

Sophie CROISSET

Ironie et contexte littéraires : une approche du « Complexe de Di » de Dai Sijie

Notice biographique

Aspirante F.R.S – FNRS, Sophie Croiset est doctorante en langues et lettres à l'Université Libre de Bruxelles, Belgique, et en littérature générale et comparée à l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle, France. Ses domaines de recherche sont les littératures en situation de contact des langues et des cultures, l'identité/l'altérité, la création en exil. Sa thèse de doctorat porte sur les écrivains chinois d'expression française. Dernières publications : 2010 : avec A-R. Delbart (dir.), *Cahiers de linguistique, La littérature française au carrefour des langues et des cultures*, Fernelmont, E.M.E, 35/1, 206 p. ; 2010 : « Ecrivains chinois d'expression française : l'étrangèreté, entre respect et altération de la langue », in S. Kassab-Charfi (dir.), *Altérité et mutations dans la langue, Pour une stylistique des littératures francophones*, Louvain-La-Neuve, Academia-Bruylant, p.83-96.

Résumé

Cet article traite de l'utilisation de la figure micro- et macrostructurale que constitue l'ironie littéraire par Dai Sijie (1954-), auteur chinois d'expression française, dans un roman paru en 2003 : *Le complexe de Di*. Après avoir défini les contours de la notion, nous apportons des précisions indispensables sur l'auteur et sur le contexte de production de l'œuvre. Ensuite, nous allons au cœur du texte afin de percevoir les différents indices qui nous permettent de capter l'ironie et de l'analyser.

Abstract

This article focuses on the use of the micro- and macrostructural figure of French writing Chinese author Dai Sijie's (born in 1954) literary irony as it appears in his novel *Le complexe de Di* (2003). After having defined the concept, we will provide the biographical and historical background linked to the text. Finally, an in-depth analysis of the latter will bring us to the heart of Dai Sijie's irony.

Mots-clés : littérature en français – ironie littéraire – contexte – (trans-)identité – Chine – exil

Keywords : literature in French – literary irony – context – (trans-)identity – China – exile

Sommaire

Introduction	59
1. L'ironie en question : cadre théorique.....	59
2. Un auteur de l'entre-deux.....	61
2.1. Contexte de production et <i>transidentité</i>	61
2.2. Un sourire éloquent : approche de l'auteur	63
3. Un roman complexe.....	64
3.1. Décrypter la scénographie – Capter l'ironie.....	65
3.1.1. Le clown ce héros	65
3.1.2. Curieuses normalités.....	68
4. Un discours à double détente	70
Conclusion.....	72
Bibliographie.....	73

Introduction

Dai Sijie (1954-) par sa situation d'écrivain d'origine chinoise ayant choisi le français comme langue d'écriture, fait partie d'un ensemble d'auteurs qui s'accroît depuis le début du XX^e siècle. De Tcheng Ki-Tong (1851-1907) à Ling Xi (1972-), le corpus qui forme la base de notre travail de recherche s'étend sur plus d'un siècle et se compose d'une vingtaine d'écrivains parmi lesquels s'illustrent François Cheng (1929-), Shan Sa (1972-) ou encore Gao Xingjian (1940-).

Travaillant sur plusieurs dizaines de productions littéraires, il nous a semblé opportun, dans le cadre du festival « Jeunes Chercheurs dans la Cité » de présenter une œuvre romanesque, et d'aborder celle-ci selon les différents axes qui composent notre recherche, soit l'axe littéraire, l'axe linguistique et l'axe sociologique. Ces divers aspects se retrouvent mêlés dans ce papier centré sur l'ironie.

Nous nous arrêterons tout d'abord sur cette figure du discours spécifique et sur sa définition. Nous exposerons ensuite les ressorts ironiques du deuxième roman de Dai Sijie (1954-) : *Le complexe de Di* (Gallimard, 2003). Pour en cerner la nature, nous montrerons combien la connaissance du contexte de production et de la situation de l'auteur est indispensable ; et comment les indices dispersés ainsi que la scénographie mise en place dirigent le propos de l'auteur et aiguillent la lecture.

1. L'ironie en question : cadre théorique

La définition courante de l'ironie confère à la notion un caractère globalement contradictoire, sous forme antiphrastique, ou, dépassant le cadre de la phrase, sous la forme d'une figure de pensée visant à faire comprendre l'inverse de ce qui est énoncé au sein d'un discours. C'est l'explication que nous trouvons dans le dictionnaire *Le Robert* : « Manière de se moquer (de quelqu'un ou de quelque chose) en disant le contraire de ce qu'on veut faire entendre ⇒ humour, persiflage, raillerie // dérision, sarcasme. ◇ Figure de rhétorique apparentée à l'antiphrase¹ ». S'arrêtant, au trope, c'est également le sens que l'on rencontre chez Fontanier dans *Les figures du discours*, ce dernier posant l'ironie comme figure

¹ *Le Nouveau Petit Robert* 2004, p.1403

d'expression par opposition : « L'ironie consiste à dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser² ».

