

I personaggi cinesi in *'Fuggire'* e *'Made in China'* di Toussaint

TANG, Na

(Facoltà di Studi Francesi, Università degli Studi Internazionali del Sichuan, Cina)

Astratto: La letteratura occidentale ha a lungo oscillato tra due modi di rappresentazione dei Cinesi, che erano percepiti come figure di una civiltà raffinata o, al contrario, come barbari. Jean-Philippe Toussaint si libera delle rappresentazioni stereotipate stabilendo paralleli tra i personaggi cinesi e i personaggi occidentali, e tra i personaggi cinesi stessi. Con quest'arte del contrasto, rivela la pluralità di questo popolo, offrendo una nuova prospettiva sui Cinesi contemporanei.

Parole chiave: personaggi cinesi, Fuir, Made in China, onomastica, sensibilità artistica, contemporaneo.

La représentation des Chinois dans *Fuir* et *Made in China* de Toussaint*

TANG, Na

(Faculté d'Études françaises, Université des Études internationales du Sichuan,
Chine)

Résumé : La littérature occidentale a longtemps oscillé entre deux modes de représentation des Chinois qui étaient perçus comme les figures d'une civilisation raffinée ou au contraire des barbares. Jean-Philippe Toussaint s'affranchit des représentations stéréotypées en établissant des parallèles entre les personnages chinois et les personnages occidentaux, et entre les personnages chinois eux-mêmes. Par cet art du contraste, il révèle la pluralité de ce peuple, offre un regard nouveau sur les Chinois contemporains.

Mots-clés : personnages chinois, *Fuir*, *Made in China*, onomastique, sensibilité artistique, contemporain

Les Chinois furent souvent représentés dans la littérature européenne soit comme des héritiers de la morale confucéenne¹, soit au contraire comme des barbares cupides et violents². Au XX^e siècle, des écrivains comme Pierre Loti, André Malraux, et Marguerite Duras se sont certes affranchis d'un certain nombre de clichés, mais sans aller pour autant véritablement à la rencontre des réalités chinoises. Toussaint, qui se revendique lui-même « écrivain du présent »³, a révisé et actualisé la représentation littéraire des personnages chinois. Il s'est rendu en Chine à l'occasion d'expositions de photos, pour y tourner des films, ou pour y accompagner la publication de ses œuvres par son éditeur chinois Chen Tong. De son expérience personnelle sont issues deux œuvres : *Fuir* (2005) et *Made in China* (2017), dont le cadre est celui de la Chine contemporaine. La parution de

* Cet article est l'un des résultats du projet de recherche « Recherche des représentations de la Chine et des Chinois dans les œuvres de Jean-Philippe Toussaint » (Sisu202033) et du projet de recherche « La Chine et l'Occident dans *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint » (Sisu2020YY30) financés par l'Université des Études internationales du Sichuan.

¹ Leibniz, G.M. *Writings on China*, édité et traduit par Daniel J.Cook et Henry Rosemont, *Chicago and La Salle*, 1994, pp.133-138.

² Montesquieu, *Geographica, Œuvres complètes*, tome II, Paris, 1955, p.927.

³ « J'ai envie d'être un auteur contemporain et de marquer mes livres dans l'époque qui est la mienne. » Arnaud Moulhiac, 2008, « Rencontre entre Jean-Philippe Toussaint et Arnaud Moulhiac », *La Page*, p.23.

Made in China a éclairé les raisons de sa « fascination »⁴ pour ce pays, à ses yeux « emblématique du monde contemporain »⁵, d'une société en mutation permanente.

Dans *Fuir*, roman publié en 2005, les villes de Shanghai et Pékin apparaissent en contrepoint avec l'île d'Elbe. Le vacarme des mégapoles orientales tranche avec la sérénité de l'île méditerranéenne. Le narrateur occidental (« je ») se rend à Shanghai pour une mission qui lui a été confiée par sa compagne française Marie. Il va se trouver entraîné de Shanghai à Pékin dans une série d'aventures énigmatiques, par deux Chinois dont il fait la rencontre, Zhang Xiangzhi, relation d'affaires de Marie, et Li Qi, compagne présumée de ce dernier. *Made in China* a pour cadre la ville de Canton où Toussaint a fait de multiples séjours et c'est en se rendant à la Foire de Canton qu'il a eu l'idée de créer une telle œuvre hybride. Ainsi, on discerne à la fois un journal de tournage du film *The Honey Dress*, un essai sur la création artistique et une quasi-autobiographie sur les séjours de l'auteur en Chine. Le récit se déploie autour des rencontres avec Chen Tong et de jeunes Chinois.

