

UNIVERSITÉ DE FRANCHE-COMTÉ
ÉCOLE DOCTORALE «LANGAGES, ESPACES, TEMPS, SOCIÉTÉS»

Thèse en vue de l'obtention du titre de docteur en
LANGUES et LITTÉRATURES FRANÇAISE ET COMPARÉE

RÉCEPTION ET CRÉATION :
LES LITTÉRATURES FÉMININES FRANÇAISE ET CHINOISE
AU XX^e SIÈCLE

Présentée et soutenue publiquement par

Yuan YUAN

Le 15 octobre 2010

Sous la direction de Mme Nella ARAMBASIN

Membres du jury :

Nella ARAMBASIN, Maître de conférences H.D.R à l'Université de Franche-Comté

Marianne CAMUS, Professeur à l'Université de Dijon, Rapporteur

Feifei CHEN, Docteur de l'Université Paris X Nanterre

Laurence DAHAN-GAÏDA, Professeur à l'Université de Franche-Comté

Marie-Claude PERRIN-CHENOUR,

Professeur à l'Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, Rapporteur

UNIVERSITÉ DE FRANCHE-COMTÉ
ÉCOLE DOCTORALE «LANGAGES, ESPACES, TEMPS, SOCIÉTÉS»

Thèse en vue de l'obtention du titre de docteur en
LANGUES et LITTÉRATURES FRANÇAISE ET COMPARÉE

RÉCEPTION ET CRÉATION :
LES LITTÉRATURES FÉMININES FRANÇAISE ET CHINOISE
AU XX^e SIÈCLE

Présentée et soutenue publiquement par

Yuan YUAN

Le 15 octobre 2010

Sous la direction de Mme Nella ARAMBASIN

Membres du jury :

Nella ARAMBASIN, Maître de conférences H.D.R à l'Université de Franche-Comté

Marianne CAMUS, Professeur à l'Université de Dijon, Rapporteur

Feifei CHEN, Docteur de l'Université Paris X Nanterre

Laurence DAHAN-GAÏDA, Professeur à l'Université de Franche-Comté

Marie-Claude PERRIN-CHENOUR,

Professeur à l'Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, Rapporteur

REMERCIEMENTS

Je remercie ici tout d'abord Madame Nella Arambasin et Madame Laurence Dahan-Gaïda, dont la patience, la confiance et l'enthousiasme communicatif m'ont soutenue tout au long de cette recherche.

Je remercie aussi sincèrement Madame Gisèle Poignard, qui fut une lectrice attentive et patiente, apportant une aide précieuse dans mon écriture française.

Je remercie enfin ma famille, mes amis et mes collègues pour leur soutien sans faille, leurs conseils et leur bienveillance.

SOMMAIRE

Introduction.....	1
Première partie : Les littératures féminines française et chinoise avant 1950 : deux voix se faisant écho	10
Chapitre I : En « nymphose » avant le XX^e siècle.....	11
1.1 Le mythe antique.....	11
1.2 La littérature courtoise en France et l'essor de la poésie en Chine au Moyen Age	15
1.3 Le salon littéraire féminin et <i>Jieshe</i> du XVIII ^e -XIX ^e siècle.....	22
Chapitre II : Le réveil de la littérature féminine chinoise des années 1920-1930	29
2.1 L'influence de la culture occidentale en Chine.....	29
2.2 L'accueil de la littérature française pendant le Mouvement de la Nouvelle Culture	41
2.3 Les caractères de la littérature féminine chinoise de l'époque.....	51
Chapitre III : Les années 1940 : approfondissement de la littérature féminine chinoise, l'exemple Zhang Ailing.....	78
3.1 Biographie de Zhang Ailing.....	79
3.2 Déconstruction du mythe du « héros » chez Zhang Ailing.....	81
3.3 Lecture comparative des œuvres de Zhang Ailing et Duras.....	86
Deuxième partie : Les littératures féminines française et chinoise des années 1950-1970 : voix féminine vs voix torturée.....	96
Chapitre IV : La formation des écoles des théories littéraires féministes en Occident.....	98
4.1 Les mouvements des femmes des années 1960-1970 en Occident.....	98

4.2 Les théories littéraires féministes occidentales.....	101
Chapitre V : Le déclin de la conscience de soi en Chine.....	111
5.1 La situation sociale et culturelle de l'époque.....	111
5.2 Rejet de la littérature française.....	119
5.3 La conscience féminine dans l'interstice politique des « dix-sept ans » (1949-1966).....	126
5.4 La déformation extrême de la conscience féminine pendant la Grande Révolution Culturelle (1966-1976).....	133
Troisième partie : Les littératures féminines française et chinoise des années 1980-1990 : voix d'influence vs voix de perception.....	141
Chapitre VI : La renaissance de la conscience féminine des années 1980.....	143
6.1 La transformation de concept « personnel ».....	143
6.2 Le second accueil de la littérature française.....	144
6.3 Les caractères de l'écriture féminine chinoise au début des années 1980.....	149
Chapitre VII : L'engouement des écrivaines chinoises pour la littérature féminine française.....	156
7.1 L'importation des théories littéraires du féminisme occidental.....	156
7.2 L'influence de Simone de Beauvoir.....	160
7.3 La perception de l'écriture du corps.....	175
7.4 La réception de Duras.....	184
7.5 La floraison de l'écriture personnelle féminine des années 1999.....	200
Quatrième partie : Déconstruction et construction de la littérature féminine : comparaison entre Marguerite Duras, Annie Ernaux, Chen Ran et Wei Hui.....	206
Chapitre VIII : Déconstruction.....	208
8.1 L'image du père marginalisé.....	208

8.2 L'effondrement de la maternité.....	231
8.3 L'homme comme un fantôme.....	241
Chapitre IX : Construction.....	249
9.1 L'écriture féminine vers l'autobiographie fictive.....	249
9.2 La contemplation féminine.....	261
9.3 La fille rebelle.....	281
9.4 L'interprétation de l'amour exotique dans <i>L'amant</i> et <i>Shanghai Baby</i>	290
Conclusion générale.....	300
Bibliographie.....	308
Table des matières.....	334

Introduction

À partir de 1976, avec la fin de la Grande Révolution Culturelle (1966-1976), la mentalité des Chinois a beaucoup évolué car ils ont retrouvé la liberté. Le monde littéraire de la Chine continentale entre dans l'époque de « la nouvelle littérature » : littérature de cicatrices (*Shanghen wenxue*)¹, littérature de réflexion (*fansi wenxue*)², littérature de réforme (*gaige wenxue*)³, même les romans d'avant-garde arrivent à flot continu de toutes parts. Depuis les années quatre-vingt-dix, la société chinoise s'ouvre de plus en plus, surtout après la quatrième Conférence Internationale des femmes, qui a eu lieu à Beijing en 1995. Sous l'impulsion d'écrivaines qui se réclament de l'écriture personnelle, surgit un grand nombre de romans intimes. Ses principales représentantes sont : Lin Bai (1958), Chen Ran (1962), Hai Nan (1962), Wei Hui (1972)...

Ces œuvres se concentrent sur les problèmes de la femme et sa psychologie. Elles portent sur des sujets généralement considérés comme tabous, tels que la crainte des premières menstruations, le désir des lesbiennes, la masturbation et le fantasme sexuel. En un mot, le corps féminin et l'expérience privée sont intimement liés et décrits. C'est une véritable innovation qui présente un défi choquant pour la critique orthodoxe. Ces romans sont ouvertement autobiographiques. Ils comportent une forte affirmation de l'individualisme, partagé par toutes ces écrivaines en nette contradiction avec la culture traditionnelle de la Chine, dans laquelle la culture et l'idéologie ont été monolithiques et unitaires. Ils témoignent de la conscience sexuelle des femmes et reconnaissent franchement les désirs sexuels féminins. Ces

¹ *Shanghen wenxue* (*Littérature de cicatrices*) : cette littérature évoque les traumatismes causés par la Grande Révolution Culturelle.

² *Fansi wenxue* (*Littérature de réflexion*) : au delà des souvenirs amers de la Grande Révolution Culturelle, cette littérature essaie de remonter plus loin vers l'origine de cette tragédie.

³ *Gaige wenxue* (*Littérature de réforme*) : cette littérature tente de se mettre au diapason de la nouvelle économie.

romans très personnels sont marginalisés par rapport à la littérature dominante. Ils doivent faire face au pouvoir patriarcal. Ils choquent car ils mettent en scène le désir des femmes, leurs fantasmes et leur vulnérabilité. Les critiques littéraires en donnent les dénominations suivantes: *littérature de l'intimité féminine* (*nüxing yinsi wenxue*) ou *écriture personnelle* (*geren xiezu*).

C'est un mouvement d'écriture qui ébranle le monde littéraire chinois. Dès 1990, les milieux de la critique littéraire commencent à tourner leur regard vers ce groupe d'écrivaines qui s'imposent en publiant des textes relevant de « l'écriture féminine ». Certains pensent que l'écriture des femmes dans les années 1990 est en fait de l'autofiction sexuelle dans un contexte de théorisation outrée et de commercialisation : il s'agirait d'un phénomène d'artefact culturel—ces écrivaines écrivent avec leur corps pour satisfaire les fantasmes érotiques du peuple et ses tendances voyeuristes. D'autres estiment que ces textes marquent le véritable éveil de la littérature féminine chinoise...Qu'elles soient négatives ou positives, ces prises de position soulignent surtout l'influence de la littérature féminine française et des théories féministes sur l'écriture féminine en Chine pendant cette époque. Cela incite à la relecture des œuvres féminines des années 1920-1930 du point de vue de « l'écriture féminine », afin de parvenir à une nouvelle évaluation.

La présente recherche consiste à comparer la littérature féminine française et la littérature féminine chinoise, à étudier la réception chinoise romanesque des œuvres et théories françaises. La voix de narratrice recueille, rassemble et diffuse plusieurs autres voix féminines. Mon étude sera notamment consacrée à l'historique des littératures féminines chinoise et française dans leur contexte mondial et à l'influence qu'elles ont exercé l'une sur l'autre. Les idées féministes occidentales, qui sont tout à fait différentes de l'idéologie chinoise traditionnelle feront l'objet d'un des chapitres de notre recherche. Il s'agira également d'analyser les œuvres des écrivaines chinoises et les œuvres des écrivaines françaises, mais également les œuvres d'écrivains français masculins qui ont exercé leur influence sur ces écrivaines. Entre le passé et le présent, entre l'influence et la réception, entre la comparaison et

l'analyse, entre les monologues intérieurs et les bribes autobiographiques, j'essaierai de dégager les formes de l'écriture féminine chinoise et de souligner les différents aspects d'une quête de l'écriture féminine dans ces deux pays, la France et la Chine.

La première partie de cette étude sera consacrée aux *Littératures féminines française et chinoise avant 1950 : deux voix se faisant écho*. Le processus de développement de la littérature féminine est en fait un processus de construction de l'identité féminine. Pour bien comprendre le phénomène représenté à l'époque, en Chine, par la littérature, il faut d'abord remonter à l'étude de l'histoire originelle de la littérature féminine, c'est-à-dire avant le XX^e siècle. En esquissant l'histoire des littératures féminines française et chinoise avant le XX^e siècle, j'étudierai des phénomènes littéraires communs à ces deux pays. Je tenterai ensuite de montrer la situation particulière de la littérature féminine dans l'histoire de la littérature. En Chine, le mouvement de la Nouvelle Culture né en 1915 est considéré comme le début de la littérature chinoise contemporaine, à la suite duquel surgit le premier essor de la littérature féminine chinoise. Entre-temps, les idées et les œuvres littéraires occidentales sont diffusées par les intellectuels chinois. Quels sont les caractères de l'écriture féminine chinoise de cette époque ? Quel rôle joue la littérature française ? Y-a-t-il des liens entre la littérature féminine française et la littérature féminine chinoise ? En comparant *Le journal intime de Sophie* de Ding Ling et *La vagabonde* de Colette, on tentera de cerner l'état d'esprit de la femme dans le contexte du premier mouvement féministe. En analysant l'influence de *Madame Bovary* de Flaubert sur *La fille Amao* de Ding Ling, on verra que la plume de l'écrivaine ne tourne plus sur elle-même, « le soi », mais vers « autrui ». Pendant les années de guerre et d'occupation, la voix des femmes chinoises converge vers des idées de résistance. Cependant certaines écrivaines comme Zhang Ailing poursuivent leur étude de la psychologie féminine. La comparaison entre les écrits de Zhang Ailing et Duras nous montre les différences de vues sur la conscience féminine de cette époque.

La deuxième partie *Les littératures féminines française et chinoise des années 1950-1970 — voix féminine vs voix torturée* montrera : comment les théories littéraires féministes occidentales se forment, se développent et s'influencent les unes les autres pour ne plus faire entendre qu'une seule voix féminine dans le monde. Parallèlement, en Chine, on constate une période de déclin de la conscience féminine, laquelle dure environ trois décennies. Cette période s'installe avec l'établissement de la République Populaire et s'estompe à la fin de la Grande Révolution Culturelle. La Chine, fermée sur elle-même, n'a pas pu profiter au cours de cette période des possibilités d'échanges des théories littéraires féministes avec les pays occidentaux. Bien qu'en accord avec la ligne du Parti, féminité et conscience de soi dans la littérature chinoise sont petit à petit écrasées et tendent à disparaître. Dans un premier temps, on va voir comment à travers des intrigues « acceptées », la conscience féminine se dévoile puis comment elle sera torturée et écrasée par une oppression idéologique inhumaine.

C'est en 1979, quand la Chine s'ouvre au monde, après s'être fermée durant dix ans, que les écrivains et les critiques prêtent attention de nouveau au développement de la littérature chinoise. Ils sentent que la création littéraire occidentale et ses théories ainsi que la critique littéraire occidentale leur offrent une opportunité. Les théories littéraires féministes sont arrivées à prendre pied dans le milieu littéraire du continent chinois sous l'influence d'hommes lucides qui se soucient de la situation et du sort de la femme chinoise. Hommes et femmes commencent l'étude et l'élucidation de l'histoire de la littérature féminine chinoise. Les intellectuelles chinoises, qui se trouvent depuis toujours en marge du mouvement féministe, sont avides de conquérir un espace rêvé pour faire entendre leur voix, et affirmer leur identité afin que celle-ci soit reconnue. La théorie de l'écriture féminine française leur offre un pivot très fort. Les textes de la littérature féminine française jouent ici un rôle essentiel. Dans la troisième partie *Les littératures féminines française et chinoise des années 1980-1990 — voix d'influence vs voix de perception*, nous verrons l'influence de Simone de Beauvoir sur la littérature féminine chinoise,

comment les écrivaines chinoises perçoivent l'écriture du corps et leur engouement pour Duras.

Il nous paraît enfin important de préciser que ces trois premières parties de la recherche permettront un parcours analytique de la littérature féminine chinoise. Elles permettront également de dégager le rôle du féminisme et de la littérature féminine française dans le développement de la littérature féminine chinoise, dans la construction et la reconstruction de l'identité de la littérature féminine chinoise.

Dans la quatrième partie de ma recherche, *Déconstruction et construction de la littérature féminine : comparaison entre Marguerite Duras, Annie Ernaux, Chen Ran et Wei Hui*, je tenterai d'apporter en éclairage sur les ouvrages féminins chinois afin de voir comment ces femmes adaptent dans leurs romans les théories importées d'Occident et comment elles reconstituent leur propre identité. Si la littérature féminine chinoise est influencée par les idées féministes occidentales et plus particulièrement par la littérature féminine française, il est indispensable de comparer les littératures féminines chinoise et française. J'ai choisi des romans caractéristiques de cette époque dont les auteures ont des idées engagées. Ces auteures sont aussi différentes que possible les unes des autres du point de vue de leur origine sociale, de leur âge, de leur éducation, de leur mode de vie. J'essaierai de voir s'il se dégage, malgré ces différences, des traits communs aux différents récits analysés et s'ils possèdent une signification propre.

Dans cette partie, j'ai choisi d'étudier les textes des Chinoises Chen Ran et Wei Hui d'une part et, d'autre part, ceux des Françaises Marguerite Duras et Annie Ernaux.

Chen Ran, née en 1962, est une écrivaine chinoise contemporaine connue. Elle aime raconter le désir des femmes dans un style calme. Depuis sa première publication—un recueil de nouvelles *Une feuille de papier* (*Zhi Pianer*, 1989), elle fait l'objet de toute l'attention du milieu littéraire chinois. Elle s'implique dans ses

écrits en tant que femme et ne craint pas d'aborder une vision psychologique. C'est la spontanéité qui est la source de son écriture, mais son écriture est aussi le résultat de sa méditation rationnelle. Elle se tient en dehors du matérialisme ambiant et s'abandonne aux tourments nés des conflits entre l'âme et la chair. Les jeunes intellectuelles qui fuient la société subissent les affres des désirs charnel et spirituel. Sous sa plume, ces femmes livrées à leur propre errance mentale, ne peuvent que s'enliser dans le narcissisme, ou se tourner vers l'homosexualité. Mais c'est exactement cette extrême contradiction intime qui met en lumière violemment la réalité : la société phallocratique et la parole de l'homme enferment la femme dans un carcan. Les œuvres de Chen Ran tels que *Trinquer avec le passé* (*Yu wangshi ganbei*, 1991), *Le passé enfoui* (*Qianxing yishi*, 1992), *Le soleil aux lèvres* (*Zuichun li de yangguang*, 1992), *Le son d'une autre oreille qui frappe* (*Ling yi zhi erduo de qiaoji sheng*, 1994), *Silence brisé* (*Pokai*, 1995), *La vie privée* (*Siren shenghuo*, 1996) toutes sans exception écrites à la première personne, nous présentent un monde très personnel, la découverte de l'expérience féminine et la prise de conscience féminine finissant ainsi par révéler la situation difficile de l'existence humaine. Selon elle la garantie de la valeur universelle d'une œuvre dépend de l'expérience humaine vécue en tant qu'individu. La littérature doit être subjective.

J'ai choisi les œuvres de Chen Ran non seulement parce qu'elle est l'une des représentantes de l'écriture féminine chinoise, mais aussi parce que ses œuvres sont marquées par l'influence de Marguerite Duras.

Wei Hui, née en 1973, est une jeune auteure chinoise. Après avoir obtenu son diplôme de chinois à l'université *Fudan* à Shanghai en 1995, elle a exercé plusieurs métiers : journaliste, animatrice d'une station de radio, serveuse dans un café, publicitaire. Bien qu'elle soit jeune, les multiples expériences de sa vie sont au fondement de son inspiration créatrice. Les œuvres de Wei Hui abordent les thèmes de l'anxiété, de l'inquiétude ressenties en tant qu'individu. Elles réfléchissent sur la place de la jeunesse dans la société contemporaine. Les scènes érotiques y sont nombreuses, en particulier dans les romans suivants : *Folle comme Wei Hui* (*Xiang*

Wei Hui nayang fengkuang, 1997), *Cris stridents du papillon* (*Hudie de jianjiao*, 1998), *L'alliance en papier* (*Zhi jiezhi*, 1998), *Le revolver du désir* (*Yuwang shouqiang*, 1998), *Shanghai baby* (*Shanghai Baobei*, 2000), *Mon dhyâna* (*Wode chan*, 2004). La parution en 2000 de *Shanghai baby* a provoqué en Chine un scandale suivi de son interdiction, ce qui, naturellement, n'a fait qu'augmenter le chiffre de vente et connaître son nom en Chine et à l'étranger.

Marguerite Duras est le pseudonyme de Marguerite Donnadiou, née le 4 avril 1914 et décédée le 3 mars 1996 à Paris. Son style se prête volontiers à l'adaptation et à l'interprétation. La vie de Duras est pleine d'incidents, de ruptures, d'exaltations soudaines, d'emportements passagers. Mais la terre maternelle, le territoire d'origine, le véritable lieu d'enracinement de son être restera jusqu'à la fin de sa vie l'Indochine coloniale. Il faudra attendre sept ans après son premier roman, *Les Impudents* (1943), soit en 1950, pour qu'elle connaisse son premier succès avec *Un Barrage contre le Pacifique*, l'histoire de son enfance en Indochine comme source d'écriture. Agée de 15 ans, alors qu'elle est pensionnaire au lycée de Saïgon, elle rencontre un jeune et riche Chinois qui devient son amant. Plus tard elle évoque cette première aventure amoureuse dans *L'Amant* (1984). C'est avec *L'Amant* qu'elle connaît la gloire à l'âge de 70 ans : Prix Goncourt en 1984, vendu à trois millions d'exemplaires, il est traduit dans une quarantaine de langues, obtient le Prix Pitz-Paris-Hemingway (meilleur roman publié en anglais) en 1986 avant d'être adapté au cinéma par Jean-Jacques Annaud. C'est encore avec *L'Amant* que « la vague » Duras se soulève en Chine à la fin des années 80 et au début des années 90. L'amour parsemé du goût de l'hétérogénéité occidentale et possédant la couleur de la tragédie orientale, devient un espace partagé avec les écrivaines chinoises des années 1990. Comme Duras a travaillé sur plusieurs genres, le roman, le théâtre et le cinéma, ses œuvres sont multiples. Ici nous ne parlerons que de ses romans principaux : *Les Impudents* (1943), *La Vie Tranquille* (1944), *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), *Le Vice-consul* (1966), *L'Amant* (1984), *L'Amant de la Chine du Nord* (1991). En employant des touches simples et un style hermétique, Duras explore la mémoire, les

sentiments, les pulsions, l'amour et la haine, l'ivresse et la mort, le désir, le mensonge et la violence.

Annie Ernaux est née le 1^{er} septembre 1940 dans une famille modeste. Elle publie son premier roman, *Les armoires vides*, en 1974. Elle obtient le Prix Renaudot pour *La place* (1984). Parmi ses autres œuvres mentionnons : *Ce qu'ils disent ou rien* (1977), *La Femme Gelée* (1977), *Une Femme* (1987), *Passion Simple* (1991), *Journal du dehors* (1993), *Je ne me suis pas encore sortie de ma nuit* (1997), *La Honte* (1997), *L'Événement* (2000), *Se Perdre* (2001), *L'Occupation* (2002)... On l'appelle « un écrivain du ressassement », c'est-à-dire qu'elle aime écrire des fictions basées sur sa vie qui reprennent constamment les mêmes thèmes, les mêmes problématiques. Le territoire est revisité et réexaminé de livre en livre : son enfance, ses parents, ses liaisons amoureuses. Néanmoins elle parvient toujours à créer quelque chose de nouveau à chaque fois. À partir de souvenirs, de sensations, de sentiments, elle recherche la réalité. Deux thématiques dominent son écriture : celle des différences sociales, avec la coupure entre son milieu d'origine et le monde du savoir auquel elle a accédé, et celle de la domination masculine du monde. Ses œuvres *La Place*, *Une Femme*, *La Honte* et *Journal du dehors* sont traduites et publiées en Chine en 2003.

Dans mon propos, Chen Ran et Wei Hui sont les représentantes de l'écriture féminine chinoise. Leurs œuvres sont traduites et publiées en anglais ou en français (Chen Ran n'est traduite qu'en anglais, de Wei Hui seul *Shanghai Baby* est paru en français). J'ai choisi Marguerite Duras non seulement parce qu'elle jouit d'un grand prestige en France et dans le monde entier, mais aussi parce qu'elle a exercé une influence considérable sur les écrivaines chinoises. Elle a influencé une génération d'écrivaines. Je tenterai de dégager les points communs entre ces femmes chinoises et françaises afin de voir en quoi elles diffèrent, en tenant compte d'éléments comme l'influence et la réception. Quant à Annie Ernaux, elle fait l'objet de mon étude en raison de la forte coloration autobiographique de ses œuvres. Puisque l'écriture

féminine chinoise des années 1990 est considérée comme une vague autobiographique par le milieu critique littéraire, l'analyse comparée entre Annie Ernaux et les écrivaines chinoises a toute sa pertinence.

Bref, cette étude comparée devrait permettre d'établir comment la littérature féminine est reçue par le public chinois et quel est son impact sur la littérature générale.

PREMIÈRE PARTIE

LES LITTÉRATURES FÉMININES FRANÇAISE ET CHINOISE

AVANT 1950 : DEUX VOIX SE FAISANT ÉCHO

On ne naît pas femme : on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la femelle humaine ; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin. Seule la médiation d'autrui peut constituer un individu comme un *Autre*⁴.

⁴ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, I, Paris, Gallimard, 1949, p. 285.

Chapitre I : En « nymphose » avant le XX^e siècle

1.1 Le mythe antique

Un mythe très répandu en Chine est celui de *Chang Er ben yue* (*Chang Er fuit à la lune*). On raconte fréquemment cette histoire, qui est la suivante :

Yi, le tireur d'élite et sa femme Chang Er vivent au ciel. Un jour les dix soleils décidèrent de briller en même temps : leur présence conjuguée se révéla dévastatrice. Sollicité, Yi abattit de ses flèches neuf soleils. Or ces soleils étant les fils du seigneur du ciel, le dieu les chassa et les condamna à vivre sur terre. Très en colère, Chang Er persuada Yi d'aller trouver Xi Wang Mu la reine de l'Ouest, afin d'obtenir l'élixir d'immortalité. Ayant pitié de Yi, la reine lui remit le breuvage, suffisamment pour permettre à deux personnes de vivre très longtemps mais juste assez pour rendre une personne immortelle. Dès que Chang Er fut en possession du breuvage elle but tout. Elle se transforma alors en crapaud. Désormais muette, vivant seule, dans le froid, les soirs de lune, Chang Er est devenue une « femme crapaud »⁵, métaphore écœurante .

Cette légende antique nous présente donc, un homme beau et bon face à une femme répugnante et mauvaise.

Rien d'étonnant, alors, à ce que Kong Qiu (551 avant J.C.- 479 avant J.C.), fondateur du confucianisme, nourrisse une haine profonde à l'égard des femmes puisqu'il les classe parmi les « hommes de peu » : « il n'y a que la femme et l'homme de peu qui soient difficiles à éduquer. Si tu t'approches d'elle, elle est impolie, si tu t'éloignes, elle se plaint ».

Le jugement de Confucius sur la femme va marquer, pendant des siècles, l'opinion que s'en fera la société chinoise. Ce sera une opinion négative. Pourtant Confucius était l'homme du « juste milieu ». N'est-ce pas lui qui disait :

⁵ « *Chu xue ji* », vol. 1, in *Huai nan zi*, cité par Lin Danya, *Dangdai zhongguo nüxing wenxueshilun (Histoire de la littérature féminine contemporaine)*, Xiamen, Editions Xiamen daxue, 2006, p. 59.

« appliquez-vous à garder en toute chose le juste milieu » ou encore « l'homme supérieur se tient dans le juste milieu ».

Confucius n'est pas le seul à faire cette discrimination. En Occident Platon (427 avant J.C-347 avant J.C) ne déclare-t-il pas que « ce sont évidemment seulement les hommes qui sont des êtres humains complets et qui peuvent espérer l'accomplissement ultime ; ce qu'une femme peut espérer au mieux c'est de devenir homme»⁶. Quant à Aristote, la femme, pour lui, n'est qu'un homme raté, un être incomplet, une forme mal cuite. « Il est préférable pour tous les animaux domestiques d'être dirigés par des êtres humains. Parce que c'est de cette manière qu'ils sont gardés en vie. De la même manière, la relation entre le mâle et la femelle est par nature telle que le mâle est supérieur, la femelle, inférieure, que le mâle dirige et que la femelle est dirigée »⁷. Aristote situe la femme dans le monde animal. « Les femmes doivent demeurer dans le silence », déclare l'apôtre Paul : « Car Adam a été formé le premier, Eve ensuite. Et ce n'est pas Adam qui a été séduit, c'est la femme qui, séduite, est tombée dans la transgression »⁸. Elles doivent payer leur faute d'un silence éternel.

Depuis les temps les plus reculés, que l'on soit en Orient ou en Occident, on trouve une croyance commune selon laquelle la femme est un être inférieur ne possédant que des défauts : elle est vaniteuse, égoïste, menteuse, désobéissante, traîtresse...Or on constate que ce portrait a été créé de toute pièce par des hommes imbus de leur supériorité, des hommes qui craignaient plus que tout de perdre leur suprématie : mieux valait pour eux ignorer les qualités des femmes et de les maintenir dans la croyance de leur infériorité.

⁶ Platon, *Timée* 90^e, cité par Anne Dickason, 'Anatomy and Destiny; The Role of Biology in Plato's Views of Women', in Carol D. Gould and Marx Wartosfsky (eds), *Women and Philosophy, Toward a Theory of Liberation*, New York, Putnam publishing Group, 1976, p.45-53.

⁷ Aristote, *Politique*, ed Loeb Classical Library, 1254 b10-1, cité par Yang Tinfang, *Congjingmo dao feixiang—qianxi faguo nüxing xiezuozhulu (Du silence au vol—essai sur les écrits des femmes en France)*, Chine, L'Université de Wuhan, 2007, p. 67.

⁸ Première Epître à Timothée, 2, 12-14, cité par Michelle Perrot, *Mon histoire des femmes*, Paris, Editions du Seuil, 2006, p. 17.

La femme, plongée dans ces ténèbres, pouvait-elle parler d'elle ? Nous pourrions, pour y répondre, considérer les premières œuvres littéraires de femme.

1.1.1 La première poétesse chinoise : Madame Xu Mu

Madame Xu Mu est la première poétesse de l'histoire écrite chinoise. Son nom de famille est Ji, son prénom reste inconnu, ainsi que ses dates de naissance et de décès. On sait seulement qu'elle vécut à l'époque Chun Qiu (770 avant J.C – 476 avant J.C), C'est l'une des sœurs du roi de Wei, épouse du roi de Xu⁹, d'où le nom de Xu Mu.

En raison des temps lointains où ces textes furent écrits il ne nous reste que trois poèmes recueillis dans le premier recueil général de poèmes de la Chine—*Shi Jing (L'Écriture poétique)*. Ces trois poèmes s'intitulent *Zhu Gan (La pêche bambou)*, *Quan shui (L'Eau de source)*, *Zai Chi*. Dans *Zhu Gan*, Madame Xu Mu décrit sa vie du temps où elle était jeune fille. Cette œuvre montre sa nostalgie pour son pays natal. *Quan shui* fait mention de ses activités pour sauver sa patrie lors de l'agression de Di¹⁰, et l'auteure exprime ses pensées et sentiments personnels. *Zai Chi* fait part de son émotion et de son profond désir de rentrer dans son pays pour résister à l'agression de Di.

Les hommes de lettres font l'éloge de Madame Xu Mu pour son patriotisme. Or ce désir de sauver le pays n'est-il pas spécifique à la classe dominante, et non le propre de la femme. Voilà ce qui explique ces louanges. Ce n'est donc pas la femme que l'on admire mais un sentiment masculin, une ardeur patriotique. Si bien que les critiques masculines veulent le plus souvent y voir l'indice d'une tendance à la virilité qui expliquerait une puissance intellectuelle anormale chez une femme, le reniement d'une féminité déçue, ou un signe d'ambition.

Rien n'empêche de traverser le continent Asiatique pour se rendre en Europe et voir si une femme oserait élever sa voix.

⁹ Pendant l'époque de *Chun Qiu*, la Chine était divisée en beaucoup de petits pays par les feudataires, Wei et Xu étaient deux pays de l'époque.

