigre pitance, sans pouvoir ne penser à rien d'autre que la survie immédiate.

Certains des habitants de cette région ne sont plus humains, proches de la folie ¹¹⁶ ou de la sauvagerie animale,¹¹⁷ qui les rendent presque étrangers à eux-mêmes.

- ✓ Il y a enfin *l'exil volontaire*, échappatoire que recherche en ville la *Petite Tailleuse* à la fin du livre après la prise de conscience de sa condition et l'espoir suscité chez elle par sa propre beauté.¹¹⁸

II.3.3.2. L'enfermement

Dans cet univers cloîtré, l'obsession des personnages principaux est de recouvrer leur liberté.

¹¹⁶ Comme le meunier, p.84.

¹¹⁷ Le personnage du *Boiteux*, p.192.

¹¹⁸ Balzac et La *Petite Tailleuse Chinoise*, p.221.

- ✓ À l'enfermement physique, dans un lieu isolé et dangereux, ils opposent leur désir de voyage et ne cessent de quitter le village pour celui de *la Petite Tailleuse*, pour le bourg de *Yong Jiang*, pour les séances de cinéma à raconter ensuite, pour des bains dans la rivière, pour rencontrer le meunier, alors que la plupart des villageois de la montagne, hormis le tailleur itinérant, n'ont jamais quitté leur village.

- ✓ À l'enfermement affectif, ils opposent leur sens de l'amitié et leur capacité à aimer au-delà des difficultés et de tout ce qui les sépare des villageois déshumanisés.

- ✓ À l'enfermement dans des tâches répétitives, ils opposent leurs stratégies d'évitement : les absences du chef deviennent des occasions de ne rien faire, le réveil est manipulé pour dormir plus longtemps le matin,¹¹⁹ ils acceptent des missions qui les changent de l'ordinaire.

- ✓ À l'enfermement intellectuel, ils opposent leur liberté de penser, frisant l'inconscience, quand il s'agit de se moquer du chef et de son inculture¹²⁰ et quittent l'état de naïveté adolescente pour celui de l'expérience adulte en puisant des exemples dans les livres.

- ✓ À l'enfermement dans une condition sociale déterminée, ils opposent la possibilité de s'élever au-dessus de leur propre condition et offrent cette chance à leur amie, ce qui leur coûtera finalement cher.

¹¹⁹ Ibid., p.25.

¹²⁰ Ibid., p.12.

- ✓ À l'enfermement dû à l'arsenal répressif des autorités communistes, ils opposent leur sens de la justice et de l'équité, la désobéissance légitime aux lois et règlements iniques : mensonges, ruses, vols, lectures de livres interdits, musique interdite, avortement clandestin,¹²¹ contacts avec des réprouvés comme le pasteur de Yong Jiang¹²² sont autant d'actes de résistance individuelle ou collective.

De là, on peut constater que nos héros essaient d'échapper à cet enfermement, chacun à sa façon. Ainsi, dans le troisième chapitre, Luo et la Petite Tailleuse Chinoise fuient vers un endroit propre à eux, loin de toutes les lois et des répressions. Un endroit que le narrateur a qualifié de « paradis terrestre »,¹²³ ou encore d'espace édénique. Une petite baie isolée, encaissée entre les roches au pied d'une cascade ; le lieu des rendez-vous secrets et amoureux des deux jeunes gens a tout d'un paradis. Luo parle d'ailleurs de « paradis aquatique »¹²⁴ qui constitue pour lui et son amie une « petite baie du bonheur ». ¹²⁵ Ils peuvent en effet s'y adonner à leurs activités favorites : l'amour et la lecture, ainsi que la nage, le plongeon et le « jeu du porte-clés »¹²⁶. Les trois « dits » évoquent la grande sensualité qui règne entre les deux jeunes gens.

Le vieux meunier décrit, non sans nostalgie sa propre virilité perdue, « les deux corps dans l'eau, entremêlés, serrés en une boule qui n'arrêtait pas de tourner et se retourner ». ¹²⁷

¹²¹ Ibid., p.214.

¹²² Ibid., p.210.

¹²³ Ibid., p. 179

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Ibid., p.180.

¹²⁶ Ibid., p. 178.

¹²⁷ Ibid., p.176.

D'une manière à la fois un peu étrange et très poétique, la sensualité de ces moments n'entame en rien l'innocence des jeunes amants, comme si le bonheur simple et naturel de leurs corps était en parfaite harmonie avec la nature de cet espace à mille lieues de la révolution culturelle et du bureau de la sécurité publique.

II.3.3.3. Un espace de liberté

Paradisique et innocente, cette baie l'est également dans la mesure où elle constitue pour Luo et la petite Tailleuse un espace de liberté : d'abord parce qu'ils peuvent y lire les romans interdits qu'ils ont dérobés au Binoclard et s'y adonner aux plaisirs du corps, eux aussi presque interdits ; ensuite parce qu'ils s'y montrent d'une grande inventivité en matière de jeu. Ainsi le « jeu du porte-clés » devient-il pour eux une sorte de rituel qui permet à Luo d'admirer la souplesse et la sensualité de la Petite Tailleuse qui, elle-même, l'explique¹²⁸ : mais il n'est pas certain que les choses soient si simples que la jeune fille le prétend, car la liberté dont elle fait preuve ici fait d'elle sans doute et justement un peu plus qu'une « fille de la montagne ». Elle découvre du reste, en mimant avec Luo une scène du *Comte de Monte Cristo*, qu'on peut « jouer quelqu'un qu'on n'est pas tout en restant soi-même ». ¹²⁹ L'espace du jeu s'ouvre ici à la liberté de se rêver autre : la petite montagnarde est en effet capable de se transformer en héroïne romanesque.

Mais déjà, elle pouvait se faire « hirondelle prenant son envol » parmi les corbeaux qui l'accompagnaient dans son plongeon,¹³⁰ dauphin

¹²⁸ Balzac et *La Petite Tailleuse Chinoise*, p.184.

¹²⁹ *Ibid.*, p.185.

¹³⁰ *Ibid.*, p.177.

nageant « *merveilleusement bien* »¹³¹ ou fruit se détachant d'un arbre, « *flottant dans l'air* », volant « *à travers le vent* » avant de devenir « *flèche purpurine, fuselée* ». ¹³²

Autant d'images qui nous font découvrir un aspect important de ce personnage : sa gracieuse aisance physique qui lui permet de toujours être en parfaite harmonie avec son environnement, aquatique, aérien, montagnard... et un jour, citadin. Dans cet épisode de la « *petite baie du bonheur* », et avant même le dénouement, s'affirme donc la liberté de la jeune fille. L'ordre de succession des *trois dits* n'est, à cet égard, pas anodin : *la Petite Tailleuse*, d'abord objet du regard du vieux meunier puis du désir de Luo, devient enfin dans le troisième dit le sujet de son propre discours, dans une trajectoire que pourrait symboliser l'ensemble du chapitre et même du roman.

Les héros, fuient la paysannerie chinoise aussi grossière que les paysans et créent à leur façon une spatialité propre, qui est la maison de chacun des personnages : centre d'attention, réunion, rencontre, découverte. Ainsi, le narrateur nous décrit de manière plus ou moins détaillée, la résidence de chacun.

Aussi, les lieux clos dans ce roman se définissent-ils par rapport aux différentes maisons de la campagne.

Luo et le narrateur résidaient dans la maison sur pilotis, auprès de l'endroit où le chef du village a inspecté le violon, une maison qui n'était pas conçue pour l'habitation. « *La maison était en vieux bois brut, sans peinture,*

¹³¹ Ibid., p.179.

¹³² Ibid., p.180.

ni plafond et servait d'entrepôt pour le maïs, le riz et les outils abîmés»,¹³³ cette résidence de rééducation « *n'eut jamais de meubles, pas même une table ou une chaise mais seulement deux lits improvisés, dressés contre un mur, dans une petite pièce sans fenêtre* ». ¹³⁴ La grossièreté, la fadasse de cette maison fait pourtant d'elle « *un endroit idéal pour les rendez-vous secrets des adultes* ». ¹³⁵

Cette maison (résidence des deux jeunes) exerce une vraie autorité dans le village malgré la pauvreté des lieux et l'existence du chef officiel du village. Elle « *redevient le centre du village : tout le monde y venait, y compris le chef du village. Tout cela grâce à un autre "phénix"* », ¹³⁶ dont le maître est Luo. Il s'agit du minuscule réveil, que Luo tourne pour se reposer davantage, les aiguilles en sens inverse, jusqu'à reculer d'heure. La fiction atteint même le temps et se joue de lui.

À l'intérieur de cette maison, les deux amis partagent leurs moments de dépressions lorsqu'ils se souviennent de l'opportunité de retourner chez eux comme minuscule : trois pour mille,

« Luo et moi étions "foutus". Il nous restait la perspective réjouissante de devenir vieux et chauves, de mourir et de devenir vieux et chauves, de mourir et de finir enveloppés du linceul blanc local [...] Il y avait vraiment de quoi se sentir déprimé, torturé, incapable de fermer les yeux ». ¹³⁷

Quand ils souffrent des insomnies, les deux amis partagent un mégot de tabac, jouent du violent, se racontent des histoires, se remémorent des souvenirs, se partagent les idées, les secrets, les sentiments, s'échangent les vêtements, partagent le plaisir de la lecture.

¹³³ *Ibid.*, pp.22-23.

¹³⁴ *Ibid.*, p.22.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*, p. 28.

La deuxième résidence que les deux amis fréquentent est celle du troisième rééduqué : le *Binoclard*, qui se situe sur le flanc de la montagne du *Phénix du Ciel*. On sent de cette maison l'odeur de la civilisation ; elle est le lieu de rencontre des intellectuels :

*« Luo et moi allions faire la cuisine chez lui, quand on trouvait un morceau de viande, une bouteille d'alcool, ou qu'on réussissait à voler de bons légumes dans les potagers des paysans. Nous partagions toujours avec lui, comme si nous avions formé une bande à trois ».*¹³⁸

Le *binoclard*, qui habite au centre du village, a un tel souci d'afficher sa totale confiance envers les paysans révolutionnaires, qu'il ne ferme pas sa porte à clé. Il possède peu d'affaires personnelles mais aussi la fameuse valise secrète pleine de livres interdits qu'il dissimule soigneusement et dont la découverte par ses amis, à qui il cache l'existence, constitue un tournant dans l'histoire.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 57.

III.1. INTERTEXTUALITE ET APPRENTISSAGE

III.1.1. Historique de l'intertextualité

Il existe différentes approches de l'intertextualité même s'il est courant de reconnaître l'invention du concept à Julia Kristeva. Le mot « *intertextualité* » apparaît en effet pour la première fois dans un article qu'elle consacre à Bakhtine, intitulé : « *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* »¹³⁹ ; et qui sera repris dans son ouvrage *Séméotikè*.¹⁴⁰ Elle y établit la filiation entre le dialogisme bakhtinien et l'intertextualité. Kristeva reprend le concept de Bakhtine en en adaptant les principales facettes :

« *Le statut du mot se définit alors a) horizontalement : le mot dans le texte appartient à la fois au sujet de l'écriture et au destinataire, et b) verticalement : le mot dans le texte est orienté vers le corpus littéraire antérieur ou synchronique* ». ¹⁴¹

On constate que ce concept est introduit pour condamner l'analyse diachronique d'un texte valable pour une « *structure close* » qui ignore l'imbrication de cette structure textuelle dans un contexte social ou historique. On trouve ici l'idée d'un dialogue entre les personnes de l'énonciation et entre les textes.

En deuxième lieu, Kristeva, contrairement à Bakhtine, cherche à abolir la notion de sujet de l'énonciation, en proposant une autre méthode « *transformationnelle* », où les différentes séquences d'une structure textuelle sont des transformations de « *séquences prises à d'autres textes* ».

¹³⁹ Cf. la revue *Critique* n°239, avril 1967, pp.435-465.

¹⁴⁰ Julia KRISTEVA, *Séméotikè*, « *Recherches pour une sémanalyse* », Paris, Seuil, 1969.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.145.

L'exemple considéré par Kristeva est le roman du 15^{ème} siècle. Dans son article « *Problèmes de la structuration du texte* », ¹⁴² elle présente une étude du roman *Jehan de Saintré*, d'Antoine de la Sale, écrit en 1456, qui transforme plusieurs codes. Les différents aspects intertextuels présentés dans ce roman ne sont pas la reprise des textes littéraires. En effet, il transforme plusieurs codes :

- ✓ la poésie de Cour (par la présence de la Dame que l'on peut retrouver dans les romans courtois),
- ✓ la littérature orale et les discours sociaux qui interviennent avec la voix de la ville, qui se fait entendre dans les cris des marchands,
- ✓ et enfin, le carnaval (le discours carnavalesque apparaît dans les propos, les calembours, la problématique du corps et du sexe).