Bruyants ou silencieux, passionnés ou impassibles, seuls, en couple, ou formant une équipe, les personnages chinois sont observés, décrits et interprétés par le narrateur occidental, offrent un aperçu sur la vie moderne dans les mégapoles de l'Est.

1. Les Chinois identifiés *versus* les Européens anonymes

Barthes affirmait que tout le roman est dans les noms propres⁶. En tant qu'« instrument d'échange »⁷, le nom propre est « l'élément central de la sémiotique du personnage »⁸, qui suggère l'individualité et transmet les intentions de l'auteur. N'étant pas attribué arbitrairement au personnage, le nom propre sert à identifier, à catégoriser, à signifier.

En contraste avec d'autres auteurs, chez Toussaint, les noms des personnages chinois et ceux des personnages européens ne sont pas traités de la même manière. Au lieu de se réduire à un patronyme romanisé (comme « Tchen » chez Malraux), à un terme générique (« le Chinois ») ou de désigner seulement un type de relation (« l'amant » chez Duras), les personnages chinois portent des noms chinois crédibles (*Fuir*) ou qui sont bel et bien les leurs dans la réalité de référence (*Made in China*), cependant que les

⁴ Entretien avec Jean-Philippe Toussaint, propos recueillis par Agnès Mannoorettonil, 2020. « Le roman peut tout faire », *Études*, vol., n°3, p.102.

⁵ Interview, *Jean-Philippe Toussaint : la Chine, emblématique du monde contemporain*, *L'Express* en ligne, https://www.lexpress.fr/culture/livre/jean-philippe-toussaint-la-chine-emblematisque-du-monde-contemporain_1112101.html

⁶ Roland Barthes, *Prétexte* du colloque Cerisy 1977, Paris, Christian Bourgois, 2003, p.281.

⁷ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1976, p.101.

⁸ Eugène Nicole, « L'onomastique littéraire ». *Poétique* n° 54, 1983, p.233.

personnages européens, hormis ceux qui sont récurrents et liés aux autres œuvres de l'auteur (notamment le personnage de Marie autour duquel se construisent les quatre romans du Cycle de Marie), restent plus effacés, demeurent souvent dans l'anonymat.

Ainsi, dans *Fuir*, les personnages de Zhang Xiangzhi et Li Qi portent tous deux des noms très courants dans la Chine d'aujourd'hui, alors que le narrateur lui-même n'est identifié ni par un nom ni même par une nationalité. Dans *Made in China*, une assistante belge demeure aussi anonyme que le narrateur lui-même. La précision des noms chinois et l'effacement des noms européens différencient l'œuvre toussaintienne de celles qui soulignent les noms occidentaux et négligent les noms chinois, marquant ainsi une manière inédite d'identifier les personnages chinois dans la littérature occidentale.

On soulignera en outre que les noms chinois semblent directement tirés de la réalité, sont vraisemblables, tandis que les noms attribués à ses personnages occidentaux semblent fabriqués de toutes pièces. Dans les premiers avant-textes de *Fuir*, le personnage chinois masculin n'est désigné que par « Monsieur Z »⁹. Toussaint l'a par la suite doté d'un nom chinois « Zhang Xiangzhi ». La substitution s'est faite pour des raisons de vraisemblance narrative afin que les personnages chinois mis en scène soient proches des Chinois d'aujourd'hui. A ce souci de la vraisemblance s'ajoute peut-être la relation amicale que l'auteur entretient avec les Chinois. Dans *Made in China*, Toussaint attache une importance si particulière au personnage de Chen Tong que son nom sert de titre à la première partie du récit. La rencontre avec cet éditeur chinois commence par ce nom phonétiquement et orthographiquement « facile à retenir » et « familier aux oreilles occidentales » : « deux caractères simples, bien proportionnés, avec l'évidence universelle du Chen et le petit coup de gong du Tong »¹⁰. Le nom est pour l'auteur comme une sorte de « bénédiction » qui le relie d'emblée au Chinois avec qui il conserve une « profonde et inaliénable amitié » qui « ne se démenti[ra] jamais » (*MIC* :11). Pourtant, les noms des Occidentaux subissent une altération intentionnelle. L'Européenne qui a accompagné Chen Tong dans de multiples rencontres porte un nom fantaisiste « Bénédicte Petibon ». Le narrateur ne cesse de mettre en doute son authenticité : tantôt il avoue l'avoir inventé « avec facétie » et que le nom « prend le large vers la fiction », tantôt il se dédit en déclarant que « c'[est] bien là son nom véritable » (*MIC* :10-11).