Cela dit, ce sens pointé comme usuel, ne permet pas de rendre compte de tous les atours de l'ironie, pourtant protéiforme et multicouche. Dan Sperber et Deirdre Wilson ont notamment développé la question et étendu le concept en considérant l'énoncé ironique comme *mention* (par opposition à *l'usage*) autrement dit, comme un discours qui n'est pas pleinement assumé mais proposé à l'interlocuteur de sorte qu'il puisse lui porter un jugement. Le locuteur n'admet pas son propos : il le mentionne pour s'en distancier³. Aussi s'agit-il de dépasser le cadre de la simple opposition pour viser « un *décalage* plus ou moins fort entre les sens littéral et dérivé⁴ ».

Pour cibler sur le littéraire, nous avancerons, à la suite de Philippe Hamon (1996), que l'ironie se présente comme un mode d'énonciation global (frappant tout le texte) et local (le narrateur, les personnages pouvant créer des effets d'ironie à certains endroits du texte). Par ailleurs, on ne saurait en ignorer la portée sociale, reflétant le lien entre discours et réalité. Ce rapport particulier induit la nécessité de sortir de l'œuvre pour en saisir la teneur : « ce qu'il y a d'ironique dans un texte ne ressort qu'à partir du *contexte*, au sens plus large de ce terme⁵ ». Le sens large, c'est-à-dire, le contexte de production d'une part, mais aussi la *paratopie* et l'éthos de l'auteur⁶. « L'ensemble du texte fonctionne alors comme un vaste acte de langage indirect qui exige du destinataire un travail de dérivation d'un sens caché⁷ ». L'énoncé fait ainsi figure de test, que l'ironisant propose à ses lecteurs⁸. Et, pour aider ces derniers, au sein du texte, l'ironie, figure macro- et micro-structurale, laisse transparaître des signaux, témoins de sa présence⁹, autant de clés de lecture indispensables et éclairantes pour la scénographie de l'œuvre.

² FONTANIER 1977, p.145

³ SPERBER & WILSON 1978, p.399-412

⁴ KERBRAT-ORECCHIONI 1986, p.102

⁵ ALLEMAN 1978, p.390

⁶ Tels qu'entendus par MAINGUENEAU 1993 ; 2004

⁷ MAINGUENEAU 2004, p.61

⁸ HAMON 1996, p.125

⁹ *Ibid.* : p.80

Nous verrons ci-dessous quels peuvent être les indices ironiques, à la fois eu égard à l'auteur et à son parcours personnel, mais aussi en relevant les marques d'un discours non assumé présentes au sein de l'œuvre.

2. Un auteur de l'entre-deux

Rendu célèbre par le roman adapté à l'écran *Balzac et la petite tailleuse chinoise* (Gallimard, 2000), Dai Sijie n'a cessé, dans ses productions cinématographiques et romanesques, de mettre la Chine en scène, en boîte et en papier. Exilé en France depuis 1984, suite à l'obtention d'une bourse d'études du gouvernement chinois qui lui a permis de poursuivre un cursus de cinéma à Paris, l'auteur se voit plongé dans un décor fort différent de celui qui teintait son quotidien d'adolescent. Bien décidé à suivre une voie choisie, déjà, dans le Sichuan, Dai se lance très tôt dans l'écriture d'un scénario qui aboutit à la sortie du long métrage *Chine, ma douleur* (1989), dont le titre marque une prise de distance critique en même temps qu'un affect personnel, et dont la toile de fond chinoise reflète un choix qui, aujourd'hui encore, se décline sous différentes coutures dans ses œuvres.

2.1. Contexte de production et *transidentité*

Dai Sijie, à travers son parcours bio-géographique et par le choix de la langue française comme outil de création, se place sur un point d'intersection linguistique et culturelle. Cette situation « in-between », qui fait couler beaucoup d'encre et alimente copieusement les études coloniales et post-coloniales, a des conséquences littéraires non négligeables et se révèle notamment capitale pour capter au mieux le procédé de distanciation qu'est l'ironie discursive. Ce statut particulier, nous lui avons donné le nom de *transidentité* :