¹⁰ Ancienne tribu minoritaire, qui à cette époque se trouvait au nord de la Chine.

1.1.2 La première intellectuelle de la littérature occidentale : Sappho

Sappho, née en Grèce au VII^e siècle avant J.-C, est considérée comme la première femme poète de la littérature occidentale.

La tradition veut qu'elle ait écrit neuf volumes de poèmes. Il ne nous reste de ses écrits que peu de traces : un seul poème est arrivé jusqu'à nous dans son intégralité, *L'Hymne à Aphrodite*, les autres étant lacunaires (ce sont des fragments sur papyrus, des citations parfois limitées à un vers voire un mot). Son thème favori semble avoir été la passion amoureuse. Elle crée le « Saphique », style poétique lyrique avec une rythmique élégante. Les poètes de l'antiquité ont une grande estime pour ses poèmes. Ce qui attire le plus l'attention chez elle est le fait que ses poèmes destinés à louer le dieu de l'Amour, un dieu mi-homme mi-femme, révèlent les sentiments délicats et complexes de la femme. Depuis des milliers d'années, Sappho est considérée comme le chantre de la poésie amoureuse. Elle est même jugée, par le féminisme qui voit le jour au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, comme l'ancêtre éloignée de l'homosexualité féminine, qui brise les entraves de la tradition phallocratique. L'île de Lesbos où vivait Sappho et ses disciples devient le symbole de l'homosexualité féminine, d'où le terme « lesbienne ». D'une manière générale, les termes dérivés de son nom, comme l'assez rare *saphisme* et l'adjectif dérivé, *saphique*, ont trait plus souvent à l'homosexualité féminine qu'à la poétesse elle-même. Cependant, il faut noter que si Sappho évoquait l'amour entre femmes, cela ne signifie pas que ses poèmes visent à briser les entraves de la tradition phallocratique. Cela prouve probablement et simplement qu'à cette époque les liens amoureux qui unissaient deux êtres de même sexe n'étaient pas tabous. En effet, des poètes de l'Antiquité Romaine, tels Catulus, Longinus et de nombreux autres ne tariront pas d'éloges sur cette grande poétesse. Le philosophe Platon la qualifie de « dixième Muse » ; le légiste et gouvernant athénien Solon, entendant un de ses neveux réciter un poème de Sappho, s'écria : « je ne serais pas content si je mourais

avant de savoir ce morceau par cœur»¹¹. J'estime par là que les idées et les sentiments évoqués dans ses poèmes devaient correspondre aux valeurs et aux normes de l'autorité de l'époque, autorité représentant la parole masculine.

Bien que les œuvres de Sappho traduisent sa finesse, qui provient peut-être de sa féminité, elles restent toujours, comme celles de Madame Xu Mu, dans le cadre de la norme conventionnelle masculine. Ne voulant pas faire figure de « traîtresse » en s'opposant à cette norme, toutes deux servent la société dominée par l'homme. Jusqu'au Moyen Âge, cette situation ne changera jamais, malgré l'apparition de la littérature courtoise.

1.2 La littérature courtoise en France et l'essor de la poésie en Chine au Moyen

Âge

La littérature féminine est bien sûr étroitement liée à la condition féminine. La condition féminine du Moyen Âge en Occident est relativement privilégiée. Disons que l'étouffement est moins considérable. En voici quelques raisons et quelques preuves. Le droit romain (un véritable joug pour la gent féminine) est en veilleuse. La diffusion de l'Évangile et la création de nombreux monastères sont favorables aux femmes¹². À partir du XI^e siècle dans le Sud de la France, et du XII^e siècle dans le Nord, la société féodale ajoute une nouvelle valeur à l'idéal chevaleresque : le service d'amour, qui met les préoccupations amoureuses au centre de la vie. Dans le service d'amour, pour plaire à sa dame, le chevalier essaie de porter à leur perfection les qualités chevaleresques et courtoises, l'amour courtois et le culte de la Dame sont populaires. Le chevalier doit maîtriser ses désirs, mériter à travers une dure discipline l'amour de sa dame. Ainsi, apparaît la littérature courtoise. À noter que cette littérature correspond à un idéal masculin¹³, si bien que les femmes qui exploitent cette idéologie courtoise, ne font que se laisser aller au fil de l'eau. Les

¹¹ Alexis Pierron, *Histoire de la littérature grecque* Chapitre X, p. 148. <http://fr.wikisource.org/wiki/histoire>.

¹² Evelyne Wilwerth, *Visages de littérature féminine*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1987, p. 21.

¹³ Kate Millett, *La politique du mâle (Politique sexuelle)*, traduit de l'américain par Elisabeth Gille, Paris, Des femmes-A. Fouque, DL 2007, p. 50-52.

trobairitz sont un exemple typique.

1.2.1 Les trobairitz (XII^e et XIII^e siècle)

Les trobairitz, le féminin de «troubadours»¹⁴, exploitent l'idéologie courtoise. Des chercheurs ont retrouvé la trace d'une vingtaine d'entre elles. Comme cela s'est passé il y a bien plus de mille ans, leur vie reste obscure. D'après les spécialistes, ces écrivaines semblent toutes issues de milieux aristocratiques. Elles seraient les épouses ou les filles des seigneurs occitans.

Les écrits des trobairitz sont divisés en deux catégories, à savoir les monologues amoureux et les dialogues poétiques. La première catégorie comprend les cansos, les sirventes et les coblas, tandis que la deuxième comprend les tensons.

Les thèmes récurrents de ces écrits sont, l'amour, les soucis amoureux, le désir, le besoin de l'ami pour combler une place vacante et le caractère arbitraire du rôle qui leur est donné par le code de la fin'amor. Leurs œuvres sont toujours franchement liées au vécu personnel, s'enracinent dans leurs expériences, et s'apparentent plutôt à des journaux intimes. Leurs thèmes gravitent autour de l'amour. Elles clament les innombrables vertus de la dame qui jure une fidélité éternelle, ou se plaint de l'infidélité de son amant. Ces femmes très affirmées se profilent dans le cadre de la moralité sociale de l'époque. La poésie des trobairitz représente une fenêtre ouverte sur les femmes du Moyen Âge. Cette fenêtre s'ouvre sur la période située entre 1150 et 1210. Leurs écrits font partie des premières manifestations de ce qu'on qualifie à présent d'écriture féminine française. De par son caractère libéré, cette poésie représente un des témoignages les plus directs que nous possédions sur les préoccupations sociales et personnelles des femmes de l'époque médiévale. On peut prendre Marie de France comme un exemple.

¹⁴ Les poètes et jongleurs qui s'exprimaient en langue d'oc, c'est-à-dire en dialecte du sud de la France.

Marie de France (seconde moitié du XII^e)

Marie de France, a vécu pendant la seconde moitié du XII^e siècle, en France puis en Angleterre. C'est une poétesse médiévale célèbre pour ses « lais »— poèmes narratifs ou lyriques, rédigés en ancien français. Le thème principal de son œuvre tourne autour de l'amour et plus précisément d'amours adultérins (neuf des douze lais relatent des aventures extraconjugales). Elle crée un genre très particulier qui ouvre deux grandes voies modernes : d'une part, la poésie lyrique et symboliste, d'autre part, le conte. Elle nous laisse encore deux autres œuvres : L'« *Ysopet* », un ensemble de fables et « *Le purgatoire de saint Patrice* », un long poème latin qui conte l'histoire de l'apôtre irlandais. Dans ses lais, *Le Rossignol*, *Le Lai d'Equitan*, *Le Lai de Lanval*, et *Le Lai des Deux Amoureux*, elle examine les relations entre les femmes et les hommes. L'amour courtois est l'amour à la cour qui observe des règles et des lois. Quelques éléments dans les lais de Marie de France montrent l'importance de ce jeu social et le pouvoir important qu'il donne aux femmes sous cette forme d'amour idéalisé. On peut prendre *Le Lai d'Equitan* comme un exemple.

Dans *Le Lai d'Equitan*, Equitan est un seigneur qui tombe amoureux de la femme du sénéchal, dont la beauté est conforme aux critères de l'époque : elle est blonde aux yeux bleus, son nez est petit et elle a un teint de rose...Envoûté par cette femme il lui jure amour et fidélité et se déclare son vassal, son serviteur.

Les deux amants décident de se débarrasser du mari. Mais surpris par ce dernier le complot échoue : les deux amants sont les victimes du guet-apens, le mari échappe au sort qui lui était réservé.

L'histoire reste toujours dans le cadre de la moralité masculine : une fois mariée, la femme devient l'objet de son mari ; son comportement infidèle ne peut provoquer que sa chute fatale.

Dans le contexte du culte de la Dame en Occident, la femme et ses œuvres doivent encore obéir aux normes masculines, que dire alors de la femme chinoise qui se trouve dans la situation où les rites féodaux deviennent de plus en plus inhumains.

1.2.2 Les lettrées chinoises à l'époque prospère féodale

La Chine est un pays avec une longue histoire féodale. Dès la dynastie Qin (221-207 avant J. C), premier empire féodal de Chine, la société féodale développe sa pensée philosophique. Mais c'est sous l'empereur Han Wu Di (157 avant J.C-87 avant J.C) que l'on commence à appliquer strictement la doctrine du confucianisme, tout en discréditant les autres courants de pensée. Ce système va étouffer la femme pendant deux mille ans. Entre temps, Dong Zhongshu (179 avant J.C -104 avant J.C) et Ban Gu (32-92) l'officialisent. Le « *San Cong Si De* » (les trois obéissances et les quatre vertus pour les femmes) devient le principe auquel la femme doit se soumettre. Le contenu du « *San Cong* » est le suivant : avant son mariage une fille obéit à son père, mariée elle est soumise à son mari, veuve, c'est le fils qui détient l'autorité. « *Si De* » prône la chasteté, la modestie dans les paroles, la décence dans les manières, l'ardeur au travail. Voilà une série de normes régissant la moralité de la femme, son comportement et le savoir-vivre, règles établies pour la contraindre...La reine, les sœurs de l'empereur, même Wu Zetian—la seule femme empereur dans l'histoire chinoise rédigent toutes des livres d'instructions s'adressant aux femmes : *Nü lun yu* (*Confucianisme féminin*), *Nü xiaojing* (*Le canon des femmes*)...C'est le moyen de les asservir et de les soumettre au patriarcat. Sous la dynastie Song (960-1127, la dynastie Song du Nord ; 1127-1279, la dynastie Song du Sud), la situation empire. La philosophie néo-confucianiste de la dynastie Song proposée par Cheng Hao (1032-1085), Cheng Yi (1033-1107) et Zhu Xi (1130-1200) énonce le principe suivant : une femme doit plutôt mourir de faim que de perdre sa chasteté. Les contraintes sont uniquement dirigées contre les femmes, aucun aspect n'est oublié : leur existence physique, psychologique, économique, politique, morale, idéologique, et même l'histoire sociale entière, tout porte la trace de l'homme voulant les contrôler, les écraser. Elles sont « enfermées » dans la maison, leur espace de vie est limité à ce seul cadre. Les écrits des femmes de l'époque se concentrent essentiellement sur un seul sujet—la « rancœur » : rancœur d'être obligé de rester

dans la chambre¹⁵; rancœur d'être seule dans le palais¹⁶; rancœur avec affliction¹⁷.

Madame Hou, une concubine impériale de Yang, un empereur de la dynastie Sui (581-618), est belle et pleine de talent littéraire. Elle finit par se pendre n'ayant pas réussi à gagner les faveurs de l'empereur. Ses poèmes manifestent son sentiment de tristesse : « je veux pleurer mais mes larmes sont épuisées , je suis tellement triste que je me force à chanter ; même la fleur et le saule sont meilleurs que moi, ils sont humectés par la pluie et la rosée»¹⁸. Dans un autre poème, elle soupire : « Si la faveur de l'empereur ne tombe pas sur moi, mes sentiments sont vains... Je n'ai pas d'ailes, ni de plumes, comment puis-je aller au-delà des hauts murs de ce palais »¹⁹. Sa vie repose sur l'espoir d'attirer l'attention de l'empereur, et c'est ce désir brûlant qui est source d'inspiration de son œuvre. Bien que ses œuvres racontent toujours son propre sentiment, elles ne démontrent aucune prise de conscience de soi.

Dans l'histoire de la littérature chinoise, les dynasties Tang (618-907) et Song (dynastie Song du Nord 960-1127, dynastie Song du Sud 1127-1279) sont des époques florissantes pour la poésie et nombreux sont les lettrés qui épanchent leur

¹⁵ D'après les codes éthiques féodaux de la Chine, la fille bien élevée ne doit pas sortir de sa chambre. Le libre choix dans le mariage est considéré comme un outrage aux bonnes mœurs. La fille ne peut pas voir son fiancé avant le mariage.

¹⁶ L'empereur a plus de 3000 concubines impériales, nombreuses sont celles qui n'ont jamais rencontré l'empereur, elles habitent dans une belle maison avec des cours spacieuses.

¹⁷ Dans la longue tradition féodale, le rôle des femmes est fixé, dans une position subordonnée et dépendante. Elles sont pour l'essentiel dans l'impasse et ne peuvent que placer leurs espoirs dans le mariage et la famille. Cependant, après le mariage, il leur faut habiter avec la famille du mari, s'occuper des parents du mari avec respect et élever les enfants ; c'est leur responsabilité et obligation. Selon les doctrines de la société féodale, la plupart des femmes des fonctionnaires sont obligées de rester à la maison des parents du mari pour s'en occuper, elles ne peuvent pas suivre leur mari qui quitte la maison pour aller rejoindre son poste. Le fait que le mari soit loin de sa jeune femme bloque les sentiments et la vitalité de celle-ci : la souffrance et la langueur d'un amour inextricable deviennent normalement le premier sujet de la création de ces femmes de lettres. Néanmoins, à cause des vicissitudes de la vie de fonctionnaire et de la rivalité dans les milieux officiels, beaucoup de fonctionnaires sont bannis de la cour, et les femmes ne peuvent s'empêcher d'ajouter leur angoisse au chagrin.

¹⁸ Cité par Lin Danya, *op. cit.*, p. 84.

¹⁹ *Ibid.*.

cœur dans de magnifiques poèmes. Les femmes ne sont pas en reste. Parmi elles, on trouve Xue Tao et Li Ye.

Xue Tao (770-832) est née dans une famille de petit fonctionnaire de la Dynastie Tang (618-901). Dès huit ans elle compose des poèmes. Son père meurt quand elle a 14 ans. Elle et sa mère ne peuvent vivre l'une sans l'autre. Les contraintes de la vie l'obligent à travailler : elle devient « *ge ji* », c'est-à-dire qu'elle gagne sa vie en jouant d'un instrument de musique et en chantant pour faire plaisir aux hommes. Grâce à sa beauté, à sa connaissance de la composition poétique et des règles de la musique, elle entre en relation avec les plus hauts fonctionnaires du moment. On l'appelle *Shi Ji* (*Dame du poème*). La plupart de ses poèmes reflètent des sentiments féminins : « Je deviens de plus en plus vieille comme les fleurs qui se fanent dans le vent, mais le joyeux moment du mariage est encore loin de moi ; j'ai beau tisser le nœud des bonheurs avec les herbes parfumées, quelle utilité si je n'arrive pas à trouver un homme pour une compréhension mutuelle »²⁰. Par rapport aux femmes de la bonne société « enfermées » dans leur boudoir, Xue Tao est « libre » de rencontrer les hommes, mais elle demande plus que d'être aimée, elle désire « un homme pour une compréhension mutuelle ». Cela prouve une certaine prise de conscience d'elle-même. Toutefois il est impossible pour une courtisane de trouver un homme qui la comprenne, elle ne peut donc que devenir vieille dans l'attente.

Li Ye (?-784) est un autre exemple de lettrée « en liberté ». Dès son enfance elle manifeste des dons de poète. Elle quitte le foyer familial pour ouvrir un temple taoïste de femmes, dans le but de fréquenter des lettrés masculins. Naturellement, selon l'orthodoxie, c'est une femme qui vit en marge de la société, mais qu'importe, ce qu'elle souhaite c'est développer son talent littéraire en fréquentant des lettrés.

²⁰ Titre chinois de ce poème : *Jinjiang chunwang ci*, voir *Hua jingdian wenxue wang* (*Le net de la littérature classique chinoise*)
<http://www.cview.net/htm/tang/shi/xt007.htm> (page consultée le 9 mai 2009).

Cependant, vie « libre » ne signifie pas bonheur, et un texte comme celui-ci traduit une profonde tristesse :

Quand tu pars, la lune solitaire se pend dans le ciel de l'hiver froid ; aujourd'hui tu reviens avec la brume de l'automne ; nous nous revoyons mais je suis alitée ; mes larmes coulent mais je suis incapable de m'exprimer [...] L'ivresse me paraît être une meilleure amie, qu'est-ce que j'attends de ma vie ?²¹

Ces femmes chinoises, qu'elles soient « enfermées » ou « libérées », nous montrent un état mental très dépressif. Elles sont toujours dans l'attente : elles attendent le mariage arrangé par leurs parents, elles attendent l'amour de l'homme de cœur, elles attendent un bonheur qui n'arrivera jamais...

Depuis l'antiquité, un proverbe chinois se transmet de génération en génération : « la femme sans connaissances est morale », donc la femme qui prend la plume devient immorale. Mais cette situation n'est pas spécifique à la Chine, puisqu'en Occident, en France, Madeleine de Scudéry ne déclare-t-elle pas : « Ecrire, c'est perdre la moitié de sa noblesse », et Stéphanie-Félicité de Genlis évoque : « Dès qu'une femme s'écarte de la route commune qui lui est tracée, elle devient une espèce de monstre »²². En prenant la plume, les femmes courent de grands risques, le mépris, le rejet, la haine, les sarcasmes, la marginalité et même le déshonneur, aussi ne s'éloignent-elles pas des sentiers battus, c'est-à-dire d'un rôle régi par une norme masculine. Elles écrivent ce qui est permis d'écrire, ce que les dominants tolèrent. Elles « chantent » avec la cangue à la gorge, elles « dansent » avec les chaînes aux pieds. Si leurs œuvres exposent un sort malheureux, ces femmes n'osent jamais révéler leur espérance au plus profond de leur cœur. Elles n'ont certainement pas encore pris conscience d'elles-mêmes, de leurs besoins, de leurs désirs, de leurs sentiments refoulés.

Avec l'évolution de la société, leurs espérances et leurs besoins deviennent de plus en plus clairs, et sont exprimés à travers leurs activités littéraires. Ainsi voit-on

²¹ Titre chinois de ce poème : *Hushangchenbingxiluhongjianzhi*, cité par Lin Danya, *op. cit.*, p.85.

²² Evelyne Wilwerth, *op. cit.*, p.12.

la naissance de salons littéraires féminins.

1.3 Le salon littéraire féminin et *Jieshe* du XVIII^e-XIX^e siècle

D'après Verena Von Der Heyden-Rynsch²³, c'est au XVII^e siècle que les beaux moments d'une culture féminine voient le jour : c'est la naissance des salons des femmes. Depuis son apparition à la Renaissance, le salon est toujours «le théâtre d'une répétition générale de l'émancipation de la femme» (Petra Wilhelmy)²⁴. En France, le salon des femmes appartient au milieu des femmes cultivées ; Madeleine de Scudéry, Julie de Lespinasse, Anne-Catherine de Ligniville sont les salonnières les plus connues en leurs temps. La conversation porte sur des sujets littéraires, philosophiques, politiques, artistiques ou des questions qui s'y rattachent. Ces salons constituent un des rares espaces de liberté où la femme peut s'exprimer, où les femmes étendent leurs fréquentation et élargissent leur vue. Il se passe la même chose en Chine presque à la même époque.

Selon les études de Sun Kangyi, c'est sous la Dynastie Ming (1368-1644) puis lors du plein essor de la Dynastie Qing (1644-1911), correspondant aux XVI^e et XVII^e siècle que dans l'histoire littéraire chinoise apparaît aussi une littérature féminine prospère²⁵. C'est la culture des *cainu* (les femmes bien cultivées). La narration féminine devient dans une certaine mesure populaire. Les femmes de lettres de cette époque sont beaucoup plus nombreuses que précédemment. Le phénomène de *jie se* (le salon littéraire des femmes) apparaît. Comme leurs sœurs européennes, elles forment des associations pour échanger leurs idées culturelles et sociales. Elles se regroupent également en des cercles d'écriture et publient leurs œuvres. Cela traduit le désir d'une plus grande autonomie féminine. C'est là que réside la signification progressiste. L'important, tant en France qu'en Chine, c'est que les salons littéraires des femmes jettent les bases de l'émancipation des femmes, pour

²³ Verena von der Heyden-Rynsch, *Salons européens : les beaux moments d'une culture féminine disparue*, Gallimard-Jeunesse, 1993.

²⁴ Cité par Yang Tinfang, *op. cit.*, p. 102.

²⁵ Chen Kaimei, « *Zhongguo gudai nüxing wenxue tedian chuyi* » (*Caractéristiques de l'ancienne littérature féminine chinoise*), *Zhonghua nüzi xueyuan xuebao (Revue académique de l'université de femme de la Chine)*, n^o.6, vol.18, Dec. 2006.

l'indépendance des femmes, pour la reconnaissance de leur position sociale.

Les œuvres de cette époque prouvent la prise de conscience féminine, à savoir que la femme désire se réaliser elle-même, prouver sa valeur, se libérer, s'épanouir. La conscience sociale des femmes se manifeste de plus en plus par la création féminine. *Indiana* (1832) de George Sand et *L'Affinité prédestinée après la renaissance* (*Zai Sheng Yuan*), œuvre écrite à « deux mains » par Chen Duansheng (17 premiers volumes, fin XVIII^e siècle) et Liang Desheng (3 derniers volumes en 1831), reflètent dans une certaine mesure cette idéologie.

1.3.1 Chen Duansheng et Liang Desheng : *L'Affinité prédestinée après la renaissance*

Chen Duansheng (1751-1796) et Liang Desheng (1771-1847) sont des femmes de lettres de la Dynastie Qing, passées à la postérité. Si leurs noms apparaissent toujours ensemble, c'est que Liang Desheng a achevé l'œuvre commencée par Chen Duansheng. Cette œuvre *L'Affinité prédestinée après la renaissance* est dans le style *Tanci*²⁶.

Chen Duansheng est issue d'une famille de hauts fonctionnaires. Elle est intelligente et possède depuis l'enfance un esprit pénétrant. Elle est excellente en composition poétique. À 17 ans, elle commence à écrire *L'Affinité prédestinée après la renaissance* et finit les seize premiers volumes avant 23 ans, âge où elle se marie à un fonctionnaire. Sept ans plus tard, son mari est dégradé et exilé suite à une calomnie affirmant qu'il aurait triché lors des examens impériaux. Le jour où son mari est libéré grâce à une amnistie spéciale, Chen Duansheng est déjà décédée. Entre temps, elle n'a écrit qu'un volume. C'est Liang Desheng qui achève l'œuvre avec trois volumes supplémentaires.

L'Affinité prédestinée après la renaissance peut se résumer ainsi : Huangfu Shaohua, fils d'un surveillant supérieur militaire, et Liu Kuibi, fils d'un marquis,

²⁶ *Tan ci*, genre littéraire populaire pendant la dynastie Ming (1368-1644) et Qing (1644-1911), ressemble à une ballade, trois couplets ou plus. Le spectacle de *Tan ci* est composé de chansons et de paroles avec accompagnement d'instruments à corde.

tous les deux font leur demande de mariage à Meng Lijun, la fille du Ministre. Le père de Meng décide que son beau-fils sera le vainqueur d'un concours de tir de flèches. Huangfu gagne et Meng devient sa fiancée. Liu est jaloux de lui. À l'aide de sa sœur, qui est impératrice, Liu intrigue jusqu'à ce que toute la famille de Huangfu ait ses biens confisqués et soit décapitée ; il ne reste que Huangfu et sa mère ainsi que sa sœur qui se sauvent. Meng est obligée de se marier avec Liu, mais elle s'enfuit de chez ses parents avant le mariage. En se déguisant en homme, Meng obtient le plus haut niveau aux examens impériaux ainsi que le poste de chancelier, et sauve son amant de la condamnation. Après de nombreuses et dures épreuves ils finissent par se marier.

Cette histoire sera largement diffusée parmi les femmes. À l'époque, aucune Chinoise ne l'ignore ; car si l'intrigue est passionnante et attrayante, l'histoire reflète également la volonté des femmes de prendre en main leur propre sort. Comme l'héroïne qui confie :

Je m'enfuis de ce trouble afin de rester pure et intègre. La vie errante est difficile mais je la tiens, parce que ça me donne l'occasion de réaliser mon ambition ²⁷.

Pour réaliser son désir, l'héroïne n'a aucun regret de quitter sa famille aisée, son boudoir où elle se sent « coincée » afin de « voler librement ». Cela montre la psychologie de l'auteure qui s'oppose à l'ordre social féodal qui veut que la femme reste dans la maison.

De plus, l'auteure s'aperçoit que la position de femme soumise et contrôlée est due à la dépendance économique :

On traite la femme selon l'honneur ou le déshonneur de son mari [...] Je suis une femme, mais je me tiens debout dans la cour impériale devant l'empereur [...] avec le salaire de fonctionnaire, je peux payer mes dépenses. Quelle nécessité y a-t-il d'obéir à un homme ? ²⁸

²⁷ Chen Duansheng, *Zaishengyuan (L'Affinité prédestinée après la renaissance)*, rédigé et vérifié par Liu Chongyi, Henan, la maison de *Zhongzhou shuhua*, 1982, p.57.

²⁸ *Ibid*, p.102.

Dès qu'elle a son propre travail et son indépendance économique, la femme peut se dégager de la soumission envers l'homme et vivre librement. Cela préfigure la pensée de Virginia Woolf et plus généralement des féministes.

De plus, cette œuvre crie à l'injustice envers la femme : la femme est aussi intelligente que l'homme, mais elle ne peut réaliser son idéal qu'en adoptant le costume masculin : une fois son identité révélée, l'héroïne est obligée de quitter la scène politique, de rendre le pouvoir aux hommes et de retrouver son costume féminin qui la ramène à son boudoir, où elle reprend son rôle d'épouse vertueuse et de bonne mère de famille. Le vêtement devient un « laissez-passer » conduisant au centre voire au sommet de la société.

On retrouvera le modèle de cette héroïne en la personne de George Sand.

1.3.2 George Sand : *Indiana*

George Sand (1804-1876), écrivaine française, est le pseudonyme d'Amantine Aurore Lucile Dupin, plus tard baronne Dudevant. Elle se plaît à porter des vêtements d'hommes, à fumer des cigares et à avoir de nombreux amants ; elle essaie également d'entrer dans les lieux réservés aux hommes ou les lieux où une femme de son rang peut se voir refuser l'accès. Elle se bat contre les stéréotypes des femmes, afin qu'elles obtiennent les mêmes libertés que les hommes. C'est une pratique exceptionnelle au XIX^e siècle, où les codes sociaux, notamment parmi les classes aisées, sont de la plus grande importance. Nous allons voir les œuvres de cette lettrée française qui a prêché par l'exemple la volonté même de la lettrée chinoise.

Indiana (1832) est la première œuvre de George Sand. Indiana, son héroïne, comme Meng Lijun, l'héroïne de *L'Affinité prédestinée après la renaissance*, est courageuse, elle prend confiance en elle-même et recherche l'amour. Toutes deux osent fuir le mariage sans amour. Devant son mari Delmare, représentant du pouvoir de la domination masculine, Indiana exprime clairement :

Je sais que je suis l'esclave et vous le seigneur [...] ; mais sur ma volonté, Monsieur, vous ne pouvez rien [...] c'est comme si vous vouliez manier l'air et saisir le vide.

Vous pouvez m'imposer silence, mais non m'empêcher de penser [...] Vous pouvez me commander, mais je n'obéirai jamais qu'à moi-même²⁹.

C'est en fait la protestation violente d'une femme contre la domination de l'homme, la proclamation d'une femme en quête d'indépendance de l'esprit. Ce courage vaut bien celui de l'héroïne de *L'Affinité prédestinée après la renaissance*, laquelle, pour sauver la vie de son amant, se déguise en homme et obtient le poste de chancelier au mépris de la rigueur des codes féodaux.

Comparée à Meng Lijun, qui finit par épouser par amour son amant (qui par ailleurs épouse également deux autres femmes par gratitude), Indiana affiche davantage une conscience de soi. Ainsi George Sand lui fait dire :

...je pourrais vous inspirer un amour aussi pur que le mien [...] Il faut bien que vous m'aimiez autrement et mieux [...] J'en mourrai peut-être, mais j'aime mieux mourir que de descendre à n'être plus que votre maîtresse³⁰.

Ces propos réclamant égalité et fidélité vis-à-vis de l'amour sont remarquables dans une société de l'époque où la femme est considérée comme un accessoire de l'homme.

Tout ceci nous prouve que jusque au XIX^e siècle la femme n'a pas acquis de reconnaissance, elle reste un être inférieur dominée par le pouvoir masculin. L'homme conserve ses prérogatives. Néanmoins on sent chez la femme les germes d'une prise de conscience de sa valeur et de son désir d'indépendance. Insensiblement elle commence de secouer le joug masculin. Tandis qu'Olympe de Gouge (1755-1793) réclamait en 1791 l'émancipation des femmes avec *La Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne*, il faut noter que George Sand mène encore plus loin sa lutte pour une reconnaissance, quand elle fait dire à son héroïne:

²⁹ George Sand, *Indiana* (1832), Paris, Editions d'aujourd'hui, 1976, p. 233-235.

³⁰ *Ibid.* p. 196.

...je ne sers pas le même dieu [...] Le votre, c'est le dieu des hommes, c'est le roi, le fondateur et l'appui de votre race [...] mais la religion que vous avez inventée, je la repousse ; toute votre morale, tous vos principes, ce sont les intérêts de votre société que vous avez érigés en lois et que vous prétendez faire émaner de Dieu même...³¹

Cette remise en question du pouvoir masculin concerne la classe, la race et le genre dominants : si les idées de George Sand sont plus progressistes, c'est que la France a bénéficié de la diffusion des pensées humanistes auxquelles il faut ajouter les idées du Siècle des Lumières.

Il reste, cependant, pour la femme du XIX^e siècle, encore un très long chemin à parcourir. La conception du mariage n'a pas beaucoup changé et la quête de l'amour demandera bien du temps : Meng Lijun, elle, connaît l'amour mais elle partage l'homme de son cœur avec deux autres femmes ; quant à Indiana, elle s'exile dans une chaumière avec un homme qui l'aime. Finalement les héroïnes se plient aux exigences imposées par la société et ses conventions.. Est-ce un compromis ? un recul ?

Certes, ces femmes n'ont pas complètement brisé leurs chaînes, mais elles doivent être replacées dans un contexte social très rigide, où elles osent élever leur voix ; leur protestation engage une révolte contre le machisme, révolte qui va s'amplifier et éclater pleinement au XX^e siècle.

Les créations littéraires des femmes françaises et des femmes chinoises ont respectivement une longue histoire. Pendant une longue période précédant le XX^e siècle, les activités littéraires des femmes n'existent qu'accessoirement par rapport à la littérature traditionnelle phallogcentrique. Comme un petit ruisseau coulant doucement sous les ombres des fleurs, elle apparaît et disparaît tour à tour, mais elle s'étend opiniâtrement, et jamais ne tarit.