Ainsi la structure du texte se localise dans l'ensemble social regardé comme un ensemble textuel. Le texte n'est plus représentation du monde extérieur, mais devient une structure de maturation : « *La sémiologie dont nous nous réclamons considérant le texte comme une production et/ou comme une transformation, cherchera à formaliser la structuration plutôt que la structure* ». ¹⁴³

Julia Kristeva, ainsi que Philippe Sollers, souligne l'aspect de la productivité du texte

« *Un tel texte [Sollers parle de la *Divine Comédie* de Dante, mais il reconnaît son exemplarité en matière d'intertextualité] ne s'inspire pas d'autres textes, il n'a pas de "sources" : il les relit, les réécrit, les redistribue dans son espace, il en découvre les jonctions, les soubassements à la fois formels et idéologiques qu'il fait servir à sa propre séance* ». ¹⁴⁴

¹⁴² Cf . La revue : *Théorie d'ensemble*, n°31, Tel Quel, Paris, Seuil, 1968.

¹⁴³ Julia KRISTEVA, *Séméotikè*, « Problèmes de la structure du texte », Paris, Seuil, 1969, p.229.

¹⁴⁴ Philippe SOLLERS, « Niveaux, sémantiques d'u texte moderne », *Théorie d'ensemble*, Tel Quel, Paris, Seuil, 1968. p.323.

un modèle dit *actantiel*⁵⁰ organisé comme des principes possibles de l'organisation de l'univers sémantique entièrement « axé sur l'objet du désir visé par le sujet, et situé comme objet de communication, entre le destinataire et le destinataire ».⁵¹ Pour ce faire, il distingue six actants (le personnage est considéré selon ce qu'il fait et non ce qu'il est). Ce modèle lie, deux à deux, six catégories actantielles :

- la catégorie actantielle « *Sujet* » vers « *Objet* » sur l'axe du vouloir.
- la catégorie actantielle « *Adjuvant* » vers « *Opposant* » sur l'axe du pouvoir.
- la catégorie actantielle « *Destinateur* » vers « *Destinataire* » sur l'axe de la communication.

Ces catégories sont généralement schématisées de la sorte :

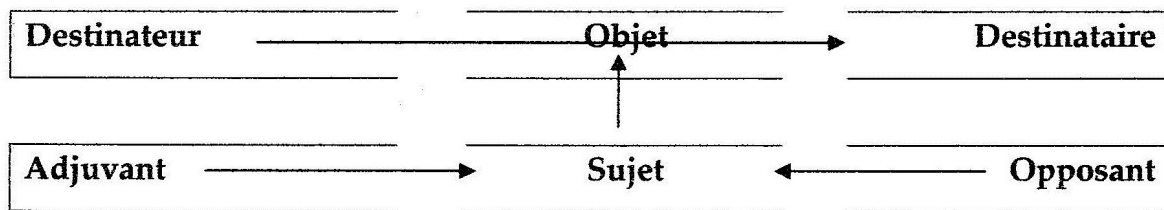


Fig. 03 : *Le schéma actantiel*

Toute histoire étant histoire des personnages, cela est également vrai pour l'œuvre de *Dai Sijie* d'autant plus que les personnages et les événements de son roman sont inspirés de la réalité, une part de la vie réelle que l'auteur lui-même confirme. A titre d'exemple, le personnage du Binoclard est celui d'une personne qui a réellement existée et a eu sa

⁵⁰ A.J.Greimas, *sémantique structurale*, Paris, Puf, 1986. p.180.

⁵¹ Ibid.

PARTIE III

ROMAN, MATURE ET EMANCIPATION

Ainsi Kristeva définit l'intertextualité comme suit : « [...] *interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte* ». ¹⁴⁵ Dans un autre ouvrage, *La Révolution du Langage poétique*, Kristeva accentue l'idée que l'intertextualité n'est pas imitation ou reproduction mais transposition : « *L'intertextualité est la transposition d'un ou de plusieurs systèmes de signes en un autre* ». ¹⁴⁶ De fait, l'intertextualité relève d'une véritable dynamique textuelle : elle ne saurait être une simple imitation, un phénomène figé, mais des vestiges des traces relevant davantage de l'inconscient de la mémoire collective que du conscient.

A ce sujet Piégay-Gros écrit :

« *L'intertextualité apparaît comme une notion foncièrement extensive ; non seulement l'allusion, la parodie, le pastiche ressortissent à l'intertextualité mais aussi toute forme de réminiscence, de réécriture, ainsi que des formes d'échanges qui peuvent s'instaurer entre le texte et l'ensemble du langage qui lui est contemporain. Si la littérature est essentiellement intertextuelle, ce n'est pas seulement parce que toute écriture prend acte de l'ensemble des textes écrits, mais parce qu'elle se situe de plain-pied avec la totalité des discours qui l'entourent* ». ¹⁴⁷

Quant à Gérard Genette, il publie, en 1982, *Palimpsestes* ¹⁴⁸ continuant sa réflexion sur l'intertextualité initiée dès 1979 avec *Introduction à l'architexte*. ¹⁴⁹ Dans cet ouvrage, qui est une somme sur les pratiques intertextuelles, contrairement à Kristeva, Genette ne pense pas que l'intertextualité soit un point nodal dans l'écriture littéraire. Genette ne renonce pas à la notion d'un sujet écrivain, ni à celle d'une chronologie

¹⁴⁵ Julia Kristeva, « Problèmes de la structuration du texte », in *Théorie d'ensemble*, Tel Quel, Paris, Seuil, p. 311.

¹⁴⁶ Julia KRISTEVA, *La Révolution du Langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

¹⁴⁷ PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 14.

¹⁴⁸ Gérard GENETTE, *Palimpsestes : la Littérature au second degré*, Paris, Seuil, Points Essais, 1982.

¹⁴⁹ Gérard GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

de la littérature, contrairement à Kristeva qui a voulu recentrer la critique littéraire sur le texte en tant que structure afin d'éviter les excès de psychologisme et des explications biographiques.

Genette propose un terme nouveau en lieu et place de celui d'intertextualité : *la transtextualité*, pour exprimer l'ouverture du texte à d'autres textes ; la transcendance textuelle du texte, c'est-à-dire : « [...] tout ce qui le met en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes ». ¹⁵⁰ Il distingue de la sorte cinq types de relations transtextuelles :

- ✓ *L'intertextualité* : différente de celle définie par Barthes ou Kristeva que Genette énonce en ces termes :

*« Je définis l'intertextualité, pour ma part, de manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, c'est du plagiat chez Lautréamont par exemple, qui est un emprunt non déclaré, mais encore littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable. »*¹⁵¹

- ✓ *La paratextualité* : la relation qu'entretient le texte proprement dit à tout ce qui l'entoure : à son paratexte (préface/postface, avertissement, avant propos, titre, sous-titre ...etc.)
- ✓ *La métatextualité* : « "c'est par excellence une relation de critique", la relation de commentaire "qui unit un texte à un autre texte dont il parle sans nécessairement le citer (convoque), voire à la limite, sans le nommer" ». ¹⁵²

¹⁵⁰ Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, op. cit., p.07.

¹⁵¹Ibid., p.08.

¹⁵² Ibid., p. 11.

- ✓ *L'architextualité* : le rapport qu'entretient le texte avec son code génétique (la catégorie générale : « récit », « roman », etc.). Genette définit ce type comme « le plus abstrait et le plus simple »¹⁵³, c'est une relation muette.
- ✓ *L'hypertextualité* : « J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe de manière qui n'est pas celle de commentaire ».¹⁵⁴ Cela veut dire que le texte B n'est pas un texte critique mais un texte littéraire, fait à partir d'un autre texte.

En proposant cette typologie, Genette dégage deux catégories :

- ✓ *L'hypertextualité* avec la parodie, le pastiche.
- ✓ *L'intertextualité* avec la citation, le plagiat, l'allusion.

Pour sa part, Michaël Riffaterre, au travers de nombreux articles¹⁵⁵, considère l'intertextualité du point de vue de la réception, c'est-à-dire de celui du lecteur. Il revient au lecteur la tâche d'identifier, grâce à sa mémoire et à son érudition, l'intertextualité qui « [...] est la perception par le lecteur, de rapport entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédé ou suivis. Ces œuvres constituent l'intertexte de la première ».¹⁵⁶ Il relie l'intertextualité à la littérature car « [...] l'intertextualité est un mode de

¹⁵³ Ibid., p.11.

¹⁵⁴ Ibid., p.13.

¹⁵⁵ Michaël RIFFATERRE, a- « La syllepse intertextuelle », *Poétique*, n°40, novembre 1979.

b- « Sémiotique intertextuelle / l'interprétant », *Revue d'Esthétique*, n°12, 1979.

c- « La trace de l'intertextualité », *La Pensée* n°2715, octobre 1980.

d- « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n°41, février, 1979.

¹⁵⁶ Michaël RIFFATERRE, *LA production du texte littéraire*, Paris, Seuil, 1979, p83.

perception du texte, c'est le mécanisme propre de la lecture littéraire
».¹⁵⁷ Le critique oppose deux notions :

- ✓ *l'intertextualité* aléatoire qui est entièrement subjective, dépendante de la compétence culturelle du lecteur et
- ✓ *l'intertextualité* obligatoire « [...] que le lecteur ne peut pas ne pas percevoir parce que l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constance formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture, et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire ». ¹⁵⁸

Dans sa vision personnelle sur la question, Roland Barthes reprend le concept de *productivité* rejoignant ainsi Kristeva, dans son article « *La théorie du texte* ». ¹⁵⁹ Dans le *Plaisir du texte*¹⁶⁰, Barthes examine les interférences produites entre les textes. Relevant de la subjectivité, elles ne doivent pas être obligatoirement analysées. Aussi, l'intertextualité est-elle la possibilité pour chaque lecteur de lire (de façon individuelle) sous le texte une multitude d'autres textes : chacun à son tour a une vision personnelle de l'intertextualité. L'intertexte est donc variable : il change d'un lecteur à un autre, d'une époque à l'autre. Selon Barthes, la perception de l'intertextualité est aléatoire, la rendre incontournable peut menacer l'accès au texte.

III.1.2. Le champ de l'intertextualité

Julia Kristeva a procédé à une classification des différentes formes de l'intertextualité ; au niveau microstructural, elle distingue deux relations

¹⁵⁷ Michaël RIFFATERRE, « La syllepse intertextuelle », *op. cit.*, p.496.

¹⁵⁸ Michaël RIFFATERRE, « La trace de l'intertextualité », *op. cit.*, p.5.

¹⁵⁹ Cf. Julia KRISTEVA, *Séméotikè*, « *Recherches pour une sémanalyse* », *op.cit.*

¹⁶⁰ Roland BARTHES, *Plaisir du texte*, Paris, le Seuil, 1973.

essentielles entre les textes : la *relation de coprésence* et la *relation de dérivation*.

III.1.2.1. La coprésence

Il s'agit d'une procédure minimale d'insertion d'un texte dans un autre. Elle constitue la forme la plus représentative de l'intertextualité. Plusieurs codes graphiques peuvent la signaler : *le nom de l'auteur, le caractère italique et les guillemets*. Ces indices donnent corps à une hétérogénéité discursive : « *La citation apparaît comme une forme emblématique de l'intertextualité parce qu'elle caractérise un statut du texte dominé par l'hétérogénéité et la fragmentation* », affirme Piégay-Gros. La citation est couramment observée comme « *un fait de langage : la forme simple d'une relation interdiscursive de relation* »¹⁶¹ ; cette opération de prélèvement dans un texte premier, et de greffe dans un texte second peut dans d'autres romans revêtir des significations profondes pour dépasser le simple aspect canonique ou la fioriture énonciative.¹⁶² Dans ce cas il faut tenir compte des deux textes : *cité et citant*, et observer la manière dont la citation produit du sens dans le discours où elle s'insère.

III.1.2.1.1 La référence

La référence qui est une forme explicite, établit une relation *in absentia*. Elle renvoie le lecteur à un texte sans le citer littéralement : donner le titre d'une œuvre, et /ou le nom de l'auteur ; la référence se donne une

¹⁶¹ PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, op .cit., p. 46.

¹⁶² Gérard GENETTE, *Palimpsestes, la Littérature au second degré*, op. cit., p.11.

fonction pédagogique quasi-juridique en attestant de *l'authenticité du fragment cité*.¹⁶³

III.1.2.1.2 Le plagiat

C'est une forme d'intertextualité qui concerne la macrostructure et une relation basée sur l'implicite dans la mesure où il s'agit de citer des fragments très importants d'un ouvrage, voire une œuvre entière sans aucune indication relative au véritable propriétaire. Perçu comme vol ou pillage délibéré d'un texte d'auteur, le plagiat constitue donc une atteinte à la propriété littéraire, d'où son double caractère condamnable et condamné.

III.1.2.1.3. L'allusion

Beaucoup moins explicite que la citation, par conséquent plus subtile, l'allusion peut concerner des domaines fort divers et non principalement des écrits littéraires.