« L'auteur en situation de bi- ou plurilinguisme et d'hétérogénéité culturelle présente une identité « par-delà » – d'où le préfixe « trans- » – qui se manifeste, par voie littéraire, dans la langue, le style, les thèmes et les classifications théoriques. Il ne peut entrer dans un cadre national, culturel, ou linguistique défini selon des catégories rigides et indépassables. Le concept de *transidentité* est donc ici posé comme caractéristique d'un individu, qui par un processus de transculturation associé à des situations de colonisation, post-colonisation ou d'exil, se retrouve à la croisée de

plusieurs langues et/ou cultures, défiant par ses œuvres littéraires la territorialité de la littérature. Il joue et se joue de l’Ici et de l’Ailleurs, savoure le Divers en mouvement, et ses œuvres appellent une analyse éclairée, c’est-à-dire, transculturelle¹⁰. »

Par l’éloignement dans l’espace et la découverte de nouveaux codes culturels et sociétaux appréhendés en France qui font office de contrastes, l’auteur porte un regard nouveau sur sa patrie : « Plus on est capable de quitter sa patrie culturelle plus on a de facilités à la juger¹¹ ». Se positionnant dans l’espace francophone et choisissant le lectorat français comme destinataire privilégié, l’auteur voit « sa Chine » transfigurée. L’altérité change de côté et l’autre change de costume. « Aussi l’immigré est-il un personnage problématique qui met en scène ce qui se joue dans la relation avec l’Autre et ouvre ainsi une véritable réflexion sur l’altérité en même temps qu’il pose la question des origines ou de la perte des origines¹² ». L’Autre n’est plus tellement le Français mais plutôt le Chinois, devenu lointain. Le *Divers*¹³ prend un autre visage, celui du pays de l’enfance qui, par un processus de comparaison induit par la situation du romancier, semble différent, voire curieux.

« L’exote du creux de sa motte de terre patriarcale, appelle, désire, subodore des au-delà. Mais habitant ces au-delà, – tout en les enfermant, les embrassant, les savourant, voici la Motte, le Terroir qui devient tout à coup et puissamment Divers. De ce double jeu balancé, une inlassable, intarissable diversité¹⁴. »

Aussi l’auteur n’écrit-il pas comme un Français natif, ni comme un Chinois en Chine. Le regard qu’il porte sur l’une des cultures est tributaire du miroir de l’autre. Et puisque Dai Sijie propose uniquement des récits de Chinois sur fond de Chine, l’éclaircissement de cette *paratopie*¹⁵ à la fois spatiale et linguistique¹⁶ rend les subtilités de l’énoncé davantage perceptibles et l’ironie plus directement accessible. Mais reste encore à cerner la manière dont l’auteur se présente au public.

¹⁰ CROISSET 2009, p.2

¹¹ SAÏD 1997, p.290

¹² ALBERT 2005, p.17

¹³ SEGALEN 1978

¹⁴ SEGALEN 1978, p.290

¹⁵ « Toute paratopie, minimalement, dit l’appartenance et la non-appartenance, l’impossible inclusion dans une “topie” » (MAINGUENEAU 2004, p.86).

¹⁶ *Ibid.*, p.87

2.2. Un sourire éloquent : approche de l'auteur

Comme nombre de ses contemporains, Dai Sijie garde un souvenir amer du règne du président Mao Tsé-toung, ayant entraîné, faut-il le rappeler, un « retour en arrière » général pour le pays. D'autant plus, que l'auteur a vécu, aux premières loges, le calvaire des jeunes intellectuels bourgeois des villes envoyés en « rééducation » dans les campagnes pour y apprendre la vie prolétarienne, sans grand espoir d'en sortir un jour. La Révolution Culturelle (1966-1976) a ainsi marqué, lourdement, son adolescence et fortement teinté le regard qu'il porte sur son pays.

Profitant d'une réelle liberté d'expression à laquelle il ne pouvait prétendre auparavant¹⁷, et pour garder un lien d'encre et de papier avec sa patrie, l'artiste propose ses visions de la Chine à son nouveau public. Ce faisant, il montre, démontre, et... démonte. Pourtant, l'auteur se défend de toute dimension polémique, ou du moins, essaie. A la sortie de son premier film, il assure qu'il ne cherche pas à critiquer : il veut montrer une situation, « une situation stupide avec un chef stupide¹⁸ ». Et dans l'entreprise subtile de celui qui cherche à juger indirectement, à discuter sans débattre, le comique, la raillerie fine, l'ironie se présentent comme autant de chevilles ouvrières pour des créations romanesques. C'est en allant dans ce sens que l'auteur présente d'ailleurs son deuxième roman : « Dans *Le complexe de Di*, j'ai cherché avant tout quelque chose de drôle ; ce que je n'ai pas pu faire systématiquement dans mon précédent livre car l'histoire ne s'y prêtait pas¹⁹ ». Dai Sijie évoque également une volonté d'autodérision, et de moquerie vis-à-vis des « Chinois qui ont voulu changer la Chine avec des pensées occidentales²⁰ » et se pose ainsi en auteur comique et divertissant... bien qu'abordant des sujets graves.