Même les personnages chinois les plus épisodiques portent des noms complets. Quoique le narrateur se plaigne plus d'une fois de la complexité formelle des noms chinois et de la difficulté de les associer aux figures désignées, cela ne l'empêche de les énumérer dans de longues listes, telles que *Zeng Xiaoyang, Yu Zhongxian, Li Jianxin, Xu Ningshu, Gong Linlin* (*MIC* :25) ou encore *Feng Junhua, Feng Hanting, Feng Zhiyi, Huang Desi, Huang yeda, Peng Zenbiao*. (*MIC* :100) Dans le reste du récit, les jeunes Chinois sont

⁹ Voir les brouillons sur le site de Jean-Philippe Toussaint, [http://www.jptoussaint.com/documents/3/36/1._Mars_2002.cwk_\(TEXTE\).pdf](http://www.jptoussaint.com/documents/3/36/1._Mars_2002.cwk_(TEXTE).pdf)

¹⁰ Jean-Philippe Toussaint, *Made in China*. Paris : Éditions de Minuit, 2017, p.27. Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *MIC*, suivi du numéro de la page.

désignés directement par leurs prénoms (Xiaoyang, Jianhua, etc), car ils sont familiers au narrateur et témoignent ainsi de l'affection qu'il a pour eux. Les actrices européennes sont, quant à elles, certes identifiées par la nationalité (ukrainienne ou russe) mais restent privées de nom et désignées simplement par la profession (l'actrice).

Cette différence de traitement pourrait être interprétée comme le signe d'une relation nouvelle à ce pays oriental. Pour Toussaint, « la Chine, c'est le contemporain »¹¹. Il importe de déplacer le regard occidental vers les réalités chinoises contemporaines. A travers les noms propres, il efface l'identité des personnages européens et souligne celle des personnages chinois.

2. Les protagonistes chinois : du couple antonymique à la figure ambivalente

Toussaint ne se contente pas de donner un nom propre à ses personnages chinois, il leur confère de véritables « caractères » et fait d'eux des protagonistes qui déterminent l'orientation de l'intrigue et sont à la source des rebondissements qu'elle connaît. Dans *Fuir*, les deux Chinois ont des caractères complètement opposés et dans *Made in China*, l'éditeur chinois Chen Tong fait preuve d'une certaine ambivalence dans ses comportements.

2.1. Deux pôles d'un aimant : Zhang Xiangzhi et Li Qi

Dans *Fuir*, Zhang Xiangzhi et Li Qi forment un couple antonymique. L'onomastique même le signale : Zhang (张), un des trois patronymes les plus fréquents en Chine, signifiant « tendre l'arc »¹², suggère la force virile. Le prénom Xiangzhi « 向之 » indique « l'orientation vers un but ». Ainsi le nom du personnage donne-t-il à entendre une forte tension animée par un désir de domination. Le nom de « Li Qi », homophone de celui d'un fruit asiatique - le « litchi », évoque une séduction exotique.

L'antonymie entre les deux Chinois s'exprime à travers le « triangle »¹³ qu'ils forment avec le narrateur, notamment lors de la première rencontre. Zhang Xiangzhi, factotum autoritaire, veut mettre tout sous son contrôle. Dès qu'il retrouve le narrateur à l'aéroport de Shanghai, Zhang Xiangzhi s'arroge le rôle de guide et de donneur d'ordres. C'est lui qui prend les initiatives : il remet au narrateur un téléphone portable, pénètre dans sa chambre avec une bande d'inconnus, passe un coup de fil à Marie sans même le consulter au préalable... De Shanghai à Pékin, Zhang Xiangzhi est sans cesse sur les

¹¹ Interview à l'occasion de la Fête de la Francophonie sur le site de l'Alliance Française de Hongkong, <http://www.alliancefrancaise.com.hk/paroles/numeros/217/05.htm>

¹² 《辞源》Ciyuan (Dictionnaire d'étymologie chinois), 3^e version, tome II, Pékin, Presse commerciale, 2018, p. 1394.

¹³ *Écrire, c'est fuir*, conversation avec Chen Tong annexée dans *Fuir*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, p. 182.

talons du narrateur qui a « le sentiment d'être surveillé en permanence »¹⁴. Tout ce que Zhang fait demeure incompréhensible. A l'inverse, Li Qi, « femme féline », semble d'une irrésistible douceur. Lors de la première rencontre, elle invite le narrateur à l'accompagner dans un voyage pour Pékin et il accepte sans hésiter, puisqu'il ressent entre eux « quelque chose de tendre » (F. :21). Autant le narrateur cherche à échapper à Zhang Xiangzhi, autant il cède à l'attraction que Li Qi exerce sur lui.