III.1.2.2. La dérivation

Cette relation intertextuelle comporte deux grandes pratiques hypertextuelles :

- ✓ *la parodie* (imitation d'un style) et
- ✓ *le pastiche* (transformation d'un texte).

¹⁶³ Cf. Antoine COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, le Seuil, 1979, p.55.

III.1.2.2.1 La parodie

Étymologiquement, le terme *parodie* est ancien et se rattache à l'épopée, on lui reconnaît plusieurs acceptions néanmoins « *la forme la plus rigoureuse de la parodie, ou parodie minimale, consiste donc à reprendre littéralement un texte connu, en jouant au besoin et si possible sur les mots* ». ¹⁶⁴ La parodie travaille à la transformation d'un texte pour une finalité ludique. Cependant, son aspect humoristique conduit la parodie à devenir satirique dont le travestissement burlesque rend triviales les actions les plus glorieuses. Elle vise de la sorte à déformer le texte.

III.1.2.2.2 Le pastiche

Calqué sur le principe de l'imitation en peinture, le terme est introduit en France à la fin du 18^{ème} siècle et désigne l'imitation du style d'un auteur - sans toutefois reprendre comme dans la parodie des passages textuels plus au moins longs. Pasticher à la manière de tel auteur est avant tout le signe de l'admiration vouée à celui-ci. En effet, cette pratique formelle suppose chez l'auteur du texte second une parfaite maîtrise et connaissance du style et des stratégies d'écriture de la composition du texte premier.

III.1.3. L'origine de l'intertextualité

Elle se découvre essentiellement dans les travaux de Mikhaïl Bakhtine¹⁶⁵ qui, en 1927, fit paraître l'une de ses œuvres majeure, *Problèmes de la*

¹⁶⁴ Gérard GENETTE, *Palimpsestes : la Littérature au second degré*, op. cit., p.28.

¹⁶⁵ (1895-1975), philosophe russe avant d'être critique et théoricien de la littérature, en particulier du roman.

poétique de Dostoïevski, où il rattachait l'œuvre de Dostoïevski à la polyphonie et mettait en lumière l'aspect dialogique de ses romans. Il produisit par ailleurs des textes théoriques fondamentaux dont *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* (1941). La polyphonie et la parodie du carnaval permettent de concevoir la création littéraire pareillement à un exercice carnavalesque au sens de manifestation particulière selon l'acception moyenâgeuse. Ce qui correspond à un refus de l'ordre ; refus d'une forme fixée, normative, refus d'un langage univoque et célébration de l'ambivalence. Le discours carnavalesque est apte à rendre compte de la multiplicité de la vie et de l'éclatement réel. Ainsi, la polyphonie et la parodie du carnaval placent la littérature au cœur du dialogue. Bakhtine adopte une approche linguistique (structurale) des textes littéraires, mais sans rejoindre totalement les thèses formalistes. Il rejette catégoriquement l'idée de limiter la lecture à une perspective univoque qui altère et amoindrit l'objet littéraire. Il trouve un équilibre entre l'étude de la forme et celle du contenu : l'histoire et la société ne peuvent pas être exclues des études littéraires. Par ce critique, tout discours littéraire trouve ses racines dans un contexte social, le plus intime qu'il soit, car marqué par l'ensemble de la communauté.

La littérature est conformément à la vision de Bakhtine un fait complexe ; un discours qui casse avec l'unicité ; le lieu où se croise une multiplicité d'énoncés hétérogènes, réseaux de connotations en nombre infini, impossible à clore sur lui-même :

« L'objet de discours d'un locuteur quel qu'il soit, n'est pas objet de discours pour la première fois dans un énoncé donné, et le locuteur n'est pas le premier à en parler. L'objet a déjà été parlé, controversé, éclairé et jugé diversement. Il est le lieu où se croisent, se rencontrent et se séparent les points de vue différents des visions du

*monde, des tendances. Un locuteur n'est pas l'Adam biblique face à des objets vierges, non encore désignés qu'il est le premier à nommer ».*¹⁶⁶

Bakhtine considère le roman comme « un phénomène pluri-stylistique, pluri-lingual, pluri-vocal ». ¹⁶⁷ Il constate que l'énoncé qui le construit, relie le texte à son contexte, à son auteur et aux auteurs qui l'ont précédé, mais également postérieurs puisque tout énoncé s'adresse à un allocutaire -le dialogisme présuppose l'autre (par rapport à un locuteur).

Ainsi, le dialogisme qui est cette parole éclatée, hétérogène, fait de l'énonciation romanesque, une énonciation plurielle : l'auteur, le narrateur et les personnages inscrivent dans l'espace textuel des voix multiples qui correspondent à la polyphonie du texte où coexistent plusieurs types de discours référant à divers genres littéraires (extraits de poèmes, des nouvelles, des formes théâtrales ou bien des énoncés non littéraires, scientifique, etc.). Le dialogisme intègre des composantes variées ce qui l'autorise à affirmer sa présence dans toute littérature, voire dans tout acte de langage.

*« Deux énoncés, séparés l'un de l'autre dans l'espace et dans le temps, et qui ne savent rien l'un de l'autre, se révèlent en rapport dialogique à la faveur d'une confrontation du sens, pour peu qu'il y ait une quelconque convergence de sens (ne serait-ce qu'un rien de commun dans le thème dans le point de vue [...]) ».*¹⁶⁸

A partir de la définition du dialogisme, l'auteur d'une œuvre littéraire crée un produit verbal qui est un tout unique, il crée néanmoins son œuvre à l'aide d'énoncés hétérogènes, en fait des énoncées d'autrui.¹⁶⁹ Julia Kristeva et Todorov interprètent les écrits du russe en attribuant la paternité du concept d'inter-théâtralité à la linguistique russe, connue en France pendant la seconde moitié du XX^{ème} siècle.

¹⁶⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

¹⁶⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1984, p.87.

¹⁶⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, op. cit., p.334.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.324.

III.1.4. Le formalisme

La théorie formaliste rompt avec la critique existante à cause de son manque d'autonomie vis-à-vis en particulier de l'histoire, de la sociologie, de la psychanalyse et de la philosophie. « *Aussi les historiens de la littérature se servaient de tout : de la vie personnelle, de la psychologie, de la politique, de la philosophie. On composait un conglomérat de recherche artisanale au lieu d'une science littéraire* ». ¹⁷⁰

Elle rompt également avec la critique immanente appliquée surtout à l'évolution des œuvres et des auteurs -en fait à l'ensemble du système littéraire. La vie sociale entre en corrélation avec la littérature par son aspect verbal, qui est le lien entre le texte et l'intra-texte. Ainsi, la présence d'une œuvre dans un ensemble d'œuvres est fondamentale car elle rend compte de l'évolution littéraire :

« L'œuvre d'art est perçue en relation avec les autres œuvres artistiques, et à l'aide d'associations qu'on fait avec elle. Tout œuvre d'art est créée en parallèle et en opposition à un modèle quelconque. La nouvelle forme n'apparaît pas pour exprimer un contenu nouveau mais remplacer l'ancienne forme qui a déjà perdue son caractère esthétique », ¹⁷¹ écrivait CHKLOVSKI.

III.1.5. La critique des sources

Partons de cette définition de Nathalie Piégay-Gros concernant l'intertextualité : « *L'intertextualité est donc le mouvement par lequel un texte écrit un autre texte, et l'intertexte, l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute, qu'il se réfère à lui in absentia ou l'inscrive in*

¹⁷⁰ *La théorie littéraire*, Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan – Todorov , préfacés par Roman Jakobson, Paris, Seuil, 1965, p39.

¹⁷¹ Ibid.

praentia ». ¹⁷² En effet, tout texte porte en lui la mémoire d'une tradition culturelle, sociale et littéraire. Par rapport à cette dernière, les degrés d'influence sont à distinguer d'une œuvre à une autre. Ainsi, dans le cas du roman étudié, le titre dévoile une intertextualité plutôt manifeste en indiquant clairement le lien du roman de *Dai Sijie* avec ceux du grand écrivain français du XIX^{ème} siècle, *Honoré de Balzac*.

En lisant *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, on se rend compte qu'il s'agit d'un livre « des livres » ; « *C'était une valise qui faisait scintiller quelques rayons du soleil, une valise élégante, en peau usée mais délicate. Une valise de laquelle émanait une lointaine odeur de civilisation* ». ¹⁷³

Cette valise est soigneusement dissimulée par *Binoclard*. Pour l'obtenir, *Luo* et le *Narrateur* traversent plusieurs épreuves : transporter une lourde botte de riz dans la neige, collecter des chants authentiques de la montagne, auprès du vieux meunier, et enfin la cambrioler. Quel précieux trésor cette valise que, ni la fatigue, ni le froid, ni la crainte des poux, ni la peur d'être surpris et dénoncés auprès du chef du village, n'arrêtent les deux amis dans leur entreprise. Le butin désiré avec tant d'ardeur par nos héros est composé de livres.

Ces livres sont doublement déterminés : d'une part, ils sont des « livres rêvés » parce que les deux amis, avant de convoiter la valise, profitent de l'obscurité de la nuit qui favorise à la fois l'imagination et la rêverie pour établir « une longue liste de livres possible ». ¹⁷⁴ « *Souvent, après minuit,*

¹⁷² PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Op. cit., p9.

¹⁷³ *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, p.62.

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 64.

*on éteignait la lampe à pétrole dans notre maison sur pilotis, et on s'allongeait chacun sur son lit, pour fumer dans le noir. Des titres de livres fusaient de nos bouches ».*¹⁷⁵

Les livres devinés sont des romans classiques chinois,¹⁷⁶ de la poésie¹⁷⁷ et même des écrits religieux¹⁷⁸ et prophétiques chinois.¹⁷⁹ D'autre part, ce sont des livres interdits. Dès le premier chapitre et également dans le deuxième, le narrateur nous apprend que tous les livres étaient interdits à l'exception de ceux de Mao et de ses partisans et des ouvrages purement scientifiques.¹⁸⁰ Mais ce qui s'oppose au désir ne fait que l'attiser et nul fruit ne semble plus savoureux que le fruit défendu.

Les deux amis ne se contentent pas de citer les livres chinois interdits par la Révolution culturelle mais font appel à l'une des formes de l'intertextualité qu'est la référence en renvoyant le lecteur non à l'intégralité des textes mais en donnant leurs titres -ainsi le lecteur et par souci d'authenticité peut vérifier qu'ils existent réellement. Par ailleurs, le narrateur fait allusion à d'autres livres¹⁸¹ qui n'appartiennent pas au patrimoine chinois et qu'il regroupe sous la dénomination de « littérature occidentale » ; il donne l'exemple de *Don Quichotte*, « *l'histoire d'un vieux chevalier assez marrant* ». ¹⁸²

Serait-ce un simple hasard que celui de citer le roman de *Don Quichotte de la Mancha*: l'ingénieux hidalgo imaginé par Cervantès ? -un roman qui remonte au début de l'âge classique (1605-1616) et dont le désir

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.64.

¹⁷⁶ Depuis *Les Trois Royaumes Combattants*, jusqu'au *Rêve Dans Le Pavillon Rouge*, en passant par le *Fin Ping Mei*.

¹⁷⁷ Des dynasties Tong, Song, Ming, ou Quin.

¹⁷⁸ *Bible*.

¹⁷⁹ *Les Paroles des Cinq Vieillards*.

¹⁸⁰ *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, p.64.

¹⁸¹ *Ibid.*, p.65.

¹⁸² *Ibid.*

fiévreux du héros est de transcrire le romanesque dans le réel, tout en illustrant de ses exploits l'épopée dont il se réclame.

Pour transcrire dans le réel ce qu'il a vécu par la lecture des romans de chevalerie, *Don Quichotte* se lance dans l'aventure imitant ainsi les modèles révéérés que sont *Tiran le Blanc*, *Palmérion*, *Roland*, et tout particulièrement *Amadis de Gaule* ; cependant la réalité résiste à ses rêveries. Face aux difficultés rencontrées, le héros résiste en faisant montre d'une vertu de stoïcien. Sa foi en la chevalerie, à défaut de renverser les moulins à vent, est atteinte au terme de sa dernière chevauchée. Reconduit chez lui, il meurt désabusé et épuisé ; il consent au prix de sa vie à ne plus s'efforcer contre l'évidence à faire coïncider l'extravagance du rêve chevaleresque avec la prosaïque réalité du temps.

Les deux jeunes héros de *Dai Sijie* qui ont bien deviné le contenu de la valise après l'avoir vidée, découvrent le fabuleux trésor : une quantité de livres.