On ajoutera à ces éléments, l'image véhiculée par la maison d'édition montrant un homme aux airs comiques, souriant, voire riant²¹. Ce portrait visuel vient ainsi compléter le tableau formant l'ethos de l'auteur : celui du critique plus ou moins inavoué et amer qui

¹⁷ Rappelons que la censure fait partie intégrante de la sphère littéraire en Chine.

¹⁸ Dai Sijie 1989 : document audiovisuel – entretien JT A2

¹⁹ http://www.fondationlaposte.org/article.php3?id_article=505

²⁰ *Ibid.*

²¹ cf. par exemple <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01058735.HTM>

fonctionne, à travers le comique, sur le mode de l'adage « ce n'est pas un reproche, c'est une constatation ». Entrons sans plus attendre dans l'œuvre comique et in-between et voyons par quelles stratégies l'ironie humoristique peut se faire sentir.

3. Un roman complexe

La première œuvre romanesque de l'auteur, *Balzac et la petite tailleuse chinoise* (2000) relate le quotidien de deux jeunes intellectuels bourgeois envoyés en rééducation dans les campagnes chinoises durant la Révolution Culturelle (1966-1976). Loin de la polémique ou du pamphlet, ce récit réaliste est actuellement le seul à jouir d'une traduction et d'une édition chinoises. En lecteur averti, on y percevra le regard critique, éclairé, de l'individu exilé dans une société aux antipodes de celle de son enfance. On ressentira une certaine prise de distance, et une volonté de faire sourire alors que les événements exposés ne s'y prêtent pas. Mais c'est avant tout une œuvre tout en retenue et en finesse qui ne manque pas de faire ressentir une pointe de nostalgie de la part de l'auteur qui propose, là, une autofiction.

Le Complexe de Di résonne davantage de... complexité. Désarticulée, sa chronologie ; pantin, son héros. Ayant pour cadre la société chinoise contemporaine, le roman présente un univers caricatural et burlesque faisant ressortir le côté discutable et problématique du fonctionnement politique et social du pays. En 2000, Muo, Chinois, la quarantaine, retourne dans l'Empire du Milieu après onze années passées en France, au cours desquelles il a longuement étudié Freud et Lacan. Ce choix d'études et de carrière fait de lui le premier psychanalyste chinois. Son but en Chine : délivrer un amour d'antan, Volcan de la Vieille Lune emprisonnée pour avoir vendu à la presse européenne des clichés de tortures pratiquées par des policiers chinois. Muo sait comment procéder : il lui suffit d'aller offrir une somme d'argent à l'omnipotent Juge Di. Il cache donc, dans une poche secrète de son slip, dix milles dollars, une somme qui lui paraît être attendue dans ce genre de situation. Cependant, le Juge, une fois rencontré, refuse sa proposition. Il ne veut pas d'argent ; il préférerait qu'on lui amène une vierge, moyennant quoi, il consentirait à libérer Volcan de la Vieille Lune. Le récit consiste en la quête effrénée de Muo au sein d'une Chine qui révèle de curieux atours.

3.1. Décrypter la scénographie – Capter l'ironie

Saisissons, à présent, les indices qui, au sein de l'énoncé, permettent d'interpréter le discours littéraire. Nous verrons que le regard éclairé par les considérations précédentes aide considérablement à la bonne appréhension du texte et à la saisie de ses signaux ironiques.

3.1.1. *Le clown ce héros*

Le protagoniste principal, Muo, est l'antihéros par excellence, sorte de mélange entre Don Quichotte, Candide et Bozo le clown. Au fil de la lecture, la narration reflète la grande innocence de celui-ci, son ingénuité, mais aussi son côté ridicule. Nous verrons par quelques extraits à quel point cet homme sympathique et naïf passe définitivement pour un clown si l'on s'arrête sur certains détails vestimentaires et comportementaux.