L'écriture féminine chinoise et l'écriture féminine française suivent toutes deux des chemins parallèles qui, s'ils n'ont guère d'influence encore l'un sur l'autre, poursuivent cependant un même but : faire entendre la voix féminine. Ceci prouve

³¹ *Ibid.* p. 252-253.

également l'universalité des difficultés qu'éprouve la femme à se faire entendre. Et si d'une part la littérature féminine française a intégré les pensées humanistes, les idées du siècle des Lumières et les valeurs de la Révolution, qui toutes contribuèrent à la prépondérance de sa littérature au XX^e siècle, d'autre part la littérature féminine chinoise de cette période posait les germes du féminisme qui allait être à la base du réveil de la littérature des femmes des années 20-30.

Chapitre II. Le réveil de la littérature féminine chinoise des années 1920-1930

La littérature féminine au sens authentique du terme est le produit des pensées modernes du XIX^e et XX^e siècles, la littérature féminine chinoise au sens authentique se crée également à l'époque contemporaine³².

2.1 L'influence de la culture occidentale en Chine

En Chine, au cours des années 1980, lorsqu'on propose l'expression « littérature féminine » comme nouvelle terminologie, les spécialistes et les critiques, s'appuyant sur l'histoire littéraire chinoise, déclarent d'un commun accord, que l'esprit du 4 mai 1919 et son prolongement à l'époque contemporaine, sont à l'origine de la tradition littéraire féminine de la fin du XX^e siècle.

Pour établir l'origine de cette nouvelle forme d'écriture ayant le « moi » pour sujet on ne peut éviter de remarquer l'influence, sur l'histoire littéraire chinoise, de deux événements : la Révolution de Xin Hai en 1911 et le Mouvement de la Nouvelle Culture (1915-1923). Selon les spécialistes, c'est au cours de ces deux changements profonds qu'une brèche s'ouvre dans la structure d'une société dominée par le machisme et que des fissures se font jour dans un système idéologique qui sauvegarde le pouvoir et la domination masculine. De ces secousses va naître la littérature féminine chinoise moderne. Mais n'oublions pas que le séisme qui ébranle le pays trouve également son épice centre dans l'influence des idées occidentales qui ont pénétré les milieux intellectuels et que la littérature féminine chinoise doit beaucoup à la diffusion des idées occidentales et aux mouvements féministes occidentaux.

³² Yan Chunde, « *Ershi shiji zhongguo nüxing wenxue de fazhan* » (*Développement de la littérature féminine chinoise au XXe siècle*), in *Wenxue pinglun* (*Commentaire littéraire*) n°. 2, 1993.

2.1.1 Le contexte historique

La Chine de la fin du XIX^e siècle voit ses portes s'ouvrir sous la poussée des puissances occidentales. Les Guerres de l'Opium (la première 1840-1842, la deuxième 1856-1860) et la guerre sino-japonaise de 1894 ouvrent une nouvelle étape dans la désagrégation politique, économique et sociale du monde chinois. Les conséquences de la défaite sont si graves qu'on peut considérer qu'à partir de cette époque la Chine n'est plus maître de son destin. Les puissances occidentales se partagent la Chine en « sphères d'influence ». L'invasion des capitaux étrangers, l'essor des entreprises bancaires, des manufactures et mines gérées par des compagnies occidentales et japonaises se multiplient suivant les zones déterminées et s'appuient sur une main d'œuvre misérable à très bas prix. Les masses rurales quant à elles sont plongées dans une telle misère qu'elles n'ont d'autre préoccupation que leur survie. Pour résumer la situation sociale on assiste à la formation d'une bourgeoisie d'affaires, et à l'apparition d'un prolétariat. Les idées nouvelles se répandent dans les milieux intellectuels et politiques.

C'est à cette époque que l'on commence à examiner les problèmes qui se posent à la nation et à tenter de trouver des solutions. Ici, il faut rappeler les propositions de Kang Youwei et Liang Qichao relatives à l'éducation favorisant l'accès des filles à l'école car, selon eux, la promotion et la libération de la femme ne passera que par l'enseignement. Sun Zhongshan et Cai Yuanpei estiment que la libération de la femme passe par la lutte pour les droits civils et politiques. Il est à noter également que Madame Qiu Jin avance des arguments très progressistes quand elle dit que la libération de la femme ne se réalisera qu'en brisant le carcan de l'ancien système et ce grâce à l'union de toutes les femmes. Toutes ces propositions vont stimuler le réveil du monde social et favoriser un progrès général.

Alors que complots et coups de mains déclenchent des soulèvements provoquant l'effondrement de l'ancien régime, la Première Guerre mondiale éclate en Europe et la Révolution d'Octobre triomphe en Russie (1917). La paupérisation amène les femmes à sortir de leur foyer pour aller travailler à l'usine afin de subvenir aux besoins de la famille. En 1919, dans l'industrie 44,7% des ouvriers sont des

femmes : elles contribuent donc à l'avancée et au progrès de l'industrie moderne. Elles participent ainsi à la vie de la société, ce qui met en évidence le rôle social joué par les femmes à l'extérieur de la famille traditionnelle.

En 1915, *Xin qinnian* (*La Nouvelle Jeunesse*) est créée, marquant ainsi l'approche d'une nouvelle culture. Ce mouvement juge sévèrement le patriarcat féodal et les codes éthiques traditionnels. Dans ce contexte la critique s'élève contre la conception féodale de la femme. C'est là l'un des aspects importants du mouvement de la Nouvelle Culture. À la veille du mouvement du 4 mai 1919, ce mouvement subit l'influence de la révolution d'Octobre de Russie, et se lie avec la politique. Le Mouvement du 4 mai 1919 déclenché par les étudiants de Beijing à l'annonce de l'octroi au Japon des anciennes possessions allemandes en Chine, donne une impulsion décisive au développement des courants politiques et littéraires, dont les cercles d'influence et les revues se multiplient. En outre, les influences occidentales sont de plus en plus sensibles, les traductions se font plus nombreuses, les controverses se multiplient et un nouveau roman, imité des modèles européens, apparaît et se développe.

2.1.2 La démocratisation de l'éducation

Ecrire demande une culture, qui s'acquiert au contact de la société et des lieux de diffusion du savoir. Comment écrire, en effet, lorsque les femmes sont enfermées dans la sphère domestique, refusées à l'école ? Les missionnaires occidentaux tout d'abord jouent un rôle non négligeable dans la démocratisation de l'éducation en Chine.

À la fin du XIX^e siècle, les puissances occidentales avaient forcé la porte de la Chine avec leurs canons et l'opium. Si c'est une honte pour les Chinois, c'est aussi un tournant pour les Chinoises et pour la littérature féminine. Selon *Le Traité de Nanjin* (1842), le gouvernement chinois permet aux missionnaires de créer des écoles dans cinq ports ouverts aux étrangers. En 1858, la signature d'un nouveau traité entre le gouvernement chinois et les gouvernements américain, anglais et français autorise les missionnaires à propager leur foi sur l'ensemble du territoire chinois. Les écoles

de filles se multiplient.³³ Depuis la première ouverture d'une école de filles à *Ningbo* en 1844, onze écoles de filles sont créées par les missionnaires entre 1847 et 1860³⁴.

Les opinions féministes des réformateurs de 1898 exercent une influence certaine sur l'idée que les intellectuels radicaux se font du rôle des femmes dans la société. Prenant la suite des créations étrangères, la première école de filles fondée par des Chinois est ouverte à Shanghai dès 1897³⁵. Ces écoles chinoises se développent rapidement, puisque l'on compte douze établissements entre 1901 à 1907 à Shanghai³⁶ et vingt à Beijing en 1908³⁷. On peut dire que ces écoles ont été les berceaux des premières écrivaines chinoises modernes, qui font leur apparition sur la scène littéraire chinoise à l'époque du 4 mai, 1919.

2.1.3 L'impact du premier mouvement féministe occidental

Comme l'indique Plekhanov : la semence influente ne s'enracine et ne bourgeonne pas que quand elle tombe dans le sol prêt. En même temps, elle est limitée par le sol et le climat où elle pousse³⁸. Lei Da, le célèbre critique littéraire dit : « la culture étrangère doit se mêler avec la culture nationale à condition d'être sélectionnée et remaniée »³⁹. Avant que les idées féministes occidentales ne se propagent en Chine, aucun mouvement de femmes n'apparaît en Chine, mais cela n'implique pas qu'en Chine on ne trouve pas des germes de féminisme. « Dans l'histoire chinoise de cinq mille ans, il y a de temps en temps des 'voix critiques' qui

³³ Ida Belle Lewis, *The Education of Girls in China*, (1919, New York), San Francisco, Chinese Materials Centre, 1973, p.19.

³⁴ *Christian Education in China: A Study made by an Educational Commission on representing the Mission Boards and Societies conducting Work in China*, New York committee of Reference and Council of the Foreign Missions Conference of America, 1922, p. 256.

³⁵ Charlotte Beahan, « *Feminism and Nationalism in the Chinese Women's Press, 1902-1911* », *Modern China*, vol. 1 (4), 1975, p.380.

³⁶ *Ibid.*, p.382.

³⁷ *Idem.*.

³⁸ Georgi Plekhanov, cité par Wang Xirong, *Ershi shiji zhongguo nüxing wenxue piping* (*La Critique de la littérature féminine chinoise du XX^e siècle*), Beijing, Editions Zhongguo shehui kexue, 2006, p.107.

³⁹ Lei Da, « *Ershiyi shiji de xiaoshuo* » (*Les romans de XXI^e siècle*), *Lanzhou wanbao* (*Lanzhou soir*), 22, Août, 2000.

crient à l'injustice devant la position humble des femmes»⁴⁰. Dans le courant des idées sociales et culturelles des cent dernières années, le tumulte créé par l'émancipation des femmes imprègne plus ou moins fortement les discours politiques. À la fin de la Dynastie Qing et au début de la République de Chine (1912-1949), sous le choc de la rencontre avec la civilisation étrangère, une voix s'élève, celle de Madame Qiu Jin: « l'égalité entre l'homme et la femme est un droit naturel, est-il possible de se soumettre devant l'homme ? » et ce, malgré la vague anti-impérialiste et la résistance masculine.

Les premiers mouvements de femmes en Occident

Depuis la Renaissance, puis au fur et à mesure du développement des idées des Lumières et de la Révolution Industrielle au XIX^e siècle, la bourgeoisie montante lance des devises, telles que «liberté, égalité, fraternité», « les droits naturels de l'homme »..., tandis que les femmes de l'époque participent activement aux mouvements sociaux pour acquérir leurs propres droits. Mais très vite, elles remarquent que les prétendus « liberté, égalité et droits naturels de l'homme » sont en fait les droits réservés aux hommes. Les femmes restent alors à la porte des Droits de l'Homme. Remarquant cette réalité déplorable, une Française Marie Gouze, dite Olympe de Gouges réclame l'émancipation des femmes avec la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* en 1791 :

...elle doit être la même pour tous : toutes les Citoyennes et tous les Citoyens, étant égaux à ses yeux, doivent être également admissibles à toutes dignités, places et emplois publics, selon leurs capacités, et sans autres distinctions que celles de leurs vertus et de leurs talents ⁴¹.

... La femme a le droit de monter à l'échafaud, elle doit avoir également celui de monter à la tribune ...⁴²

⁴⁰ Chen Houcheng et Wang Ning, *Xifang dangdai wenxue piping zai zhongguo (Critique littéraire occidentale contemporaine en Chine)*, Tianjing, Editions de Baihuawenyi, 2000, p. 423.

⁴¹ Olympe de Gouge, *Déclaration des droits de la femme et la citoyenne* ; article 6, <[http : www.aidh.org/Biblio/Text_fondat/FR_03.htm](http://www.aidh.org/Biblio/Text_fondat/FR_03.htm) >

⁴² *Ibid.*, article 10.

Dans cette déclaration, la pionnière de l'émancipation des femmes Marie Gouze souligne que la femme est un être libre à la naissance et qu'elle a les mêmes droits que l'homme. Elle déclare que le plus gros obstacle rencontré par une femme quand elle souhaite, ou doit exercer un pouvoir, se trouve dans les restrictions despotiques pratiquées par l'homme. Au cours de la même période une Anglaise, Marie Wollstonecraft (Mrs Godwin) demande dans un essai intitulé *Défense du droit des femmes (Vindication of the Rights of Woman, 1792)* l'égalité pour la femme. Dans cet ouvrage elle réclame une instruction identique pour l'homme comme pour la femme. Elle note en effet que jusque là et pour de nombreuses générations l'éducation de la jeune fille ne visait qu'un seul but, celui de plaire à l'homme. Elle proteste contre le fait que la femme n'est éduquée et ne reçoit une culture que pour devenir l'accessoire de l'homme. Il n'est pas question de l'instruire pour la faire réfléchir. Aux Etats-Unis, au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle, lors des mouvements sécessionnistes, nombre de femmes ont participé à ces mouvements créant entre autres « l'association des femmes anti-esclavagistes ». Or cette association n'a jamais obtenu ni le soutien ni l'approbation des hommes. Pourtant les femmes sont bien celles qui connaissent le mieux leur condition : celle de femme, et celle d'esclave. Elles subissent donc une double répression de la part des hommes. Déjà en 1848 elles avaient convoqué la première Assemblée Internationale des femmes, et rédigé *La déclaration d'indépendance de la femme (A Woman's Declaration of Independence)* faisant ainsi référence à *La Déclaration d'Indépendance Américaine*. Ce texte réclame l'égalité des sexes dans le domaine de l'instruction mais aussi le droit pour les femmes d'enseigner, de représenter un culte... Enfin, cette convention historique voit la naissance d'une fondation féminine pour le droit de vote.

En Chine à la même époque il n'y a pas de mouvement de femmes qui lutte pied à pied contre le pouvoir de l'homme. Cependant des idées nouvelles, telles l'égalité homme-femme et le droit d'enseignement pour les femmes, entrent en Chine avec la confrontation Orient-Occident. Cela témoigne du réveil des femmes chinoises des années 1920-1930.

La diffusion du féminisme en Chine

À la fin du XIX^e siècle, quand le mouvement des femmes occidentales se développe, les femmes chinoises subissent fortement l'influence des reportages réalisés dans la presse sur le mouvement des femmes occidentales.

Quand les étudiants chinois partis faire leurs études aux Etats-Unis, en Europe et au Japon rentrent en Chine, ils apportent de nombreuses idées nouvelles sur la place des femmes dans la société moderne. Entre 1911 et 1940, on traduit environ 3000 œuvres littéraires et ouvrages de sciences sociales. Au début du siècle, grâce à sa supériorité géographique et la réussite de sa réforme politique, le Japon attire de nombreux étudiants chinois. Dès qu'ils connaissent les rudiments de la langue acquise sur place, ces étudiants traduisent livres et articles occidentaux déjà diffusés au Japon plus tôt. Ces traductions à partir du japonais jouent un rôle fondamental dans l'introduction des courants d'idées occidentales.

Vers la fin de la dynastie Qing (1644-1911), l'opinion publique commence à jouer une certaine influence, nombre d'écoles politiques voient la nécessité d'un mouvement de femmes et se réclament des opinions féministes occidentales, lesquelles jouent un rôle de modèle pour le mouvement de libération des femmes chinoises.

À cette époque, le centre du problème des femmes se trouve être « la libération des femmes ». Son but est de dégager la femme du joug représenté par l'homme et qu'elle obtienne sa liberté totale. Si le contexte théorique est plus complexe que cela, il n'empêche que ce mouvement puise sa source en Occident : théorie des « droits naturels de l'homme », organisme social, l'évolution, l'humanisme et le marxisme. L'influence marxiste est la plus considérable, elle conduit directement à la naissance de l'analyse dans les domaines suivants : le mouvement des femmes et la classe, femme et ouvrier, femme et socialisme, femme et démocratie.

Au cours du mouvement du 4 mai 1919, autrement dit, Mouvement de Nouvelle Culture, le terme « féminisme », apparu plus tôt en France, est introduit en

Chine via l'Angleterre, les Etats-Unis et le Japon. À ce moment là, ce terme se traduit par « la doctrine du droit des femmes ». Cela montre les traits significatifs de l'époque qui considère les choses sous l'angle d'une demande d'égalité des droits sociaux entre l'homme et la femme. « L'égalité entre l'homme et la femme » est un des domaines les plus importants dans le mouvement de la nouvelle culture, qui s'oppose à l'impérialisme et au féodalisme. « Lutter pour le droit des femmes » devient le slogan du mouvement d'émancipation des femmes. Dès lors, le féminisme est prôné par les hommes intellectuels chinois. Les lettrés masculins, tels que Cai Yuanpei, Chen Duxiu, Li Dazhao, Lu Xun, Zhou Zuoren, Lin Yutang etc, qui ont le pouvoir de la parole, font une exploration théorique et pratique de l'émancipation des femmes chinoises. Ils commencent à réveiller la conscience féminine de nouvelles femmes de la génération du 4 mai. Au cours de cette période, les œuvres spéciales de l'histoire de la littérature féminine voient le jour⁴³. Ces œuvres ont une portée extraordinaire pour le réveil de la littérature féminine, et nous montrent que le monde littéraire chinois, toujours maintenu sous le pouvoir masculin, commence à remarquer la création des femmes. À la différence de l'Occident, la conscience féminine des femmes chinoises se réveille grâce aux intellectuels progressistes chinois (masculin) : le travail de base est exploré par les historiens littéraires (masculins) qui occupent la position dominante à ce moment là. Féminisme et patriotisme vont de pair, car l'on pense que si les femmes reçoivent une éducation et la transmettent à leurs enfants, le niveau général du peuple chinois s'améliorera et la Chine deviendra plus forte. L'éducation des femmes est présentée comme une nécessité pour et par les hommes eux-mêmes.

⁴³ Les cinq œuvres rédigées pendant les années 1930 sur l'histoire de la littérature féminine sont les suivantes : *L'histoire de la littérature de femmes en Chine* (*Zhonggou funü wenxue shi*, 1932) de Xie Wuliang, *L'histoire de la littérature de femmes sous la dynastie Qing* (*Qingdai funü wenxue shi*, 1932) et *Précis d'histoire de la littérature de femme* (*Zhongguo funü wenxue shigang*, 1932) de Liang Yizhen, *Sur l'histoire de la littérature féminine* (*Zhongguo nüxing wenxue shihua*, 1933) de Tan Zhengbi, *Les femmes chinoises et la littérature* (*Zhongguo funü yu wenxue*, 1933) de Tao Qiuying.

Les premières revues féminines chinoises

Dans l'histoire moderne chinoise, la ville de Shanghai se trouve toujours à une place d'avant-garde : port ouvert, ville partielle de concessions étrangères, cité prospère en pleine expansion démographique. Elle profite de toutes ces conditions, devenant ainsi un centre économique et culturel, un lieu propice à la diffusion des modes et des courants d'idées venant d'occident. Il est normal que les premiers périodiques féminins chinois naissent à Shanghai. Certains jouent un rôle dans la lutte contre le féodalisme en prenant position dans les situations sociales et politiques chinoises de l'époque. Parmi ces revues il faut citer *Zhongguo nübao* (*Le journal des femmes chinoises*) fondé par Qiu Jin en janvier 1907.

Les premières revues féminines sont rédigées en langue classique, et comportent des commentaires sur l'actualité, des textes littéraires chinois, des traductions de littérature étrangère, des biographies, des informations sur la Chine et l'étranger, des reportages sur les femmes, des articles sur l'éducation des enfants. Des revues féminines de la première génération n'hésitent pas à s'attaquer au système de gouvernement, à l'éthique confucéenne et en particulier à sa vision de la femme. Elles revendiquent l'éducation des filles, l'abolition des pieds bandés, l'égalité des droits entre les deux sexes. Leur but est d'aider les lectrices à devenir de bonnes mères et de bonnes épouses (*xianqi liangmu*).

Au début des années 1920, dans le contexte du Mouvement du 4 mai, qui revendique l'égalité, la liberté et l'émancipation de la personnalité, de nouvelles revues féminines rédigées en langue simplifiée naissent au moment voulu : *Nouvelle femme* (*Xin funü*), *Cloche dans le monde des femmes* (*Nü jie zhong*), *Voix des femmes* (*Funü sheng*), *Revue des femmes* (*Funü zazhi*)... Ces revues cessent de publier des articles qui font l'apologie de la femme bonne épouse et bonne mère. À la place, on trouve des textes qui revendiquent pour la femme le droit à l'amour, le droit à l'éducation et le droit à l'indépendance économique. De nouveaux sujets, comme l'égalité dans l'éducation pour les filles, le droit à l'héritage, la limitation des naissances, ou la prostitution, font leur apparition. Les débats se succèdent abordant les problèmes du *zhencao*, terme qui signifie à la fois chasteté et virginité, deux

vertus fondamentales pour la chinoise traditionnelle, en vue d'une nouvelle conception de l'amour, de la moralité, etc.

La demande de participation politique

La Révolution de Xin Hai (1911) est une révolution démocratique bourgeoise en Chine. Elle est lancée par les hommes influencés par les pensées progressistes occidentales. Parmi eux se trouvent des femmes, souhaitant apporter des améliorations à la condition féminine : interdiction du bandage des pieds des fillettes, instauration de la mixité. Mais les femmes qui participent à la révolution n'ont pas de possibilité de participer aux affaires politiques : la constitution élaborée par l'Assemblée législative de Nanjing rendue publique le 11 mars 1912 ne prévoit aucunement le vote des femmes. On sent un frein très net dès qu'on parle d'application pratique. Il semble que l'enthousiasme des féministes chinoises soit manœuvré par leurs compatriotes masculins : s'ils reconnaissent la justesse des revendications féminines, ils ne souhaitent pas leur application qui ouvrirait une brèche dans leurs prérogatives. Ils adhèrent aux principes dans la théorie, mais en rejettent la pratique.

La nouvelle conception du mariage

La demande de participation politique est refusée, mais les idées telles que la libération des femmes, l'égalité des sexes, laissent une trace dans le cœur des femmes. En 1919 arrive en Chine une traduction de *Amour et mariage* (*Love and marriage*, 1911) d'Ellen Key (1849-1926), essayiste suédoise. Cette œuvre suscite des réactions : les jeunes chinoises comprennent que la liberté est la condition préalable à l'émancipation de la femme et à l'affirmation de sa personnalité, « le mariage sans amour est immoral et dégradant. »

Au fur et à mesure que des revues féminines réfléchissent sur le rôle des nouvelles femmes dans la société, les auteurs réclament l'égalité de tous et de toutes devant une morale qu'ils cherchent à redéfinir. Ils affirment que le mariage n'est moral que s'il est fondé sur l'amour, et qu'inversement, tout mariage non fondé sur

l'amour est immoral. Il faut que les femmes aient une activité professionnelle afin qu'elles puissent avoir des relations sociales publiques (*gongkai shejiao*), et que soient établies la liberté de choix du conjoint et celle du divorce (*hunyin ziyou*). Les partisans de l'indépendance économique de la femme s'inspirent des travaux de la féministe Américaine Charlotte Perkin Gilman (1860-1935) pour montrer que cette indépendance est un facteur de bonheur dans le couple, dans la famille et dans la société. Pour que le mariage ne soit plus fondé sur un échange d'intérêts, mais sur l'amour, il doit être contracté entre deux personnes économiquement indépendantes, qui pourront à tout moment rompre le contrat lorsque les sentiments entre elles seront éteints. Les auteurs citent Auguste Bebel (1840-1913) qui, dans son ouvrage *La Femme et le socialisme* (1879), démontre que le mariage est une forme de servage reconnu par l'Etat où la femme, assimilée à une prostituée, se vend légalement pour échapper aux difficultés matérielles. L'expression « parasitisme sexuel », inventée par Olive Schreiner (1855-1920, Sud Africaine) dans *Femme et travail (Women and Labour*, 1911) pour décrire l'état de dépendance dans lequel vivent les femmes mariées, est souvent reprise dans les articles de la période du 4 mai. Cette réappréciation du mariage et du divorce débouche tout naturellement sur l'étude de la sexualité. Dans cette optique, l'auteur qui a le plus influencé l'époque est sans conteste Havelock Ellis (1859-1939), ses *Les études de la psychologie sexuelle (Studies in the psychology of sex)*, dont deux volumes *Sexe par rapport à la société (Sex in relation to society*, 1910) et *Homme et femme (Man and woman*, 1926) sont traduits en Chine. Tous ces auteurs insistent sur l'importance de la sexualité dans le mariage. Ces œuvres et théories occidentales aident les intellectuels chinois à changer leur conception du mariage. Quant au monde littéraire, il faut mentionner *Une maison de poupée*⁴⁴ (1879) du Norvégien Henrik Ibsen (1828-1906), œuvre qui en France et en Europe eut de grandes répercussions, de même que dans la Chine de l'époque. L'esprit de l'héroïne Nora, qui revendique la liberté d'être elle-même, encourage les femmes à sortir de leur famille pour s'affranchir de la tyrannie des

⁴⁴ Traduit par Luo Jialun et Hu Shi, publiée dans *La nouvelle Jeunesse (Xing qing nian)*, vol. 4, n^o. 6, 15 Juin, 1918.

hommes. L'image de Nora est reprise dans les œuvres des écrivains chinois de l'époque. Inspiré directement d'Ibsen, Hu Shi écrit sa première pièce : *L'événement de toute une vie* (*Zhongshen dashi*, 1919). Il est courant de voir des pièces dont les héroïnes sont copiées sur Nora : *Se réveille-t-on ?* (*Xing le ma ?*, 1920) de Ling Junyi, *Ombre du cœur* (*Xin ying*, 1920) de Yan Di, *Entre la vie et la mort* (*Shengsi guantou*, 1920) de Hui Qi, *La vie des jeunes mariés* (*Xin ren de shenghuo*, 1920) de Xiong Foxi... Sans oublier : *Sortir de force de la tour de l'âme errante* (*Dachu youlingta*, 1928) de Bai Wei. Cette pièce représente le niveau le plus achevé de l'écriture féminine du « théâtre à problématique » (*wenti ju*), c'est-à-dire « problématique » portée sur le droit à l'amour et au mariage auquel sont confrontées les femmes chinoises en réalité à l'époque⁴⁵.

La période qui va de 1915 à 1929 est celle qui défend les droits de la femme. Dans ce contexte culturel la première génération des écrivaines chinoises modernes monte sur la scène publique avec une nouvelle attitude dans un domaine en particulier—la littérature amoureuse. C'est l'épanouissement du « je » féminin, d'une subjectivité toute romantique, dont les droits de la femme, la relation de la femme et de l'homme, la femme en tant qu'individu, voire le rapport de la femme et de la révolution qui tous deviennent des sujets.

⁴⁵ Jin Siyan, *L'écriture féminine chinoise du XX^e siècle à nos jours*, Paris, Editions You Feng, 2008, p. 59-66.

2.2 L'accueil de la littérature française pendant le Mouvement de la Nouvelle Culture⁴⁶

La littérature française en particulier accomplit un brillant exploit en libérant la pensée et réveillant la conscience de soi.

2.2.1 Avant le mouvement du 4 mai 1919

À la fin du XIX^e siècle, les relations entre les cultures orientales et occidentales entrent dans une nouvelle phase de dialogues et de confrontations. La société, la politique, la culture et la littérature de la Chine se trouvent à un tournant. Après l'agression militaire, les idées occidentales inondent la Chine. Les intellectuels progressistes chinois éprouvent alors le sentiment que la Chine a un besoin impératif de réformes économiques et politiques. Les intellectuels chinois ayant des idées progressistes et un esprit national commencent à regarder « dehors ». Mais ils commettent quelques erreurs de jugement quant au rôle joué par la littérature dans les grands changements occidentaux. Leur imagination les éloigne de la réalité. Nous pouvons en trouver la preuve dans *L'Education par le théâtre* écrit par Wang Wusheng:

Après la victoire des Allemands, le spectacle tragique de l'invasion allemande à Paris a été mis en scène et a beaucoup ému les Français. La France a ainsi pu réaliser son renouveau national. Pendant la guerre d'Indépendance contre les Anglais, les atrocités anglaises ont été mises en scène pour que les Américains puissent voir à tout moment un spectacle cruel. Ils ont ainsi pu gagner leur indépendance⁴⁷.

⁴⁶ Le Mouvement de la Nouvelle culture (1915-1923) est un mouvement culturel déclenché par les intellectuels bourgeois chinois. Celui-ci, qui prône la démocratie et la science, s'oppose à l'autocratie et à la superstition. Le Mouvement du 4 mai 1919 est une fracture qui scinde le Mouvement de la Nouvelle Culture en deux périodes. L'essence de la première période est que la nouvelle culture bourgeoise lutte contre l'ancienne culture féodale ; la seconde préconise le marxisme.

Cette section fait référence à Qian Linsen, « Entre accueil et refus : l'aventure séculaire de la littérature française en Chine », in *L'Aventure des lettres françaises en extrême Asie : Chine, Corée, Japon, Vietnam*, Cheng Pei (éd.), Paris, Editions You Feng, 2005, p. 30-43.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 31.

Ces intellectuels rénovateurs chinois, écrivains pour la plupart, pensent que la littérature a pour mission suprême de sauver la patrie et de rendre le pays prospère et puissant. Ils espèrent que la littérature chinoise pourra jouer un rôle politique aussi magique et effectif que celui joué par la littérature occidentale moderne. Ainsi, le but commun des milieux littéraires et culturels chinois de cette époque est de réformer l'écriture poétique traditionnelle, et d'encourager l'utilisation du chinois moderne simple, d'attacher de l'importance au roman, d'introduire le théâtre. C'est dans ce contexte historique que la littérature occidentale fait son entrée en Chine et qu'elle reçoit un accueil extrêmement chaleureux.

Cependant, les œuvres introduites en Chine ne sont pas toujours les plus célèbres et les meilleures. De plus, elles ne sont pas toujours directement traduites du français. Car en tournant désormais leurs regards vers le monde extérieur, ces intellectuels chinois, poussés par l'originalité et l'envie, sont trop impatients de les faire connaître. Ils estiment que tout ce qui peut attaquer l'ancien système, y compris l'ancienne littérature chinoise, sera bienvenu. Ainsi s'exprime Mao Dun :

Nous ne savons que faire des efforts, nous allumons des lampes sans nous préoccuper de leur combustible et prenons des chemins sans songer à leur longueur !⁴⁸

Ainsi, le voyage de la littérature française en Chine est plein d'aventures inattendues.

C'est en 1899, en pleine mutation sociale, dans une atmosphère lourde, que les écrivains chinois reçoivent le premier message de la littérature française : *La Dame aux camélias* est traduite par Lin Shu en chinois classique et obtient un brillant succès en faisant l'admiration des lecteurs chinois, qui découvrent la sensibilité et l'émotion des personnages par la finesse d'expression des sentiments rendue par le traducteur. Yan Fu dédie aussi un poème d'éloges dans *Sortie avec les collègues* : « Le destin tragique de la Dame aux camélias / Blesse le cœur des coureurs de jupons

⁴⁸ *Ibid.*, p. 33.

chinois »⁴⁹. Ce qui nous frappe est le fait que Li Shu ne connaît pas lui-même de langues étrangères. Il traduit en coopération avec des bilingues, c'est-à-dire qu'une personne connaissant la langue étrangère lui traduit oralement, et Lin Shu recompose en chinois classique la traduction. Il a ainsi traduit *La Dame aux camélias* en coopération avec le francophone Wang Shouchang. Avec plus d'enthousiasme, pendant les années suivantes, Lin Shu continue à traduire avec des co-traducteurs 24 romans de 18 écrivains français, y compris des nouvelles de Balzac. À côté de Dumas fils, il a traduit *Le Chevalier de Maison Rouge*, *Quatre-vingt-treize*, *Les lettres persanes*, *Pêcheur d'Islande*.