L'opposition entre les deux personnages qui paraissent pourtant liés comme le corps et son ombre, se marque aussi par leurs manières respectives de parler et dans les gestes. Zhang Xiangzhi parle un anglais « rudimentaire » « inspiré de la structure monosyllabique du chinois » (F. :32). Face à l'Occidental qui ne parle pas chinois, il ne peut prononcer que quelques mots en anglais, à la forme interrogative ou à l'impératif : « No. Never. », « Play bowling ? », « Play ! », « Understand ? », « Need money ? » (F. :18, 88, 91, 115). Le discours direct renforce le caractère souvent injonctif de ses propos véhéments. Sa gestuelle est elle-même comme « un ordre, un commandement » (F. :91) : dans le wagon-restaurant du train qui les conduit de Shanghai à Pékin, c'est « de façon autoritaire et bourrue » (F. :32) qu'il désigne du doigt la bière vide au narrateur pour lui demander s'il en veut encore ; à l'apogée de la compétition à laquelle ils se livrent au bowling, Zhang Xiangzhi se précipite soudain sur le narrateur, le tire par le bras, l'entraîne hors de la piste. L'intensité gestuelle et la concision du langage brossent un portrait chinois particulièrement viril.

A la différence de Zhang Xiangzhi bruyant et éructant, Li Qi reste souvent silencieuse. Les premiers mots qu'elle adresse au narrateur, dont elle remarque le « léger sourire » (F. :20), suffisent à l'envoûter. Ces premiers mots sont aussi les derniers mots à être rapportés au style direct : elle n'a pas besoin de mots pour se faire comprendre, c'est par son expression corporelle qu'elle entraîne le narrateur à sa suite. Dans le train qui les conduit à Pékin, Li Qi est étendue sur la couchette supérieure et le narrateur qui la voit en descendre décrit ainsi ses mouvements :

Un de ses pieds apparut dans mon champ de vision, [...], puis l'autre pied, [...], ses deux pieds bientôt suivis de tout son corps, [...], qui se laissa glisser doucement vers le bas, [...], elle évoluait sans bruit, furtive, ses sandales à la main, qu'elle chaussa l'une après l'autre dans le couloir, en déséquilibre sur une jambe. Sa tête reparut dans le compartiment et se pencha tout doucement vers moi. Elle me sourit, un doigt sur les lèvres, [...] (F. :35-36)

Des pieds à la tête, une parfaite concordance des parties du corps s'accomplit dans le silence. Au bar ou au cours du repas, la Chinoise profite de toutes les occasions pour tenter le narrateur : soit par une main « offerte, immobile, obstinée » (F. :96) tendue dans le vide derrière elle, soit avec « un bref regard complice » (F. :30). L'absence d'échange

¹⁴ Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, p.33. Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention F, suivie du numéro de la page.

verbal favorise l'expression du corps et fait de Li Qi une figure à la fois silencieuse et insaisissable.

Toussaint déclare dans un entretien que Zhang Xiangzhi et Li Qi sont « comme les deux pôles opposés d'un aimant : l'un répulsif, inquiétant, masculin, et l'autre, positif, féminin, attirant »¹⁵. Ils pourraient dans une certaine mesure rappeler les deux visions stéréotypées de la Chine - l'une cédant à la diabolisation et l'autre à l'angélisation - qui ont alternativement dominé la littérature occidentale. Ce qui importe, c'est que ces deux figures antonymiques apparaissent côte à côte au sein d'une même œuvre, traduisant ainsi l'ambivalence de l'appréhension de la Chine contemporaine par l'Occident : fasciné par la culture exotique, il aspire à un rapprochement avec elle ; effrayé par sa puissance conquérante, il se méfie d'elle.

2.2. Ambivalence en Chen Tong

Dans le roman, le narrateur paraît finalement « fuir » la répulsion que provoquait Zhang Xiangzhi et l'attraction que suscitait Li Qi. Dans *Made in China*, où le narrateur semble parvenir à s'entendre avec les Chinois, malgré les obstacles à une compréhension mutuelle, l'ambivalence de la figure de Chen Tong conjugue en quelque sorte les « deux pôles de l'aimant ».