« [1] Ce matin, je me suis réveillé tout habillé avec mes chaussures comme un champion d'échecs qui aurait passé la nuit à chercher une combinaison offensive. J'ai constaté avec regret que mon pantalon était réduit à l'état de chiffon froissé et qu'il me fallait me changer. Recherche frénétique dans le placard. [2] Non seulement, je n'y ai rien trouvé de décent à porter mais je me suis coincé l'index de la main droite jusqu'au sang dans l'entrebâillement sournois des battants²². »

(1) D'emblée, la comparaison farfelue voire absurde entre l'endormi habillé, chaussé, et le joueur d'échec donne le ton. (2) Bien plus encore, ce passage du doigt violemment coincé, sans raison apparente, dans la porte de l'armoire, reflète toute la maladresse du clown et offre une scène qui, de visu, ferait rire les enfants. Une impression qui peut s'accroître si l'on s'arrête à certains indices lexicaux tels que le « chiffon froissé » définissant l'état du pantalon de Muo, rappelant l'attirail du bouffon ; ou l' « entrebâillement sournois » conférant presque une personnalité aux méchants battants du placard. La poursuite de l'analyse des descriptions du héros ne pourra que renforcer ce sentiment. En voici, une deuxième :

« [1] Il n'a d'autres possibilités que de quitter le funérarium dans la tenue de travail de l'embaumeuse qu'il a trouvée dans un placard et grâce à laquelle il peut se débarrasser de son pantalon et de son slip honteusement mouillé. [2] C'est une combinaison bleu clair, taillée dans une matière épaisse et solide, entre la salopette et

²² DAI 2005, p.167

la robe d'ancien lettré, [3] à la fois solennelle et ridicule, [4] qui porte, imprimée sur le devant et dans le dos, l'inscription : « Cosmos entreprise de pompes funèbres » (en blanc) avec un dessin d'astronaute sur une fusée (en jaune), les numéros de téléphone, de fax et l'adresse de l'entreprise (en rouge). [5] Ce qui plait à Muo, c'est qu'elle a des poches partout, dans lesquelles il met tout le bazar qui se trouvait dans son pantalon : cigarettes, briquet, portefeuilles, trousseau de clé et [6] téléphone portable récemment acheté qui luit et clignote dans le noir²³. »

(1) Muo après avoir subi un choc émotionnel durant l'une de ses aventures, a, sans qu'il s'en souvienne, uriné sur place avant de défaillir. Par un trait d'humour scatologique, et quelque peu douteux, l'auteur donne à nouveau une image ridicule du personnage. (2) La combinaison mélangeant la salopette (évocatrice de l'habit du clown) et la robe ne permet pas de s'ôter l'image passablement risible de Muo. D'ailleurs, le terme est prononcé (3) : ridicule, au cas où le lecteur en doutait. (4) L'inscription et le dessin, hauts en couleur, nous font pénétrer dans le grotesque, voire l'absurde. Et pourtant, cette tenue plait au personnage – définitivement benêt – (5) grâce à ses poches partout, caractéristique qui accentue encore, comme si ce n'était pas suffisant, l'aspect loufoque de la défroque et fait clairement ressortir l'aspect clownesque du personnage, qui apprécie cet affublement.

« Quelques minutes plus tard, les pieds nus de Muo sont chaussés d'une [1] paire de pantoufles en daim bleu foncé brodées de trois petites fleurs, de trois nuances de mauve : une eupatoire, un statice et une scabieuse. Des pantoufles usées aux semelles qui claquent. (...) Ces dernières qui ont appartenu au défunt mari de l'Embaumeuse sont [2] trop grandes pour Muo. Quand il croise les jambes, l'une pend en l'air et ne tient que par l'orteil de son pied nu²⁴. »

Autre extrait, autre cocasserie. Muo y est paré de pantoufles (1) brodées de fleurs, ce qui n'est déjà pas très séduisant, mais, en outre, celles-ci sont (2) trop grandes, ne manquant pas de rappeler l'une des caractéristiques du personnage de cirque. Et les précisions, *a priori* futiles, du narrateur sur les « nuances de mauve », ainsi que sur le chausson ne tenant que « par l'orteil de son pied nu » accentuent encore la drôlerie du tableau.

²³ *Ibid.*, p.207

²⁴ *Ibid.*, p.231

« Quelques minutes plus tard, la tête dans son capuchon gris (défroque gênante pour la saison qui lui donne un aspect clownesque), il dîne incognito dans la pénombre d'un fast-food chinois de la gare²⁵. »

Dans ces lignes, le qualificatif apparaît en toutes lettres, nous ôtant tout doute résiduel quant à l'allure et au caractère clownesques du héros qui ne manquent pas de ressortir à de multiples reprises tout au long du récit. Ce statut particulier du personnage constitue un choix ingénieux. En effet, le clown, ce personnage ridicule et naïf, se prête d'une part à des pérégrinations rocambolesques en tout genre tant risibles qu'absurdes et, d'autre part, par son côté innocent, il se présente comme un acteur qui ne juge pas, ni de la moralité des actions, ni de la normalité des faits. Ceci, on l'aura compris, a une influence primordiale dans un récit où bien que le narrateur soit extradiégétique, la focalisation est interne et centrée sur Muo le clown. « L'ironie affiche souvent un narrateur naïf, elle suppose un désengagement du narrateur²⁶ ». Ici, le héros n'est pas narrateur mais l'effet est identique. Et c'est par ce biais que naît l'ironie : les événements peuvent ainsi être racontés et les éléments décrits comme s'ils étaient normaux. Le clownesque apparaît donc comme une stratégie discursive qui va permettre à l'auteur de présenter une « norme » perçue par le protagoniste principal tout en s'en dégageant. Il propose donc une *mention* soumise à l'interprétation du lecteur.