*« Les grands écrivains occidentaux nous accueillirent à bras ouverts : à leur tête se tenait notre vieil ami Balzac avec cinq ou six romans, suivi de Victor Hugo, Stendhal, Dumas, Baudelaire, Romain Rolland, Rousseau, Tolstoï, Gogol, Dostoïevski, et quelques Anglais : Dickens, Kipling, Emily Brontë ».*¹⁸³

*« De les toucher du bout des doigts, il me semblait que mes mains devenues pâles, étaient en contact avec des vies humaines ».*¹⁸⁴ Tel était le sentiment du *Narrateur*, quant à la réaction de *Luo* en posant sa main sur la mallette, comme pour prêter serment, il déclare : *« Avec cette valise, je vais transformer*

¹⁸³ *Ibid.*, p.45.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.126.

La Petite Tailleuse”. Elle ne sera plus jamais une simple montagnarde ». ¹⁸⁵ -C'est justement cette déclaration même qui fait l'essence du roman.

En effet, Luo a réussi à tenir « sa promesse » non pas grâce à la totalité des livres mais uniquement et tel que l'annonce le titre du roman avec l'aide du « *vieil ami Balzac* », et ce d'autant plus qu'il se passionnait exclusivement pour Balzac. Subséquemment, on peut répartir les livres de la valise selon les passions des héros en deux catégories : ceux admirés par le Narrateur qui « *tombe amoureux avec la frivolité et le sérieux de [ses] dix-neuf ans de Flaubert, de Gogol, de Merville et même de Romain Rolland* » ; et les romans de Balzac qui ont d'abord passionné Luo -qui finit par les raconter par la suite à *La Petite Tailleuse*.

Dans le cadre d'une intertextualité manifeste (sous ses différentes formes), le narrateur sollicite le lecteur à qui il adresse l'intertexte de manière plutôt explicite lorsqu'il parle, à titre d'exemple, du premier des quatre volumes de Jean Christophe, pour ensuite s'approprier la fiction et lui donner un sens par rapport à sa propre histoire.

Le Narrateur ne se contente pas de faire référence à une œuvre externe à son histoire, mais finit par établir des liens, voire une similitude, entre l'histoire du narrateur qui inclut celle de Jean Christophe (à quelques variations près). C'est la dimension référentielle de l'histoire racontée qui est dédoublée dans le récit réflexif, au point que le narrateur y fait allusion : « [...] Comme il s'agit de la vie d'un musicien, et que moi-même j'étais capable de jouer au violon des morceaux tels que Mozart pense à Mao ». ¹⁸⁶ Se présente ici un autre phénomène de l'intertextualité : celui de la mise en abyme.

¹⁸⁵ Ibid., p127.

¹⁸⁶ Ibid., p.136.

L'expression de la mise en abyme apparaît en 1950 sous la plume de Claude Edmond-Magny¹⁸⁷ à propos des œuvres de Gide. Ce dernier, à son tour, parlera « d'abyme » dès les années 1890, un terme qui aura été emprunté à l'héraldique afin de définir une technique narrative qu'il a lui-même utilisée.

Dans son ouvrage, Lucien Dällenbache¹⁸⁸ cite la définition que donne Gide :

*« J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre, rien ne l'éclaire mieux, n'établit plus sûrement toutes les propositions de l'ensemble [...] ce que j'ai voulu dans mes Cahiers, dans mon Narcisse et dans les Tentatives, c'est la comparaison avec ce procédé d'un blason qui consiste dans le premier temps, à en mettre un second "en abyme" ».*¹⁸⁹

En étudiant de façon approfondie la théorie de Gide, Dällenbache établit sa propre théorie sur la mise en abyme qu'il définit comme « *tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spacieuse* ». ¹⁹⁰ Conséquemment, la mise en abyme est un phénomène d'intertextualité pour lequel deux textes qui s'entrecroisent, s'enrichissent l'un de l'autre de leur relation en appelant un travail de lecture. Le phénomène concerne à la fois :

- ✓ la *macrostructure* (le cas de la reprise d'un livre entier sous la forme de la pastiche et de la parodie) ; et
- ✓ la *microstructure* (le cas de la reprise du livre en réduction à l'intérieur d'une œuvre).

¹⁸⁷ Claude EDMOND-MAGNY, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Seuil, 1950.

¹⁸⁸ Lucien DÄLLENBACHE in Anne-Claire GIGNOUX, *Initiation à l'intertextualité*, Ed. Ellipses, 2005, p.43.

¹⁸⁹ André GIDE, *Journal 1889-1939*, Paris Gallimard, La Pléiade, 1948, p.41.

¹⁹⁰ Lucien DÄLLENBACHE in Anne-Claire GIGNOUX, *op. cit.*, p.52.

Egalement, Dällenbache pose, en se basant sur la forme, une typologie de la mise en abyme dans laquelle il distingue trois types différents :

- ✓ *réduplication simple* : lorsqu'il s'agit d'une similitude entre le récit enchâssé et le récit enchâssant ; c'est une histoire similaire qui est narrée à des exceptions près.
- ✓ *Réduplication à l'infini* : le fragment inséré dans l'œuvre entretient avec elle un rapport de similitude. Ce même fragment enchâssé devient enchâssant, lorsqu'il inclut à son tour un deuxième fragment, et ainsi de suite.
- ✓ *Réduplication aporistique* : elle provient d'une identité ; c'est l'œuvre que nous lisons, dont la ponctuation est mise en scène ; le fragment est « [...] censé inclure l'œuvre qu'il inclut ». ¹⁹¹

En effet, Dällenbache considère la réduplication comme une modalité de réflexion : le retour de l'œuvre sur elle-même ; sur le mode intra ou méta-diégétique. Le but de la mise en abyme est d'aider à comprendre le sens et la forme de l'œuvre enchâssante. Il s'agit d'une « *duplication intérieure* ». Dällenbache conserve l'image du miroir en créant le terme de « *récit spéculaire* ». ¹⁹² Selon ce qui est reflété dans la mise en abyme de l'énoncé, de l'énonciation ou du code, Dällenbache distingue encore cinq mises en abyme qui ont toutes comme point de départ une mise en abyme de l'énoncé : « *une citation de contenu ou un résumé intertextuel* ». ¹⁹³

- ✓ *Mise en abyme fictionnelle* : elle repose sur la mise en abyme de l'énoncé, c'est la dimension référentielle de l'histoire racontée qui est dédoublée dans le récit réflexif.

¹⁹¹ *Ibid.*, p.51.

¹⁹² Lucien DÄLLENBACHE in Anne-Claire GIGNOUX, *op. cit*, p30.

¹⁹³ *Ibid*, p.76.

- ✓ *Mise en abyme textuelle* : elle réfléchit la littéralité du texte, des tableaux, des morceaux de musique, etc.
- ✓ *Mise en abyme énonciative* : elle représente dans le récit enchâssé un des éléments de l'énonciation : le producteur, le récepteur, le contexte, ou la situation d'énonciation.
- ✓ *Mise en abyme métatextuelle* : elle repose sur la mise en abyme du code.
- ✓ *Mise en abyme transcendantale* : elle propose une fiction, une métaphore de la réalité originaire du texte.

La mise en abyme étant le procédé narratif par excellence constitutif du roman, ce dernier contient de nombreuses citations et allusions à d'autres œuvres qui sont clairement définies, très souvent dès le titre, qui a lui seul, suffit à engendrer chez le lecteur une attention particulière.

Dans le cas qui nous intéresse, à savoir celui du narrateur et de Jean Christophe, la mise en abyme a pour but de faire comprendre le sens et la forme de l'œuvre enchâssante. Le narrateur considère le livre de Jean Christophe comme un parfait enseignant, voire un magicien : « *Une fois que je l'avais fini, ni votre sacrée vie, ni votre sacré monde n'étaient plus les mêmes qu'avant* ». ¹⁹⁴

L'influence du roman lu sur le Narrateur est nettement remarquable : la rencontre volée avec Jean Christophe a contribué à l'apprentissage du narrateur dont « *[la] pauvre tête éduquée et rééduquée l'ignorait* ». ¹⁹⁵ Le Narrateur reconnaît que, grâce à cette lecture, il a compris qu'il pouvait lutter seul contre le monde entier du fait que « *l'individualisme* » est l'un des thèmes les plus pertinents de l'œuvre enchâssée. « *Jean Christophe, avec son individualisme acharné; sans aucune mesquinerie, fut pour moi une révélation*

¹⁹⁴ Balzac et La Petite Tailleuse Chinoise, p.137.

¹⁹⁵ Ibid.

*salutaire. Sans lui, je ne serais jamais parvenu à comprendre la splendeur et l'ampleur de l'individualisme ».*¹⁹⁶

Plus loin, le Narrateur raconte en neuf nuits au père de *La Petite Tailleuse* une histoire qu'il estime être la plus longue des histoires qu'il n'ait jamais racontées dans sa vie : celle du *Comte De Monte-Cristo*, d'Alexandre Dumas.

Pour emboîter le récit de Dumas dans son propre récit, le Narrateur évite la mise en abyme de l'énoncé et préfère procéder à « des citations du contenu » : « *Je me préparai à prononcer la première phrase [...], nous sommes à Marseille, en 1815* ». ¹⁹⁷ A d'autres moments, le Narrateur recourt au résumé intertextuel :

*« Nous étions au cœur de l'intrigue, à la meilleure partie du roman, selon mon avis : de retour à Paris, le Comte de Monte-Cristo réussissait, grâce à de savants calculs, à approcher ses trois anciens ennemis, dont il voulait tirer vengeance. Un an, il plaçait ses pisons selon une imparable stratégie, une diabolique machination. Bientôt, le procureur serait acculé à la ruine, le piège préparé de longue haleine allait enfin se renfermer sur lui ».*¹⁹⁸

Le *Comte de Monte-Cristo* est la deuxième œuvre qui contribue à l'apprentissage d'un autre personnage de *Dai Sijie* : le père de *La Petite Tailleuse* ; le tailleur devient le disciple de Dumas et l'influence du romancier français apparaît dans les nouveaux modèles de vêtements confectionnés pour les villageois -surtout les habits des marins : « [...] les vareuses à épaules tombantes et à grand col carré en arrière et pointu en avant [...] »¹⁹⁹, « [...] les pantalons bleus de matelots

¹⁹⁶ Ibid, p.137.

¹⁹⁷ Ibid, p.154.

¹⁹⁸ Ibid, p.159.

¹⁹⁹ Ibid, p.158.

[...] avec leurs pattes larges et flottantes ». ²⁰⁰ Les vêtements cousus par le vieux, faisaient sentir l'odeur de la Méditerranée, émaner le parfum de la côte d'azur. Le tailleur réussit même à créer un motif qui devient le plus recherché de la mode féminine des années de la rééducation, motif que certaines femmes ont réussi à broder sur de minuscules boutons avec du fil d'or : une sorte d'ancre à cinq becs.

Pour Luo et de *La Petite Tailleuse*, disciples fidèles du « vieux Balzac », la valise trésor du *Binoclard* contient « cinq ou six romans » du grand auteur dont les titres apparaissent au fur et à mesure que l'intrigue du roman évolue : *Le Père Goriot*, *les Illusions Perdues*, *Eugénie Grandet*, *Cousin Pont* et *Ursule Mirouët*.

Le premier livre lu est *Ursule Mirouët* ; œuvre qui aurait pu s'intituler « *Balzac, la vie, l'amour* ». L'histoire proprement dite commence lorsque les deux amis rencontrent un objet de satisfaction, « [...] le livre mince, usé » ²⁰¹ que le *Binoclard* consent à leur prêter. Le nom de Balzac ou plus justement sa transcription en quatre idéogrammes branle l'imagination des deux jeunes gens, les envoûte même et les enivre.

« Ba-er-za-ke [...] quelle magie que la traduction ! Soudain la lourdeur des deux premières syllabes, la résonance guerrière et agressive de ringardise de ce nom disparaissait. Ces quatre caractères, très élégants, dont chacun se composait de peu de traits, s'assemblaient 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 ». ²⁰²

Ursule Mirouët est le roman qui bouleverse la vie des trois héros. Le Narrateur et Luo le dévorent littéralement : en l'espace d'une journée pour le premier et d'une nuit pour le second. Balzac semble moins les

²⁰⁰ibid, p.158.

²⁰¹ Ibid, p .60.

²⁰²ibid, p. 71.

ouvrir à la littérature qu'à leur vie même. Le Narrateur « [...] jeune puceau de dix neuf ans [...] »²⁰³ n'ayant « [...] connu que les bla-bla révolutionnaires [...] »,²⁰⁴ reçoit le roman « comme un intrus » qui lui parle de l'éveil « [...] du désir, des élans, des pulsions de l'amour »²⁰⁵. L'histoire d'*Ursule Mirouët* lui paraît « aussi vrai que celle de ses voisins »²⁰⁶ au point où il se sent chez lui dans la maison que la jeune héroïne occupa à Nemours.