Cette ambivalence marque tant le personnage de Chen Tong qu'il paraît inconséquent dans ses comportements. Trois exemples pourraient l'illustrer. Le premier exemple regarde les dépenses engagées pendant le séjour du narrateur : Chen Tong règle généreusement les frais de transport, d'hébergement, et de repas, mais, à l'occasion du repas d'accueil pour le tournage de *The Honey Dress*, Chen Tong souligne « d'un petit rire narquois » (MIC. :56) qu'il a financé de sa poche celui de *Zahir*, un autre film tourné en Chine. Le deuxième exemple concerne les déplacements du narrateur, dans lesquels Chen Tong l'accompagne toujours, formant ainsi « un cocon abstrait » où il jouit « d'une sorte d'irresponsabilité quant à [ses] obligations sociales et à l'emploi du temps de [ses] journées » (MIC. :23) ; mais il arrive que ce « cocon » se désintègre, comme lorsque Chen Tong, sans aucune explication et selon un « tour d'escamotage », se fait soudain remplacer par quelqu'un d'inconnu. Enfin, les attitudes de Chen Tong à l'égard du tournage de *The Honey Dress* sont inconséquentes. Les réponses aux courriers du narrateur sont toujours restées évasives et, hormis un accord de principe pour un séjour en Chine et la promesse de prendre toutes les dépenses en charge, Chen Tong ne lui a donné aucun signal positif, « jamais d'encouragements ou de confirmations en bonne et due forme » (MIC. :51). Il avouera plus tard au narrateur qu'il n'avait même pas lu ses courriers. Cependant, lorsqu'il s'agit de lancer le tournage, il lit attentivement le scénario,

¹⁵ *Idem.*

constitue une équipe technique, organise le casting, vérifie soigneusement le matériel, coordonne les répétitions.

Qu'il soit généreux ou mesquin, prévenant ou irréfléchi, indifférent ou avisé, le personnage de Chen Tong s'avère le plus paradoxal du récit. Son ambivalence pourrait laisser perplexe un homme occidental. Mais le narrateur s'apercevra que ces deux facettes sont indissociables : la soudaine disparition de Chen Tong ne relevait pas d'un tour de passe-passe, mais était due à ses obligations universitaires ; c'étaient ses multiples activités dans le domaine des Beaux-Arts qui ne lui avaient pas laissé le temps de s'occuper des courriers ; et son apparente mesquinerie n'était en vérité que taquinerie. « Les choses finiss[ent] par s'éclairer. » (MIC. :179).

Du couple formé par les deux personnages opposés dans *Fuir* à la figure ambivalente de Chen Tong dans *Made in China*, les deux visions stéréotypées des Chinois tendent à fusionner dans une seule unité complexe, comme le symbole du *Taiji*, combinaison du Yin et du Yang, manifestant en même temps les propriétés de chaque composant. Les représentations des Chinois dans l'œuvre de Toussaint permettent à l'Occident de découvrir de manière holistique ce peuple oriental et de repenser sa relation au pays millénaire.

3. Les personnages épisodiques : les jeunes Chinois face aux personnages exerçant divers métiers (mannequins, agents artistiques, interprètes)

S'agissant des personnages épisodiques, c'est la relation qu'ils entretiennent avec l'art qui les distingue et parfois les oppose.

Chez Toussaint, l'art est « une expérience intime »¹⁶ à laquelle il se voue en tant qu'écrivain, cinéaste, photographe et plasticien. Rien d'étonnant à ce qu'il attribue dans *Fuir* et surtout dans *Made in China* des rôles significatifs à des personnages qui sont eux-mêmes artistes et à ce que des activités liées à l'art y prennent une part importante. Dans *Fuir*, la rencontre entre le narrateur et Li Qi a lieu à l'occasion d'une exposition d'art contemporain. *Made in China* s'organise à partir d'un défilé de haute couture et autour du tournage du film intitulé *The Honey Dress*. Ajoutons qu'une « petite coterie cantonaise, férue d'art » (MIC. :110) comprenant des étudiants en peinture, des techniciens, des couturiers et des illustrateurs et participant activement à la réalisation du film par amour de l'art contraste avec d'autres personnages épisodiques exerçant divers métiers (mannequin, agent artistique, interprète) qui ne témoignent d'aucun véritable intérêt pour l'art et le tournage du film auquel ils participent.

¹⁶ Jean-Philippe Toussaint, « Le jour où j'ai fait ma première photo », dans *Bon-à-tirer*, 2001, revue littéraire en ligne, <http://www.bon-a-tirer.com/volume2/jpt.html>.

3.1 Les jeunes Chinois dynamiques *versus* les actrices et les agents indifférents

The Honey Dress regardant un défilé de mode, on aurait pu s'attendre à ce que le mannequin joue un rôle central. Toussaint accorde cependant davantage de place aux rôles accessoires qui participent activement au tournage du film.