D'après Qian Linsen, c'est avec *La Dame aux camélias*, œuvre sublime traduite par un traducteur prodigieux et qui reçoit un accueil chaleureux, que la littérature française commence son aventure en Chine⁵⁰.

Aux yeux de ces intellectuels initiateurs, c'est grâce à la révolution populaire que la France est devenue une puissance mondiale, et dans cette révolution la littérature joue un rôle pédagogique important : réveiller le peuple français. Parmi nombre d'écrivains français, Rousseau et Montesquieu, les deux premiers écrivains des Lumières, sont les plus connus des intellectuels chinois. Leurs travaux et leurs idées avaient grandement influencé l'esprit révolutionnaire français. La prise de conscience nationale et démocratique manifestée dans leurs œuvres correspond à l'esprit des initiateurs chinois de cette époque. La république démocratique, fondée sur le contrat social et les droits de l'homme, décrite dans *Du contrat social*, reçoit beaucoup d'éloges dans les œuvres de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Dans le Mouvement de la Nouvelle Littérature et de la Nouvelle Culture Chinoises dont le but est la réforme de la pensée et l'amélioration de la civilisation, des précurseurs tels Lu Xun, Chen Duxiu, Hu Shi tournent leurs regards, sans s'être concertés, vers la littérature française et y trouvent un grand intérêt. En 1903, Lu Xun traduit du japonais deux romans de Jules Verne—*De la Terre à la Lune* et *Vingt mille lieues sous les mers*, et un extrait des *Misérables* de Victor Hugo. Chen Duxiu

⁴⁹ *Ibid.*.

⁵⁰ *Ibid.*.

déclare plus tard dans *l'Histoire moderne de la littérature et de l'art en Europe (Xiandai ouzhou wenyishitan)* : « J'aime la France avec Rousseau et Pasteur, je l'aime encore mieux avec Hugo et Zola. J'aimerais être le chef de file de tous ceux qui rêvent de devenir des Hugo ou des Zola chinois »⁵¹. Chen Duxiu est un précurseur et dirigeant du Mouvement de la Nouvelle Littérature et de la Nouvelle Culture ; ce qu'il écrit encourage les jeunes intellectuels à suivre l'exemple de la littérature française, à s'efforcer de devenir d'aussi grands écrivains que Hugo et Zola. Son opinion exerce une forte influence sur les jeunes chinois. En 1912, Hu Shi, un autre précurseur et dirigeant du Mouvement de la Nouvelle Culture, traduit de l'anglais deux romans de Daudet— *Le siège de Perlin* et *La Dernière classe*, traduction qui connaît un grand retentissement du fait des similitudes existant entre les contextes romanesques et la situation en Chine de l'époque.

Parmi les premiers écrivains et les premières œuvres qui arrivent en Chine, on a Rousseau, Montesquieu, Hugo et Balzac, des écrivains populaires comme Dumas père et Jules Verne. Ces œuvres sont traduites directement en chinois, mais certaines passent également par des traductions en d'autres langues, principalement la japonais et l'anglais. Ces traductions sont de différents styles, c'est-à-dire, par exemple Lin Shu traduit en chinois classique, Lu Xun traduit en style simple du chinois moitié classique moitié moderne, et Wu Guangjian et Zeng Pu traduisent en style clair et fluide du chinois moderne. Les genres de ces œuvres sont d'une grande variété : textes révolutionnaires, policiers et sentimentaux... Tous ces ouvrages sont accueillis très favorablement. Alexandre Dumas père et Victor Hugo, influents et romantiques sont les plus traduits en ce début de XX^e siècle. *Les trois mousquetaires*, *Vingt ans après*, *La dame de Monsoreau*, *Le Comte de Monte Christo*, *La Comtesse de Charny*, romans historiques et populaires passionnent les lecteurs chinois avec leurs intrigues riches en rebondissements. Ce succès dû à la correspondance avec la mentalité chinoise amatrice de contes, permet aux milieux littéraires d'asseoir la réforme de l'écriture de la poésie traditionnelle et l'utilisation du chinois moderne simple. Des œuvres de Hugo, comme *Les Misérables*, *Notre-Dame de Paris*, *Quatre-vingt-treize*,

⁵¹ *Ibid.*, p. 32.

Les Travailleurs de la mer, connaissent la réussite car elles révèlent, sous différents angles, la réalité sombre de la société. Cela correspond au ton des romans critiques de l'époque : déceler le caché, démontrer les vices.

2.2.2. Après le mouvement du 4 mai 1919

Au début du XX^e siècle, l'introduction de la littérature occidentale (y compris la littérature française) et de la pensée moderne réveille les intellectuels chinois et suscite le Mouvement de la Nouvelle Culture. De même, l'apparition et le développement de la nouvelle culture sont causes de développement et d'influence de la littérature occidentale et en particulier de la littérature française en Chine. Cette littérature devient partie intégrante de la nouvelle littérature chinoise. À l'époque du Mouvement du 4 mai, les relations étroites entre la Chine et la France se resserrent grâce au développement des moyens de communications, aux étudiants chinois venant faire leurs études en France, ainsi qu'à la création d'associations et de périodiques littéraires dédiés au développement de la nouvelle littérature chinoise. La réception de la littérature française en Chine entre dans une phase de plein essor. Elle atteint un niveau beaucoup plus élevé qu'au début du XX^e siècle (avant le mouvement du 4 mai), par l'ampleur et la variété des œuvres, par leur qualité.

L'Accueil du naturalisme et du réalisme

Pour mettre un terme aux traductions désordonnées d'avant l'époque du Mouvement du 4 mai, l'écrivain engagé du Mouvement de la Nouvelle Littérature Hu Shi recommande dans *La Révolution littéraire constructive* de ne plus traduire que les œuvres des grands écrivains en délaissant les œuvres secondaires. Un professeur à l'université de Beijing, Song Chunfang qui a étudié en France publie en 1918 un projet intitulé *Collection de cent grandes pièces de théâtre des temps modernes* qui concerne la traduction de 22 pièces françaises en priorité. En 1921, c'est Mao Dun, un leader de l'Association de Recherche Littéraire qui projette de traduire des romans naturalistes dans la *Revue mensuelle du roman*. Dans la première série, on lira 30 romans de 12 auteurs étrangers, 3 français et 5 écrits français

renommés. On voit la place prépondérante qui est faite à la littérature française en cette première époque de la nouvelle littérature chinoise. On peut dire que le mouvement de la Nouvelle Littérature Chinoise des années 20 et 30 est le moment où les intellectuels chinois ont pour objectif l'introduction de la littérature française, surtout naturaliste et réaliste.

La *Revue mensuelle du roman*, périodique de l'Association de Recherche Littéraire dont les objectifs sont « la littérature pour la vie » et l'« introduction de la littérature naturaliste », occupe une place prépondérante dans les relations entre la littérature chinoise et la littérature étrangère ainsi que dans l'évolution de la nouvelle littérature chinoise. Mao Dun, à la tête de l'Association de Recherche Littéraire, introduit et initie à la littérature réaliste française. Dès les années 20, au début de sa carrière littéraire, il se fait le mentor de la littérature française : « Dans les temps modernes, presque tous les courants de la littérature occidentale sont influencés par la littérature française. Le romantisme classique, le naturalisme et le nouveau romantisme proviennent de la France. Personne ne peut nier l'importance de cette littérature »⁵².

La *Revue mensuelle du roman*, dont Mao Dun est le rédacteur en chef, publie 8 numéros spéciaux sur la littérature étrangère, parmi lesquels 3 numéros sur la littérature française. En 1924, la même revue consacre dans son numéro spécial 430 pages à la littérature française. En outre, de nombreux articles concernant le roman français, la poésie, la critique, la recherche et la documentation sur les écrivains français et leurs œuvres... En 1925 l'Association de Recherche Littéraire publie une collection de grandes œuvres littéraires mondiales, contenant les nouvelles françaises, des pièces de Molière et l'histoire de la littérature française.

Or, Mao Dun donne la première place à la littérature naturaliste. Il traduit d'abord *La Débâcle* de Zola et *Une Vie* de Maupassant. En prenant la *Revue mensuelle du roman* comme sa position de défense, il publie des articles-«*Le naturalisme et le roman moderne chinois* », «*La fatigue de la jeunesse* », «*Le danger du zolisme* »- pour faire connaître et apprécier la littérature naturaliste française.

⁵² *Ibid.*, p. 36.

Dans son *Introduction générale à la littérature occidentale*, il présente les *Rougon-Macquart*, *La Comédie humaine* et *Madame Bovary*. Considérant la littérature chinoise trop éloignée de la vie, il aime chacun de ces ouvrages qu'il tient pour modèle. Dans le but de construire la nouvelle littérature pour la vie, il publie un article pour appeler les écrivains de la nouvelle littérature à prêter attention à la traduction :

Pour moi, la traduction des œuvres de littérature étrangère et la création littéraire ont la même importance. D'ailleurs, dans notre pays où la nouvelle littérature n'est pas encore confirmée, la traduction est encore plus importante. Sinon, que pourrait-on prendre pour guérir la pauvreté de l'âme et réparer les défauts de la nature humaine ?⁵³

Pour sauver « la conscience perdue » de la littérature chinoise et insuffler une nouvelle littérature réaliste, il incite à « l'observation sur place » et à « la description objective » de la littérature naturaliste. Il considère que ces principes sont ceux de « la littérature pour la vie ». Grâce à l'encouragement et à l'initiative énergique de Mao Dun, qui rassemble nombre d'écrivains et de traducteurs, on trouve Zhou Zuoren, Li Liewen, Li Jieren... ils accordent tous de l'importance à la traduction et aux études sur la littérature réaliste et naturaliste française : parallèlement aux efforts pour présenter et traduire cette littérature, ils contribuent au développement du courant réaliste chinois. Ainsi, l'Association de Recherche Littéraire devient une tribune littéraire pour développer la littérature réaliste chinoise. Elle a une grande influence sur la mentalité des jeunes intellectuel(le)s de l'époque et même sur leur création littéraire.

L'Accueil du romantisme et du symbolisme

En proclamant « la littérature pour la vie », l'Association de Recherche Littéraire est la tribune pour la diffusion de la littérature réaliste française, tandis que l'Association de Création revendique « l'art pour l'art » et peut être considérée comme tremplin pour la littérature romantique française et occidentale.

⁵³ *Ibid.*, p. 39.

Si de nombreux écrivains de l'Association de Création apprécient et défendent la littérature française, ils ne la découvrent, lors d'études au Japon, qu'à travers des traductions en anglais et en japonais. Cela ne les empêche pas toutefois d'apprécier et de promouvoir la littérature française. Rousseau, considéré comme père de la littérature romantique occidentale, occupe une place primordiale aux yeux des écrivains de l'Association de Création. Guo Moruo, porte-parole de cette association, proclame avec enthousiasme : « Vive Rousseau, sauvage qui n'observe pas la routine et qui prône le retour à la nature ! »⁵⁴

Yu Dafu est un autre intellectuel qui s'attache à Rousseau et lui accorde une place primordiale:

Il se peut que la France aille à la ruine, que la civilisation, la langue et le monde du peuple latin périclitent ensemble, mais l'éclat des œuvres de Rousseau ne pourra être éteint qu'au dernier jour du monde, où le Créateur reviendra juger les vivants et les morts⁵⁵.

Contrairement à certains écrivains chinois qui pensent que les écrits de Rousseau ne présentent pas d'intérêt, Yu Dafu, dans les années 1920 s'érige en défenseur de celui-ci et publie *La biographie de Rousseau, La pensée et la création de Rousseau, À propos de Rousseau*. Plus tard, il ira même jusqu'à traduire *Les Rêveries du promeneur solitaire* qui sera publié par épisodes dans une revue. Le style réaliste, la profondeur des sentiments, la prise de conscience de l'individu font ressortir chez Yu Dafu sa forte imprégnation de Rousseau. Il est considéré comme le plus rousseauiste parmi les écrivains chinois de « l'art pour l'art » à l'époque du Mouvement du 4 mai. En tant que force neuve de la Nouvelle Littérature, grâce aux contributions de Guo Moruo et Yu Dafu, l'Association de Création devient la plus active à cette époque. Elle s'attache à la traduction et à l'introduction de la littérature symboliste. *Luxembourg* de Rémy de Gourmont et ses autres œuvres sont traduites par Zheng Boqi et Yao Pengzi avec succès. Par ailleurs les grands classiques de la poésie, Beaudelaire et Verlaine obtiennent une large audience. Feng Naichao, Wang

⁵⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 38.

Duqing et Mu Mutian , tous trois membres actifs de l'association vouent un véritable culte à Verlaine qu'ils imitent à merveille. Dans les années 30, Mu Mutian traduit *Eugénie Grandet* et devient ainsi un des premiers traducteurs de Balzac en Chine, dont il initie la diffusion dans le pays⁵⁶.

Quant au symbolisme, ce sont les écrivains de l'Association Nouvelle Lune qui apportent leur contribution à l'introduction et à la réception des poètes symbolistes français. Par exemple, Xu Zhimo se concentre sur la présentation de *La Charogne* de Baudelaire, Dai Wangshu vise à exploiter les œuvres de Baudelaire, de Rémy de Gourmont et de Verlaine. En traduisant, ces chinois découvrent la mélancolie du grand maître du symbolisme et adoptent la «beauté» poétique du mal⁵⁷. Leurs contributions élargissent le champ de représentation de la poésie moderne chinoise et exercent de l'influence sur l'écriture féminine chinoise. Car ce sont principalement les intellectuels qui ont traduit et diffusé la quintessence de la poésie française, puis qui ont poussé par leur travaux les jeunes lettrés, y compris les femmes, à privilégier l'influence de la littérature française dans leur propre création littéraire en prose. Tels sont les écrits de Bing Xin, avec son romantisme sobre, qui apportent un style nouveau à l'écriture féminine de l'époque⁵⁸.

La traduction et la création vont de paire

Guidé et poussé par les précurseurs de la nouvelle littérature, le milieu littéraire chinois des années 20 et 30 confirme ainsi la place importante de l'imitation de la littérature française.

À l'époque du mouvement du 4 mai, la nouvelle littérature apparaît comme une littérature ouverte. Chose nouvelle en Chine, elle implique l'individu. Beaucoup d'écrivains français sont chers à un grand nombre d'auteurs chinois qu'ils prennent comme exemple, tels Mao Dun et le naturalisme de Zola, Ba Jin et Romain Rolland, Ye Shaojun et Maupassant, Yu Dafu et l'autobiographie à la Rousseau, Ding Ling et

⁵⁶ *Ibid.*.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 38-39.

⁵⁸ Voir *Infra*, 2.3.1, chapitre II, p. 56.

Flaubert⁵⁹, Liang Zongdai et le symbolisme. C'est avec un grand enthousiasme qu'ils ont traduit leurs œuvres. En raison de leurs efforts, ils ont pu réaliser des traductions que l'on peut qualifier de très fidèles, réussissant à s'intégrer à la nouvelle littérature chinoise. Tout au long de sa vie, Li Qingya s'est passionné pour Maupassant dont il a traduit l'œuvre complète. Bi Xiushao admirateur de Zola, traduisit également une bonne partie des romans de celui-ci. Par leur travail, ces deux auteurs chinois ont fait entrer en Chine une quantité considérable d'écrits de la littérature française. Ces traducteurs ont déployé, leur vie durant, une énergie considérable à étudier le sens profond de ces œuvres et à les traduire avec exactitude. Ils ont ainsi produit des traductions reflétant de façon remarquablement précise les œuvres originales. Fu Lei et Li Jianwu ont fait un travail de grande envergure, le premier avec Balzac et Romain Rolland, le second avec Flaubert. Aux œuvres traduites dans l'esprit des textes, ils ajoutent de nombreux commentaires et renseignements pertinents. Leurs traductions sont inscrites au patrimoine de la littérature chinoise et servent de référence. À l'époque du Mouvement du 4 mai, les intellectuels qui introduisent la littérature française sont, pour la plupart, écrivains eux-mêmes : Mao Dun, Li Jinfa, Liang Zongdai, Li Jianwu, Li Jieren, Dai Wangshu... En tant que récepteurs de la littérature française, ces auteurs-traducteurs, ne peuvent que s'imprégner de l'écrivain qu'ils traduisaient : le style, le schéma narratif, la psychologie des personnages, tout cela ne peut manquer d'exercer une influence sur leur propre œuvre future. C'est l'origine de nombreux « jumeaux chinois », œuvres françaises intégrées à la nouvelle littérature chinoise. Ainsi apparaissent le « Zola de Chine », le « Flaubert oriental », la « plume de Rousseau » etc.... Mao Dun nous offre *L'Argent* façon chinoise, *Minuit* (Ziye, 1933) ; Li Jieren fait vivre une madame Bovary au Sichuan en la personne de Madame Cai dans *Rides sous les eaux dormantes* (*Sishui weilan*, 1935) ; le jeune poète Dai Wangshu nous fait vibrer avec un chant mélancolique dans *La ruelle sous la pluie* (*Yuxiang*, 1927) après avoir traduit le poème de Verlaine *L'heure du berger*. Ces traducteurs ou écrivains chinois deviennent les « référents » de leurs homologues français dont ils partagent les

⁵⁹ L'influence de Flaubert sur Ding Ling sera présentée dans 2.3.2, chapitre II, p.71.

sentiments intimes. C'était, sans aucun doute une aventure extraordinaire pour la littérature française. Ainsi, grâce aux efforts communs des écrivains et des traducteurs de la nouvelle littérature chinoise, l'introduction de la littérature française connaît un essor sans précédent à l'époque du mouvement du 4 mai. Du classicisme au modernisme, en passant par le naturalisme, le réalisme et le romantisme, presque tous les écrivains français sont diffusés auprès du public chinois.

Il faut cependant remarquer que, parmi ces écrivains français présentés au public chinois, on ne trouve aucune écrivaine française ; pourtant, à cette époque, en France, les milieux littéraires ne manquent pas d'écrivaines excellentes. Elles sont ignorées ou négligées par les traducteurs chinois. Aussi à cette époque, l'influence de la littérature française sur les écrivaines chinoises vient principalement des hommes de lettres français.

2.3 Les caractères de la littérature féminine chinoise de l'époque

L'essor de la littérature féminine occidentale évolue au rythme du mouvement de libération des femmes. De même, l'essor de la littérature féminine chinoise du XX^e siècle débute sur le sol chinois avec la vague historique de libération des femmes. Pour bien comprendre la littérature féminine chinoise moderne, il faut remonter à l'aube du XX^e siècle et bien prendre en compte l'héritage littéraire du Mouvement du 4 mai 1919. L'appréciation des figures emblématiques de la nouvelle littérature qui en sont issues s'opère à travers la compréhension des frémissements qui préludent à la révolution littéraire. Depuis le Mouvement du 4 mai 1919, la libération de la femme devient le centre des revendications politiques et littéraires : ainsi va naître toute une génération d'écrivaines. Ces dernières vont se faire les porte-parole de toute la communauté féminine, brisant le silence féminin et exposant les sombres aspects de la condition des femmes. Pour cela, par la création littéraire elles mettront à mal la domination masculine afin de conquérir, de haute lutte, leur liberté et leur indépendance :

Si je sors de prison,
Peu importe où se trouvent le ciel et la terre,
Peu importe les vents forts et les pluies méchantes,
Je veux absolument m'envoler dans le firmament et sur l'immensité de la mer !
Jusqu'à l'épuisement physique, jusqu'au bout de mes ressources
J'invite alors l'ouragan
Mes plumes et mon ossature,
Qu'il les disperse fil par fil dans l'air de la liberté !

-*L'Oiseau*⁶⁰

2.3.1 La construction chimérique : l'amour passionné, la sexualité, l'amour maternel

Selon *La critique littéraire féminine chinoise du XX^e siècle*, Qiu Jin représente les premiers frémissements de la nouvelle littérature féminine chinoise du XX^e siècle⁶¹. Bien que ses œuvres appartiennent à la poésie de style ancien, elles mettent clairement en évidence la prise de conscience féminine et l'éveil de l'esprit de rébellion. On constate dans ses œuvres une force subversive s'élevant contre le système traditionnel, force qui influencera directement de nombreuses femmes aspirant à leur liberté et à la poursuite de leur émancipation, exerçant ainsi un rôle essentiel sur les premières écrivaines chinoises du XX^e siècle.

Chen Hengzhe⁶² est la première écrivaine de la Nouvelle Littérature issue du mouvement du 4 mai. Après avoir publié *Ancien couple (Laofuqi)* dans la revue *La Nouvelle Jeunesse* (n^o. 4, vol. 5, 1918), elle publie régulièrement plus de dix nouvelles, dont six sur les problèmes des femmes. Dans sa nouvelle *les Problèmes de Luo Qisi (Luo Qisi de wenti)*, elle montre que les femmes intellectuelles sont

⁶⁰ Chen Hengzhe, « *Niao* » (*L'oiseau*), *Xinqingnian (la Nouvelle jeunesse)*, vol.6, n^o.5, 1919. Cité et traduit par Jin Siyan, *op. cit.*, p. 67.

⁶¹ Wang Xirong, *op. cit.*, p. 15.

⁶² Chen Hengzhe (1890-1976), issue d'une grande famille de lettrés à Changzhou de la province du Jiangsu, étudia les courants de pensée occidentaux sous l'influence de sa tante Chen Deyi. En 1915 elle alla au Vassa College à New York pour étudier l'histoire de l'Occident. En 1920, elle retourna en Chine pour enseigner en qualité de professeur d'histoire à l'Université de Pékin. Elle est la première femme professeur dans l'histoire de la Chine.

enfermées dans le dilemme travail, amour, mariage, famille. C'est le problème qui est au cœur de la libération des femmes, alors qu'à ce moment-là, en Chine, la plupart des femmes luttent encore pour s'échapper des chaînes des familles féodales. Leur préoccupation première est le libre choix dans le mariage, si bien que le dilemme travail, amour, mariage, famille, semble être une préoccupation très avant-gardiste pour l'époque, et qui leur donne de folles espérances. L'auteure n'a pas de méthode pour résoudre ce problème : dans son roman son héroïne reste célibataire—seul moyen pour éviter le conflit avec la culture phallogocentrique profondément enracinée en Chine. Ces œuvres sont le reflet de l'époque.

Feng Yuanjun⁶³ et **Lu Yin**⁶⁴ sont deux écrivaines qui font leur entrée sur la scène littéraire pendant le Mouvement du 4 mai. Elles montrent d'emblée une idéologie nouvelle. Dans l'atmosphère anti-féodale ardente de l'époque, l'épanouissement de la personnalité est au centre de leurs aspirations. Elles trouvent dans leurs œuvres l'occasion d'élargir l'espace de la parole des femmes, et profitent de cette parole pour s'élever contre une société où domine le mâle. Elles luttent pour les droits des femmes, pour leur libération et leur bonheur.

L'ancienne famille féodale est un échantillon de la société féodale. Pour s'opposer à l'étouffement masculin, il faut sortir de la famille féodale. À cette époque les jeunes Chinoises et les écrivaines sont profondément marquées par l'attitude de Nora, l'héroïne qui décide d'assumer seule sa liberté, quitte son mari et ses enfants. Dans les œuvres de Feng Yuanjun, les femmes prennent modèle sur Nora pour s'opposer à l'ancienne famille féodale. Par exemple Juan Hua, l'héroïne de *La*

⁶³ Feng Yuanjun (1900-1974), originaire du Henan, est diplômée de l'École normale supérieure de Pékin. Elle ne s'engage dans l'écriture romanesque que pendant 1923-1929. Après avoir séjourné en France avec son mari et préparé un doctorat à la Sorbonne, elle consacre le reste de sa vie aux études classiques.

⁶⁴ Lu Yin (1889-1934), de son vrai nom Huang Ying, naît à Fuzhou. Elle a une enfance extrêmement pénible parce qu'elle est abandonnée à sa naissance. Elle fait ses études à l'École Normale Supérieure des Filles à Pékin avant de partir au Japon suivre ses études. En 1921, elle publie sa première œuvre *Yige zhuojia (Un écrivain)*. Depuis 1930, elle enseigne dans une école de filles à Shanghai et meurt en couches en 1934.

*séparation*⁶⁵ et *Après la séparation*⁶⁶, brise les chaînes du mariage arrangé par ses parents et vit avec son amant marié Shi Zhen au nom d'un amour sincère. C'est un acte de défi au code éthique traditionnel. Cependant, étant une femme issue d'une ancienne famille, elle ne peut pas se défaire du sentiment de culpabilité né de la moralité féodale et finalement elle se suicide. Pour les femmes, quitter l'ancienne famille est une façon de lutter pour leur libération. Or si on ne peut rompre définitivement des liens anciens, on reste à jamais enchaîné à la tradition. L'amour fondé sur le libre choix est le principe même de l'opposition au mariage féodal, mais si une femme considère simplement l'amour comme le but de sa vie, elle perd rapidement ses illusions et va de déception en déception. Dans le discours célèbre, *Que devient Nora après avoir quitté sa famille* (*Nora zouhou zenyang*, 1923), Lu Xun souligne : « Dans la société présente, le droit économique est important. D'abord, à la maison il faut arriver à une répartition égale des pouvoirs entre homme et femme ; ensuite dans la société il faut réaliser des forces égales entre homme et femme »⁶⁷. Autrement dit, sans l'effort et la lutte dans le domaine économique et culturel, pas de libération complète. Ainsi Juan Hua— l'héroïne de *La séparation* et *Après la séparation*, bien qu'elle ait quitté son ancienne famille, n'ayant pas d'indépendance économique, elle ne peut sortir du piège phallogentrique qui l'amène au suicide.

Lu Yin est une écrivaine qui rejette l'oppression du patriarcat et recherche l'épanouissement de sa personnalité ainsi que l'amour heureux. Ses héroïnes brisent non seulement le joug de la famille féodale en s'opposant au mariage arrangé par les parents, mais elles sortent aussi du royaume illusoire de « l'amour suprême ». Elles désirent s'affranchir par la libre pratique de leur sexualité, une liberté sexuelle en quelque sorte.

Le « sexe », instinct physiologique humain, base naturelle de l'amour et du

⁶⁵ Titre chinois : *Ge jue*, publié par la revue *Chuangzao jikan* (*Création trimestrielle*), n° 33, 1923, Beijing.

⁶⁶ Titre chinois : *Ge jue zhihou*, publié par la revue *Chuangzao zhoukan* (*Création hebdomadaire*), n° 49, 1923, Beijing.

⁶⁷ Lu Xun, *Lu Xun quanji* (*Œuvres complètes de Lu Xun*), Beijing, Editions Renming wenxue, 1981, p. 161.

mariage, est le facteur déterminant de la multiplication de la vie humaine. Mais les rôles sexuels sont façonnés par l'histoire et la société, si bien que la signification essentielle du « sexe » est alors déformée. En Chine, un pays où la moralité féodale est profondément enracinée, on change de couleur dès qu'on parle de « sexe ». C'est considéré comme une zone interdite. Même s'il existe des œuvres qui abordent l'amour sexuel, elles sont écrites sous l'angle visuel de l'homme. Elles sont en fait la perception de l'homme. Le désir, chez la femme ayant, depuis toujours été refoulé, étouffé, elle doit maintenant découvrir son corps, réveiller sa sexualité et parvenir à satisfaire son corps, sa libido. Le fait que la femme découvre sa conscience sexuelle signifie qu'elle trouve le point d'appui pour secouer le joug qui lui est imposé par l'homme. Lu Yin révèle sans ambages les sentiments et les désirs des femmes. Elle aborde le sujet avec une audace sans précédent. Ses œuvres sont des voix qui viennent du plus profond de son corps. Ce sont des textes subversifs. Elle ose dépeindre le corps féminin, s'opposant ainsi à l'image féminine modelée par la culture phallogocentrique. Elle transmet et propage son esprit de rébellion. Mais le désir sexuel féminin subit une énorme oppression, aussi, ce besoin physiologique et psychologique ne pouvant pas être satisfait dans l'état normal, il se transforme en une attirance sexuelle pour d'autres femmes. L'œuvre de Lu Yin trouve sa meilleure expression dans une longue nouvelle intitulée *Les vieilles amies au bord de la mer* (*Haibin guren*, 1923) constituée de longues correspondances échangées entre cinq étudiantes, toutes éprouvées par l'échec de leur vie affective et prisonnières de la tradition familiale comme des préjugés sociaux. Dans cette nouvelle, l'auteure crée un précédent dans l'écriture de la « sisterhood » (lesbisme) en Chine : Ces cinq étudiantes passent leurs vacances d'été au bord de la mer, et se consolent mutuellement. Dans *Journal de Li Shi* (*Li Shi riji*, 1923), Li Shi et Yuan Qing deviennent lesbiennes, car elles ne peuvent plus maîtriser la montée impérative de leur désir. Ceci prouve, finalement, que la femme doit se libérer elle-même du joug phallogocentrique et gagner seule sa propre indépendance. Ainsi Li Shi s'écrie : « je ne veux pas supplier un homme de me consoler, car je ne me sens pas libre dans les relations avec les hommes. » Cette phrase nous montre pleinement l'appréhension et

la désespérance de l'auteure dans sa poursuite de l'amour dans le monde masculin. Le saphisme dépeint dans le texte prouve que cette amitié excessive entre les femmes a toute la sympathie de l'auteure, et qu'elle le considère comme une rébellion contre l'oppression, la tyrannie et la domination masculine.

« Construire un nid d'amour est l'idéal magnifique qui encourage les jeunes de l'époque du 4 mai à sortir de la famille féodale. Mais cette aspiration ne naît pas de la perception personnelle de sa propre expérience, elle naît de l'imagination romantique⁶⁸. Les œuvres de Feng Yuanjun et Lu Yin sont toutes des transpositions de l'histoire de Nora. Ces femmes ne peuvent résoudre leurs problèmes actuels que dans l'imagination de la fiction. Elles passent à côté de la critique des traditions, et ne s'attaquent pas aux vrais problèmes. C'est-à-dire que dans leurs œuvres l'héroïne échappe au carcan de la famille féodale, fuit le mariage arrangé, mais alors qu'elle a quitté le foyer familial pour trouver « une chambre à soi », sa vie se termine lamentablement : la plus grande confusion ou la mort l'attendent. En fait, cela reflète une situation que les écrivaines de cette époque ne veulent pas affronter : la femme chinoise, comme l'oiseau prisonnier dans sa cage, ne sait pas comment « voler », enfermée dans sa maison depuis trop longtemps.

Parmi ces écrivaines du mouvement du 4 mai, Bing Xin se démarque de Feng Yuanyun et Lu Yin.