Nous remarquons également que Muo, après onze années passées en France, après avoir connu le choc culturel que constitue un tel déplacement, après avoir été en contact direct avec un univers, où, « liberté, égalité, fraternité » et modernité constituent un miroir poussant à l'interrogation, ne se pose pas de question sur la Chine, ses mœurs, son fonctionnement politique, sa société. Paradoxalement, présenté comme un psychanalyste, il n'analyse pas grand chose. Au contraire, la Chine ne (re-)connaissant pas la psychanalyse, Muo se pose lui-même comme un élément curieux et insolite dans un monde qui ne sait que faire d'une sorte d'illuminé revenu d'Occident. Enfin, le narrateur nous signale également qu'à quarante ans, le héros est toujours vierge, nouveau signe de son innocence.

Muo apparaît donc comme un protagoniste qui gravite entre deux pôles : le ridicule et la naïveté. Il constitue par là un élément primordial dans la construction de l'ironie

²⁵ *Ibid.*, p.265

²⁶ http://www.limag.refer.org/Textes/Iti27/Benard.htm#_ftnref10

humoristique. Retournant en Chine, il pénètre un monde qui par ses traditions, ses règles, ses mœurs, ne le surprennent pas. Or, comme nous le verrons ci-après, la province du Sichuan révèle bien des atours étonnants.

Cette caractérisation du personnage constitue ainsi un indice de taille pour appréhender le récit et contribue à forger l'image d'une scénographie clownesque, absurde, appelant un second degré dont la direction est donnée par le *contexte*.

3.1.2. *Curieuses normalités*

Nous verrons par quelques fragments de texte que l'image de la Chine présentée dans le récit est celle d'une sorte de monde perdu, à la démocratie plus que douteuse, aux populations arriérées et misérables, qui méprise ou du moins méconnaît les droits de l'homme et aborde des mœurs et coutumes étranges. Voici un premier passage exposant un des visages du fonctionnement de la justice :

« Le troisième tiroir du secrétaire du Juge Di était entrouvert, exactement comme l'avocat de Volcan de la Vieille Lune en avait informé Muo. Cette fente discrète, à peine perceptible, était le signe secret que l'on acceptait de recevoir une lettre de créance. Conventionnellement, le corrupteur devait y glisser une enveloppe rouge contenant le pot-de-vin et conformément à la règle, le bénéficiaire faisait semblant de n'avoir rien vu²⁷. »

Le narrateur présente le monde des avocats et des juges sur fond d'offrande illicite et de corruption. L'ironie est ici lexicalement marquée par la mise en relation paradoxale, au sein d'une même proposition, de termes tels que « conventionnellement », et « conformément à la règle », vocabulaire à fort caractère normatif, aux côtés de « corrupteur » et « pot-de-vin », montrant à quel point cet acte immoral fait dans ce cadre partie de l'habitude, ou pire, de la loi. L'usage de ces expressions renforce l'impression de norme avancée par le récit, d'autant plus que Muo ne remet pas celle-ci en cause. Le passage suivant s'arrête sur l'insalubrité d'un restaurant à succès d'un centre commercial dit « ultramoderne²⁸ ».

²⁷ DAI 2005, p.104

²⁸ *Ibid.*, p.114

« Le sol du restaurant, poisseux d’huile et de crasses était glissant. Les clients marchaient avec prudence, comme sur du verglas. Pour les gens âgés ou myopes et maladroits comme Muo, c’était une véritable aventure. Un homme ivre dérapa et essaya de se relever mais il était si difficile de trouver un point d’appui sur le sol visqueux qu’il tomba de nouveau et finit par s’endormir, la tête contre l’urinoir²⁹... »

L’infâme guinguette ici décrite est pourtant fréquentée par une multitude de clients grâce à l’offre alléchante d’un menu à volonté pour une somme peu importante, reflétant la misère sociale et soulignant le côté sale et peu ragoutant des villes chinoises. De plus, l’attention accordée à l’homme qui tombe, de manière inexplicable, s’endort sur place, colore cette scène aberrante par une absurdité totale faisant éclore une ironie déroutante. Les travers sociaux se voient également mis en avant dans l’exemple ci-dessous dévoilant un marché plutôt singulier.