Les tâches sont précisément réparties : Peng Wenbiao se charge des appareils du tournage ; Jianhua repère le décor ; Desi cherche une actrice susceptible de prendre le rôle ; Xiao Hui s'occupe de l'armature de la robe en miel et Yeda des diodes électroluminescentes. Chacun y met du sien pour assurer le bon déroulement des opérations. Les actrices semblent en revanche « étrangères » au film, ne manifestant qu'une complaisance exagérée ou qu'une indifférence intimidante. L'actrice ukrainienne, « d'excellente composition », sourit « juste comme il faut » (MIC. :147), acquiesce « avec admiration » à tout ce que dit le narrateur comme si ses dires étaient « exactement ce qu'elle pensait elle-même » (MIC. :147). L'entretien avec elle se transforme rapidement en un échange formel (« nous faisons ainsi assaut de civilités ») (MIC. :148). Quant à l'actrice russe, toujours silencieuse et « soupçonneuse sur ses gardes », elle semble « enfin s'intéresser à quelque chose » (MIC. :165) quand le narrateur parle des chaussures et du string qu'elle va porter durant le défilé. Ce qui les intéresse vraiment, ce sont les « grandes questions » (MIC. :167), telles que l'habillement, la coiffure, les chaussures et même le vernis à ongles, mais pas le film même. L'intérêt personnel par lequel elles agissent contraste avec l'esprit d'équipe dont font preuve les jeunes Chinois.

Toussaint use de techniques différentes pour souligner l'opposition de ces deux types de personnages dans leurs comportements au cours du tournage du film. Chez les jeunes chinois, on remarque des descriptions physiques sobres et la combinaison du mouvement et de l'immobilité. Les descriptions physiques visent la couleur des vêtements (« Desi, toujours vêtu de noir, est comme un conseiller occulte » (MIC. :136)) ou une expression caractéristique du visage (Jianhua, ancien éclairagiste pour le film *Fuir*, est reconnaissable à son « petit rire en cascade », il rit « comme s'il frissonnait, ou qu'il s'ébrouait, et que des milliers de gouttelettes de pure allégresse s'envolaient dans l'air autour de son visage. » (MIC. :116)) Le comparant imagé « le conseiller » et l'action de « s'ébrouer » faisant s'envoler « des milliers de goulettes de pure allégresse » donnent à voir un caractère serviable et gai de ces jeunes figures. Dans le récit, les jeunes sont pour l'essentiel mis en mouvement. Du restaurant à la foire, du marché à la station de métro, du centre-ville à la banlieue, ils parcourent avec le narrateur toute la ville à la recherche du matériel pour le film. Le jour du rendez-vous avec l'actrice, comme ils n'ont pas pu trouver un taxi, Desi et le narrateur sont obligés de prendre le métro. Dès l'ouverture des portes du métro, Desi « bondit hors de la rame et par[t] en courant sur le quai, s'engouffr[e] en éclaireur dans l'escalator » (MIC. :165). La succession de verbes d'action traduit la hâte et l'habileté, renforce l'image de cet « éclaireur ». A côté des scènes de mouvement, se trouvent des moments d'immobilité où les jeunes sont concentrés sur leur travail (par exemple, quand Yeda peaufine un schéma électrique complexe sur un

grand cahier et que Xiao Hui coud le canevas de la robe) (MIC. :151), d'où émane une « ambiance studieuse » (MIC. :150).

Contrairement aux jeunes Chinois dont la description porte sur un certain trait physique, les actrices et leurs agents sont exhaustivement brossés, de pied en cap. Chez eux, on remarque les absences (par exemple pour les répétitions du film) et les apparitions impressionnantes dans les grandes occasions. Shirley, jeune Chinoise avec un prénom occidental incompatible avec sa tête (« Shirley, franchement, pour une chinoise » (MIC. :127)), travaille comme agent artistique. La description de sa première apparition « en veste kaki et long cheveux noirs, Rangers ou Doc Martens aux pieds » (MIC. :126) se fait de la tête aux pieds en précisant même la marque des chaussures. L'apparition de la première actrice à la Foire de Canton donne « un véritable coup de poing » (MIC. :133) dans la poitrine du narrateur. De la tenue (« bikini rose », « des paillettes étoilées réparties le long de son décolleté ») à la pose (« une jambe en avant, une main à la taille »), en passant par la description des différentes parties du corps (« la peau marbrée », « les cheveux filasses », « des tatouages pâles et bleutés un peu partout sur le corps, à l'épaule et sur les avant-bras », « ses hanches dénudées et son pubis rebondi », « ses seins lourds et gonflés », « ses lèvres ourlées, boursouflées et obscènes ») et les expressions du visage (le « sourire factice » et le « regard terne » (MIC. :133-135)), trois pages de description avec une grande quantité de qualificatifs sculptent une « reine de pacotille » (MIC. :134). Le maquillage lourd (« une couche épaisse de fond de teint craquelé et comme plâtreux qui recouvrait ses joues pour dissimuler le début d'acné ») (MIC. :134) et les détails physiques ne laissent entendre que de l'« impudeur » et de l'« ostentation » (MIC. :135). Même la tenue négligée de l'actrice russe fait l'objet d'une description circonstanciée : « un large pull blanc en laine à grosses côtes », « des leggings gris et des tennis blanches », « les cheveux ébouriffés au contact tiède des coussins », sans « le moindre maquillage », elle se présente à l'entretien comme si elle « sortait d'une sieste » (MIC. :165).