Ursule Mirouët est un roman composé par Balzac en 1841, une histoire d'argent, une histoire d'amour et une histoire de miracle, qui se déroule dans la province française de la Restauration. Ce récit met en scène une orpheline pure, chaste et pieuse, victime des intérêts mesquins d'affreux bourgeois de Province qui voudrait lui ravir l'héritage de l'oncle richissime qui l'a adopté depuis sa naissance en faisant disparaître le testament qui fait d'elle l'héritière légataire.

Ursule Mirouët est un récit qui est loin d'être aussi sensuel tel que le laisse entendre les propos du Narrateur et ceux de Luo. Le récit semble abolir les frontières entre la fiction et la vie réelle : en racontant à la *Petite Tailleuse* l'histoire d'amour d'*Ursule* le personnage balzacien finit par initier le personnage saïjien à l'amour comme si de l'espace du livre et de l'espace de la lecture s'opérait une sorte de contagion des émotions. Balzac qui semble lui ouvrir les yeux sur les sentiments et le désir amoureux, l'aide également à comprendre et à vivre son propre désir.

Luo et le Narrateur ne s'arrêtent pas à rêver ou bien encore à fantasmer avec les livres retrouvés mais décident de donner corps à leurs lectures,

²⁰³ Ibid, p.72.

²⁰⁴ Ibid.

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ Ibid.

de procéder « [...] à la lettre ». ²⁰⁷ En effet, le Narrateur décide « [...] de copier mot à mot ses passages préférés d'Ursule Mirouët [...] directement sur la peau de mouton de sa veste [...] », ²⁰⁸ un travail « qui exigeait une concentration hors normes » ²⁰⁹ ; il « [...] avait si mal aux doigts qu'on aurait dit qu'ils étaient cassés ». ²¹⁰

La *Petite Tailleuse*, à son tour, adopte ce culte du « mot-à-mot » et procède ainsi en lisant les autres livres de Balzac. « Cette jolie histoire » ²¹¹, qui semble à mille lieues de l'univers de nos deux héros, leur inspire, les pousse, et fait naître en eux le désir de lire les autres romans, entre autres, un second chef-d'œuvre de Balzac : *Le Père Goriot*, l'œuvre la plus représentative du roman d'apprentissage.

²⁰⁷ Ibid, p.74.

²⁰⁸ Ibid.

²⁰⁹ Ibid ,p.75.

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ Ibid,p.86.

CHAPITRE 2

*LECTURE ET ELABORATION D'UNE
NOUVELLE VISION DU MONDE*

III.2. LECTURE ET ELABORATION D'UNE NOUVELLE VISION DU MONDE

Comme nous avons essayé de le montrer dans le chapitre précédent, le roman sur lequel nous travaillons est une œuvre dont la narration est traditionnelle, son récit étant linéaire. Le moment fort de l'histoire est, d'une part, celui de la découverte des livres ; d'autre part, leur lecture par les héros.

En effet, le roman de *Dai Sijie* n'aurait peut-être pas eu autant de succès sans cette phase de la lecture différemment conçue et réalisée par les personnages. Ce qui est en revanche commun entre ces derniers est l'effet qu'elle a produit, voire la transformation qu'elle a engendré sur chacun d'eux, jusqu'à penser à la métamorphose de la jeune héroïne.

La Petite Tailleuse qui, à l'aide de la lecture, s'émancipe jusqu'à se construire pour elle-même une vie utopique dont seule « la ville » peut supporter l'ambition. C'est ce résultat auquel est arrivée la jeune fille qui nous suggère cette piste de recherche intitulée : *Lecture et élaboration d'une nouvelle vision du monde* ; un concept théorique intimement liée au domaine de la sociologie de la littérature.

III.2.1. La sociologie de la littérature

On peut définir la sociologie de la littérature comme étant « la signification des œuvres en envisageant la vie littéraire comme partie de la vie sociale ». ²¹² Elle regroupe plusieurs approches critiques, qui dans

²¹² P.Aron, D.Saint-Jacques, A.Vialan, *le dictionnaire du littéraire*, Paris, Puf, 2^{ème} édition, 2004, p.580.

une perspective méthodique, cherchent à comprendre le fait littéraire à partir des données sociales.

La sociologie de la littérature a créé un espace, plus ou moins vaste, de réflexion où, différents courants ont tenté de structurer plus précisément l'analyse des œuvres.

- Depuis l'antiquité : Platon et son œuvre *la République*.
- La fin du XVIII^{ème} siècle est marquée par la réflexion de M^{me} De Staël. Dans son œuvre : *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), elle souligne l'importance des facteurs socio-historiques dans la constitution des littératures nationales.
- Hyppolite Taine, dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle (1855) inaugure une réflexion plus méthodique mais moins passionnée qui se réclame du rationalisme et surtout du positivisme. Il tente de créer une science positive de la littérature. Taine pense alors que le roman est un amas d'expériences qui peuvent être une démonstration. La critique de Taine réfute la réflexion à partir de l'esthétique ou à partir de la simple description, elle s'appuie sur le déterminisme : un roman est déterminé par *la race* (entendue au sens de nation), *le milieu* (social) et *le moment* (historique) qu'il expose en 1858 dans son œuvre *Essai de critique et d'histoire*.
- A la fin du siècle, l'histoire littéraire chez Gustave Lanson développe un programme largement sociologique. En effet, Lanson a réfuté l'enfermement de la critique littéraire dans le positivisme. Dans son œuvre *L'histoire littéraire et la sociologie* (1901), le théoricien établit des passerelles entre la sociologie et la littérature. Il a intégré l'ancrage sociopolitique comme donnée

incontournable de l'évolution littéraire. Cette réflexion de Lanson sera rarement appliquée.

- Au début du XX^{ème} siècle, le formalisme russe insiste également sur la nécessité de ne pas dissocier l'analyse formelle et le contexte sociohistorique. La théorie formaliste rompt avec la critique appliquée surtout aux œuvres contemporaines ; une critique littéraire qui ignore les corrélations entre les œuvres et le système littéraire n'est pas rigoureuse ou complète. L'œuvre littéraire entretient des corrélations avec le système littéraire global et l'activité sociale.
- En 1928, I. Tynianov souligne la variabilité historique des faits littéraires et la nécessité d'étudier la relation entre la littérature et la vie sociale. Cette dernière entre en corrélation avec la littérature avant tout par son aspect verbal. C'est donc la langue, voire la linguistique, qui établit ce lien entre *le texte* et *l'extra-texte*.
- Ce n'est que plus tard, vers les années 35, que le formalisme et l'approche historique se rencontrent grâce aux travaux de Michael Bakhtine qui montre comment le texte se tisse en *réfutant*, *absorbant*, *modulant* les discours sociaux et littéraires contemporains. Mais ces thèses n'ont été connues dans le monde francophone qu'après 1960 grâce aux travaux de grands théoriciens de la littérature, entre autres, en France, Lucien Goldman qui introduit à son tour le critique littéraire George Lukács.

Le premier ouvrage qui fait connaître Lukács apparut en 1920 en allemand et en 1963 en français : *La théorie du roman*. Lukács analyse

l'œuvre littéraire par rapport à son extra-texte, à son aspect de socialité, c'est-à-dire du point de vue sociologique, historique et surtout philosophique. Lukács a consacré ses recherches d'abord à la pensée de Kant ensuite à celle de Hegel : l'idéalisme qui, à son avis, est en relation étroite avec la littérature.

La théorie littéraire sociologique conçue par Lukács s'appuie certes sur l'histoire mais aussi sur l'homme dans sa totalité : son évolution, ses contradictions dans une société non uniforme.

Lukács désapprouve, d'une part, le naturalisme qualifié de courant littéraire réducteur. Il réduit l'homme en ce sens qu'il isole le personnage au nom de l'observation scientifique et au nom du positivisme de la vie sociale et humaine. Face au naturalisme qui fait du personnage un être atrophié face au réalisme-socialiste (dirigisme culturel au nom du Jdanovisme) qui contrôle les possibilités créatrices de l'artiste, Lukács soutient une littérature qui s'investit dans une représentation du monde mobile : une vision du monde total. De ce fait, une œuvre littéraire atteint une vision du monde ou une dimension totale quand l'écrivain analyse avec finesse l'espace en perpétualité et mobilité historique dans lequel évolue le personnage principal.

Goldman a beaucoup été fasciné par les recherches de Lukács, il va désormais se consacrer à ses idées et introduit sa théorie en France, à la fin de la deuxième Guerre Mondiale en la résumant dans son ouvrage : *Le Dieu Caché* (1959).

Ainsi conçue, par Lukács et Goldman, la théorie littéraire met en place deux concepts :

- ✓ le héros problématique

✓ et la vision du monde.

Le héros problématique un concept qui a été employé pour la première fois par Lukács dans *la Théorie Du Roman* (en allemand 1920, et en français 1963). La société est analysée dans cet ouvrage à partir de l'évolution sociale, économique et culturelle de l'Occident. Le point de départ de cette évolution est la société en « close » et le point d'arrivée est la société en « crise ». Lukács retient le cas de la Grèce antique ; en littérature, il y avait l'épopée. Lukács remarque qu'un équilibre existe entre l'individu du « moi » et l'univers « société ». Cette harmonie ne signifie pas que l'individu antique est passif : son âme est souvent en quête philosophique, mais cette dernière ne connaît ni l'inquiétude ni le tourment. L'homme antique ne vit aucun abîme qui le pousserait vers la chute ou au contraire vers la cime. Cet équilibre est expliqué par le fait que l'univers des sociétés closes est régi par les divinités qui dictent au destin un évènement heureux ou malheureux. Le monde grecque est harmonieux, il n'y a pas de conflit entre la société et l'individu, entre le littéraire et le social. Tout ceci apparaît dans les récits épiques, et le plus représentatif est l'*Odyssée* d'Homère, récit de la vie du roi *Ulysse*.

A un moment donné de l'histoire de l'Occident, cette harmonie se brise. Pour Lukács l'explication est d'ordre économique, c'est le passage de la féodalité au précapitalisme et au capitalisme qui a marqué surtout le 18^{ème} et le 19^{ème} siècle. Ainsi l'épopée disparaît petit à petit pour donner naissance au roman qui est le genre littéraire de la société disloquée.

La relation harmonieuse entre le personnage héros et le monde n'existe plus dans la société en crise. Ainsi quand l'incommunication s'installe entre la société et le héros, quand la conception du monde du personnage ne correspond pas à celle de la société dans laquelle il vit,

on parle alors du héros problématique ; Lukács prend comme exemples *Don Quichotte* et *Emma Bovary*.

Goldman définit le héros problématique comme suit :

« Le héros démoniaque du roman est un fou ou un criminel, en tout cas un personnage problématique dont la recherche dégradée par là même inauthentique de valeurs authentiques, dans un monde de conformisme et de convention constitue le contenu du genre littéraire que les écrivains ont créé dans la société individualiste et qu'on a appelé le roman ». ²¹³

III.2.2. Le concept de vision du monde

Emprunté au vocabulaire de l'esthétique classique allemande (*Kant, Goethe, Hegel*) par la critique marxiste (*Lukács et Goldman*), la notion « de vision du monde (*Weltanschauung*) désigne la conscience d'un groupe ou d'une classe sociale ». ²¹⁴

Le terme de *vision du monde* comporte une connotation humaniste et idéaliste proche du sens le plus étendu de la philosophie. Sa conceptualisation par Goldman doit autant à la catégorie de la totalité de Hegel qu'à l'esthétique marxiste de Lukács et à la pensée de Marx Weber. ²¹⁵

Le concept de *vision du monde* est né d'un autre concept qui est celui de « la réification ». ²¹⁶ Le mode capitaliste engendre des rapports sociaux qui se basent sur l'argent et sur le profit. Dans cet univers de l'individualisme bourgeois, la réification, qui aliène les relations sociales

²¹³ Lucien Goldman, *La sociologie du roman*, Gallimard, Paris, 1964. p.24.

²¹⁴P.Aron, D.Saint-Jacques, A.Vialan, op.cit., p.640.

²¹⁵ Cf. les notions de « type idéal » et de « possibilité objective ».

²¹⁶Concept détaillé dans, la sociologie du roman, de Goldman, utilisé par les sociologues de la littérature pour qualifier les relations interhumaines dans la société occidentale capitaliste du XIXème siècle.

et humaines, donne naissance à une vision particulière d'un monde où règnent l'individualisme et l'éclatement des relations interhumaines.

La littérature a su exprimer cette société réifiée par le nouveau roman. Le récit du nouveau roman se déroule dans un univers capitaliste parfaitement structuré où l'homme est amoindri (par rapport aux valeurs humaines) et dominé par les objets. Ces derniers remplacent progressivement l'être humain pour devenir eux-mêmes des personnages ; de fait la conscience individuelle est abolie.

En littérature, le personnage héros qui évolue dans cet univers est *le héros problématique* qui cherche à transformer le monde en lui imposant ses idéaux ou bien qui éprouve le désir de voir le monde à travers ses propres aspirations. Il s'agit selon Goldman de la *conscience possible*.