Bing Xin (1900-1999) est son nom d'écrivain. Son véritable nom est Xie Wanying. Avant de parler de ses œuvres, je voudrais rappeler tout d'abord en quelques mots ses origines. Elle a mené une vie heureuse. Elle est issue d'une famille riche et aisée. Son père, officier de marine, l'adorait et la traitait comme un garçon. Elle fit ses études à l'université de Beijing, et c'est à cette époque qu'elle commença à écrire. En 1923, elle part aux Etats Unis pour se perfectionner dans la littérature. À son retour en Chine, elle se marie avec un professeur de l'Université de Beijing, qui a de nombreuses relations sociales et mondaines.

En raison du rang qu'elle tient dans la société, elle n'a pas beaucoup de

⁶⁸ Luo Suwen, *Nüxing yu jindai zhongguo shehui (Les femmes et la société chinoise moderne)*, Shanghai, Editions *Shanghai Renming*, 1996, p. 377.

relations en dehors de son milieu. Il est naturel que ses œuvres soient caractérisées par « *xiaozi qingdiao* » (le goût bourgeois), c'est à dire qu'elle parle des difficultés de la vie bourgeoise et nous dépeint souvent le comportement des gens oisifs. Elle aborde souvent les thèmes de la belle nature, les joies de la famille et surtout la maternité. Son but est de démontrer que l'amour maternel généreux, amour qui s'étend à tous les membres de la famille, rejaillit sur tous les êtres proches, aidant ainsi à sauver les autres de l'infortune et à éloigner le malheur qui menace les humains. Son style est agréable : un vocabulaire précis et poétique pour nous raconter la vie quotidienne de la famille. Des sentiments religieux planent comme un reflet splendide dans tous ses ouvrages. La société qui l'entoure est un autre monde fermé, qui se trouve en dehors d'elle-même et des siens, qu'elle ne connaît pas et qui ne l'intéresse pas. La réalité quotidienne est occultée. Elle ignore les maux et les douleurs du monde qui l'entourent. C'est inconcevable, car elle vit dans une époque troublée, bouleversée et agitée. Nous choisirons *Surhomme*⁶⁹ pour une brève étude.

Surhomme est un roman ou plutôt un recueil de dix nouvelles. Les titres en sont : *Surhomme*, *L'amour*, *Le dernier messager*, *La séparation un an après*, *La tristesse*, *Le journal d'un homme fou*, *La dernière lettre*, *L'isolée*, *Le passé*, *Le souvenir*. Parmi ces nouvelles *Surhomme* est le plus beau texte. C'est ici que Bing Xin y représente avec le plus de succès, ses pensées familiales, l'affection pour sa mère et ses goûts bourgeois. En voici quelques extraits:

O, ma mère, tu es une grande fleur et moi je ne suis qu'une petite fleurette, éclore de toi ; si la pluie tombe qui m'abritera si ce n'est toi ?⁷⁰

L'affection d'une mère ! Comme elle remplit le silence triste et profond de la solitude, rayon de soleil qui illumine un mystérieux ennui⁷¹.

Le fils de la cuisinière appelé Lu Er écrit une lettre à M. He Bin dans laquelle il lui dit : « [...] j'ai une mère qui vous remercie, parce qu'elle m'aime beaucoup. Madame votre mère et la mienne sont unies par une affection très tendre, aussi

⁶⁹ Titre chinois : *Chao ren*, publié dans *Xiaoshuo yuebao (Mensuel du roman)*, 10, avril, 1921.

⁷⁰ Bing Xin, *Chao ren (Surhomme)*, cité et traduit dans la thèse de Kong Kug lon, *La Littérature Féminine dans La Chine d'aujourd'hui*, l'Université de Paris, 1940, p. 21.

⁷¹ *Id.*, p. 22.

vous pourrez accepter les présents qu'offre votre ami [...] »

L'idée exprime en réalité l'entraide mutuelle.

Le philosophe allemand Nietzsche, disait, au contraire : « L'affection, les caresses, tout cela est perfidie ». Pendant trois nuits He Bin pense à la lettre de Lu Er qui, malade, était sur son grabat et ses réflexions l'amènent à dévoiler ses sentiments et il les exhale en ces termes :

« Malade, vous gémissiez jour et nuit, et vous souffrez non seulement du présent mais aussi du passé. En réfléchissant, le souvenir de ma mère revient à mon esprit [...] Le monde est vain, les gens sont des ignorants ; aimer, mot vide de sens [...] la pensée de ma mère n'y est pour rien, car l'affection, comment la définir ? Oh ! Mon dieu quelle est mon idée ? Je vous remercie des paroles exprimées dans votre lettre qui me réveille [...] c'est vrai, votre mère, ma mère sont unies par la plus grande amitié ; des enfants, il doit en être de même, dans ce monde nous serons donc unis par un fraternel amour, nous nous aiderons mutuellement, rien ne pourra nous séparer » ⁷².

Dans ces extraits de *Surhomme*, nous voyons que le monde humain cruel devient beau grâce la mère, la maternité. L'auteure essaie de rompre les digues misanthropes avec l'amour maternel.

Dans toutes ses œuvres, les plus belles sont, sans contredit, celles qu'elle a écrites sur l'enfance. Citons deux passages de *Aux petits lecteurs (Ji xiaoduzhe)* écrit en 1926 :

Dans cette première lettre que je vous écris, acceptez que je me présente moi-même. Hélas ! Je suis éloignée par mon âge de vos vies naïves, mais il me reste au cœur l'orgueil d'avoir été moi aussi un enfant, et il me semble encore parfois que je le redeviens. Que ne donnerais-je pas pour retrouver le temps si beau de ma jeunesse.

Je vous en supplie mes chers petits amis, aidez-moi à vous ressembler et à me redonner ce que j'ai perdu, ainsi, j'aurai plus de courage puisque je suis votre fidèle et intime amie !⁷³

Par ces extraits poétiques, nous pouvons sentir la sensibilité, la délicatesse, le monde de l'enfance et les aspirations de la jeune femme cultivée.

⁷² *Ibid.*, p.12-13.

⁷³ *Ibid.*, p. 21.

Quand j'étais petite je ne pouvais, sans verser des larmes voir un petit grillon blessé ; j'aurai voulu le guérir. Combien de pleurs j'ai répandu, à la vue d'un petit oiseau, qui gémissait, criait, piaillait, demandant secours. Quand j'étais petite, je savais que le bon Dieu veille sur tous les êtres, qu'il pourvoit à leurs nécessités et qu'il est bon.

Quand j'étais petite, je n'ai jamais accompli un acte immoral et maintenant je veux continuer à veiller sur mon cœur ⁷⁴.

Après la lecture nous savons qu'elle a une immense affection pour les enfants et que pour elle, écrire sur l'enfance et pour l'enfance est une joie. L'auteure recompose un monde plein de sentiments humains à travers ses écrits romantiques et apporte un style nouveau à l'écriture féminine chinoise, le goût de la nature humaine.

Cette écrivaine aborde aussi l'inégalité dans la société. Ainsi dans sa nouvelle *Au pont du Dragon Vert* (*Dao Qinglongqiao qu*, 1922), elle nous fait part de sa compassion pour le sort des soldats, mais ce sont en réalité les impressions d'un riche découvrant avec naïveté un pauvre.

Le monde romantique de Bing Xin est en effet une restitution littéraire de son enfance. L'expérience personnelle, la réflexion sur l'amour universel, le rêve et l'imagination s'entremêlent pour construire un monde plein de sentiments humains. Les thèmes se limitent à un espace étroit de sa vie : toujours des souvenirs d'enfance et l'amour maternel. On n'y trouve aucune étude du point de vue social. Bien qu'elle fasse preuve de commisération sociale, et donne des encouragements, tout cela manque de base solide. Elle n'aborde jamais les vrais problèmes qu'elle ignore, aussi ses œuvres perdent-elles toute signification sociale.

Bing Xin issue d'une famille heureuse, baigne depuis son enfance dans l'amour des parents, l'amour des frères, l'amour des ami(e) s. Elle a fait ses études dans des écoles religieuses, aussi est-elle profondément influencée par le christianisme. Sous l'influence de la pensée humaniste du Mouvement du 4 mai, elle se crée sa propre « philosophie de l'amour ». Dans sa création, elle « plante » cette opinion philosophique dans « le corps » de la mère. Elle construit un mythe

⁷⁴ *Ibid.*, p. 15.

combinant la fraternité du christianisme occidental avec la tradition de l'amour maternel chinois dans le contexte du 4 mai. Autrement dit, l'éducation du confucianisme, l'influence de la culture chrétienne et l'acceptation de l'idée humaniste...tout cela mène au fait que Bing Xin, en tant qu'écrivaine lyrique de la maternité, trouve sa place dans l'histoire littéraire contemporaine chinoise⁷⁵.

Naturellement, les œuvres de Bing Xin évitent de mentionner les relations entre homme et femme, et encore moins les relations sexuelles. En fait, elle sacrifie la vraie vie pour dissimuler la réalité des femmes en la déifiant et l'embellissant. Dans les textes de Bing Xin, la femme qui subit le joug de la culture phallocratique accepte consciemment l'exigence des hommes comme une norme. Cela prouve que Bing Xin élude la situation réelle des femmes.

Ainsi j'ai tenté de montrer en quoi la pensée féministe chinoise depuis ses origines est bien différente de la pensée féministe occidentale. Ce n'est pas une rébellion totale, violente contre la société phallocratique dans un mouvement indépendant de la libération des femmes. Elle est un sous-produit de la révolution démocratique dirigée par les hommes. Donc, bien que les œuvres de Feng Yuanjun, Lu Yin et Bing Xin expriment les aspirations des femmes, formulent leur perception unique de la vie, elles ne brisent pas le piège de la parole phallocentrique. L'imagination dans les textes de Lu Yin et Feng Yuanjun ne peut pas se substituer à la réalité. Une fois son imagination désagrégée, la réalité est assurément remplacée par le néant. Bien que l'amour maternel dans les textes de Bing Xin ait le charme irrésistible de l'art, il cache la conscience de la rébellion des femmes. Du point de vue actuel, leurs écritures ne traduisent pas une prise de conscience féministe de leur force.

2.3.2 Rébellion de Ding Ling

Les femmes modernes chinoises se réveillent collectivement pendant l'époque du 4 mai. Elles espèrent révéler valeur humaine, une valeur féminine. Ce

⁷⁵ Wang Xirong, *op. cit.*, p. 125.

désir, ce souhait se traduit dans les œuvres des premières écrivaines modernes, qui abordent le thème de «l'amour romantique ». Ding Ling est unique, elle étudie non seulement l'amour spirituel mais aussi l'amour réel. Elle cherche l'amour en conformité avec l'âme et la chair. Dans ses œuvres elle exprime de tout son cœur sa position féminine et ses opinions critiques sur la société phallocentrique, exprimant ainsi l'éveil du besoin d'indépendance spirituelle des femmes modernes. Cela nous rappelle Colette, et rien n'empêche de faire une comparaison entre ces deux écrivaines quand on poursuit des recherches sur Ding Ling ; on peut en effet percevoir par anticipation une prise de conscience féminine, qui permet de la comparer à l'écrivaine française du XX^e siècle, dont les œuvres expriment toujours l'esprit vigoureux d'une indépendance d'esprit de la femme.

Ding Ling (1904-1986) est issue d'une famille intellectuelle de propriétaires. Son intérêt pour la littérature est très vif dès son enfance, où elle cultive aussi un amour-propre très sensible. Elle prend vite conscience de son besoin d'indépendance car elle habite sous le toit du cousin de sa mère et que cette dernière est une féministe nationale. Etudiante à l'université de Beijing, Ding Ling a déjà des idées très avancées et participe aux mouvements des femmes. Dans la société phallocentrique, ses activités essuient souvent des revers. Cela exacerbe encore plus son besoin de rébellion contre la société masculine. Donc dans ses premières œuvres, sa conscience féministe se manifeste par la rébellion contre le monde des hommes.

Il est difficile pour les femmes privées du droit à l'éducation de développer une conscience claire de leur valeur. Le mariage est le point de départ et le point d'arrivée, l'origine et le terminus. Depuis des millénaires, inconsciemment, la tradition est frappée du sceau du patriarcat. Les femmes jugent de leur propre valeur selon la qualité du mari ; en retour, elles sont valorisées selon la position sociale de leur mari. Cela cause inévitablement l'aliénation de soi-même. C'est-à-dire que les femmes se transforment pour faire plaisir à leurs maris. Ainsi, les hommes contrôlent aisément les femmes par le mariage, peuvent les priver de leur moi et de leur liberté. Ding Ling s'en aperçoit, elle en fait la critique et lance violemment une attaque

contre cette institution. Dans ses premières œuvres, le mariage est toujours malheureux, tandis que vivre dans le célibat est toujours synonyme de liberté donc enviable. Dans *Meng Ke*, la cousine de Meng Ke raconte sa vie après le mariage : «une prostituée est mieux que moi». Dans *Pendant les vacances d'été (Shu jia zhong)*, Zhi Qing regrette qu'elle n'ait pas été assez courageuse pour briser les chaînes de la famille après un triste mariage sans amour. Tout cela traduit le profond attachement de l'auteure à la libération féminine et à la résistance contre le phallocentrisme. Dépassant les autres écrivaines chinoises de l'époque, ses œuvres abordent aussi la question du désir féminin.

Si Colette plus âgée, plus expérimenté est à rapprocher de Ding Ling, celle-ci, jeune vient juste d'entrer dans la société et fait ses débuts en littérature. Colette en 1906 quitte Willy son mari écrivain de second ordre, libertin qui change sans cesse de maîtresse. Pire encore, il force Colette à écrire et plagie ses premières œuvres. Ce mariage malheureux lui laisse une douleur indélébile et l'amène à créer des œuvres qui relatent la conscience de l'indépendance des femmes. Après son divorce, Colette joue la pantomime pour vivre. Entre temps, elle écrit *La Vagabonde*. Par la bouche de Renée, l'héroïne, Colette parle de sa propre expérience malheureuse du mariage :

Souvenez-vous [...] de ce que fut pour moi le mariage [...] Non, il ne s'agit pas des trahisons [...] Il s'agit de la domesticité conjugale, qui fait de tant d'épouses une sorte de *nurse* pour adulte [...] c'est assumer le rôle épuisant d'intermédiaire tampon entre la mauvaise humeur de Monsieur, l'avarice de Monsieur, la gourmandise, la paresse de Monsieur...⁷⁶

Pour la femme de l'époque, car elle n'est pas économiquement indépendante, le mariage est à la fois le joug et l'oppression, mais aussi la protection. La femme entre dans « la citadelle » qu'est le mariage avec un grand courage, mais il lui faut un courage encore plus grand et la capacité pour en sortir. A l'époque de Colette, la plupart de femmes ont le courage d'y entrer, mais pour en sortir, il n'y en a qu'un petit nombre. Le mariage fait qu'une femme devient un « accessoire » complètement

⁷⁶ Sidonie-Cabrielle Colette, *La Vagabonde* (1910), in *Œuvres complètes de Colette*, Tome III, Paris, Flammarion, 1973, p. 337.

dominé par le mâle. En général, la vie peut continuer tranquillement si l'inégalité entre femme-homme dans ce mariage ne dépasse pas la limite du supportable pour cette femme. Mais si l'inégalité dépasse cette limite, la femme sensible va prendre son courage et résister. Le moyen de résistance qu'elle choisit est souvent de s'enfuir du foyer. Colette le fait, son héroïne aussi. « Nous ne pouvons pas considérer simplement ce genre de comportement comme un changement ordinaire de vie. Il a une signification importante, symbolique : il symbolise qu'une femme se libère des chaînes, devient indépendante, trouve et établit sa propre valeur ; il signifie que la femme passe de la conception de l'homme suprême à l'idée de l'émancipation de la femme, du phallocentrisme au féminisme »⁷⁷.

Sortir, cet esprit courageux chez Colette, trouve un écho une dizaine d'années plus tard chez Sophie, l'héroïne du *Journal intime de Sophie* (*Shafei nüshi de riji*, 1928) de Ding Ling.

Lecture comparative du *Journal intime de Sophie* et de *La Vagabonde*

Encore aujourd'hui, parmi les œuvres de Ding Ling, c'est bien *Le journal intime de Sophie* qui est le plus lu. Il s'agit d'une nouvelle de 1928 dont voici le résumé.

Sophie, vingt ans, tuberculeuse, passe des journées languissantes dans la chambre d'une petite auberge à Beijing. Elle écrit pour elle-même son journal, et des lettres à ses amis. Un jour, ces amis viennent lui rendre visite, accompagnés d'un charmant garçon dénommé Ling Jishi, originaire de Singapour. Le souvenir de ce garçon obsède Sophie, bien qu'il soit un dandy volage, tandis que par ailleurs, elle ne voudrait pas briser son lien avec Wei, qui la courtise fidèlement. Sophie est bientôt tourmentée par ses conflits intérieurs: elle méprise Wei, tout en le prenant en pitié car il l'aime sans condition, même si son amour n'est pas payé de retour. Elle se méprise elle-même car elle s'éprend d'un homme qui ne mérite pas d'être aimé. Elle écrit :

⁷⁷ Liu Mingjiu, *Cong xuanze dao fankang---faguo ershi shiji wenxueguan* (*Du choix à la résistance—sur la littérature française du XXe siècle*), Shanghai, Editions Wenhui, 2005, p. 262.

« Au cours de cette période la langue et les mots semblent si inutiles. Mon coeur se sent comme rongé par des souris ou comme si un brasier brûlait à l'intérieur »⁷⁸. Lorsque Ling Jishi lui confie son amour, Sophie décide de s'éloigner de Beijing, loin de ses deux amants.

Comme les autres œuvres féminines de cette époque, Ding Ling nous révèle également dans *Le journal intime de Sophie* la faiblesse féminine et la mentalité des femmes chinoises d'autrefois :

...Mon seul intérêt est de passer au mieux les jours de ma courte vie ; aussi je cherche à vivre. Ce n'est pas que j'aie peur de mourir, mais je trouve que je n'ai pas encore assez joui des voluptés qui m'entourent. Je veux la jouissance. Le jour, la nuit, je ne veux manquer de rien de ce qui peut me procurer le bonheur. Oh ! Je sais ; quand je serai morte, je serai étendue sur un lit de parade. Dans une chambre élégante, mes sœurs viendront s'agenouiller devant ma dépouille, pleurer et prier. Mon père exhalera de longs soupirs en marchant lentement vers la fenêtre. Mes amis écriront de longues lettres où ils parleront de moi et où ils auront un souvenir triste de nos anciennes amours. En attendant j'ai besoin que l'on me chérisse. Je veux des hommages. Je recherche des caresses et je veux posséder tous les bonheurs possibles...⁷⁹

Ding Ling nous dépeint une jeune bourgeoise, au caractère contradictoire, avide d'amour et de bonheur. Le besoin d'être aimée la torture. Elle n'ose pas dire aux gens dont elle désire l'amour « je vous aime », mais au fond de son cœur, quelle ardeur brûlante elle dissimule. Aussi écrit-elle ces mots :

Je suis née pour vivre une vie heureuse dans le monde. Tous devraient savoir que mon cœur est rempli des meilleures intentions, que mes sentiments sont sincères et fidèles, et, cependant personne ne me comprend. C'est pourquoi je suis triste, désolée et je tombe dans le désespoir. Que de larmes j'ai versées !⁸⁰

Je te voudrais mon bien aimé, seul près de moi, n'appartenant qu'à moi seule. Tu serais mon bien. C'est vrai ; je ne suis qu'une faible femme, mais je possède les sentiments qui embrasent le cœur d'une vraie femme⁸¹.

⁷⁸ Ding Ling, *Shafei nüshi de riji (Le journal intime de Sophie, 1928)*, Beijing, Editions Renming wenxu, 2004, p. 77.

⁷⁹ *Ibid*, p. 51. Cité et traduit par Kong Kug lon, *op.cit.*, p. 45-46.

⁸⁰ *Ibid*, p. 77. Kong Kug lon, *op.cit.*, p. 47-48.

⁸¹ *Ibid*. p. 54. Kong Kug lon, *op.cit.*, p. 46.

Puis quelques lignes plus loin, l'esprit contradictoire qui l'anime se manifeste :

Je l'aime comme si j'aimais une jolie statue froide, immobile ? Elle glace mon âme et me fait mal.

Je ne peux pas l'aimer. Cela m'est impossible. Lui mon amant, Ling Jishi, me voit avec joie, mais mes sentiments à son égard sont inconstants.

Parfois je l'adore et je pense : si je l'avais plus, je perdrais tout jusqu'au sens même de ma vie, aussi je suis prête à tout sacrifier pour lui. Les paroles sont trop pauvres pour exprimer mon émotion ; [...] qu'elle souffrance ! Parfois je le déteste même au milieu des plaisirs les plus sensuels : quand Ling m'a embrassée j'ai accepté son baiser en silence. Bientôt je sentis une caresse si douce et si chaude que mon cœur en fut troublé. Et cependant j'étais loin d'être étourdie, comme il arrive aux autres femmes dans les bras de leurs amants. Je restais les yeux bien ouverts et je le regardais pendant qu'il me donnait les caresses que j'aime. Pendant qu'il m'embrassait, j'étais délicieusement heureuse, et à la fois je me méprisais, je le méprisais. Soudain l'âme envahie d'une tristesse profonde, je le repoussais de toutes mes forces et me mis à pleurer ⁸².

Nous voyons donc dans ces extraits notre auteure nous décrire l'état psychologique d'une personne instable dans ses amours. Elle recherche la jouissance et quand elle la possède, elle n'en veut plus : contradiction dans les états d'âme d'une femme aux sentiments amoureux inconstants.

Du point de vue de la peinture de mœurs, l'audace dans les expressions est évidente. Ses phrases sont imagées, vivantes comme dans ce passage où l'on peut lire:

Je veux que celui que j'aimerai soit à moi sans condition, toujours à mes genoux, me suppliant de lui donner mes baisers [...]

Dès que je le vois, mes yeux s'attachent à lui ; mes regards suivent tous ses gestes et il se trouve que j'ai envie de lui donner un baiser [...]

Peut-être dira-t-on que je fais des manières, mais non, je suis simple ; c'est que, quand je pense à sa timidité pour manifester ses désirs sensuels je ne peux m'empêcher de me moquer de lui. Pourquoi n'a-t-il pas eu plus d'audace. Il veut que je sois à lui. De toutes ses pensées il me désire, et il ne fait rien pour me convaincre. Son cœur se penche sur le mien et c'est tout. Il voudrait que nos corps

⁸² *Ibid.* p. 79. Kong Kug lon, *op.cit.*, p. 48.

se réunissent dans un geste d'amour et il hésite, recule. On dirait que l'intention seule soit suffisante pour le satisfaire.

Non, je ne crois pas que l'amour soit plus raisonnable que la science qui exige les réalités et non des songes. Cependant mes pensées sont peut-être fausses et c'est moi qui me trompe. Adieu donc tous mes amours ! ⁸³

Dans ces récits, on retrouve le désir de l'héroïne pour l'homme de son cœur, mais également son mépris de la conception traditionnelle.

L'expression sexuelle est souvent une échelle jugeant du degré de libération des femmes⁸⁴. Ding Ling, dans ses œuvres, représente directement le sentiment et le désir féminins. Cela montre qu'elle va plus loin que les écrivaines de la même époque sur la voie de la libération des femmes. Dans *Le journal intime de Sophie*, Sophie désire ardemment le baiser de Ling Jishi comme l'enfant désire les bonbons⁸⁵, elle espère qu'« il peut me serrer dans ses bras, et me laisser donner des baisers sur son corps entier »⁸⁶. Le désir sexuel éveillé chez la jeune femme se manifeste comme le soleil brûlant. L'auteure rend compte de ce désir tel qu'il est, confirme pleinement sa rationalité, divulgue audacieusement la douceur de l'expérience sexuelle, banalisant ainsi le comportement de la femme. Ding Ling ose mettre le pied dans la description de la sexualité, elle est beaucoup plus audacieuse que les autres écrivaines chinoises de l'époque. Lisons l'expression sexuelle de Colette pour voir les différences :

...les lèvres qui me baisent, douces, fraîches, impersonnelles, sont bien les mêmes qu'hier...Soudain, elles changent, et je ne reconnais plus le baiser, qui s'anime, insiste, s'écrase et se reprend, se fait mouvant, rythmé, puis s'arrête comme pour attendre une réponse qui ne vient pas [...] Je remue imperceptiblement la tête, à cause des moustaches qui frôlent mes narines, avec un parfum de vanille et de tabac miellé [...] Oh ! [...] tout à coup, malgré moi, ma bouche s'est laissée ouvrir, s'est ouverte, aussi irrésistiblement qu'une prune mûre se fend au soleil [...] De mes lèvres jusqu'à mes flancs, jusqu'à mes genoux, voici que renaît et se propage cette douleur exigeante, ce gonflement de blessure qui veut

⁸³ *Ibid.*, p. 54. Kong Kug lon, *op.cit.*, p. 47, 49.

⁸⁴ Wang Xirong, *op. cit.*, p. 20.

⁸⁵ Ding Ling, *op. cit.*, p. 50.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 74.

se rouvrir et s'épancher, —la volupté oubliée [...] Je laisse l'homme qui m'a réveillée boire au fruit qu'il presse. Mes mains, raidies tout à l'heure, s'abandonnent chaudes et molles dans sa main, et mon corps renversé cherche à épouser son corps. Pliée sur le bras qui me tient, je creuse son épaule un peu plus, je me serre contre lui, attentive à ne pas disjoindre nos lèvres, attentive à prolonger confortablement notre baiser ...⁸⁷

Colette décrit non seulement le désir sexuel, mais aussi la perception sensuelle du corps, laquelle « préfigure » dans une certaine mesure « l'écriture du corps » avec presque soixante-dix ans d'avance. En comparaison avec les descriptions du désir sexuel chez Colette, l'écriture de Ding Ling est beaucoup plus retenue, elle s'arrête sur le niveau de la psychologie. Mais en Chine à cette époque, avoir l'audace de parler du désir sexuel de la femme, rend cette nouvelle stupéfiante pour le monde littéraire.

De nombreux critiques considèrent *Le journal intime de Sophie* comme l'histoire d'une jeune femme en proie à ses désirs sexuels, une histoire de conflits émotionnels dûs à une vie dissolue, dérégulée, libertine, une histoire de la poursuite de l'amour et d'un idéal. En fait, au fur et à mesure que se développe la littérature féminine chinoise après 1979, Sophie, l'héroïne campée par Ding Ling, est considérée comme la première femme possédant la conscience du « gender » dans la littérature féminine chinoise. Pour bouleverser davantage l'ordre hiérarchique existant dans les relations hommes / femmes et libérer les femmes étouffées des chaînes de la culture phallocratique, Ding Ling construit dans ce récit une nouvelle vision, un mode inversé de relations hommes / femmes : l'homme inférieur, la femme supérieure. Son héroïne considère les hommes comme des inférieurs : chez Wei Di, elle voit la faiblesse; chez l'homme de l'Anhui, elle voit la vulgarité ; chez Yun Lin, elle voit la stupidité ; chez Ling Jishi, elle voit un homme superficiel et abject.

Par une singulière coïncidence, dans les œuvres de Colette, l'héroïne est

⁸⁷ Sidonie-Cabrielle Colette, *op. cit.*, p. 320.

douée de qualités excellentes, elle devient une image parfaite supérieure à l'homme dans tous les aspects. On peut prendre Renée, l'héroïne de *La Vagabonde* comme exemple. Elle est ingénue, aux talents variés. Comparée à son ex-mari, qui est vil, libertin et despotique, Renée est évidemment supérieure. Bien que son amant soit un homme honnête, sincère, il devient à côté de la clarté de l'héroïne, qui est intelligente, perspicace, assidue, indépendante, raisonnable et déterminée, un « nigaud » oisif, sans idéal, ni objectif dans la vie. Il est normal que la femme intelligente ne veuille pas devenir l'«accessoire » de ce type d'homme.

Donc la Française Renée et la Chinoise Sophie refusent le mariage, et elles quittent l'homme. Elles gardent ainsi mentalement leur liberté d'action et triomphent des hommes, conservant toujours une position dominante, qui leur permet de sortir avec succès des conflits entre sentiment et raison, entre l'âme et la chair. Cette conception d'une supériorité de la femme par rapport à l'homme est peut-être outrancière, mais demeure remarquable et digne d'éloges pour une époque où la femme se trouve universellement dans une position passive. Si dans ce contexte social la femme veut résister à la culture phallocratique, il lui faut d'abord trouver son sentiment de supériorité pour s'auto-encourager. Il n'est pas sûr que ce sentiment de supériorité soit objectif, parce qu'il contient souvent des préjugés contre l'homme. Cependant, ce mépris pour l'homme devient l'arme efficace de la femme contre la société, bien que ce soit une arme mentale. Cette façon de lancer à la femme des louanges et de déprécier l'homme se retrouve dans les textes de Ding Ling et de Colette, elle caractérise la littérature féministe : la déconstruction et la reconstruction fusionnent. C'est-à-dire que parallèlement à la déconstruction de la culture phallocentrique, une nouvelle culture féminine se construit peu à peu.

Dans le texte de Ding Ling, il n'est pas difficile pour nous de trouver le désir de la femme : contrôler et conquérir l'homme. Après avoir construit elle-même son identité, la femme renverse courageusement l'homme de la place centrale traditionnelle qu'il occupait jusque là, et le remplace. L'héroïne Sophie nous prouve sa faculté d'avoir une connaissance intuitive d'elle-même, elle nous prouve qu'elle sait se faire respecter mais aussi faire valoir son esprit de rébellion. Cela révèle le

pouvoir que possèdent les femmes de se construire, de découvrir leur propre identité, donc de se connaître. Et pourquoi en est-on venu à cette situation ? Tout simplement parce que les femmes ne veulent plus jouer le rôle qui leur a été imposé depuis des siècles par la culture et le pouvoir des hommes. Désormais ces hommes vont devoir se regarder eux-mêmes mais aussi regarder objectivement les femmes. Ainsi finiront-ils probablement par découvrir qu'ils ne possèdent pas un pouvoir absolu sur les femmes, qu'ils ne sont pas créés pour dominer et gouverner l'autre sexe. Il faut donc changer les mentalités anciennes afin que chacun s'adapte à son nouveau rôle. Ce sera seulement le jour où les hommes et les femmes reconnaîtront la nécessité d'établir de nouvelles relations que ce monde deviendra un monde humain.

Sophie, image féminine campée selon Ding Ling elle-même, ressemble beaucoup au tempérament de l'héroïne de Colette : elles sont des femmes abondantes en sentiments, aspirant à l'amour, intelligentes, essayant de maîtriser leur propre sort. Leurs qualités éclipsent les hommes autour d'elles... Au travers de différents pays, de différentes époques, on voit des similitudes surprenantes dans la connotation des œuvres. C'est une entente mentale tacite.