« Situé au pied d’une montagne rocheuse, le marché aux femmes de ménage, occupait entièrement une ruelle pavée, en pente douce, qui avait gardé le nom dont on l’avait baptisé à l’époque de la Révolution : la rue du Grand Bond en avant. Elle longeait le fleuve Yangzi, souvent couvert de brouillard, par lequel les maitresses de maison, des citadines pour la plupart venaient chercher des domestiques. Après avoir garé leur voiture sur la rive opposée, elles traversaient le fleuve sur de petites barques à moteur, entraient dans la ruelle, et comme un marché aux légumes, comparaient la marchandise et chicanaient sur le tarif³⁰. »

Cette vente publique de femmes de ménage ébranle totalement les droits de l’homme (semblant oubliés ou inexistant) et montre que les mœurs paraissent plus que suspectes dans cette région. L’endroit est pourtant présenté comme ordinaire, et mis sur le même plan qu’un banal marché aux légumes. On ne manquera pas de souligner l’ironie incarnée dans le nom de la rue : « Grand bond en avant » un paradoxe alors que l’extrait témoigne avant tout d’une arriération des mœurs. Une arriération pouvant prendre un autre visage, une fois collée à la misère sociale quotidienne :

« Sept jours plus tard, ils revinrent avec une autre machine à laver sur le porte-bagage dont l’un tenait le guidon et que l’autre poussait par derrière. [...] La démonstration

²⁹ *Ibid.*, p.117

³⁰ *Ibid.*, p.150

fut suivie non seulement par la foule pleine d'ardeur qui grouillait autour de la machine mais aussi par des curieux penchés aux fenêtres de leurs appartements comme des spectateurs au balcon d'un théâtre. [...] Ce n'étaient que rires, cris, flirts, discussions, une vraie ambiance de fête³¹. »

La précarité est palpable et l'image de la machine à laver sur le porte-bagage d'un vélo témoigne d'une grande pauvreté, mais la scène en dit davantage : l'ironie naît ici de la caricature. Dans une logique amplificatrice, le narrateur relate l'arrivée dans une famille de l'appareil ménager sous le regard d'une véritable foule en délire, créant une atmosphère farfelue, bizarre par la démesure apparente.

Les extraits dénoncent ainsi l'arriération, les défauts, voire l'absurdité de la société chinoise. En dehors de ces quelques passages, le récit s'arrête à maintes reprises sur nombre de particularités telles la spécificité de la nourriture, la présence de sorcières et vieux sages aux remèdes de grands-mères, la misère et la saleté de certains quartiers ou villages, ou encore l'insécurité et l'inconfort énorme des transports en commun (les gens s'installant assis sur les banquettes et couchés sous les banquettes par manque de place). L'ensemble de l'énoncé contribue ainsi à dresser un portrait peu flatteur de la Chine moderne aux allures repoussantes et au parfum disgracieux. Les signaux de l'ironie se font entendre dans ce monde désenchanté. Mais si ce procédé fonctionne « sur l'équivoque entre un message littéral conforme à la norme et un message second qui vise précisément à subvertir la norme³² », que doit-on en déduire ? Comment interpréter ce discours à la fois piquant et complexe ?

4. Un discours à double détente

La scénographie éclaircie, et le ton donné, il nous faut lier ces éléments au contexte de l'œuvre pour l'interpréter comme il se doit. L'ironie suppose l'existence entre auteur et lecteur d'une compétence minimale, voire d'une indispensable complicité, sans laquelle celle-ci manquerait son objectif³³. En effet, « face à un pouvoir, l'auteur qui utilise l'ironie

³¹ *Ibid.*, p.58

³² CHEVRIER in BENIAMINO & GAUVIN 2005, p.112

³³ DAI 2005, p.113

dirige le regard du lecteur vers une cible dans une relation d'opposition³⁴ ». Etant donné l'amertume affirmée de l'auteur, le lecteur prendra pour cible la Chine montrée comme primitive, répugnante, voire aberrante. « A travers une écriture intertextuelle, l'écrivain raconte sa Chine d'une manière humoristique, voire sarcastique, et montre de manière timide, la douleur qu'il porte en lui³⁵ ». Exprimant son mal-être sans sombrer dans le mélodrame, il cherche à faire rire. Mais, dans ce cas, quoi de mieux que de récupérer des images préconçues pour interpeler le récepteur ? En effet, au-delà du regard amer de l'expatrié, on ne saurait sous-estimer la volonté de mettre en place un jeu de connivence avec le public-cible, c'est-à-dire le lecteur français/occidental qui se voit tendre une main humoristique, rejoignant les clichés préfabriqués, et déplaçant le lecteur de la terre inconnue au terrain connu. « Dai n'oublie pas d'aromatiser ses œuvres par des éléments exotiques pour satisfaire le goût des lecteurs occidentaux. [...] L'auteur nous fait part de mœurs et de superstitions étranges³⁶ »