La vision du monde permise par la conscience possible est un univers construit par l'écrivain à partir de la réalité. La vision du monde est la représentation de la réalité, elle est façonnée par l'itinéraire social, idéologique et culturel de l'écrivain lui-même. La *conscience possible* qui est différente de *la conscience collective* est construite par l'imaginaire et par les inspirations esthétiques ; elle n'est donc en aucun cas le simple reflet de la réalité. Entre les deux consciences se dresse une médiation entre les structures de l'œuvre littéraire et l'espace mental d'un groupe social qui détermine sa genèse.

La vision du monde est une structure englobant un ensemble d'intérêts, de valeurs sociales, de sentiments et d'aspirations conscientes ou non qui se manifestent sur un monde implicite dans l'imaginaire d'une collectivité. De ce fait, le texte littéraire est à la fois objet esthétique et objet social.

Goldman voit en la vision du monde un concept explicatif intervenant comme une médiation entre la structure de l'œuvre est celle de la société. C'est en développant cette réflexion que Goldman élabore une analyse socio-textuelle fondée sur le structuralisme génétique, en s'appuyant sur les travaux de Lukács et ses propres recherches dans le domaine de l'approche sociologique du texte littéraire. Cette réflexion date des années 60 et correspond à l'épanouissement du structuralisme en linguistique et en sciences sociales de manière générale.

III.2.3. le structuralisme génétique

L'objectif que se propose d'atteindre le structuralisme génétique est la mise en évidence de deux structures intimement liées :

- *la structure de l'œuvre littéraire* qui s'insère dans une structure plus large et plus englobante qui décide sa genèse ;
- *la structure de la société*, et plus précisément l'espace mental d'un groupe social.

La relation entre ces deux structures est appelée : homologie rigoureuse de structures.

Le structuralisme génétique préconise une méthode qui s'articule sur un double mécanisme :

- la compréhension
- et l'explication.

La compréhension est le point de départ de cette méthode, il s'agit de l'analyse détaillée et attentive de l'œuvre ; l'intra-texte. Comprendre l'œuvre c'est retrouver puis saisir les structures internes qui la constituent

par rapport au temps, à l'espace, aux personnages, aux thèmes, à la composition du roman, etc.

Goldman définit la compréhension comme suit : « *La compréhension c'est la mise en lumière d'une structure significative immanente à l'objet étudié dans le cas précis de telle œuvre ou telle œuvre littéraire* ». ²¹⁷

Ces structures immanentes ont un lien avec les structures externes du texte qui sont de l'ordre du social, de l'historique, du politique, etc. En fait avec l'extra-texte. C'est pour repérer ce lien que le critique littéraire quitte momentanément l'œuvre pour prêter attention aux structures externes englobantes dans laquelle s'inscrit l'œuvre. Cette étape est appelée l'explication que Goldman définit de la sorte :

« L'explication n'est rien d'autre qu'une insertion de cette structure dans une œuvre englobante que le chercheur n'explore cependant pas de manière détaillée mais seulement dans la mesure où cela est nécessaire pour rendre intelligible la genèse de l'œuvre qui est étudiée ». ²¹⁸

L'explication consiste en une meilleure appréhension de l'extra-texte qui permet de saisir et de comprendre l'œuvre dans sa totalité. L'analyse socio-textuelle que propose le structuralisme génétique est alors possible et acquise et permet de cerner la vision du monde. Si une homologie existe entre la structure de l'œuvre et celle de la société elle ne veut nullement signifier que cette relation est une simple analogie de contenus entre l'œuvre et le groupe social ; elle n'est pas le simple reflet de la réalité mais le résultat d'une médiation. La relation est médiante et non immédiate, elle est la construction d'un univers structuré, cohérent par l'auteur appelé *vision du monde* ou *conscience possible*.

²¹⁷ Lucien GOLDMAN, *marxisme et sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1970, p.66.

²¹⁸ *Ibid.* p.67.

III.2.4. « Lire » Balzac et La Petite Tailleuses Chinoise

Balzac et La Petite Tailleuses Chinoise, un titre qui peut laisser entendre qu'il s'agit d'une rencontre entre Balzac et une jeune fille d'origine chinoise. Une impression qui se trouve confirmée à la fin du roman : « *Balzac lui a fait comprendre une chose : la beauté d'une femme est un trésor qui n'a pas de prix* ». ²¹⁹ D'après cette phrase, la rencontre ne paraît ni superficielle ni sans influence ; une telle fin peut même intriguer un lecteur ordinaire, dans la mesure où il la pense impossible du fait qu'il s'agit de deux personnages séparés et dans le temps et dans l'espace : Balzac, un écrivain français du 19^{ème} siècle et une jeune fille figurant dans le roman d'un écrivain chinois du 20^{ème} siècle qui n'a jamais connu la France.

Pourtant, cette rencontre est réalisée grâce un *medium* qui a la force de franchir toutes frontières spatiales et temporelles, et permet par la même occasion d'abolir les frontières entre le réel et le fictionnel. Il s'agit de la lecture.

Si l'on peut considérer que l'œuvre de Balzac (l'ensemble de ses romans) joue le rôle d'un personnage principal c'est justement grâce à cette activité de lecture que ce rôle est accompli. En effet, l'action de lire est accomplie différemment d'un personnage à l'autre pour des fins qui elles aussi diffèrent d'un personnage et d'une circonstance à l'autre. La lecture constitue l'axe autour duquel gravitent les événements et les actions de l'histoire. Un élément qui tout comme l'intrigue connaît un développement, depuis « lire comme étant "tout ce qui s'oppose au

²¹⁹ Balzac et La Petite Tailleuses Chinoise, p.229.

désir ne fait que l'attiser" en passant par lire, "donner sens à la vie" jusqu'à arriver à lire, "c'est devenir un autre" ».

La révolution culturelle lancée par le président Mao en Chine durant les années 70 vise à produire des individus qui soient incapable de penser en dehors des références communistes ; d'où l'interdiction de presque tous les livres sauf les livres purement scientifiques et ceux du président ainsi que de ceux de ses partisans- il en découle la nécessité de rééduquer les *intellectuels* et tous ceux qui auraient commencé à étudier à l'école -d'où le sort des deux amis : Luo et le narrateur. Ces jeunes citadins déportés à la campagne parce qu'ils sont fils de familles intellectuelles, dénoncent la politique de l'époque et finissent par la violer, la transgresser à la fin du roman.

Le sentiment de haine à l'égard de tous ceux qui l'ont privé de savourer la littérature occidentale aussi bien que chinoise a fait de Luo un conteur doué ; en compagnie du *narrateur* il raconte aux villageois les films projetés en ville -films qui sont tout de même à l'origine une des formes de la littérature (un scénario).

Pour se venger de la politique qui les a transformé en simples montagnards, devant non seulement supporter la situation mesquine dans laquelle ils sont, mais accomplir des tâches humiliantes et dégradantes au nom de la rééducation telle que conçue par le président Mao, les deux amis relèvent le défi, au prix de leur vies, de se procurer la valise dissimulée par le Binoclard, une valise-trésor pleine de livres interdits.

Lire à leurs yeux est d'abord succomber au désir attisé, mais également fuir leur vie misérable en rencontrant d'autres personnages, d'autres vies,

d'autres cultures...un autre monde. Ou bien se distraire dans bien d'autres cas, notamment lorsqu'ils racontent ce qu'ils ont lu aux paysans, au tailleur de la ville et à sa fille, *la Petite Tailleuse*. Ce moyen ludique qu'est la littérature fut l'instrument par lequel Luo décida de transformer sa bien-aimée -projet qui réussit mais dont les résultats échappent et à la jeune fille et à Luo.

La littérature est également une clé magique qui peut ouvrir toutes les portes fermées aussi bien du réel que celles de l'imaginaire. Prenons l'exemple du Binoclard ; n'est-ce pas les poèmes collectés auprès du vieux meunier qui lui ont permis de mettre fin à sa rééducation en décrochant un emploi dans une revue. C'est grâce à cette même littérature et aux livres de Balzac que le narrateur paya le prix au médecin pour qu'il accepte d'aider la jeune fille à avorter.

Le roman de *Dai Sijie* exprime les différentes nuances de signification du verbe lire. Cette action contextualisée peut signifier : *fuir, se distraire, relever un défi, créer, instruire, transformer, donner sens à la vie, élaborer une nouvelle vision du monde et enfin devenir un autre.*

C'est le cas de la jeune héroïne *la Petite Tailleuse Chinoise*, personnage privé de prénom, qui va rechercher son identité, ailleurs, grâce à la lecture des romans de Balzac. Dans sa confrontation avec l'existence, elle possède une arme décisive : par les histoires qu'elle raconte, le pouvoir des mots et leur mode d'agencement sont une source intarissable de vie et de changement bien plus efficace. Ce pouvoir de la littérature réside dans sa capacité à transformer notre existence. Le texte de fiction nous permet de prendre conscience d'un autre monde. Le récit nous donne accès directement à d'autres vies. Racontées ces vies sont objectivées, rendues visibles et explicables. Leur monde est

désormais possible à vivre. Un monde qui provoque un changement de regard sur le nôtre, offre un nouveau point de vue, nous pousse à transformer notre vie ou à nous y ancrer de manière plus lucide ou convaincue.

La littérature par le biais de la lecture suscite en nous l'envie de vivre en nous identifiant à la vie des héros. La vie décrite à travers le destin d'un personnage est en fait une réponse pratique, narrative à une question qui peut être un sens à notre existence. Cette vie racontée mériterait d'être vécue, le monde de la littérature nous offre un modèle imaginaire de vérité.

Une histoire racontée à travers la proposition d'un autre monde, offre une possibilité, celle de la reconstitution d'un soi, celui du lecteur. En effet, le détour par l'autre permet de reconstituer un autre soi, il peut même conduire le lecteur à passer « *d'actes en papier* », ²²⁰ afin de se tracer des programmes implicites de vie, à des comportements réels - selon cette expression de Paul Ricoeur : « *Contre le moi maître de lui-même, le soi disciple du texte* ». ²²¹

Cette appréhension du soi par la médiation de l'autre est le résultat de la complicité qui se tisse sinon avec le l'écrivain du moins avec le texte. *Dai Sijie* semble bien le saisir du fait qu'il ait intitulé son roman en évoquant le nom de l'écrivain *Balzac* et non le patronyme de l'un de ses personnages.

²²⁰ Umberto Eco, *De la littérature*, Grasset, 2003, p.17.

²²¹ Cité par, Desson G., RICŒUR P., *L'amour du texte*, Europe, littérature et philosophie, Janvier 2000, p.154.

La jeune fille s'est positionnée en co-auteur, garant véritable du prolongement du texte dans l'existence. En effet, la vie d'*Ursula Mirouët* et celle d'autres personnages sont la source du récit de Balzac, ce récit, à son tour, donne naissance à une autre vie, la vie de *La Petite Tailleuse Chinoise* qui devient la source d'inspiration du roman de *Dai Sijie*. Ainsi, « l'histoire tient lieu de l'homme ». ²²²

Le récit de fiction de Balzac acquiert chez la jeune fille une signification quasiment métaphysique et un avantage surtout : cette autre présentation et représentation de la vie proposée par la fiction, fait de la jeune chinoise une héroïne qui à l'image du « héros problématique » a désormais une nouvelle vision du monde, autre que celle des individus qui vivent dans une même société. Cette jeune héroïne, qui croit en cette autre vie, et reconstitue en elle-même un autre soi initié à l'amour, à la lecture, à une autre culture, la voit désormais possible à vivre.

Ce personnage n'est plus satisfait par ce monde conformiste dans lequel il vit. L'héroïne est à la recherche d'un autre monde « celui de la ville » où pourrait se réaliser ses idéaux, des valeurs authentiques. La quête menée par l'héroïne possède un objectif : *atteindre une sublimation qui fait d'elle, tout comme le personnage balzacien, un être particulier.*

La conclusion du roman est ouverte sur tous les possibles narratifs :

- *la Petite Tailleuse Chinoise* réussira-t-elle à atteindre son objectif ?
- ou bien la fin de sa quête sera-t-elle tragique ?

²²² Jean GREISCH, Paul Ricoeur, *L'itinérance du sens*, Million, « Krisis », 2001, p.158.

Une recherche désespérée entraîne l'héroïne jusqu'à la mort à l'image d'autres héros problématiques ; quelle morale alors du suicide d'*Emma Bovary*, de *Julien Sorel* ou bien encore de la folie le cas de *Don Quichotte* ?

CHAPITRE 3

LECTURE ET CONTESTATION POLITIQUE

III.3. LECTURE ET CONTESTATION POLITIQUE

Le texte littéraire, différemment conçu, est avant tout une communication linguistique dont la dimension esthétique permet de dépasser ainsi la communication utilitaire limitée à la transmission des seules informations, telles qu'elles se présentent dans les écrits scientifiques, techniques, économiques, politiques, etc.