Lisant les œuvres de Colette, nous pouvons sentir la fierté de la femme et sa volonté de se perfectionner (d'où découle sa fierté). Dans *Les Vrilles de la Vigne*, elle montre son sentiment de supériorité vis-à-vis des femmes qui se trouvent dans une situation de dépendance dans le mariage. Par rapport aux femmes respectant toujours les us et coutumes avec retenue, elle est fière d'être indépendante. Mais en même temps avoir une vie vagabonde est difficile, elle rencontre des problèmes causés par les règles imposées par la société : comment la femme résiste-t-elle au sexisme profondément enraciné ? comment la femme maintient-elle à la fois la dignité et la vie ? comment équilibrer l'aspiration pour l'amour et l'espoir pour la liberté ? Comme Sophie, l'héroïne de Colette se sent solitaire. Elle a besoin de la passion, mais elle a peur de reprendre la mauvaise voie. Elle désire la liberté, refuse les chaînes, mais la conception morale traditionnelle qui reste encore ancrée dans sa mentalité, l'entrave. La seule façon de se libérer c'est de fuir à tout jamais un contexte familial contrôlé par l'homme. À elle, la femme, d'oser franchir le premier

pas qui va lui permettre d'entrer dans une société de libertés, une société dans laquelle elle se révélera à elle-même. Elle affichera alors sa vraie valeur. En fait, c'est un défi au machisme, un comportement courageux, mais, en même temps, elle n'a pas d'autre choix. Néanmoins, malgré sa force individuelle, la femme ne parvient pas à bousculer une culture masculine bien enracinée dans la société, culture inhérente à cette société. La seule solution pour la femme c'est de faire face par son esprit et sa dignité à cette culture qui cherche à l'étouffer. De même, dans *Le journal intime de Sophie*, bien que Sophie se débarrasse des chaînes des anciens codes éthiques féodaux et de l'ancienne moralité, elle n'obtient cependant pas l'amour rêvé. Elle prend l'initiative de l'amour, mais par contre elle se sent de plus en plus angoissée et perplexe. Plus exactement, elle se met à douter de l'amour, à se sentir désespérée, à cause de l'homme. Qu'est Sophie ? En fait Sophie se connaît bien elle-même : « Je me connais bien, je suis seulement une vraie femme. Conquérir l'homme est mon ambition. Je veux l'avoir, je veux qu'il m'offre son cœur sans condition et qu'il s'agenouille pour m'embrasser »⁸⁸. Et qui est l'homme qu'elle espère ? « J'espère toujours un homme qui me connaîtra bien, s'il ne me comprenait pas, son amour et sa prévenance seraient inutiles pour moi »⁸⁹. Le mot « comprendre » traduit le souhait de toute femme de trouver le véritable amour, cet idéal où l'homme et la femme seraient égaux dans la dignité et où il existerait un accord parfait. Mais qu'est ce que ces deux hommes apportent à Sophie ? Wei Di ne « me » comprend pas ; bien qu'il ait 4 ans de plus que Sophie, elle le ridiculise à un tel point qu'il ne sait que faire. Evidemment, c'est un homme humilié et il n'est pas pris au sérieux. Quant à Ling Jishi, il fascine Sophie avec son maintien imposant, mais « dans un si beau corps, se trouve une âme ignoble »⁹⁰. Par conséquent, bien que Sophie ne nie pas son désir pour ses lèvres tendres, elle le quitte résolument. Sous le mot « comprendre », ces deux hommes ne peuvent pas donner à Sophie l'amour dont elle a besoin. Ce que perçoit Sophie finalement est la désespérance

⁸⁸ Ding Ling, *op. cit.*, p. 54.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 78.

profonde pour l'amour et l'homme. Elle soupire donc: « Dans ce monde, Sophie espère chaleureusement et sincèrement trouver quelqu'un qui la comprenne, perçoive ses pensées quand elle baigne dans l'angoisse et le désespoir. Mais, sauf elle-même, qui peut comprendre la valeur de ses larmes ? »⁹¹ Il est normal qu'elle tombe dans la solitude, la maladie et la détresse. « Vivre furtivement, mourir furtivement, j'ai pitié de toi, Sophie »⁹². C'est ce sentiment de tristesse que Sophie laisse dans le monde. C'est aussi une réflexion sur l'amour et les conflits qu'il engendre. Cette peinture du sentiment amoureux va rester le centre autour duquel va tourner toute la production littéraire féminine.

L'influence de *Madame Bovary* sur *La fille Amao* (*Amao guniang*, 1928)

Ding Ling a dit : « J'ai lu beaucoup de romans français, ceux que j'aime sont non seulement Maupassant, Flaubert mais aussi Hugo et Balzac... »⁹³. Shen Congwen a indiqué : « ...surtout *Madame Bovary* », car Ding Ling « l'a lu au moins dix fois, elle aime cette femme, dont elle connaît bien le visage et l'âme. Elle a appris dans ce livre à s'analyser elle-même, et elle a beaucoup appris de l'homme qui a écrit ce livre »⁹⁴.

On voit par là que la littérature française, c'est-à-dire les œuvres des écrivains masculins français, influencent beaucoup la littérature féminine chinoise de l'époque. Nous pouvons mettre en parallèle *la Fille Amao* et *Madame Bovary* pour mieux comprendre l'œuvre de Ding Ling et sonder davantage les caractères de la littérature féminine chinoise de cette époque.

La fille Amao de Ding Ling est publiée dans la *Revue mensuelle du roman*⁹⁵

⁹¹ *Ibid.*, p. 77.

⁹² *Ibid.* p. 80

⁹³ Lin Weiming, *Ding Ling yanjiu (Recherches sur Ding Ling)*, Changsha, Editions de l'Ecole Normale Supérieure du Hunan, 1992. Cité par Wang Xirong, *op. cit.*, p. 244.

⁹⁴ Shen Congwen, « *Ji Ding Ling* » (*Sur Ding Ling*), *Shen Congwen ji (Les œuvres choisies de Shen Congwen)*, Guangzhou, Editions Huacheng, 1984. Cité par Wang Xirong, *Ibid.*.

⁹⁵ Titre chinois : *Xiaoshuo yuebao*, le périodique de l'Association de Recherche

en 1928, à l'occasion de la première révolution nationale ; et *Madame Bovary* de Flaubert est écrit pendant 1853-1856, après la Révolution Française de 1848. Bien qu'elles ne soient ni de la même époque, ni du même pays, ces deux histoires se passent respectivement pendant des changements sociaux importants pour leur pays.

Différente d'Emma (jeune fille de province, d'origine paysanne, élevée en « demoiselle » au couvent), Amao est une fille illettrée, issue de la campagne profonde. Plus simple, elle se contente d'un mariage avec un paysan habitant près d'une grande ville. Emma, quant à elle, est très déçue après avoir épousé un médecin de campagne lourdaud, sans imagination ni avenir, ne répondant pas à ses espérances et lui faisant mener une vie monotone sans relief. Cependant, Amao aussi va de plus en plus envier la vie urbaine, parce qu'elle remarque de temps en temps ces jeunes citadines qui viennent admirer le spectacle des beaux paysages de sa banlieue. Après son voyage à la ville, elle change : « à cause de ce voyage, Amao n'est plus une enfant simple, elle devient une fille qui commence à avoir des désirs ». Ce voyage est comme le voyage d'Emma à la Vaubysard, il « ...avait fait un trou dans sa vie, à la manière de ces grandes crevasses qu'un orage, en une seule nuit, creuse quelquefois dans les montagnes »⁹⁶. Depuis lors, Amao envie de plus en plus les filles modernes urbaines et leur mode de vie. Pour elle, c'est une vie lumineuse et multicolore, alors que sa propre existence est futile, ennuyeuse, pauvre et sans intérêt. « Toutes sortes d'animations et de magnificence de la ville lui offrent matière à sa rêverie, [...] elle est très étroitement liée à elles et s'en enivre ». Elle travaille plus laborieusement pour acquérir une vie meilleure, mais son mari ne la comprend pas et la traite de folle. Son espoir se fane et tombe dans le borbier de la « famille » rurale et son mode traditionnel de production : les travaux agricoles en la sériciculture ne peuvent lui fournir la moindre lueur d'espoir pour échapper à sa condition. Tous ses besoins mentaux et matériels sont réduits à néant...Or la mort d'une jeune fille de la ville

Littéraire, qui a pour objectif l'introduction de la littérature naturaliste et réaliste.

⁹⁶ Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857), Paris, Edition Illustrée et Annotée, 1948, p. 53.

qu'elle admirait et enviait lui fait prendre conscience de la mort. Elle se rend alors compte que si l'on croit apercevoir le bonheur, il n'est qu'une illusion, inaccessible. Inutile de lutter : «Qu'y a-t-il dans ce monde ? Rien. Finalement c'est la mort. Que tu sois triste ou heureux, la mort est la même pour tout le monde : couché sous la terre froide, sans sentiment ». Intuitivement, Amao arrive donc à une conclusion pessimiste sur la complexité de l'existence. Elle décide alors de maîtriser sa vie et se suicide.

Evidemment, *La fille Amao* n'est pas sans rappeler *Madame Bovary* : bien qu'Amao vive en Chine dans les années 1920, et Emma en France au milieu du XIX^e siècle ; bien qu'Amao soit illettrée et Emma soit allée à l'école, elles vivent à la marge d'une grande ville. Au moment du changement d'une époque, dans le conflit des cultures, ces deux femmes qui se trouvent au cœur le plus banal de la société, ressentent l'insatisfaction de l'âme et l'aspiration à un autre mode de vie. Elles perçoivent ce vide, ce néant, et deviennent idéalistes, pour tomber dans la solitude et la rêverie poétique :

La nuit tombe. Sur le lac lointain ou le ciel et l'eau se mêlent, les étoiles étincellent, les lumières en or brillent sur le lac, sur les rides. Elles étincellent sans arrêt comme de nombreux serpents en écailles d'or vont en zigzag. Le lac est très calme, le ciel est noir. Les étoiles éclairent comme une ceinture des diamants, se rassemblent doucement sur les cheveux d'une fée. Amao s'extasie sur ce lieu, elle sait que c'est la ville...⁹⁷ (*La fille Amao*)

Il y avait sous sa fenêtre une ruche à miel et quelquefois les abeilles, tournoyant dans la lumière, frappaient contre les carreaux comme des balles d'or rebondissant. Quel bonheur dans ce temps-là ! Quelle liberté ! Quel espoir ! Quelle abondance d'illusion ! Il n'en restait plus maintenant⁹⁸. (*Madame Bovary*)

La rêverie poétique les laisse savourer leur solitude légère mais obsessionnelle. La conscience se réveille. L'ébullition de leur jeune âme ne peut pas s'accorder avec l'ancien mode de vie et la moralité traditionnelle.

Emma, une femme pleine de rêveries romantiques, soumise aux contraintes

⁹⁷ Ding Ling, *Amao guniang (La fille Amao)*. Cité par Wang Xirong, *op. cit.*, p. 238.

⁹⁸ Gustave Flaubert, *op. cit.*, p.160.

morales, à la tyrannie des pressions sociales voit son âme et sa chair étouffées, bâillonnées. Le voyage à Vaubyssard lui laisse apercevoir intuitivement la tentation de changements culturels et sociaux. Brisant les contraintes morales, Emma sent la grande excitation et son âme flétrie et fermée palpiter pour s'ouvrir pleinement comme un lotus. Le courage et l'inflexibilité d'Emma dans la poursuite de son rêve trouvent un écho chez Amao. Pour se donner une meilleure vie, elle travaille avec acharnement, mais en vain. Son mari n'est pas à l'origine de sa tragédie, sa tragédie vient du retard du mode de vie rural et d'une morale surannée. « ...Amao, avec sa sensibilité innée et son enthousiasme pour la vie, touche le facteur essentiel qui contraint le cours historique de la modernisation chinoise—l'économie »⁹⁹. En ce point Amao diffère d'Emma.

Amao, la fille rurale, ignorante et simple, sans personnalité, devient un sujet plein de désirs et d'aspirations pour une autre vie. Ce sont des désirs spirituels et des aspirations humanistes. Ils sont raisonnables et innocents. Ses désirs et aspirations sont considérés comme un réveil vague de la conscience— elle veut changer son sort. Quand une femme agit pour changer son sort, que ce soit une française pensant échapper à sa condition en épousant un homme avec une situation aisée, ou une chinoise espérant améliorer sa vie par le travail, chacune se heurte à une société phallocratique. S'en suivent désillusions, désespoir et suicide. Emma, après avoir fait d'énormes dépenses pour ses deux amants, se retrouve criblée de dettes. Ne trouvant d'aide ni auprès de ses anciens amants ni auprès de ses voisins et ne voulant pas que son mari apprenne ses aventures, Emma se suicide à l'arsenic emprunté chez le pharmacien du bourg. Quant à Amao, qui envisage un temps de servir de modèle à un peintre pour améliorer la condition du ménage, elle est réprimandé par son mari, giflée par sa belle-mère et méprisée par les voisins. Elle connaît alors la solitude tout en poursuivant sa rêverie. Finalement, elle fait le même choix qu'Emma, le geste fatal. Que ce soit la paysanne chinoise ou la bourgeoise française, la même souffrance leur fait endurer l'enfer.

Bien qu'Amao ne soit pas une copie d'Emma, puisque dans sa vie il n'y a pas

⁹⁹ Wang Xirong, *op. cit.*, p. 239.

d'atmosphère culturelle comme chez Emma qui lit des livres, la psychologie féminine fonctionne de la même manière pour toutes les deux : elles croient qu'en s'attachant à un homme, il peut satisfaire leur désir. Aucune des deux femmes ne peut acquérir son indépendance : si elles quittent un homme c'est pour s'attacher à un autre. Telle Emma, Amao constate que son mari ne peut satisfaire ses rêves de changement et tombe dans le désespoir, puis elle imagine qu'un autre homme l'aimera et l'arrachera à sa triste condition, à son mari et à ses beaux parents. Emma et Amao n'aspirent pas à la liberté mais à la richesse, au luxe, et leur subconscient les amène à s'attacher à d'autres hommes socialement mieux placés. Ce comportement rogne leurs ailes, les empêche d'accéder à l'autonomie. Aussi, la psychologie féminine de l'époque prouve que la femme n'est pas encore prête pour s'affranchir de la tutelle masculine.

Sur Amao, on peut voir l'ombre d'Emma, et combien également cette œuvre classique française qui montre la confrontation entre l'âme et la chair et réfléchit sur les souffrances humaines et la réalité sociale, eut finalement une grande influence sur Ding Ling. Elle lie le sort de l'héroïne aux demandes de libération des femmes, parallèlement à la réforme de la société. Ding Ling, en tant qu'écrivaine se soucie du problème des femmes, et en tant qu'intellectuelle, s'inquiète beaucoup de la société. Chez Flaubert, Ding Ling « grandit ». Elle sait qu'un vrai écrivain doit pouvoir voir autrui et lier son personnage à la société et l'époque. Depuis lors, ses œuvres entrent par « la porte » qui conduit à un chemin révolutionnaire, plus fort que la prise de conscience féminine.

Au moment du recul du mouvement du 4 mai, Ding Ling bouleverse le monde littéraire chinois avec son œuvre *Le journal intime de Sophie*. Cette nouvelle possède le style clair de la narration personnelle et la couleur de la rébellion. Après avoir éveillé le désir d'une intellectuelle et la conscience féminine, l'auteure touche directement le système social dominant. Comparée avec les créations des autres écrivaines, cette œuvre brise le niveau superficiel d'une poursuite de l'égalité et de la liberté, pour remettre en question la culture phallocratique dominante. On peut

trouver dans ses premières œuvres une série d'images de la femme avec des personnalités très marquées: obstinées et indociles, telles que Meng Ke dans *Meng Ke*, Yi Sa dans *Le Journal intime d'un suicide (Zisha riji)*, Pei Fang dans *La fin de l'année (Sui mu)*...Elles dépassent de loin l'ombre patriarcale, forment un groupe de femmes plus ou moins teintées de la couleur de «l'hérésie». En plus, l'ombre de l'auteure se projette sur eux— une intellectuelle de la petite bourgeoisie. Néanmoins, avec *La fille Amao*, très clairement la plume de Ding Ling se tourne vers autrui— les femmes issues des couches sociales inférieures. Dans le contexte du mouvement du 4 mai, qui veut instruire les ignorants et sauver la patrie en péril, la parole féminine se mêle inévitablement avec « la nation » et « la classe ». Ainsi les textes féminins de Ding Ling prennent-ils de plus en plus une connotation politique, ils convergent vers le torrent dominant de l'époque.

Si chez les écrivaines occidentales au début du XX^e siècle s'est fait entendre un cri réclamant une chambre bien à soi, en Chine un même cri a fait écho pour revendiquer un « espace propre à soi », c'est-à-dire un espace de liberté permettant de trouver une identité individuelle et féminine, telle que la décrit Béatrice Didier dans *L'écriture féminine* :

Mais il ne s'agit pas seulement d'un espace matériel, condition cependant de l'espace psychique ; il s'agit pour la femme écrivain de parvenir à se réserver un no man's land, une zone de silence, autour d'elle et en elle, qui permette la création¹⁰⁰.

Donc, quitter le foyer, échapper au carcan du patriarcat, fuir le mariage arrangé, se sacrifier pour l'amour passionnel, tout cela constitue un aspect extrêmement marquant de l'écriture féminine de l'époque. Si l'on parle ici de sacrifice, c'est parce que l'héroïne des premiers écrits féminins chinois du XX^e siècle, ayant quitté le foyer familial pour trouver sa « propre chambre à soi », finit toujours dans la plus grande confusion ou la mort.

¹⁰⁰ Béatrice Didier, *L'Écriture féminine*, collection *Écriture*, Paris, PUF, 1^{ère} édition, 1981 ; 3^e édition, 1999, p. 13.

De Chen Hengzhe à Feng Yuanjun, puis à Lu Yin, Bing Xin et Ding Ling, s'est poursuivi le trajet de l'exploration des romans féminins des années 1920 aux années 1930. Au début du mouvement du 4 mai, sous l'influence des pensées progressistes occidentales et du mouvement des femmes occidentales, l'aspiration et les louanges à l'amour ne manquent pas aux écrivaines. Connaissant une série de heurts et de blessures face aux réalités de l'époque, à la fin des années 1920, la réflexion des écrivaines se développe en profondeur. Elles révèlent les difficultés de l'amour et développent généralement un état d'esprit—la désespérance. D'une part cette désespérance montre les limites des écrivaines de cette époque dans leur connaissance de l'amour, de l'homme et de la psychologie, donc de la complexité de ces domaines ; d'autre part elle s'attaque à un système forgé par la culture traditionnelle ancestrale. De plus, le phénomène nommé Ding Ling se fraye une voie dans les broussailles : « Le mouvement de la libération des femmes chinoises est toujours lié à la libération nationale et à la révolution du peuple, la conscience féminine des femmes est souvent contenue et couverte par la conscience nationale, la conscience sociale et la conscience de classe »¹⁰¹. À la différence des écrivaines françaises qui demandent « une chambre à soi » sous l'influence d'une anglaise, Virginia Woolf, les écrivaines chinoises de cette époque se trouvent devant un dilemme— que faire après que Nora soit sortie de la famille ? Les œuvres de Ding Ling leur indiquent le chemin : lier le sort des femmes avec le sort de la patrie. En ce point, la littérature féminine chinoise prend un chemin tout à fait différent de la littérature féminine occidentale.

¹⁰¹ Sheng Ying, « *Zhongguo nüzuo jia he nüxing wenxue* » (*Les écrivaines chinoises et la littérature féminine chinoise*), *Zhongguo wenhua yanjiu* (*Recherches de la culture chinoise*) n° 3, 1995.

Chapitre III. Les années 1940 : approfondissement de la littérature féminine chinoise, l'exemple Zhang Ailing

Si l'on dit que Ding Ling crie et lutte pour l'indépendance et la dignité des femmes, une autre écrivaine, Zhang Ailing, à travers un style plus délicat et plus profond, analyse avec forces détails le sentiment et le désir féminins pour nous montrer la réalité cruelle de l'existence des femmes. Différente de Ding Ling qui fait grand cas de l'inégalité et de la lutte des femmes dans l'évolution sociale, Zhang Ailing insiste sur la démonstration de la lutte désespérée et la plainte des femmes elles-mêmes tiraillées entre l'amour, la famille et l'existence. En écrivant l'aliénation féminine du sentiment et du désir, Zhang Ailing révèle et critique l'inégalité au sein du mariage traditionnel chinois, lequel est irrationnel et inhumain, tellement il tue la nature humaine.

Zhang Ailing, anglicisé en Eileen Chang, est née en 1920 à Shanghai, et décédée en 1995 à Los Angeles. Ses œuvres traitent souvent des tensions qui se créent entre hommes et femmes dans la relation amoureuse. Zhang Ailing est considérée par certains critiques comme un des plus grands écrivains chinois du XX^e siècle. Ainsi, Shi Shuqing, écrivain taiwanais écrit : « D'après moi, parmi tous les écrivains chinois morts ou vivants, il y en a trois qui peuvent obtenir le Prix Nobel de littérature, ce sont : Shen Congwen, Zhang Ailing, Lao She... »¹⁰². Dominic Cheung dans son article intitulé « *Ecrivains chinois révéris à l'extérieur du continent chinois* »¹⁰³ dit : « Si elle n'avait pas été en faveur de la division politique entre nationalistes et communistes chinois, elle aurait certainement remporté un prix Nobel »¹⁰⁴. Ses œuvres dépeignent la vie à Shanghai dans les années 1940,

¹⁰² Li Ang, « *Women sange jiemei yu Zhang Ailing* » (*Nous trois sœurs et Zhang Ailing*), *Zhang Ailing pingshuo liushi nian* (*Sur Zhang Ailing pendant 60 ans*), Beijing, Editions Zhongguo huaqiao, 2001, p. 242.

¹⁰³ Titre originale en anglais : *Chinese Writer Revered outside the Mainland*

¹⁰⁴ *New York Times*, 13 septembre, 1995. La phrase originale: "had it not been the political division between the Chinese nationalist and communist, she would have almost certainly won a Nobel Prize."

remarquables de précisions sur la vie quotidienne et par l'absence du « sous-entendu » politique qui caractérise de nombreux autres écrivains de l'époque. Il est à remarquer, d'autre part, que Zhang Ailing fut très peu connue des Chinois de Chine continentale, à tel point que nombre d'entre eux l'imaginaient être originaire de Taïwan ou Hongkong, jusqu'à ce que ses œuvres revoient le jour en Chine continentale dans les années 1980¹⁰⁵. Ce qui est plus frappant encore, c'est que son œuvre ait été écrite au cours des années 40 et que l'étude psychologique qui y est faite, l'examen de la conscience féminine, tout cela reste d'une actualité étonnante. Son acuité d'observation est remarquable. « L'établissement de la tradition de la littérature féminine dépend de la découverte et des recherches sur le cas particulier »¹⁰⁶. Nous pouvons donc interpréter les œuvres de Zhang Ailing en particulier à travers les théories de la critique littéraire féministe. C'est là une nouvelle approche, qui nous donne également le moyen d'approfondir la tradition littéraire féminine chinoise. De plus, un parallèle entre des textes de Zhang Ailing et de Marguerite Duras établira les similitudes et les différences au sujet de la conscience féminine de cette époque.

3.1 Biographie de Zhang Ailing

D'après ses œuvres écrites en prose *Paroles d'un enfant sans tabou* (*Tongyan wuji*, 1944) et *Paroles privées* (*Si yu*, 1944), on sait que sa conscience féminine germe tôt. Sa mère, jolie, aux traits fins, aime et sait mettre en valeur sa beauté. La petite Zhang Ailing l'envie beaucoup et souhaite en grandissant devenir une femme à l'image de sa mère. Impatiente elle déclare : « Je porterai les cheveux frisés quand

¹⁰⁵ En Chine, dès 1980, au fur et à mesure de la diffusion des théories féminines occidentales, de plus en plus de chercheurs exploitent la réflexion sur la conscience féminine pour la conduire au niveau féministe. Non seulement ils suivent de près, interprètent et commentent la création féminine de l'époque, mais ce travail critique leur permet également de « déterrer » des écrivaines enfouies ou simplement dissimulées sous les strates de l'histoire littéraire et, plus particulièrement de l'histoire littéraire contemporaine. La réinterprétation de ces œuvres à travers le prisme des recherches permet de reconstruire toute la tradition littéraire féminine. Ces travaux vont conduire à l'émergence de figures notoires, parmi lesquelles Zhang Ailing représente une personnalité marquante.

¹⁰⁶ Wang Xirong, *op. cit.*, p. 331.

j'aurai huit ans, à dix ans je mettrai des chaussures à talons hauts, à seize ans je pourrai manger des boulettes de riz glutineux et toutes les choses difficiles à digérer»¹⁰⁷. D'autre part, ses observations au sein de sa famille l'amènent à constater la supériorité affichée du monde masculin et ce, dès l'enfance. En effet Zhang Ailing et son frère ont tous deux une nurse. Etant donné que, selon la norme confucéenne le garçon occupe dans la hiérarchie familiale une place un degré au dessus de la fille, cette situation rejaillit sur les domestiques et la gouvernante du frère se sent privilégiée par rapport à celle de la sœur, d'où des conflits sources d'aberrations. Ainsi la nurse de Zhang Ailing n'est même pas autorisée à soutenir la petite fille face à son frère : « plus tard tu habiteras seule à cause de ton caractère et de ta mauvaise humeur. J'espère que tu te marieras loin, ton frère ne veut pas que tu retournes chez lui ». Ceci sous-entend que la fille n'a aucune position dans la maison et cette maison deviendra plus tard propriété du frère, sa sœur n'aura aucun droit et ne pourra rien revendiquer. Sous cette oppression sexiste, le désir et la conviction de lutter pour des droits légitimes, pour la dignité d'être soi-même et femme, germent dans le cœur de petite Zhang Ailing. Parlant de la nurse de son frère, elle écrit dans *Paroles privées* : « Zhang Gan me fait penser au problème de l'égalité des sexes. Je dois être bien décidée à travailler d'arrache-pied pour exceller mon frère »¹⁰⁸. De plus, le contexte dans lequel elle reçoit son instruction joue un rôle décisif dans la formation et le développement de sa conscience féminine. Elle grandit à Shanghai, ville dont la situation culturelle est particulière : devenue concession étrangère, la cité a perdu son identité, tandis que la population est très mêlée. Ici ancienne culture féodale et civilisation moderne se côtoient, s'affrontent ; culture nationale traditionnelle et pensées occidentales se heurtent, s'assimilent, coexistent pacifiquement. Tout cela aboutit à une culture riche, ouverte sur le monde extérieur, à une remise en question de soi et de ses principes. D'ailleurs, Zhang Ailing va à l'école missionnaire américaine, école renommée à Shanghai. Le contexte idéologique plus ouvert et plus

¹⁰⁷ Zhang Ailing, *Zhang Ailing wenji* (*Les œuvres de Zhang Ailing*), vol.4, Hefei, Editions *Anhui wenyi*, 1992, p. 88.

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 101.

actif lui permet très tôt et plus facilement d'accepter l'influence de la civilisation occidentale. Sa conscience féminine latente se précise désormais, s'affirme. Son œuvre *Adieu, ma concubine* (*Bawang bieji*, 1937), publiée dans le journal de l'école, bouleverse le schème narratif de cette ancienne histoire traditionnelle. Dans son œuvre, Zhang Ailing donne à Yu Ji (l'héroïne, concubine de Roi Xiang Yu) la claire conscience de soi. Yu Ji remet en question toutes les valeurs établies. Elle fait un retour sur elle-même et examine chacune des joies et des peines éprouvées au cours des années précédentes. Finalement, ce bilan achevé, elle décide de son propre sort : elle refuse de suivre le Roi Xiang Yu et se tranche la gorge.

Zhang Ailing, plus tard, de 1939 à 1942, poursuit ses études universitaires à Hongkong. Dans ce contexte occidentalisé, elle a l'occasion de toucher aux théories féministes alors en plein essor au sein de pays occidentaux. Sans aucun doute, imprégnée par son environnement, Zhang Ailing fortifie sa conscience féminine et son désir d'indépendance. Cette conscience féminine pénètre profondément sa création littéraire, et nous fournit un large éventail pour interpréter ses œuvres à travers les théories féministes.

3.2 Déconstruction du mythe du « héros »

Dans la société féodale chinoise, contrairement aux femmes qui se trouvent marginalisées, contraintes à une soumission aveugle et sans droit à la parole, les hommes occupent toujours des positions avantageuses, non seulement dans la vie sociale mais aussi dans la vie familiale. Les œuvres littéraires nous montrent d'innombrables héros masculins mythiques. Parmi les grands rôles offerts aux hommes dans la littérature, il en est un particulièrement intéressant, celui du Père. Celui-ci est chef de famille mais il assure également une fonction sociale (responsabilité, droits et devoirs) conférée par la tradition. Les écrivains lui attribuent également certaines qualités qui asseyent son autorité ; il est grand, majestueux, résolu, hardi...¹⁰⁹ Bien qu'il y ait des portraits de tyrans cruels, de courtisans

¹⁰⁹ Liu Huiying, *Zouchu nanquan chuantong de fanli* (*Marchant hors du piège de la tradition phallocratique*), Beijing, Editions Sanlian, 1995, p.113.

infidèles, de pères pédants, de jeunes maîtres oisifs, ces images négatives sont là pour faire ressortir par opposition les figures positives des héros.

À l'époque du 4 mai, sous l'influence des idées démocratiques et anti-féodales, le patriarcat chinois, frappé de plein fouet, chancelle sous la poussée du mouvement. La figure du père—qu'il soit père, mari, frère ou fils (le père pour la critique féministe désigne l'homme)—apparaît désormais dans la littérature sous un aspect négatif. C'est lui qui par ses idées rétrogrades entrave l'avance de la révolution, c'est lui qui opprime la jeunesse et étouffe sa liberté. Néanmoins il conserve son pouvoir, il symbolise toujours la puissance, il garde sa position au sommet de la hiérarchie familiale. L'image du père tout puissant est toujours présente et la famille ne peut pas sortir de cette ombre tutélaire étouffante. Norme et valeur sont toujours omniprésentes.

Mais dans les œuvres de Zhang Ailing, la plupart des hommes ne sont pas des héros. Ils ne sont même pas indépendants. L'homme, surtout le personnage représentant le père est toujours mauvais et vulgaire. Dans les œuvres de Zhang Ailing, soit le père est absent, inexistant, soit le père est présenté sous un aspect repoussant : le corps difforme, l'esprit borné, fréquentant régulièrement les prostituées, jouant abusivement de l'argent... Ces figures sont si effrayantes qu'on ne peut pas ignorer cette série de portraits masculins. « Pour discuter du problème du sujet féminin dans les romans de Zhang Ailing, le moyen le plus efficace est d'analyser sa façon de dépeindre les personnages masculins »¹¹⁰. Car en analysant dans l'ensemble de l'œuvre de Zhang Ailing sa galerie de portraits, on découvre et on comprend comment l'écrivaine transfère l'histoire de ses blessures morales et psychologiques sur des figures masculines répugnantes. Elle déconstruit ainsi la société patriarcale.

La description d'hommes hideux est une tactique narrative chez Zhang Ailing

¹¹⁰ Lin Xingqian, « *Fan fuquan tizhi de jidian---Zhang Ailing xiaoshuo lun* » (*Le sacrifice contre le système patriarcal---sur les romans de Zhang Ailing*), *Wenxue pinglun* (*Commentaire littéraire*), n° 4, 1998.

pour déconstruire le mythe des héros masculins : ils sont rabaissés et ridiculisés par l'auteure, tous ont une maladie, un handicap, soit physique soit mental.