Ainsi les fonctions de l'ironie sont plurielles et l'intention est double. Il s'agit, d'une part, de servir un propos désenchanté sur la société chinoise en mettant le doigt sur les travers et l'arriération de celle-ci, défauts qui sans doute, sont devenus plus apparents et, très certainement, plus dicibles suite à l'émigration de l'auteur. Mais par le contact avec l'« Autre », Dai Sijie a pu prendre conscience des traits véhiculés en France sur la Chine et ses habitants. Utiliser des marques exotiques et stéréotypées dans une œuvre littéraire appelle au rire qui passe par le biais d'une sorte de clin d'œil détourné, visant le divertissement du lecteur certes, mais aussi la remise en cause de ces images par l'amplification, les faisant sombrer dans l'absurdité. Le discours non assumé est ainsi frappé de distance de deux côtés, plaçant l'ironie dans un entre-deux, comme reflet de la position particulière de l'auteur, qui comme tout auteur migrant « est et n'est pas un étranger³⁷ », « neither here, nor there³⁸ », et jongle avec les attributs de sa condition in-between.

³⁴ http://www.limag.refer.org/TextesIti27/Benard.htm#_ftnref10

³⁵ CHANG 2007, p.68

³⁶ *Ibid.*, p.75

³⁷ DELAS 2005, p.73

³⁸ SEYHAN 2000, p.11

Conclusion

La *transidentité* de l'auteur trouve ici toute sa saveur et montre de quelle manière l'entre-deux peut s'incarner au sein d'un récit. Cet équilibre symptomatique donne, dans le roman, une couleur spécifique au discours et pare l'ironie d'un voile multicouche remettant en question la réalité sociale et politique de la Chine, mais aussi les idées françaises/occidentales sur les us et coutumes de l'Empire du Milieu. L'auteur le sait : « Pour moi, l'essentiel est ailleurs : mes personnages sont entre deux civilisations, et je fais partie de ces gens-là maintenant³⁹ ». Se jouant de cette posture ambivalente, l'auteur met à profit sa paratopie pour proposer une œuvre complexe, alambiquée mais aussi subtile aux allures *a priori* picaresques et absurdes, qui ne manquera pas de faire rire... jaune, le lecteur éclairé par le contexte.

³⁹ <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01058735.HTM>

Bibliographie

- ALBERT 2005 : C. ALBERT (dir.), *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 2005 [1999].
- ALLEMANN 1978 : B. ALLEMANN, « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique*, 36, 1978, p. 385-398.
- BENIAMINO & GAUVIN 2005 : M. BENIAMINO, L. GAUVIN, *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2005.
- CHANG 2007 : CHANG C-W., *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise, Une allégorie nationale ?*, mémoire de master, Université Nationale Centrale (Département de français), Chine, 2007.
- CROISSET 2009 : S. CROISSET, « Passeurs de langues, de frontières, et de cultures : la transidentité de Dai Sijie et Shan Sa, auteurs chinois d'expression française », *Revue Trans*, Paris, 8, 2009 (en ligne).
- DAI 2005 : DAI S., *Le Complexe de Di*, Paris, Folio, 2005
- ECO 2004 : U. ECO, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur*, Paris, Le Livre de poche, 2004 (traduit de l'italien par Myriem Bouzaher) [Seuil, 1979].
- FONTANIER 1977 : P. FONTANIER, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977 [1968].
- HAMON 1996 : P. HAMON, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.
- KERBRAT-ORECCHIONI 1986 : C. KERBRAT-ORECCHIONI, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.
- MAINGUENEAU 1993 : D. MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993.
- MAINGUENEAU 2004 : D. MAINGUENEAU, *Le discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004.
- SAÏD 1997 : E. SAÏD., *L'Orientalisme, l'Orient vu par l'Occident*, Paris, Seuil, 1997.
- SEYHAN 2000 : A. SEYHAN, *Writing outside the nation*, New York, Princeton University Press, 2000.
- SPERBER & WILSON 1978 : D. SPERBER, D. WILSON, « Les ironies comme mention », *Poétique*, 32, 1978, p. 399- 412.

Sitographie

- URL (août 2010) : http://www.limag.refer.org/Textes/Iti27/Benard.htm#_ftnref10
- URL (août 2010) : <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01058735.HTM>
- URL (août 2010) : http://www.fondationlaposte.org/article.php3?id_article=505