De par son double aspect pragmatique et symbolique, le texte littéraire, riche de sa diversité formelle autant que de ses thèmes sans cesse revivifiés qui expriment la condition humaine, est d'abord la rencontre entre celui qui, par ses mots, se dit lui-même et son monde, et celui qui reçoit et partage ce dévoilement. C'est pourquoi, le texte littéraire entretient une interaction fondamentale entre sa structure et son destinataire ; ainsi l'œuvre se reconstitue dans la conscience du lecteur. En l'absence de cette activité de lecture salvatrice, qui constitue le hors-texte, l'œuvre n'aurait pas d'existence proprement spirituelle et intellectuelle.

Dans cette situation de lecture interviennent des déterminations individuelles et collectives. La saisie narrative du sens peut signifier chez un lecteur, à l'instar du devenir de l'héroïne de *Dai Sijie*, la *Petite Tailleuse Chinoise*, lire c'est-à-dire donner sens à la vie, s'approprier d'autre vie pour en faire la sienne –vie à travers laquelle une autre vie est envisagée, est désormais possible ; vie qui, par conséquent, donne naissance à un autre soi.

D'autre part, l'interaction de l'œuvre avec son auteur dont il est le producteur, peu importe ses sources d'inspirations, suppose que l'écrivain

participe pleinement au monde social et doit par conséquent intervenir, par ses œuvres, dans les débats de son temps. Rôle social de l'intellectuel qui fait que la littérature n'est plus considérée comme occupation des oisifs, mais a en contrepartie différentes fonctions qui font qu'elle n'est plus perçue comme un divertissement destiné au seul plaisir du lecteur sans finalité pratique, directe. Bien au contraire, la littérature peut remplir différentes fonctions.

III.3.1. La littérature : miroir de l'homme en devenir

La littérature permet d'amener l'individu à partager l'expérience d'autrui, parce que l'homme replié sur ses propres valeurs serait en son absence condamné à une véritable solitude. La littérature lui transmet de la sorte une très longue et inhabituelle expérience, un certain nombre de valeurs morales, à défendre ou à illustrer à l'exemple du théâtre et de la littérature du XVII^{ème} siècle qui se situaient dans une perspective humaniste : c'est le cas de *Molière*, *Racine* et *La Bruyère* et d'autres écrivains qui cherchaient à corriger et instruire l'homme en le divertissant; des auteurs qui visaient cette union entre la littérature et la morale.

La littérature est également dotée d'une fonction culturelle dans la mesure où elle peut être un moyen de connaissance et d'analyse de soi et d'ouverture aux autres. Justement cette capacité de la culture d'auto-réflexion, peut aller jusqu'à offrir au lecteur la possibilité de dépasser sa mesure intellectuelle et spirituelle. La jeune fille de *Dai Sijie* a dépassé les limites du réel et de sa propre condition, elle a découvert dans la littérature de Balzac, et plus précisément dans le dialogue entre ses chefs-d'œuvre, à travers le temps et les civilisations comme l'honneur d'être femme.

Confrontée aux problèmes du temps, de la société, à ses conflits et à l'histoire, la littérature peut symboliser l'intégration de l'art au réel ; elle peut établir des rapports entre l'art et le réel, à la politique par exemple. Sans pour autant se réduire à cette fonction qui est celle de l'engagement, elle peut être en même temps esthétique et éthique.

III.3.2. Littérature engagée : l'impensé social

Littérature engagée, une doctrine défendue à partir des années 1945 par l'équipe des *Temps Modernes*, notamment Simone De Beauvoir et Jean-Paul Sartre qui l'a théorisée dans *Qu'est ce que la littérature ?*²²³ Sartre en effet responsabilise l'écrivain en faisant de toute œuvre, à visée esthétique, également une prise de position, car indissociable d'un projet éthique, elle se met au service d'une cause. C'est une littérature de participation dans laquelle l'écrivain doit « *prendre la plus lucide et la plus entière responsabilité d'être embarqué et de faire dès lors passer pour lui et pour les autres l'engagement de la spontanéité immédiate au réfléchi* »²²⁴.

Cette attitude par laquelle les écrivains mettent au jour l'impensé de la réalité sociale, en s'impliquant par leurs écrits dans les enjeux sociaux et notamment politiques, est un phénomène présent dans toutes les littératures du monde entier, et le roman de *Dai Sijie* n'échappe pas à ce phénomène, doublement détecté du fait que ce récit emboîte un autre.

Dai Sijie a composé un roman dont le nombre de personnages est réduit au même titre que celui des événements, ceci le pousse à condenser les

²²³ Jean-Paul SARTRE, *Qu'est ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1964.

²²⁴ Jean-Paul SARTRE, *Situation II*, Gallimard, Paris, 1948, p.124.

informations, et ne proposer à lire que ce qui est au service de la fiction, de l'histoire. Le roman débute par un incipit qui plonge le lecteur au cœur de l'histoire, au cœur même de l'intrigue comme pour attirer l'attention du lecteur qu'il s'agit d'une œuvre s'inscrivant dans l'entre « fiction » et « réalité ».

L'auteur ne tarde pas par la suite à ouvrir une parenthèse²²⁵; une stratégie qui a pour but de fournir des informations au lecteur -lequel peut appartenir à un pays autre que la Chine- dans le but de lui expliquer en quoi consiste la rééducation et d'autre part pour garantir, renforcer le lien, le contact, la compréhension des événements et de leur suite, événements se déroulant justement dans ces circonstances.

Une lecture attentive de cette parenthèse révèle la fonction explicative de ces mêmes circonstances ; elles véhiculent le moins explicitement possible la prise de position de l'auteur par rapport au régime maoïste et par la même occasion nous faire partager ses jugements péjoratifs à l'égard de quelques pratiques de cette politique.

En page 14, Luo et le narrateur comme pour trouver la vraie raison qui pousse Mao à envoyer les jeunes intellectuels en rééducation, en concluent que Mao haïssait les intellectuels. Une réponse apparemment naïve que la suite du roman infirme et propose une réponse plutôt probable : Mao a peur des intellectuels, de ce qu'ils sont capables en tant qu'intellectuels, notamment de violer les lois imposées par sa doctrine.

La *Révolution culturelle* lancée par le président Mao procède à une inversion des valeurs : on considère que la vérité, la sagesse et la vertu

²²⁵ *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, « les deux mots sur la rééducation », p.13.

sont à rechercher dans ces vies difficiles voire misérables de paysans et d'ouvriers, et que les professions d'intellectuels de la ville ne représentent pas un progrès mais une perversion sociale due à la puissance corruptrice de l'Occident. Tout ce qui fait référence à l'Occident, à la ville, à la bourgeoisie est alors susceptible d'être condamné et détruit : le violon du narrateur par exemple, est un « *jouet bourgeois venu de la ville* »²²⁶ -parce qu'il incarne tout cela à la fois, il devient donc une menace au début du livre.

La scène de l'autocritique du père de Luo, humiliante et brutale, évoque cette époque en Chine représentée par la puissance des systèmes totalitaires et la manipulation des masses. Cette scène qui ne semble pas dénoncer explicitement et directement les méthodes du régime communiste chinois, nous confronte pourtant directement au règne de l'injustice et de la violence.

Ceci dit les deux mots sur la rééducation ont apporté peu d'éléments à l'intrigue, sinon, l'amitié et la solidarité entre Luo et le narrateur.

La contestation de la politique est faite également à travers les personnages, à travers leurs traits de caractères :

²²⁶ Ibid., p.11.

- à la 1^{re} rencontre avec la *Petite tailleuse Chinoise*, Luo la qualifie de jeune fille « primitive », ²²⁷ à l'image des autres paysans, à leur tête le chef du village, qui sont privés de cette chance inouïe, celle de se cultiver et de s'épanouir. Ces villageois assimilés à un troupeau de vermines au début du roman, fascinés, par le violon du narrateur dont ils ignorent l'usage, suspendus aux ordres de leur chef, s'agitent frénétiquement quand il le voue au bûcher, mais ils finissent par applaudir et ils sont même émus dès que le narrateur commence à jouer. Des paysans dont la liberté de comportement leur échappe et sont tout au long du roman sous l'emprise du pouvoir communiste, représenté et symbolisé par le chef du village.
- Mais la vraie autorité dans le village, après l'arrivée des deux intellectuels, c'est la résidence des deux adolescents, malgré la pauvreté des lieux et l'existence du chef officiel du village.

Les deux amis, après avoir eut l'idée de génie de faire du réveil le « phénix » du village, profitant de l'ignorance des villageois, modifient comme cela leur arrange les horaires surtout pour retarder les heures du travail : « *Qu'elle fut agréable [alors] cette grasse matinée, d'autant qu'on savait que le chef attendait dehors en faisant les cent pas* » ²²⁸.

Les paysans, qui devaient selon les lois de Mao rééduquer les jeunes adolescents, assistent désormais à des séances de rééducation, ils sont même hypnotisés par le pouvoir du conte, du récit de la littérature. Les paysans éloignés de la civilisation « *n'avaient jamais eu l'occasion de voir un film, de leur vie, et ne savaient pas ce qu'était le*

²²⁷ Ibid., p.36.

²²⁸ Ibid., p.25.

cinéma ». ²²⁹ Désormais sous l'emprise de Luo et de son ami, lors du récit qu'ils leur font inspirés par les projections cinématographiques, les villageois s'évadent du monde mesquin dans lequel ils vivent.

La contestation du régime maoïste s'accroît de plus en plus à la découverte des livres, objets de la plus implacable des interdictions dictées par le dictateur.

Les deux amis ne se contentent pas de se les procurer, mais finissent par les propager avec toutes les idées qu'ils véhiculent en les partageant avec d'autres personnages. Le Binoclard, dont le trait de caractère le plus pertinent est la lâcheté, mais aussi personnage qui se montre le plus obéissant aux lois maoïstes, représente aux yeux des paysans l'idéal rééduqué.

- *Pourtant, n'est-il pas le personnage le plus courageux ; le possesseur de la valise qui a métamorphosé la jeune fille et a donné naissance à cette œuvre ?*
- *N'est-il pas un personnage qui conteste à sa façon la politique, en montrant une attitude autre que la sienne : « Sous ma cape je tue le roi ! » ; un personnage qui a osé pasticher les chants du vieux meunier pour en fournir une version adaptée et truquée, transformant une chanson paillardes en hymne à l'idéologie communiste comme pour se moquer de la politique du grand timonier, pour pouvoir mettre fin à sa rééducation, et se tracer une carrière, contre la politique de l'époque ? Devenir écrivain à l'image de ses parents et créer un espace de liberté à la fois sans cesse menacé et irréductible.*

²²⁹ Ibid., p.29.

L'emprise du pouvoir communiste apparaît sous différentes formes ; notamment par le contrôle des esprits, en empêchant les Chinois de réfléchir en dehors des références communistes, en interdisant toute lecture autre que celle des ouvrages de Mao et de ses partisans. Et comme pour se moquer de ce pouvoir, le narrateur nous rapporte cette scène de l'ancien pasteur de la ville, coupable d'avoir conservé une bible en latin, condamné à balayer toute une rue sous les insultes, les coups et les crachats de tous.²³⁰

L'un des autres aspects du pouvoir communiste est celui du contrôle des corps, cette absurde loi, lors de la grossesse de *la Petite Tailleuse Chinoise*, qui semble ignorer les plus élémentaires des réalités humaines :

*« Aucun hôpital aucune accoucheuse de la montagne n'accepterait de violer la loi [...] Luo ne pourrait épouser la Petite Tailleuse que dans sept ans car la loi interdisait de se marier avant l'âge de 25 ans [...] chaque centimètre carré de ce pays était sous le contrôle vigilant de "la dictature du prolétariat" ».*²³¹

Cette loi est une impasse qui fait non seulement de tout avortement mais aussi de toute grossesse avant 25 ans un véritable délit. Donc la relation qui unit Luo et *la Petite Tailleuse Chinoise* est un acte passible d'une « *punition politique, administrative et du scandale* »²³² au regard de cette législation draconienne.

Mais la Petite Tailleuse Chinoise n'a-t-elle pas réussi à avorter, une autre occasion pour le narrateur de violer une autre loi du président Mao, et par quel moyen? N'était-ce pas justement le livre de Balzac qui était le prix à payer au médecin ? - Mao n'avait-il pas peur des intellectuels?

²³⁰ Ibid., p.228.

²³¹ Ibid., p.p.199- 200.

²³² Ibid., p.200.

Ces interdits ont suscité des zones de résistance: ce sont les livres prohibés et pourtant lus en cachette, c'est une cascade isolée et paradisiaque ; c'est aussi la coquetterie des femmes. La *Révolution culturelle* avait tenté d'imposer, parfois violemment, une tenue proche de celle des hommes (pantalon, veste à col Mao et cheveux courts).²³³

Mais les contes racontés au tailleur et qui ont contribué à son apprentissage et au développement de son esprit créatif, lui ont aussi inspiré de nouveaux modèles de vêtements à l'image de ceux des personnages de Dumas dont il est le disciple. C'est à sa façon qu'il conteste la politique de Mao en violant ses lois ; en particulier celle du contrôle communiste des corps.