Par exemple le personnage Jiang Erje dans *La cangue d'or* (*Jinsuo ji*, 1943), né dans une famille riche, présente une difformité congénitale : « Quand il est assis, sa colonne vertébrale ne le soutient pas, il ne semble pas plus grand qu'un enfant de trois ans ». Dans *Fille haineuse* (*Yuan nü*, 1968), Yao Erje est un tuberculeux, au lit toute la journée et maintenu en vie grâce à l'opium : « il se couche horizontalement dans le lit face à l'assiette d'opium. » Il fume l'opium pour calmer l'asthme. Sa mère lui interdit de fumer, il est donc forcé de fumer en cachette. Après le mariage, il fume davantage pour retrouver de l'énergie. Ses semelles de chaussures sont blanches sous la lumière jaune toujours neuves car il ne descend jamais du lit. Les images d'hommes maladifs sont si réalistes dans ses œuvres qu'elles émettent une odeur pourrie, étouffante. Une ombre lourde se forme au dessus de la famille féodale déclinante : c'est tout un symbole.

Les portraits d'hommes malades mentaux se divisent en trois catégories :

Tout d'abord des hommes infantilisés. Zhang Ailing aime dévaloriser ces hommes adultes, les dépeindre avec un corps d'enfant, un langage niais, stupide. Ce sont des enfants sous développés physiquement et mentalement. Ainsi la description sur Monsieur Zheng dans *Fleur fanée* (*Hua diao*, 1944) : « il ressemble à un enfant mort baigné dans la verre d'alcool », « il ne grandit jamais. Bien qu'il connaisse bien le vin, les femme et l'opium, sa maturité d'esprit est celle d'un enfant ». Dans *La Genèse* (*Chuang shiji*, 1945), l'auteure décrit Mao Yaoqiu ainsi : « sa silhouette haute et droite le fait ressembler à un enfant sans appui, une poignée des cheveux derrière la tête se retrouse légèrement »¹¹¹.

La deuxième catégorie donne l'image de « l'homme efféminé ». Attribuer des caractères féminins à ses personnages masculins est une des caractéristiques des textes de Zhang Ailing. Nie Chuanqing dans *Le Thé parfumé au jasmin* (*Moli xiangpian*, 1943) est l'exemple le plus typique. Tout dans son apparence, ses

¹¹¹ Zhang Ailing, *op., cit.*, vol. 2, p. 33.

attitudes, son comportement, son langage, traduit une personnalité efféminée : « les épaules tombantes », « le cou élancé », « le visage ovale, les sourcils légers et les yeux en amande », « au fond des lumières comme un satin rose, son visage a une certaine beauté féminine. Mais seulement son nez est un peu haut, cela ne correspond pas à son visage délicat ». Son caractère est très féminin : fragile, faible et nerveux. Maltraité à la maison par son père et sa belle-mère, il s'attache à son professeur Yan Ziye. Mais jaloux de la fille de Yan Ziye, il en perd la raison et la bat violemment.

La troisième catégorie concerne les hommes sans vergogne. Dans les œuvres de Zhang Ailing, la plupart des personnages masculins sont campés comme « maître dans l'art de tromper la femme ». Monsieur Yu dans *Rancune (Duoshao hen, 1947)* n'hésite pas à vendre sa propre fille pour de l'argent. Monsieur Zheng, dans *Fleur fanée*, « quand il a de l'argent, il se couche avec des femmes à l'extérieur, mais quand il n'a pas d'argent, il se couche avec les siennes ». Bai Sanye et Bai Erye dans *L'Amour dans une cité déchue (Qingcheng zhilian, 1945)* escroquent de l'argent à leur sœur divorcée, puis chercheront par tous les moyens à la déloger de la maison.

On le voit, les personnages masculins de Zhang Ailing sont toujours inconstants en amour et boivent leur honte sans vergogne. Hommes inactifs, vivant au crochet de la société, épuisant les ressources de leurs proches, ce sont des êtres vils, imbéciles. Cette série de portraits d'hommes hideux nous suggère que la société traditionnelle patriarcale va irrémédiablement vers son déclin.

L'écriture de textes du père « émasculé » est un procédé narratif de Zhang Ailing. L'auteure profite de sa liberté d'écriture pour décider selon le besoin de sa création si le père existe ou non, et peut s'en moquer aussi selon son bon plaisir. Ce procédé est subversif parce qu'il détruit les images masculines traditionnelles. Puisque la déconstruction de la société patriarcale lui est essentielle, elle apporte une immense contribution à la littérature contemporaine chinoise.

« Le père, c'est la Loi ; l'austérité du symbolique, la prégnance de l'ordre

[...] Abusif, ce père : c'est la Loi perverse »¹¹². Dans l'histoire, « parallèlement à la possession du droit de protéger la vie des membres de sa famille, le père est en droit d'opprimer et d'interdire ce qui s'oppose à lui. Il apparaît tel un symbole. Modèle représentatif de l'autorité sous toutes ses formes, celle-ci façonnant la relation établies entre lui et ses enfants, c'est-à-dire ceux qui dépendent de ce pouvoir. C'est une relation entre droits antagonistes : l'interdiction, la punition et l'acceptation ou la résistance. Le père les développe selon la demande de la société, et interdit les 'agissements' qui dépassent les 'normes'. En ce sens, le droit du père est une force négative »¹¹³, contre laquelle s'opposent toujours les écrivaines féministes pour le nier. Et si « le meilleur moyen de nier l'existence du père est de le faire mourir, la mort signifie la fin du pouvoir »¹¹⁴.

Le père de Bai Liusu, dans *l'Amour dans une cité déchue*, en est un exemple : il est un absent dans le texte, donc il n'a ni de droit à la parole, ni d'occasion de se présenter dans le texte, il n'est que mentionné pour mémoire---« un joueur connu, incorrigible, il a dilapidé sa fortune et ruiné sa famille ». On peut dire que Zhang Ailing prive « le père » de son droit de parole, et donne le droit de la parole au narrateur, qui relate la nature débauchée du « père », niant ainsi le bien-fondé de son existence.

L'auteure, également, « a des desseins inavoués » pour dépeindre des hommes hideux et un père absent. Elle rebaisse intentionnellement la supériorité des hommes, tant physiquement que mentalement. De la part de Zhang Ailing, ce n'est rien d'autre que la condamnation de la puissance mortifère de la domination masculine. Si on dit que le mort symbolise la disparition de la famille et de la société patriarcales et que la maladie symbolise leur maladie incurable, l'expression reste obscure ou implicite, alors que discréditer, féminiser et infantiliser les personnages masculins suggère la subversion du patriarcat et la déconstruction du mâle tout

¹¹² Catherine B. Clément, « La coupable », in *La jeune née*, Paris, Union Générale d'éditions, 1975, p. 90.

¹¹³ Chen Xiaolan, *Nüxing zhuyi piping yu wenxue quanshi (La critique féministe et l'interprétation littéraire)*, Lanzhou, Editions Dun Huang wenyi, 1999, p. 250.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 251.

puissant. Ceci est la couleur féministe de Zhang Ailing.

3.3 Lecture comparative des œuvres de Zhang Ailing et Duras

3.3.1 La mère odieuse

Puisque le père est absent ou sa puissance émasculée, les femmes peuvent choisir librement leur mode de vie, voire même prendre la place du « père ». Elles, les « consentantes » ou les « contrôlées » passives d'autrefois se transforment en des décideuses, exécutrices de leur propre chef. Ainsi l'auteure construit le monde du sujet féminin exprimant la préoccupation et le désir des femmes. Mais ce monde du sujet féminin n'est pas un monde agréable, au contraire c'est un monde cruel. En particulier l'image de la mère est complètement subvertie dans des œuvres de Zhang Ailing. Ainsi Cao Qiqiao dans *La Cangue d'or* est la représentante typique de la mère cruelle. Cao Qiqiao était une fille plutôt belle, au caractère vif et enjoué quand elle était jeune, beaucoup de jeunes hommes la regardaient d'un œil favorable. Mais elle n'a pas eu le droit de décider de son propre mariage : son frère, pour l'argent, la marie à un homme infirme mais riche. Déçue par sa vie sexuelle inexistante elle se confie à son beau-frère qui la rejette. Elle souffre physiquement et moralement, devient une femme mauvaise, insatisfaite, perverse, diabolique. Du jour où elle prend la place du chef de famille (sa belle-mère et son mari sont morts et son fils est faible et incapable), elle rejette son ressentiment et sa douleur sur son fils, sa fille et sa belle fille. Quelle furieuse soif de possession et quel désir de vengeance ! Pour contrôler son fils, elle lui fait fumer de l'opium ; elle n'hésite pas à « dévorer » le bonheur et l'amour de ses enfants en demandant à son fils marié de lui tenir compagnie toute la nuit ; elle guette, épie les secrets de la vie intime de son fils et de sa belle-fille, se moque de celle-ci en public, lui fait perdre la face et éprouver une grande frayeur. Finalement sa belle-fille meurt suite à la maltraitance psychologique. De plus, en suggérant calomnieusement à l'amant de sa propre fille que cette dernière fume de l'opium, elle provoque la séparation des deux fiancés... En un mot, parallèlement à la maltraitance qu'elle fait subir à autrui, Cao Qiqiao en vient à un équilibre psychologique infernal en se trompant elle-même.

Dans *Les débris d'aquilaria* (Chenxiang xie, 1943), si Madame Liang « peut retenir son pouvoir comme une impératrice douairière chez elle », c'est parce que son mari, classé parmi les premiers riches de Hong Kong, est mort en lui laissant une immense fortune et des biens immobiliers. Il est regrettable qu'il soit mort si tard cependant, car Madame Liang, au crépuscule de sa vie, prend conscience que la jeunesse sacrifiée ne reviendra plus. La solution compensatrice, elle la trouve dans la séduction impérieuse de jeunes hommes dont elle fait ses « prisonniers ». Pour réaliser ce but, elle n'hésite pas à utiliser sa nièce pour attirer les jeunes gens.

Dans ces œuvres, ce qui nous frappe ce ne sont pas les comportements anormaux de ces femmes, mais le message caché à décrypter dans ces comportements. Il nous fait voir clairement ce que les femmes ont perdu dans l'histoire, ce dont les femmes ont besoin, et ce qu'elles obtiennent. Dans les œuvres de Zhang Ailing, l'auteure profite de l'absence du « père », pour faire directement le portrait des femmes sans passer par un regard masculin. Sous la plume de Zhang Ailing, de jolies filles deviennent des mères cruelles, folles, monstrueuses, effrayantes. Leur comportement anormal et les paroles hystériques montrent en fait l'éruption schizophrénique de sentiments profondément empreints de désirs, de frustrations et de rancœurs. Autrement dit, Zhang Ailing construit un monde féminin cruel pour stigmatiser la société phallocratique. .

Ces textes où la mère exerce le pouvoir paternel en l'absence du père, nous rappellent les œuvres de Duras (*Un barrage contre le Pacifique* et *Le Vice-Consul*), dont les dates de création ne sont pas si éloignées de Zhang Ailing.

Dans *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), Duras nous présente une mère qui gâte son fils, reste indifférente à sa fille, une mère qui ne pense qu'à l'argent. Sa cruauté envers sa fille est révoltante. Dans le bal de Ram, la mère demande à sa fille Suzanne de se montrer très aimable vis-à-vis de Mr. Jo, un riche...et de chercher à le séduire : « Pourquoi tu fais une tête d'enterrement ? dit la mère. Tu ne peux pas avoir

une fois l'air aimable ? »¹¹⁵ Dès leur première rencontre, Mr. Jo fait de nombreux cadeaux à Suzanne. La mère quant à elle presse cet homme à demander sa fille en mariage espérant ainsi obtenir de l'argent. Elle croit qu'« il n'y a que la richesse pour faire le bonheur »¹¹⁶. Quand Suzanne montre à sa mère la bague de diamant donnée par Mr. Jo, sa mère la cache tout de suite, puis, ne croyant plus à la virginité de sa fille, « elle s'était jetée sur elle et elle l'avait frappée avec les poings de tout ce qui lui restait de force [...] Il y avait bien deux heures que ça durait. Elle se levait, se jetait sur Suzanne [...] Suzanne à ses pieds, à demi nue dans sa robe déchirée, pleurait... »¹¹⁷. Ce comportement contradictoire est à la fois intéressé et culpabilisant. Cette mère-là considère sa fille comme une pièce d'échecs dont elle peut profiter. Elle prive peu à peu sa fille de bonheur.

Dans *Le Vice-Consul* (1965), la mère est tout simplement l'incarnation du démon. La fille, dix-sept ans, après un faux pas tombe enceinte et est chassée par la mère de famille. Elle ne peut plus que « diriger ses pas vers le point de l'horizon le plus hostile »¹¹⁸, parce que sa mère lui a dit : « Si tu reviens [...] je mettrai du poison dans ton riz pour te tuer »¹¹⁹. Au cours de ses errances, loin du foyer maternel, la fille voit toujours dans ses rêves « la mère, une trique à la main »¹²⁰, la maudissant et s'écriant complètement hystérique :

...va-t'en, vieille enfant enceinte qui vieillira sans mari [...] va-t'en loin [...] en aucun cas tu ne dois revenir [...] aucun [...] va-t'en très loin, si loin qu'il me soit impossible d'avoir de l'endroit où tu seras, la moindre imagination [...] prosternez-vous devant votre mère et va-t'en¹²¹.

Ces deux écrivaines nous offrent une image odieuse de la mère. Bien que ces mères monstrueuses soient en opposition totale avec la figure traditionnelle de la mère aimante et douce, il n'en reste pas moins qu'elles sont plus proches de la réalité.

¹¹⁵ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1958, p.35.

¹¹⁶ *Ibid.* p.37.

¹¹⁷ *Ibid.* p.116-117.

¹¹⁸ Marguerite Duras, *Le Vice-Consul*, Paris, Gallimard, 1966, p. 9.

¹¹⁹ *Ibid.* p. 10.

¹²⁰ *Ibid.* p. 10 .

¹²¹ *Ibid.*

Si le portrait de la mère présenté par cette littérature est défiguré, il est cependant celui que les psychologues nous ont donné, c'est-à-dire une femme de pouvoir qui refuse de vieillir.

Les féministes estiment que le patriarcat tel qu'il est conçu est un système de relation sociale entre les sexes au sein de la famille. L'homme se rend maître de la mère et de la fille en prenant en main les moyens de production et l'unité de reproduction qu'est la famille. Pour survivre, la femme ne peut que se soumettre à la domination masculine. Au fil du temps et de l'histoire, la femme a fini par admettre et reconnaître un système qui la détruit. Consciemment ou inconsciemment, elle reste le garant de la sauvegarde d'un moyen d'anéantissement. La mère est à la fois source de l'histoire, source de la vie et, par son silence, complice d'un patriarcat détenteur d'un pouvoir absolu capable de lui infliger les pires humiliations.

Sous la plume de Duras et Zhang Ailing, la mère devient le reflet du patriarcat qu'elle représente désormais. Elle est la représentante d'un père détenteur d'un pouvoir absolu destructeur. Ces deux écrivaines étudient à la loupe les agissements de la mère, reflet du père, observent une maternité déformée révélant ainsi une pensée féministe hostile au patriarcat.

3.3.2 Amour absolu vs mariage adapté à des fins utilitaires

Dans leurs textes Zhang Ailing et Duras évoquent la poursuite effrénée de l'amour chez la femme. Leurs héroïnes sont en quête du même but mais par des voies différentes. De toute façon, pour toutes ces femmes le mariage parfait, idéal, est une utopie.

Sous la plume de Duras, la femme poursuit inlassablement un amour absolu, un amour romantique et désespéré à la fois. Elle croit que cet amour absolu va lui permettre d'échapper à la solitude et à la souffrance indéfinissable qu'elle ressent dans son « moi », afin de jouir alors du bonheur et de la liberté. Hélas le mariage lui fait perdre toutes ses illusions !

L'héroïne de *Moderato cantabile* (1958), Anne Desbaresdes, est la femme d'un riche commerçant. Matériellement elle est riche mais psychologiquement elle se

sent seule, désœuvrée. Comme elle croit en l'amour absolu elle estime que seule l'expérience de ce type d'amour réalisera ses espoirs, ses rêves, la valeur de sa vie. Elle s'oppose aux normes de la haute bourgeoisie en se rendant chaque jour dans un bar populaire pour rencontrer son amant, Chauvin. Or pour Duras l'amour est à la fois révolution et évolution, c'est un mouvement qui naît à l'intérieur de l'individu, ici de l'épouse qui dramatiquement dépasse ses limites. Mais l'important c'est la fidélité à l'amour et non à la personne. Sous la plume de Duras la femme peut, au nom de l'amour, franchir les frontières des convenances et de la morale et même trahir les lois du mariage. Dans *Hiroshima mon amour*, Riva aime un soldat allemand, un ennemi. Si, au début elle a honte de sa conduite, elle renonce ensuite à toute considération morale et s'abandonne corps et âme à sa passion. Désormais elle n'a plus aucune chance d'échapper à son sort. L'amour absolu fait disparaître tout préjugé et comble l'abîme entre les nations. Dans *Une aussi longue absence* (1961), Duras s'efforce de montrer l'expérience amère faite par l'héroïne et la situation désespérée dans laquelle elle se trouve. Néanmoins elle poursuit ses efforts dans sa quête d'amour, malgré sa désespérance.

Dans le monde féminin durassien l'amour peut éclairer l'esprit et révéler la femme à elle-même. Pour Duras l'amour n'est pas dans le mariage. C'est la vie qui s'enflamme par la rencontre des sexes entraînés par le torrent de la passion. Du point de vue féministe cette quête de l'amour absolu est pour la femme le moyen de se débarrasser des lourdes chaînes imposées par l'homme.

Par son style osé Duras exprime sa propre personnalité, elle révèle tous ses désirs. La raison de cette liberté naît de l'environnement culturel dans lequel elle vit c'est-à-dire une société relativement ouverte, tolérante où les sentiments éclosent librement.

Contrairement à Duras, on voit chez Zhang Ailing une société fortement marquée par l'empreinte du mariage traditionnel et par la lourde fatalité qui pèse sur la femme. Cette situation fut celle que vécut Zhang Ailing, une expérience imposée par sa famille.

Les normes traditionnelles chinoises demandent aux femmes d'abandonner

leur personnalité, de se reposer aveuglément sur les hommes, de dépendre d'eux, de leur pouvoir absolu. La femme n'est jamais un sujet dans l'histoire, depuis toujours elle a dû être en adoration devant les hommes et cet attachement aveugle s'est profondément enraciné dans son inconscient, il influence sa psychologie et restreint son comportement. On constate donc que l'amour sous la plume de Zhang Ailing s'oppose à l'amour absolu de Duras. L'amour chez Zhang Ailing est un « complot », il est utilitaire contrairement à l'amour romantique désintéressé de Duras. La femme chez Zhang Ailing recherche toujours un homme ayant une situation aisée qui lui assurera une situation confortable une fois mariée. Même si parfois on aperçoit la lueur d'un amour sincère, celle-ci disparaît rapidement. Sous la plume de Zhang Ailing, le mariage n'est pas le fruit de l'amour mais simplement la condition nécessaire et suffisante dont dépend la femme pour vivre. La rapport homme-femme est un rapport de dépendance économique.

Chez Zhang Ailing, les femmes traditionnelles obéissent toutes, sans exception, à cet ancien code et deviennent des êtres dépendants des hommes. Pour faire plaisir à leur mari, certaines endurent de plein gré la vie de débauche de celui-ci. Pour maintenir un mariage malheureux, certaines sacrifient leur propre jeunesse... Les déceptions, les rancœurs s'entassent si profondément dans leur cœur que beaucoup de tragédies semblent avoir pu être évitées. Chunyu Dunfeng dans *l'Amour gardé* (Liu qing, 1943) tombe dans une situation difficile suite à la mort de son mari. Pour survivre, elle se remarie en tant que concubine avec le riche Mr. Mi, de vingt ans plus âgé qu'elle. « Je prends soin de lui, quand il s'habille, se lève, mange[...] Il me faut bien le soigner, c'est mieux s'il peut vivre des années en plus ». « Ce que je fais c'est encore pour l'argent. Je m'occupe de lui pour moi-même, de toute façon je vois là mon intérêt ». Dans ce mariage, l'obligation de la femme envers son mari n'est qu'utilité et complot, il n'y a aucune affection.

Non seulement les femmes traditionnelles mais aussi les « nouvelles femmes » sont encore ainsi. Sous la plume de Zhang Ailing, ces « nouvelles femmes » ont toutes la même vie sociale : elles vont au cinéma, participent au bal, peuvent avoir des relations amoureuses. Mais tout cela ne signifie pas qu'elles rejettent les

principes conformistes, qu'elles veulent être maîtresse d'elles-mêmes et non l'esclave d'autrui. En fait elles veulent se cultiver pour devenir la « cible » convenable des hommes, et trouver un mari. Le moyen de s'attacher légalement un homme est le mariage, donc gagner sa vie par le mariage devient une des caractéristiques de l'amour dans les œuvres de Zhang Ailing. Autrement dit, ces prétendues « nouvelles femmes » n'ont qu'une connaissance superficielle des pensées modernes. Dans leur for intérieur elles ne peuvent pas sortir de la conception traditionnelle, elles cherchent à s'attacher à un homme par le mariage pour l'assurance économique. De toute façon elles perdent toujours leur liberté en voulant la gagner par l'homme.

Chuan Chang dans *Fleur fanée*, Bai Liusu et Bao Luo dans *L'Amour dans une cité déchue*, Jiang Changan dans *la Cangue d'or*, Qiu Yuqing dans *Le bonheur du phénix rouge* (*Hong luan xi*, 1944), Meng Yanli dans *Rose rouge et rose blanche* (*Hongmeigui he baimeigui*, 1944)...toutes ont pour seul moyen de gagner leur vie une union bien assortie, un mariage convenable. Et toute l'éducation qu'elles reçoivent est la préparation au mariage. Dans le contexte de la culture patriarcale traditionnelle, les femmes chinoises dépendent du mariage, non seulement comme solution inévitable d'existence à laquelle elles ne peuvent échapper, mais aussi comme seule occasion de se réaliser en tant que femmes. Pour elles, le mariage reste le but de la vie. On peut prendre pour exemple l'héroïne Bai Liusu de *L'Amour dans une cité déchue* : elle a divorcé sans hésitation sept ans auparavant encouragée par Nora, mais sa situation embarrassante chez ses parents la force à rechercher un nouveau mari, un homme auquel elle peut s'attacher, un appui économique. C'est ainsi qu'elle devient la maîtresse de Fan Liuyuan : « pour la sécurité économique, elle le (Fan Liuyuan) suit... ». Donc même si la femme possède assez de courage pour sortir de la famille, elle ne peut pas encore trouver sa liberté, ni le vrai amour. Toute dignité disparaît quand il s'agit de sécurité économique et la femme ne peut s'empêcher de s'attacher à un homme souvent pour son plus grand malheur. « L'image de la femme chez Zhang Ailing est une femme qui d'un côté éprouve le malheur d'un mariage sans amour et de l'autre admet le mariage traditionnel. Même

si elle a l'occasion de choisir librement l'homme, ce n'est pas le sentiment qui est essentiel pour elle, c'est que cet homme puisse lui fournir l'assurance d'une vie aisée»¹²². La conséquence directe est que les femmes deviennent des femmes entravées : elles n'osent jamais exprimer ouvertement leur joie et leur tristesse, n'osent pas montrer ce qu'elles détestent et ce qu'elles aiment, et encore moins changer leur lamentable situation existante. En un sens, elles deviennent un groupe « subculturel », caractéristique des femmes esclaves.

Alors que la plupart des personnages de Duras espèrent fuir le mariage, cette « ville encerclée » pour rechercher et trouver l'amour vrai, absolu, les héroïnes de Zhang Ailing en revanche n'aspirent qu'à une chose, « attraper » à leur hameçon un homme riche pour se marier et assurer leur avenir. Pour elles, être amoureuse d'un homme demeure le passage obligé pour aboutir au mariage. Quoi qu'il en soit, passion aveugle pour Duras ou sentiments intéressés pour Zhang Ailing, toutes ces héroïnes éprouvent les pires souffrances et leurs vies s'achèvent en tragédies. Comme le dit Xiao Hong : « Pour la femme le ciel est bas car si ses ailes sont légères il y a trop de fardeau sur son corps ».

Si chez Duras l'amour sublimé exprime son essence même, chez Zhang Ailing l'amour plein de fatalité est marqué par la tradition, décline rapidement et se fane. La prise de conscience par la femme de sa personnalité, de sa féminité est mise en évidence chez Duras, ainsi s'affirme-t-elle et se révèle-t-elle à elle-même, alors que Zhang Ailing nous dévoile la maladie chronique et psychologique de la femme chinoise dépendante de l'homme.

D'après Zhang Ailing, cette maladie chronique résulte de la domination et de l'oppression des hommes. Elle écrit en 1944 *Sur les femmes* (*Tan nüren*, 1944): « Dans la haute antiquité, à cause d'une faible force physique, les femmes cèdent sous les poings des hommes. Des milliers d'années, elles sont toujours dominées, et cultivent l'habitude d'obéir aux hommes (père, mari et fils) pour s'adapter aux

¹²² Cao Shuwen, *Jiazhu wenhua yu zhongguo xiandai wenxue (La culture du clan familial et la littérature contemporaine chinoise)*, Beijing, Editions Zhongguo shehui kexue, Beijing, 2002, p. 293.

circonstances. Ces mauvaises habitudes, néfastes, enracinées chez les femmes, sont à imputer aux hommes... »¹²³. Nous pouvons trouver la preuve de cette idée dans ses œuvres quoiqu'elle ne rejette pas tous les malheurs des femmes sur les hommes. Elle dit aussi : « Ce n'est pas une réponse complète de rejeter toutes les responsabilités sur les hommes, et on les soupçonne de ne pas être responsables ». « A l'origine, si les femmes sont domptées et deviennent 'les esclaves' de la société patriarcale, c'est qu'elles sont inférieures aux hommes en force physique. Mais la force physique des hommes est inférieure aux bêtes féroces, pourquoi ne sont-ils jamais conquis par les bêtes féroces dans le processus de la sélection naturelle ? En conséquence il est impossible d'en vouloir aux autres »¹²⁴. Autrement dit, Zhang Ailing estime que les femmes doivent aussi rechercher la raison de leur tragédie collective en elles-mêmes. Elles doivent s'ouvrir un chemin de secours par une introspection sévère. Le but de Zhang Ailing de camper tant de « femmes esclaves » vise à révéler leurs maladies chroniques et à éveiller leur attention afin qu'elles sachent se soigner.

L'introspection de Zhang Ailing a une signification marquante qui sort du commun dans l'histoire de la littérature féminine contemporaine : elle fait entrer la conscience féminine dans une période d'introspection, et met fin à une période d'agitation. Les pensées de l'époque du 4 mai, libérant la personnalité, fournissent une chance et la possibilité pour les femmes chinoises de se libérer. Par conséquent un groupe d'écrivaines pleines de talents apparaissent et se font consciemment ou non les porte-parole des femmes : symbolisant la nouvelle littérature du 4 mai, elles se lancent dans la lutte contre le féodalisme. Explorant leur propre intériorité, elles déclenchent une parole littéraire étroitement liée aux femmes. Lu Yin, Feng Yuanjun, Bing Xin, Ding Ling... toutes apportent leur contribution pionnière au réveil de la conscience féminine. Elles montrent non seulement leurs sentiments contre la conception patriarcale traditionnelle, mais manifestent aussi une inquiétude, un abattement, une déprime, dus à leur incapacité de « voler » toutes seules après une longue vie passée dans la « cage », bien qu'elles aient réussi à sortir de cette « cage »

¹²³ Zhang Ailing, *op.cit.*, vol. 4, p. 168.

¹²⁴ *Ibid.*.

familiale féodale. Sur ce point, seule Zhang Ailing en prend conscience, donc dans un certain sens, son écriture déconstruit le mythe selon lequel les femmes sont libérées depuis l'époque du 4 mai.

Quand nous faisons une rétrospective de la littérature féminine chinoise contemporaine du XX^e siècle, et vue sous l'angle des théories littéraires féminines, l'introspection à l'œuvre dans l'écriture de Zhang Ailing ne doit pas être ignorée ni mésestimée. Elle fait un travail de base pour le tournant de la conscience féminine des années 1980 et la maturité de la littérature féminine chinoise des années 1990. On peut dire que les écrivaines des années 1920-1930 achèvent les travaux d'approche de la littérature féminine chinoise contemporaine, mais pour les travaux d'approfondissement, c'est Zhang Ailing qui les fait. Il est cependant regrettable que cet approfondissement se soit arrêté en raison de la politique menée pendant les années 1950-1970.

DEUXIÈME PARTIE

LES LITTÉRATURES FÉMININES FRANÇAISE ET CHINOISE DES
ANNÉES 1950-1970 : VOIX FÉMININE *VS* VOIX TORTURÉE

La trentaine d'années qui court de 1949 à 1976 est considérée comme une période de coupure dans l'histoire contemporaine chinoise. Elle se divise en deux périodes: l'époque des « dix-sept ans » et l'époque de la Grande Révolution Culturelle. La période des « dix-sept ans » commence en 1949, date du début de la République Populaire de Chine proclamée à Beijing le premier octobre 1949 et s'achève avec le début de la Grande Révolution Culturelle Prolétarienne en 1966. La Grande Révolution Culturelle commence en 1966 et finit en 1976, date du décès de Mao Zedong.

La littérature chinoise de cette période nous donne une impression d'uniformité, elle a perdu son « sexe » : il n'est question que de héros ou d'héroïnes du peuple, d'ouvriers et d'ouvrières modèles et surtout il n'est plus question de parler de « sexe » ou « d'amour ». Enfin, il faut tenir compte de la pression morale et idéologique à laquelle sont soumis les écrivains. Quant à la littérature féminine de la période précédant la Grande Révolution Culturelle, c'est-à-dire la période de 1949-1966, nous devons éviter une lecture au premier degré où l'idéologie révolutionnaire serait le sujet de cette littérature. En réalité, il faut lire ces textes à travers le prisme déformant des idées et doctrines de l'époque et voir une certaine pensée féminine cachée dans les tréfonds du système. N'oublions pas le contexte particulier dans lequel cette littérature a été produite. Il faut chercher dans ces textes le reflet de la vie sociale et de la vie des femmes : confusément, à travers eux, se montre une conscience et une expérience esthétique féminines. Dans le contexte de la Grande Révolution Culturelle (1966-1976), durant dix années d'atmosphère étouffante et de mutisme général, la littérature féminine laisse une page extrêmement particulière, sans aucune trace de féminité. Elle perd complètement de vue la conscience féminine née à l'époque du 4 mai et qui avait connu le baptême de la révolution nationale au cours des années 1930 et 1940.

Par contre, à cette époque en France le mouvement féministe connaît son deuxième essor. Du surréalisme au nouveau roman, du texte féminin aux théories littéraires féministes, c'est une activité sans précédent qui se manifeste.