Le soir du tournage, les jeunes terminent tous les préparatifs en attendant que l'actrice russe fasse son apparition tardive :

Une cape sur les épaules, nullement souriante, entourée de Shirley et d'un autre agent artistique, un type taciturne avec des lunettes à verres fumés rose foncé, qui portait une longue gabardine en cuir noir. L'actrice était glaciale, le visage hautain. Elle jeta un regard attentif autour d'elle sur le décor, fière, souveraine - un cygne. (MIC. :183)

L'affectation de l'actrice et de son « escorte » se cristallise dans cette apparition triomphante et souveraine qui pousse l'antonymie entre dynamisme et indifférence à son paroxysme. Dans une certaine mesure, *Made in China* pourrait être

considéré comme un hommage rendu à ces jeunes gens serviables, discrets et passionnés, grâce auxquels le tournage du film s'achève bien. Leur engagement militant pour le film les distinguant des actrices et des agents artistiques, fait de ces rôles insignifiants les rôles importants dans le film comme dans le livre.

3.2 Les jeunes Chinois empathiques *versus* les interprètes pragmatiques

L'autre contraste provoqué par la différence dans la perception de l'art s'établit entre les jeunes gens ne parlant pas de langue étrangère, mais qui sont sensibles et qui ont une forte volonté d'échanger, et les interprètes censés faciliter l'échange interculturel, mais qui l'appauvrissent faute de sensibilité artistique.

Le narrateur énumère tous ceux qui lui ont servi d'interprètes durant son séjour en Chine, et met l'accent sur deux d'entre eux : Sha Pan, étudiant diplômé en langue française et Sue, « cheville ouvrière » (MIC. :90) d'un projet culturel initié par Chen Tong, parlant « un anglais impeccable avec une connaissance achevée du vocabulaire *high tech*. » (MIC. : 91). Ayant des expériences de travail avec les étrangers, ils portent des prénoms occidentalisés dans le récit, comme les agents artistiques. C'est là qu'émergent les inadéquations. D'abord, le prénom français ne va pas avec l'apparence chinoise. Ne cachant pas sa répulsion pour l'habitude répandue d'appeler les étudiants par des prénoms français à l'université, le narrateur avoue que tout le monde appelle Sha Pan « Olivier » dans la vie, mais dans le récit il préfère l'appeler « Sha Pan », car l'association d'un prénom français et d'un visage chinois lui paraît vraiment « gandin » (MIC. : 150). Sue passe-t-elle pour une femme compétente et moderne, de telles qualités auraient dû faire d'elle une interprète ouverte d'esprit. Or, dans le temps du casting, ses comportements semblent incompréhensibles. Elle pense que le seul critère pour sélectionner une actrice tient au visage, ce qui étonne le narrateur qui préfère voir les candidates en pied et évalue leur allure générale. La question de la nudité tracasse tant cette « cheville ouvrière » qu'elle demande s'il faut mettre des « stickers » pour cacher les seins de l'actrice. La question « triviale » « désarçonne » le narrateur et le renvoie à « une autre époque », « bien loin de cette Chine contemporaine » (MIC. :129). Chez Sue, la « connaissance achevée » en langue et en « high tech » s'avère inutile pour comprendre l'art du film.

Décidément, un interprète est censé franchir les barrières langagières afin d'établir un pont entre des cultures différentes. Cependant, les interprètes chinois sous la plume de Toussaint, ne s'attachent qu'à « l'aspect utile » (MIC. : 154) du discours. Le narrateur se plaint à plusieurs reprises des difficultés d'échange dues au délai inhérent à la traduction ou à la transmission partielle des informations. L'une de ses premières interprètes, Xiaoyang, réduit « de longues et circonstanciées explications » de Chen Tong à un seul mot : « non » (MIC. : 86). Lors de nombreux repas, Lilas, son interprète d'alors, traduit de moins en moins jusqu'à l'oublier complètement et finit par participer elle-même à la

conversation en chinois. Et Sha Pan, se montre ignorant de l'expression « Maître du miel », que le narrateur lui-même crée pour qualifier le rôle de Chen Tong (préparateur du miel) dans le film, en éludant la référence aux « maîtres-peintres anonymes de la Renaissance » (MIC. :154). La poursuite de l'« aspect utile » négligeant « l'interprétation symbolique » et « la glose » du discours (MIC. :154) ne peut conduire qu'à un échange superficiel.