Dans ce régime qui essaie de contraindre les esprits et les corps à un unique modèle, on comprend que la découverte de Roman Roland qui exalte « *l'individualisme acharné* » de son héros, soit par le narrateur une « *révélation salutaire* ». ²³⁴

Le jeune homme met rapidement en application cette lutte de l'individu contre tous en cherchant à sortir *la Petite Tailleuse* de l'impossible situation dans laquelle la place sa grossesse. Ce n'était pas la seule situation impossible dans laquelle vivait la jeune femme, mais c'est justement toute sa vie qui l'était pour elle : mais elle finit par en sortir et envisager une vie meilleure dans un autre monde où elle espère qu'elle ne subira pas la même torture qu'exerçait Mao.

²³³ *Ibid.*, p.162.

²³⁴ *Ibid.*, p.137.

Pour conclure, le départ de la jeune fille de la campagne vers la ville contrarie fort ce que voulait Mao dans le cadre de sa politique à laquelle se consacrent tous les appareils idéologiques de l'Etat. Alors même qu'une simple lecture des œuvres littéraires a favorisé le départ de la jeune héroïne, de son propre gré ; nul n'a pu l'arrêter, ni son amour ni son père.

La jeune femme n'a-t-elle pas bouleversé les lois draconiennes de Mao à cause / grâce à la lecture ?

CONCLUSION

Durant la politique de rééducation chinoise conduite par *Mao* et ses idéologues, ce qui a été sans doute le plus bafoué, se sont incontestablement les productions intellectuelles, particulièrement la littérature.

Dai Sijie entreprend de la réhabiliter, non pas à travers le développement d'un ouvrage théorique ou une œuvre contestataire virulente qui alignerait des statistiques et des chiffres, mais *calmement*, au moyen d'un récit des plus simples, parce que partiellement authentique. Ainsi l'auteur fait appel à la littérature, dont il a été sevré, pour reconquérir cette liberté perdue, et suggérer la puissance de cette vénérable discipline.

La déportation des jeunes lycéens et universitaires vers les compagnes, sous prétexte de les rééduquer, servait en fait à les éloigner des sources du savoir -sources qui ont été brûlées auparavant. Mais rien n'était moins sûr pour les sbires de *Mao*.

*« Pour certains, les mots sont utilitaires, pour d'autres ils sont " une musique qui entraîne vers la beauté ". Dans tous les cas, ils révèlent la personnalité de chacun. La désintégration du langage n'est que le reflet de la désintégration de l'individu et du monde qui l'entoure ».*²³⁵

Les personnages de *Dai Sijie* avaient saisi cette force de nuance des mots et cette puissance du langage : le narrateur et son ami d'enfance *Luo* aussi bien que la Petite Tailleuse, pourtant simple villageoise de son état (en dépit du statut privilégié de son père appartenant

²³⁵ Anneliese SAULIN-RYCKEWAERT, « La désintégration du monde dans le roman européen », *La Revue des Ressources.org*

pratiquement à l'aristocratie). Orpheline de mère, et échappant à la férule de son père, souvent en déplacement, celle-ci devait être pour l'auteur la jeune fille idéale prête à succomber à la voix de l'émancipation. Quoi de plus émancipateur assurément que la littérature et l'amour d'un jeune homme audacieux, débrouillard et très éloquent, sans compter les soins et l'adoration platonique du narrateur.

Le décor fictif est planté pour accueillir et amoindrir, atténuer quelque peu les durs sévices historiques. La littérature étant la seule activité à concilier harmonieusement tout cela, l'autofiction disposait virtuellement de tous les ingrédients nécessaires à la *tragédie*. Le talent d'un conteur en charge de personnaliser et de finaliser le tout et l'œuvre est faite.

C'est ce que *Dai Sijie* avait sans doute compris, comme il avait compris, à l'instar de tous les écrivains du monde, que l'écriture est la seule activité durable, voire immortelle et qui, ainsi, lui permettrait de survivre à *Mao* et à sa politique égocentrique et destructrice. Car « [...] il y a une sorte de folie commune à tous les écrivains. Mais leur folie est mise au service de ceux qui ne s'expriment guère. Ils se veulent les porte-parole de ceux de leur condition. Ils sont leur voix ».²³⁶

La littérature étant par essence la seule discipline solidaire d'elle-même, *Dai Sijie* convoque des œuvres et des auteurs occidentaux, les appelle carrément à la rescousse afin de garder perpétuellement le contact avec la fiction et ainsi juguler son ressentiment, sa haine, pour ne pas se laisser aller à une diatribe qui lui ferait perdre la faculté maîtresse de dire

²³⁶ Michel RAGON, in *Omnibus 2007 (livres d'hier, lectures d'aujourd'hui)*, [catalogue], p.44.

si bien les choses qu'il se devait de dire, dans les circonstances vécues par sa grande nation.

Balzac et La Petite Tailleuse Chinoise, cette œuvre, si simple en apparence, relève en fait le challenge de dire tant de choses à la fois. Plus, elle le réalise avec cette innocence propre à la sincérité. Celle du narrateur est au-dessus de tout soupçon lui qui a donné le premier rôle, un rôle autrement plus valorisant, à son ami *Luo*, et qui va jusqu'à demeurer dans l'anonymat -tout comme *La Petite Tailleuse Chinoise*. Ainsi ils constituent tous deux l'archétype de la jeunesse chinoise de l'époque, c'est-à-dire des centaines de milliers de personnes, entraînées dans « *des évènements* » qui les dépassent et qu'ils ne comprennent pas.

L'auteur par le biais de son narrateur, témoin des faits et des personnages, se met en retrait et se place, respectueusement, dirait-on sur la même ligne que ses compatriotes, acteurs impuissants d'un drame qu'ils n'ont pas écrit. C'est pourquoi l'auteur l'a écrit, en leur nom - brillamment- et c'est un euphémisme.

Pourtant, « [...] faut-il attendre de la littérature qu'elle dégage une vérité humaine des [...], "évènements" ? »²³⁷

²³⁷ Claude HERZFELD, *Le peuple et la mer*, in PAUL Jean-Marie (sous la dir.), *Le Peuple, mythe et réalité*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes Cedex, 2007, pp.123-124.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- 01- ADAM J.-M., *Le récit*, Paris, Coll. « Que sais-je ? », n° 32615, Avril 1987.
- 02- P.Aron, D.Saint-Jacques, A. Vialan, *le dictionnaire littéraire*, Paris, Puf, 2ème édition, 2004.
- 03- BAKHTINE M., *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
- *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987.
- 04- BENACHOUR N., « polycopie sur l'intertextualité », imprimerie de l'université de Constantine, 2005.
- 05- BARTHES R., « Théorie du texte », in *Encyclopédie Universelle* 1973.
- 06- BREMOND C., *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.
- 07- CHKLOVSKI V., *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.
- 08- COMPAGNON A., *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- 09- DÄLLENBACHE L., *Initiation à l'intertextualité*, Ellipses, 2005.
- 10- Desson G., RICŒUR P., *L'amour du texte*, Europe, littérature et philosophie, Janvier 2000.
- 11- DOUBROVSKY S., « Autobiographie, vérité, psychanalyse », in *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, P.U.F, Coll. « perspectives critiques », 1988.
- *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
- *Le livre brisé*, Paris, Grasset, 1989.
- 12- ECO U., *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003.
- 13- EDMONDE-MAGNY C., *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Seuil, 1950.
- 14- ELLEINSTEIN J., *Histoire mondiale des socialismes 1945-1960*, Paris, Lilas, 1984.
- 15- FRIEDMAN N., *Forms of the plot*, *Journal of General Education*, Vol. VIII, n°4, juillet, 1955.

- 15- GASPARINI Ph., *Est-il je ?*, Paris, le Seuil, mars 2004.
- 16- GENETTE G., *Fiction et diction*, Paris, le Seuil, Coll. « Poétique », 1991.
 - *Figures III*, Paris, le Seuil, 1972.
 - *Palimpsestes*, Paris, Seuil, Points Essais, 1982.
- 17- GIDE A., *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1948.
- 18- GOLDMAN L., *La sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
 - *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1956.
- 19- GREISCH J., RICŒUR P., *L'itinérance du sens*, Million, « Krisis », 2001.
- 20- KRISTEVA J., *La Révolution du langage poétique*, Paris, le Seuil, 1974.
 - *Séméotikè, Problèmes de la structure du texte*, Paris, Seuil, 1969.
 - *Séméotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- 21- LAURENT J., « La stratégie de la forme » in *Poétique* n° 27, Paris, Seuil, 1976.
- 22- LEJEUNE Ph., *L'autobiographie en France*, A. Colin, Coll. « U² », 1971 .
 - *Le pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Le Seuil, 1996.
- 23- LESAGE M., *Les institutions chinoises, Que sais-je ?* Paris, P.U.F, 1978.
- 24- LEYS S., *La forêt en feu, essais sur la culture et la politique chinoise*, Coll. « Savoir », 1983.
- 25- LUKACS G., *Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1983.
- 26- MAINGUENEAU D., *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1976.
 - *Approche de l'énonciation en linguistique générale*, Paris, Hachette, 1981.
 - *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

- *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan, 2001

- 27-** MAURIAC F., *Le Romancier et ses personnages*, L.G.F, Poche.
- 28-** PHILIPPE G., *Le roman*, Paris, Le Seuil, 1996.
- 29-** PIEGAY-GROS N., *introduction à l'intertextualité*, Paris, PUNOB, 1996.
- 30-** PROPP V., *Morphologie de conte*, Paris ? Seuil, Coll. « Points », n°12, 1970.
- 31-** QUENEAU R., *Un conte à votre façon, la littérature potentielle*, Paris, Gallimard, Idées, n°289.
- 32-** RAIMOND M., *Le roman depuis la Révolution*, Armand Colin, Coll. « U », 1967.
- 33-** REUTER Y., *L'analyse du récit*, Paris, Dunod.
- 34-** RIFFATERRE M., « La trace de l'intertexte » in *la Pensée*, Octobre 1980.
- *La syllepse intertextuelle*, Paris, Poétique n°40, novembre 1979.
- 35-** SCHILCHING I., « Dai sijie », Paris, Gallimard, 2001.
- 36-** SARTRE, J.-P., *Situation II 1948*, Paris, Gallimard, 1948.
SARTRE, J.-P., *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard 1964.
- 37-** SAUDAN A., VILLANUEVA C., *Littérature et philosophie*, Paris, Bréal, 2004.
- 38-** TODOROV T., *La notion de littérature*, Paris, le Seuil, mars 1987.
- *Les genres du discours*, Paris, Le Seuil, 1978.
- 39-** VALERY P., *Les deux vertus d'un livre, Pièce sur l'art, Œuvre*, tome II, Bibliothèque de la Pléiade.

Résumé :

Relevant de la littérature traditionnelle et du récit dans son sens le plus habituel, « Balzac et La Petite Tailleuse Chinoise », de Dai Sijie est une œuvre d'un abord assez facile, d'une facture sobre et d'un débit fluide et coulant. Un roman qui marque la littérature universelle, sans fracas, sans prétention, sans théorisation et sans grande abstraction, a reçu de multiples prix littéraires, et il a été, également, traduit dans 25 langues.

Une œuvre qui est avant tout le témoignage d'une victime porte parole de millions d'autres victimes vivant dans un monde terrible, absurde où tout est interdit par la politique de la Chine des années 70, où les hommes perdent tout : les rêves, le droit de savoir, le droit de liberté et d'évasion à travers la littérature.

Dans cette présente étude, nous nous sommes adonnés à une *autre lecture possible*, en empruntant nos concepts à l'interdisciplinarité à laquelle nous nous sommes livrés ; une sorte d'éclectisme de bon aloi qui nous a permis d'explorer l'œuvre sous divers aspects : narratologique, sociocritique, intertextuel et autofictionnel.

Abstract:

Recovering from the traditional literature and from the narrative in its most usual sense, "Balzac and The Small Chinese Dressmaker", of Dai Sijie is a work of a rather easy access, of a sober invoice and a fluid and smooth flow.

A novel which marks the universal literature, without crash, unpretentious, without theorization and without big abstraction, received multiple literary prizes, and it was, also, translated in 25 languages.

A work which is above all the testimony of a victim caring word of millions of victims living in a terrible, absurd world where everything is forbidden by the Chinese policy of the 70s, where the people lose everything: the dreams, the right to know, the right of freedom and evasion through literature.

In this present study, we devoted to another possible reading, by borrowing our concepts from the interdisciplinary aspects in which we were engaged; a kind of eclecticism of a high quality which allowed us to investigate the work under diverse angles: narratology, sociocritics, intertextual and autofictional.