Cet aspect utilitaire rend les interprètes aveugles, les empêche de prendre conscience de la valeur artistique des objets quotidiens. Les abeilles à faire intervenir dans le film restent un problème insoluble pour le narrateur jusqu'à la découverte miraculeuse à ses yeux de petites huîtres séchées qui ressemblent à ces insectes. Cette découverte ne suscite cependant qu'une réaction prosaïque chez Sha Pan, qui, « impassible, regard[e] la caisse d'abeilles mortes avec indifférence. Il en saisit une poignée dans sa main, qu'il port[e] à son nez pour les humer. C'est des huîtres, dit-il. » (MIC. :159) Les approches visuelles (le regard « avec indifférence »), tactiles (« une poignée dans la main ») et olfactives (« son nez pour les humer ») aboutissent à une réponse nette qui ne manifeste aucune sensibilité artistique.

Les interprètes et les jeunes gens réagissent différemment face au travail du narrateur. La première rencontre avec Hanling se déroule dans une voiture. Les questions curieuses de la jeune femme alternent avec les traductions mécaniques de Sha Pan. Hanling, assise à l'avant, regarde le narrateur « avec beaucoup d'attention », se tourne de temps en temps pour lui poser des questions. Parallèlement, Sha Pan, « en regardant dehors » par la vitre, traduit « tout automatiquement, sur le même ton froid et détaché, sans mettre la moindre intonation, délicatesse ou soupçon d'ironie. » (MIC. :162-163) Le narrateur a l'impression que « la médiation paraît inutile » et que les échanges de regard suffisent pour que la conversation se poursuive. Ils finissent par « faire complètement abstraction de l'interprète » (MIC. :163). Le même contraste se rencontre le jour où Desi, Sha Pan et le narrateur prennent le dîner au restaurant. Sha Pan traduit « au fur et à mesure » les paroles de Desi, sans même lever la tête, en recrachant « de temps à autre de petits os dans son assiette » (MIC. :169), tandis que Desi raconte son rêve où apparaît le narrateur, considère ce moment de partage des confidences comme « un hommage », « un égard », « un profond témoignage de respect » (MIC. :169) pour le travail du narrateur. Les mêmes émotions sont évoquées par Yeda qui, en l'absence de l'interprète, dit directement au narrateur combien il est content de travailler auprès de lui et par Hanling qui est heureuse de voir ses esquisses de couverture plaire tant au narrateur.

On voit s'instaurer entre les Chinois et le narrateur occidental une nouvelle modalité d'échange, un échange réalisé par le truchement de l'art, basé sur un « sentiment tangible

et réel »¹⁷« au-delà des cultures et des langues » (MIC. :179). Les interprètes négligent la dimension culturelle de la communication. Ils risquent de perdre leurs qualités humaines, se transforment en quelque sorte en machines à traduire froides et mécaniques. Toussaint installe les personnages épisodiques dans le milieu culturel et artistique, dans la mesure où il y ressent « un très grand sentiment de liberté »¹⁸, lui permettant de les dépeindre dans la profondeur de l'humanité.

L'ambition de Toussaint est de « déstéréotyper » le « peuple de fantaisie »¹⁹ dans la littérature occidentale et de mettre en lumière ses multifacettes. Pour lui, « les Occidentaux méconnaissaient la Chine réelle », « la Chine a évolué, et [s]on regard sur la Chine aussi. »²⁰ Ses descriptions des Chinois ordinaires donnent à voir « une société dynamique, vivante, en aucun cas brimée »²¹ au début du XXI^e siècle.

Présentation de l'auteur:

TANG Na, enseignante de français et doctorante en littérature française à l'Université des Études étrangères du Sichuan. Ses recherches s'orientent vers la littérature française contemporaine. Plusieurs articles ont été publiés en la matière.

¹⁷ Eléonore Sulser, *Le joyeux labyrinthe chinois de Jean-Philippe Toussaint*, 2017, en ligne. <https://www.letemps.ch/culture/joyeux-labyrinthe-chinois-jeanphilippe-toussaint>

¹⁸ Entretien avec Jean-Philippe Toussaint, propos recueillis par Agnès Mannoorettonil, « Le roman peut tout faire », *op.cit.* p.102.

¹⁹ Citation complète : « La Chine, fort longtemps nous fut une planète séparée. Nous la peuplions d'un peuple de fantaisie, car il n'est rien de plus naturel que de réduire les autres à ce qu'ils offrent de bizarre à nos regards. » Paul Valéry, « Orient et Occident » (préface au livre d'un Chinois, *Ma mère de Sheng Cheng*) dans *Œuvre*, Paris : Gallimard, 1960, pp.1028-1029.

²⁰ Entretien avec Jean-Philippe Toussaint, propos recueillis par Agnès Mannoorettonil, « Le roman peut tout faire », *op.cit.* p.102.

²¹ *Idem.*