Chapitre IV : La formation des écoles des théories littéraires féministes en Occident

4.1 Les mouvements des femmes des années 1960-1970

Le XX^e siècle s'écoule et au fil du temps on voit apparaître la libération des mœurs. Cette libération, ajoutée au combat de certaines femmes, explique la nouvelle esthétique, mais également des phénomènes plus spécifiquement littéraires qui entrent en jeu : le surréalisme (même si sa position à l'égard des femmes reste ambiguë) et le Nouveau Roman ont fait table rase et libéré la littérature de toute une tradition, tradition d'autant plus pesante pour les femmes, qui dès lors sont en mesure de créer un style vraiment neuf.

Mais, dans la première moitié du XX^e siècle, malgré les parutions d'*Une Chambre à soi* (*A Room of one's own*, 1929) de Virginia Woolf et du *Deuxième sexe* (1949) de Simone de Beauvoir, la critique féministe ne forme pas de courant puissant, elle reste à l'état d'embryon. C'est surtout vers 1960 que les écrivaines envahissent vraiment le domaine romanesque, et vers la fin des années 1960 qu'on assiste à un vrai déferlement de théories littéraires féministes.

Il est indispensable de s'arrêter un moment sur le décor culturel, politique et social des événements historiques importants de cette époque : le mouvement pour les droits citoyens aux Etats-Unis, le mouvement contre la guerre du Viet Nam, le mouvement féministe français qui accompagne les événements de Mai 1968.

Dans ce contexte, les femmes prennent conscience de leur situation d'opprimées et commencent à exprimer leur mécontentement envers la société contemporaine, pour la remettre en question. Cet état d'esprit conduit finalement à une contestation audacieuse de la politique entière et de la culture patriarcale, ainsi qu'à une révolte contre l'excès de rationalisme. Cette révolte intéresse d'abord les étudiants et les milieux intellectuels, ensuite les travailleurs, en particulier les ouvriers. On se souvient qu'en France en automne 1970, la populaire revue féminine

Elle organise Les Etats Généraux de la Femme à Versailles¹²⁵ et qu'en 1971 paraît *Le Manifeste des 343*¹²⁶. Il y a aussi des campagnes contre la prostitution, la pornographie et contre toute forme d'exploitation commerciale de la femme. Par conséquent, le but du mouvement d'émancipation des femmes se transforme. On se souvient que, au début du mouvement féministe, les femmes luttent pour des droits concrets : l'égalité sur le plan politique, le droit à l'emploi, l'égalité des droits à l'éducation et l'égalité en matière d'héritage...Le mouvement des femmes, dès les années 1960, vise à élever la position de celles-ci et à mettre en valeur leurs qualités potentielles. Analysant les causes de leur position subordonnée, le mouvement d'émancipation des femmes approfondit la connaissance de soi-même, fait prendre conscience de la réalité féminine, les libère de l'esclavage moral du patriarcat et leur permet de passer du mouvement politique à la critique culturelle et littéraire.

Au milieu des années 1970, en France les femmes accèdent massivement à la profession d'enseignante, mais pénètrent également le milieu de l'édition et le monde de la presse. Ceci est mis en lumière par l'apparition de maisons d'édition féminine ou la création de collections consacrées à la production littéraire « féminine », voire « féministe ». D'abord les féministes s'expriment dans les journaux de gauche, comme *Le nouvel observateur* et *Les temps modernes*, par la suite on voit apparaître des revues exclusivement féminines, consacrées aux problèmes de la femme et à la lutte pour l'émancipation, telles *Sorcières* dirigée par Xavière Gauthier, *Le Torchon brûlé*, *F. Magazine*, *Femme en mouvement*, *Histoires d'elles*, *Les cahiers du Grif*, etc. À partir de 1973, grâce au Mouvement « Psychanalyse et Politique », la voix des femmes peut se faire entendre aussi par Les Editions *des femmes*, qui, créées en 1974 par Antoinette Fouque, ont publié au cours des dernières années un grand nombre d'ouvrages féminins. Quant à l'organisation de femmes militantes, on peut encore évoquer des groupes comme « Féministes Révolutionnaires » ou « Groupe Communiste G.Dimitrov »....

¹²⁵ *Elle* rassemble 325 congressistes choisies dans tous les milieux socioprofessionnels et plus de 2000 invitées.

¹²⁶ Dans lequel 343 femmes déclarent ouvertement avoir avorté, ce qui était encore interdit en France.

On ne saurait aborder le phénomène de l'écriture féministe sans rappeler la contribution de l'œuvre de Simone de Beauvoir, en particulier *Le deuxième sexe*, qui est en quelque sorte le manifeste du féminisme français et américain. Mais lorsque cette œuvre paraît en France en 1949, elle n'a qu'un impact limité; en revanche, elle est méditée et diffusée au cours des années 60 par des féministes américaines, comme Kate Millet, Betty Friedan, Shulamith Firestone... Leur activité donne une impulsion décisive à un mouvement qui se répand aux Etats Unis et atteint finalement l'Europe en 1968. Des monographies sur les recherches théoriques des femmes jouent un rôle important dans les mouvements de femmes : *La Femme mystifiée*¹²⁷ de Betty Friedan, *La Politique du mâle*¹²⁸ de Kate Millett et *La dialectique du sexe*¹²⁹ de Shulamith Firestone...; les périodiques jouent également un grand rôle: *Recherches du féminisme*, *Etude des femmes*, *Sexe et société* et *Critique féministe*... ; De plus, beaucoup d'organisations de femmes se créent les unes après les autres : *NOW : National Organization of Women*, fondée par Betty Friedan, *NWPC : National Women's Political Caucus*, *WEAL : Women's Equity Action League*...etc. Au fur et à mesure de la parution d'œuvres et de périodiques sur les recherches théoriques féminines et la fondation d'organisations de femmes, les études sur les femmes (women's studies) se constituent graduellement en une discipline indépendante. En tant que nouveau type de parole dans les milieux intellectuels Européens et Américains, la théorie littéraire féministe se voue à briser la conscience traditionnelle de parole dualiste: elle « s'efforce de faire apparaître un genre de pensée du 'troisième état', une façon de parole, ni masculinisée ni féminisée»¹³⁰. C'est-à-dire que l'écriture doit être asexuée. C'est une autre signification de l'écriture androgyne, qui estime que les grandes œuvres littéraires

¹²⁷ Titre anglais : *The feminine mystique*, écrit en 1963, traduit en français par Yvette Roudy, l'ancienne ministre des droits de la femme (1981-1986).

¹²⁸ Titre anglais : *Sexual politics*, écrit en 1970, sa version française a été publiée par les éditions Seuil en 1983.

¹²⁹ Titre anglais : *The Dialectic of sex*, écrit en 1970, sa version française traduit par Sylvia Gleadow a été publiée par les éditions Stock (Paris) en 1972.

¹³⁰ Yang Junlei, *Zhongguo dangdai wenlun huayu zhuanxing yanjiu (Recherches sur la transformation de la théorie littéraire chinoise contemporaine)*, Beijing, Editions *Zhongguo renmin daxue*, 2003, p. 200.

opèrent toutes une passerelle entre les sexes, en faveur de la bisexualité.

4.2 Les théories littéraires féministes occidentales

En Occident on ne peut pas parler d'unicité du féminisme, mais de pluralisme car divers courants coexistent, courants nés dans des pays différents, dans des conditions sociales et culturelles différentes. Ces situations multiples ont conduit à l'émergence de théories littéraires propres à chaque pays. Ainsi sont nées l'école anglaise, l'école française et l'école américaine. « Elles ont en commun le même sujet, le même but : elles étudient de près la situation des femmes et leur libération. Leurs caractères spécifiques et leurs buts sont identiques : elles possèdent un certain goût pour la personnalisation et la politisation de la critique littéraire ; elles s'influencent les unes les autres et assimilent les idées féministes des autres pays. Cela peut se constater dans *Une chambre à soi* de Virginia Woolf, *Le Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir, et *La Femme mystifiée* de Betty Friedan »¹³¹. Il faut cependant noter que, si les théories littéraires féministes ont certains points de vue communs, à savoir la nature politique de l'écriture, la critique, le défi lancé à la conception littéraire traditionnelle, il existe des divergences évidentes dues à des différences concernant les centres d'intérêt, la conception littéraire, les méthodes de recherche. Par exemple, la théorie littéraire féministe américaine axe plus son attention sur la pratique et la critique du texte, la théorie littéraire féministe anglaise suit avec intérêt les recherches sur la culture historique, enfin la théorie littéraire féministe française attache plus d'importance à la construction de l'aspect théorique, car la France est le centre des idées théoriques contemporaines, de la nouvelle psychanalyse, de la théorie de la déconstruction et de la linguistique... Elaine Showlter dit dans son article *Critique féministe dans le désert (Feminist Criticism in the Wilderness)* : « La critique féministe anglaise, essentiellement marxiste, souligne la répression ; la critique française, axée sur la psychanalyse, souligne l'oppression ; la critique américaine tendant vers l'analyse de textes, souligne l'expression.

¹³¹ Lin Chenguang, *Dangdai wenxue pipingxue (Critique de la littérature contemporaine)*, Jinan, Editions Shandong daxue, 2001, p. 163.

Néanmoins elles proposent une critique littéraire où la femme se trouve au centre. Elles essaient de trouver une terminologie qui puisse sauver la femme de l'association stéréotypée avec l'infériorité »¹³². Bien que ces trois écoles soient différentes selon leur méthode et objet de recherches, les écoles américaine et anglaise se rejoignent dans l'importance qu'elles accordent à l'histoire sociale. Elles s'efforcent de révéler les divergences qui existent entre les deux sexes (lesquelles se cachent dans le texte) et la situation réelle des femmes opprimées. Quant à l'école française, elle considère l'écriture comme une révolution, elle refuse et subvertit l'ancien ordre culturel et social par la constitution d'un langage nouveau. D'autre part, les écoles anglaises et américaines émanant de pays anglophones, concentrent leurs recherches littéraires et artistiques sur des ouvrages classiques anglophones. C'est pourquoi ces deux écoles n'en font finalement qu'une¹³³.

4.2.1 La théorie littéraire féministe française

Trois grands noms de la littérature représentent la théorie littéraire féministe française : Hélène Cixous, Luce Irigaray et Julia Kristeva. Toutes trois, avec discernement, tirent profit des recherches de Freud et de Lacan pour la psychanalyse, de Saussure pour la théorie linguistique et de Derrida pour la déconstruction...Elles portent toute leur attention sur le langage et l'écriture des femmes, établissent des théories spécifiques (écriture féminine, sémiotique...), explorent et sondent sans relâche le désir féminin altéré voire ignoré par les hommes. En utilisant la linguistique, la syntaxe et la tradition métaphysique dans la narration occidentale, elles étudient la relation entre le langage du corps et l'écriture. L'écriture féminine est un courant critique important de l'école française. D'après cette théorie, le

¹³² Traduction personnelle. La phrase originale : "The emphasis in each country falls somewhat differently: English feminist criticism, essentially Marxist, stresses oppression; French feminist criticism, essentially psychoanalytic, stresses repression; American feminist criticism, essentially textual, stresses expression. All, however, have become gynocentric. All are struggling to find a terminology that can rescue the feminine from its stereotypical associations with inferiority". Voir *Critical Inquiry*, vol. 8, n° 2, Editions de l'Université de Chicago, 1981, p. 186.

¹³³ Wang Xirong, *op. cit.*, p. 98.

langage féminin et l'écriture féminine doivent inclure toutes les expériences féminines, y compris celles du corps. Elle suppose encore qu'il faut laisser les différences entre les sexes et le corps des femmes s'infiltrer dans le langage et le texte, afin que le corps féminin devienne la base de la création.

En tant que féministe, Hélène Cixous constate que dans la société patriarcale, la relation homme-femme se dualise du fait de l'inégalité des sexes. La dualité homme femme entraîne toujours l'oppression de la femme. Celle-ci privée de droits est contrainte de garder le silence. Ses capacités physiologiques et psychologiques sont en grande partie opprimées. Il n'y a que l'écriture qui puisse changer cette situation et lui permettre de ne pas être dominée. «Ecrire, acte, qui non seulement 'réalisera' le rapport dé-censuré de la femme à sa sexualité, à son être-femme, lui rendant accès à ses propres forces ; qui lui rendra ses biens, ses plaisirs, ses organes, ses immenses territoires corporels tenus sous scellés ; qui l'arrachera à la structure surmoïsée dans laquelle on lui réservait toujours la même place de coupable... »¹³⁴ Pour éviter de retomber dans l'ornière «phallogcentrique », Cixous souligne que l'écriture féminine a son langage propre, différent du langage de la culture masculine. C'est « la langue imprenable qui crève les cloisonnements, classes et rhétoriques, ordonnances et codes »¹³⁵. C'est un langage antirationnel, irrégulier, qui détruit et subvertit le langage phallogocratique, mais qui néanmoins n'exclut pas complètement la parole masculine, au contraire, il « fonctionne » toujours « au-dedans » de la parole masculine. D'après Cixous, la femme a une « bisexualité » tolérante de « non-exclusion de la différence ». En cherchant à faire disparaître la limite entre l'homme et la femme, elle permet « la présence, diversement manifeste et insistante selon chaque un ou une, des deux sexes »¹³⁶, déconstruisant ainsi l'opposition des sexes. Son langage est un langage féminin bisexuel qui contient le langage masculin, c'est un « nouveau » langage qui subvertit la parole patriarcale.

Le travail de Luce Irigaray s'attache à montrer la différence sexuelle dans la

¹³⁴ Hélène Cixous, « Le Rire de la méduse », n° 61, *L'Arc*, 1975, p. 43.

¹³⁵ *Ibid.* p. 48.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 46.

langue : il y a une langue des hommes et une langue des femmes, différentes toutes deux l'une de l'autre. Il appartient donc aux hommes de comprendre que leur langue n'est pas la langue de toute l'humanité. Dans notre société, selon Luce Irigaray, le corps est codifié. Qu'il soit homme ou qu'il soit femme, le corps humain a été symbolisé et inclus dans le réseau social, il lui a été assigné une signification culturelle : l'homme est considéré comme vigoureux et viril, le phallus est synonyme de « créatif », la femme est passive et émasculée. Ce n'est pas la conclusion de la biologie, ce sont des signifiants du corps, de la société et de la psychologie.

Dans *Speculum, De l'autre femme* (1974), Luce Irigaray approfondit la même question : elle estime que toute la philosophie occidentale, de Platon à Freud, définit la femme comme « sans raison », « l'autre », « un négatif », « un homme émasculé », « incomplet », « la passivité », « l'objet » que l'homme peut changer et échanger selon son bon plaisir. « Toute théorie de 'sujet' aura toujours été appropriée au 'masculin' »¹³⁷. Pour cela, Luce Irigaray propose que la reconstruction de l'identité féminine doive commencer par la récupération d'une « généalogie féminine », par la création d'une langue sexuée et d'un ordre symbolique maternel. « Refusant d'être cette terre inconsciente nourricière de la nature, la féminité revendiquerait alors pour elle-même le droit au plaisir, à la jouissance, voire à une activité effective, trahissant ainsi son destin universel »¹³⁸.

Dans *Ce sexe qui n'en est pas un*, écrit en 1977, Luce Irigaray pose le principe selon lequel « la femme n'a pas un sexe. Elle en a au moins deux, mais non identifiables en uns »¹³⁹. Elle analyse la question de la relation entre égalité et différence, tout en restant vigilante sur la conception de l'égalité : « la femme serait l'égale de l'homme. Elle jouirait, dans un avenir plus ou moins proche, des mêmes droits économiques, sociaux, politiques, que les hommes. Elle serait un homme en devenir »¹⁴⁰. D'après elle, le jour où la femme fait l'acquisition de son propre langage, qu'il soit verbal ou écrit, elle sent naître en elle le désir : désir d'exprimer

¹³⁷ Luce Irigaray, *Speculum, De l'autre femme*, Paris, Minuit, 1974, p.165.

¹³⁸ *Ibid*, p. 280.

¹³⁹ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977, p.27.

¹⁴⁰ *Ibid*, p. 80.

ses sentiments, désir de laisser parler son corps par l'écrit, la musique, l'expression corporelle, sa sexualité... Or, la libido féminine étant « autre », c'est-à-dire différente de la libido masculine, le mode d'expression de la femme sera différent de celui de l'homme. Et plus la femme aura d'occasion de s'exprimer plus son désir grandira : le langage crée le désir, satisfait le désir qui à son tour permettra au langage de se créer. Luce Irigaray reconnaît l'importance de la jouissance féminine, elle fournit aux femmes les moyens d'accéder à une compréhension positive de leur propre corps. désormais elles ne représentent plus le « manque ».

Julia Kristeva estime que, dans les domaines du langage et de la culture, la femme subit répressions et exclusions. Elle souligne que certains mots et expressions concernant les femmes s'écartent de leur sens premier, et aboutissent à la formation de nombreux « signifiant vide ». Elle propose un type de sémiologie subversive à l'encontre la parole phallogocentrique. S'appuyant sur l'assimilation et la transformation des théories lacaniennes du symbolique, elle propose un modèle sémiotique différent du modèle symbolique. Elle pense que l'ordre symbolique est conforme à l'ordre social et culturel du patriarcat, et qu'il se rattache à la pratique sociale coercitive de la grammaire, de la syntaxe et de la constitution des phrases. La sémiotique est née dans la phase pré-Oedipienne et en relation étroite avec la mère, l'instinct et la féminité. Sa sémiologie ne remplace pas l'ordre lacanien du symbolique, mais elle se dissimule à l'intérieur du langage symbolique, forme la différence langagière, le niveau (couche) scindé, subvertissant et ainsi dépassant l'ordre symbolique. C'est comme si la femme se trouvait à l'intérieur de la société phallogocentrique tout en restant marginale. Sa sémiologie fait disparaître la limite du dualisme homme-femme dans le patriarcat, jouant ainsi un rôle de subversion dans la société patriarcale. Cette théorie de la parole symbolique offre une écriture d'avant-garde, pas tant parce qu'elle appartient à la femme, mais parce qu'elle brise de ce fait le monisme du langage. Julia Kristeva estime que la femme ne représente pas un sexe, elle est une attitude qui s'oppose à la culture et au langage conventionnels. Cette attitude impose d'adopter un nouveau langage afin de faire émerger un système de valeur inconnu jusque là. Julia Kristeva nous le rappelle : si le

langage féminin n'entre pas dans le domaine de la conversation « masculine », et place seulement son espoir dans la communication féminine pure alors il risque d'être exclu définitivement et de disparaître à tout jamais.

De plus, comme membre de *Tel Quel*, Julia Kristeva est invitée à se rendre en Chine en 1972, alors en pleine Révolution culturelle. A son retour en France, elle écrit *Des Chinoises*. Si l'on prend en compte le mépris de l'individu et la parole officielle stéréotypée dans la Chine d'alors, il est difficile de dire que son enquête puisse être assez poussée pour révéler la situation réelle des Chinoises avec la perspicacité qu'on lui sait. Cependant elle touche au vif du sujet en analysant les politiques vis-à-vis d'elles : « ...il est peu question de famille : on passe des particularités psycho-biologiques et sociales des femmes et de leurs droits de liberté et d'égalité à la nécessité de construire le régime socialiste »¹⁴¹. De plus, son éloge de l'Orient « classique », son imagination subjective du « pouvoir féminin » dans la culture traditionnelle chinoise..., seront critiqués par les féministes post-coloniales, considérés comme manifestations du privilège de sa classe et de sa race. G.C. Spivak en dit : « Que 'l'Occident chrétien' pris comme un tout ait ou non réclamé la liberté sexuelle, la prédiction sur la Chine est bien sûr remplie de bienveillance [...] sa provenance est symptomatique d'une bienveillance colonialiste »¹⁴².

La théorie littéraire féministe française des années 1960-1970 est un acquis précieux pour la littérature féminine mondiale, malgré la manifestation de réticences voire même d'oppositions plus ou moins violentes. Dès la fin des années 1970, les œuvres de ce courant sont traduites en anglais et, avec la théorie littéraire féministe anglo-américaine, exercent une grande influence sur la littérature féminine mondiale.

4.2.2 La théorie littéraire féministe anglaise et américaine

Parmi les représentantes de la théorie littéraire féministe anglaise et

¹⁴¹ Julia Kristeva, *Des Chinoises*, Paris, Editions *des femmes*, 1974, p. 141.

¹⁴² Gayatri C. Spivak, *En d'autres mondes, en d'autres mots*, trad. Anglais (U.S) par Françoise Bouillaux, Paris, Payot, 2009, p. 254.

américaine, Elaine Showalter demeure une figure de proue. Dans « *The Feminist Critical Revolution* » (*La révolution critique féministe*), l'introduction de son ouvrage *The New Feminist Criticism : Essays on Women, Literature and Theory* (*Nouvelle critique féministe : essais sur les femme, la littérature et la théorie*, 1985), elle retrace les phases que la théorie littéraire féministe a connue, et souligne l'importance des recherches sur la tradition littéraire ainsi que les caractéristiques esthétiques des œuvres des femmes. On sent chez ces féministes une grande émotion quand elles pressentent l'urgence du réveil de la découverte de soi. Dans la première phase de la critique féministe, elles mettent principalement en lumière le phénomène de la misogynie dans la pratique littéraire, le fait que « dans certaines œuvres littéraires, la femme est idéalisée et décrite comme l'image de l'ange ou l'image du monstre; dans les œuvres littéraires classiques et populaires des hommes, la femme est brutalisée, harcelée et exclue de l'histoire littéraire »¹⁴³. Pour cette raison, Elaine Showalter approfondit surtout la tradition littéraire de la femme. Dans *A Literature of their own : British Women Novelists from Brontë to Lessing* (1977), elle estime que la littérature féminine passe par trois phases : « *feminine* », « *feministe* » et « *female* ». Parmi ces trois phases, la phase « *feminine* » est une période plus longue où la femme imite la tradition littéraire dominée par les hommes. On peut remonter à 1840, époque où une écrivaine publie son œuvre sous un pseudonyme masculin : les sœurs Brontë et George Sand appartiennent à ce type de femmes. Cette phase dure jusqu'à 1880, date à laquelle George Eliot décède. C'est une période où les écrivaines intériorisent, utilisent les normes artistiques traditionnelles et la fonction sociale dominées par les hommes. A partir de 1880 débute la période « *feministe* », époque historique, qui va durer de 1880 à 1920. Au cours de ces années, la conscience de soi des femmes se réveille. Elles obtiennent le droit de vote, tout comme les hommes. Les écrivaines dont la conscience se rebelle, se mettent à s'opposer aux normes et

¹⁴³ Traduction personnelle. La phrase originale: "...the stereotyped images of women in literature as angels or monsters, the literary abuse or textual harassment of woman in classic and popular male literature, and the exclusion of women from literary history". Voir Elaine Showalter, 'The Feminist critical Revolution', in *The New Feminist Criticism: Essays on women, literature and theory*, United Kingdom, Virago press, 1992, p. 5.

valeurs dominantes. Elles se battent pour le droit, la valeur et l'autonomie de la minorité. Elles utilisent la littérature et l'art pour montrer les expériences de vie de la « nouvelle femme » et de l'« ancienne femme ». La phase « female » débute après 1920. La femme prend conscience de sa propre existence, de son identité. Les écrivaines de cette époque commencent à sortir de leur dépendance vis-à-vis de l'homme. Elles jettent leur regard sur elles-mêmes et leur for intérieur. Cette époque porte le germe d'une nouvelle théorie---l'« esthétique féminine » (*female aesthetics*), qui fait l'éloge de la culture féminine, et applique l'idéologie féministe à la littérature, au langage, à la pensée, à la valeur et l'expression.

Les théories féministes anglaises et américaines ont connu quatre phases dans leur évolution et leur développement.

Tout d'abord on relève, vers 1965 et durant une dizaine d'années, une approche critique du portrait de la femme dépeint par le monde masculin. Les féministes anglaises et américaines dénoncent cette image de la femme déformée, dénaturée par une culture masculine empreinte de préjugés et d' à priori. Ainsi peu à peu va se révéler chez la femme la prise de conscience de son essence même, de sa nature et de sa subjectivité. Les féministes relisent et commentent les ouvrages écrits par les écrivains masculins, elles les revisitent sous l'angle féminin. Elles examinent à la loupe les critiques littéraires relatives aux textes, qu'ils soient écrits par des hommes ou par des femmes afin de mettre en évidence les sources historiques, sociales et culturelles révélatrices de la position de subordonnée à laquelle est réduite la femme.

Le deuxième aspect de l'évolution des théories féministes montre la place centrale prise par la femme dans les recherches. Au cours des années 1970, la pensée féministe s'attache à défricher comprendre, expliquer l'imbroglio littéraire féminin dans lequel on a plongé cette malheureuse femme. Les critiques féministes mettent alors en valeur des écrivaines oubliées et relèvent ainsi l'unité et l'identité internes, continues, de la pensée et de l'écriture féminine à travers le temps et l'espace. La cohérence devient évidente pour l'ensemble des œuvres littéraires féminines ; ainsi la tradition littéraire féminine est-elle reconnue.

Le troisième aspect de ces théories voit se construire, dès la fin des années 70 début 80, une critique féministe qui s'oriente vers une histoire de la littérature féminine, explore et définit l'esthétique féminine. Des femmes commentent, analysent, examinent, jugent ces nouvelles théories. Elles tentent de définir l'origine de l'idée féministe, d'en trouver la source. De nombreux ouvrages, parmi lesquels *A Literature of their Own* (Elaine Showalter, 1977), *The Madwoman in the Attic* (Sandra Gilbert, Susan Gubar, 1979.), voient le jour.

Enfin quatrième aspect de ces théories, apparition début des années 80 de la notion d'« identité ». Désormais on estime qu'un écrivain, un critique, un lecteur qui se positionne et fixe ses recherches sur une culture déterminée — classe, société, économie, facteurs individuels, sexes — élargit et approfondit l'idée d'« identité ». L'activité littéraire, les opinions portent la marque d'« appartenance à », qui devient le révélateur du féminisme des nationalités minoritaires : femmes noires, femmes musulmanes... Ces femmes constatent qu'elles se situent dans « la double marge », celle de la différence raciale et celle du « gender ». Elles prennent conscience que ces différences ont été dressées artificiellement et a posteriori par une culture et une société dont le but est de les isoler et de les placer dans une situation d'infériorité, de leur enlever tout pouvoir.

Les écoles anglo-américaine et française s'influencent et se pénètrent mutuellement, particulièrement à la fin des années 70 du XX^e siècle. La théorie de l'école française est introduite aux Etats-Unis, aussi les échanges deviennent-ils plus fréquents et plus fructueux.

En plus des divisions nationales, les théories féministes se divisent en fonction des orientations disciplinaires et des champs : la critique féministe sociologique, la critique féministe sémiologique, la critique féministe psychanalytique, la critique féministe marxiste, la critique féministe des Noires, la critique féministe de l'homosexualité féminine, la critique féministe écologique et la critique féministe post-coloniale...etc. Le phénomène de coexistence pluraliste des identités propres au post-modernisme prend forme.

Les littératures féminines française et anglo-américaine se développent au cours des années 1960-1970, à la fois dans le domaine de la théorie littéraire et dans celui de la production de textes.

Pendant ce temps, en Chine, la littérature connaît une purge politique et culturelle ; les textes des écrivaines chinoises vont jusqu'à servir de porte-parole à la conscience dominante politique de l'époque. Donc il faut tenir compte de la pression morale et idéologique à laquelle sont soumises les écrivaines.

Chapitre V : Le déclin de la conscience de soi en Chine

5.1 La situation sociale et culturelle de l'époque

En octobre 1949, l'avènement de la République Populaire de Chine doit être considéré comme l'événement politique le plus important du XX^e siècle pour la région. Il marque en Chine la fin de cent ans de guerres. Désormais le pays entre dans une période de paix. Mais ce grand changement d'époque est plus complexe pour la littérature. Après la Déclaration de Yianan en mai 1942, discours de Mao Zedong sur la littérature et l'art, une série de normes est édictée. Suite à la fondation de la République, les diverses forces et traditions littéraires sont unifiées pour assurer efficacement la place dominante du prolétariat. Ce nouveau pouvoir politique fixe l'espace artistique nécessaire pour unir tout un peuple. Mais malheureusement cette action limite et influence en un seul sens le développement multiple de la littérature chinoise et retarde l'ouverture de celle-ci sur le monde.

Il est surprenant que dès les débuts de la révolution soit posé le problème de la libération des femmes. Une fois la République Populaire de Chine établie, le féodalisme liant les femmes chinoises depuis plus de deux mille ans est renversé. Déjà, bien avant 1949, Mao avait écrit un certain nombre d'articles consacrés aux femmes et à la famille. Il y défendait l'émancipation des femmes, le libre choix dans le mariage et l'égalité entre hommes et femmes, des opinions qui n'avaient rien de rare chez les radicaux. En 1951 il rédige son premier slogan pour le jour de la femme : « unissez-vous pour prendre part à la production ». Dans son article « *Funü zoushang le laodong zhanxian* » (*les Femmes s'engagent sur le front de travail*), il souligne : « Pour établir une grande société socialiste, il est nécessaire de mobiliser les femmes pour participer aux activités de productivité. Dans la production, il faut parvenir à ce que les hommes et les femmes jouissent d'un salaire égal pour un travail égal. La vraie égalité homme femme ne se réalise qu'au cours de la transformation socialiste de la société entière »¹⁴⁴. Cela vise non seulement à

¹⁴⁴ Mao Zedong, « *funü zoushang le laodong zhanxian* » (*Les femmes s'engagent sur le front du travail*, 1955), in *Maozedong xuanji* (*Œuvres choisies de Mao Zedong*

sauvegarder le droit des femmes dans le travail et leur indépendance en économie, mais exprime aussi un vœu—celui de voir au cours de la transformation culturelle, la nouvelle société changer progressivement sa conception traditionnelle de la discrimination sexiste. Les femmes manifestent un zèle sans précédent pour sortir de la famille et participer au travail. Désormais, elles se mettent à participer collectivement à la révolution et à l'édification du socialisme.

Certes, les femmes chinoises obtiennent la liberté et l'égalité que leurs grandes sœurs n'avaient pas obtenues. Sous l'apparence de liberté et d'égalité cependant, se cache dans ces slogans une illusion. En effet nombre d'écrivains pensent que le problème des femmes n'existe plus en ville. Si bien que dans leurs créations littéraires, l'inégalité entre hommes et femmes est souvent présentée dans le décor d'avant la libération ou dans des campagnes reculées.

De plus, en raison de la victoire de la Chine sur le Japon et du succès de la Révolution, la majorité écrasante de la population vit dans l'allégresse. On ne fait pas immédiatement d'ajustement psychologique rationnel, si bien que persiste encore l'attitude culturelle qui était de mise pendant la guerre¹⁴⁵ pour régler des problèmes culturels et littéraires propres à la période d'édification de la paix. D'autre part, les intellectuels deviennent la cible de la transformation socialiste, ils perdent leur influence et le rôle qu'ils avaient acquis lors du Mouvement du 4 mai. C'est-à-dire qu'ils ne peuvent plus exercer leur esprit critique, contester les réalités sociales ou le système politique et instruire le peuple¹⁴⁶. Dans une telle situation culturelle, il est

vol.5), Beijing, Editions *Renming*, 1977, p. 246-247.

¹⁴⁵ Pendant la guerre les normes littéraires doivent répondre à trois critères. Tout d'abord pendant un conflit nous devons tous faire bloc, il n'est plus question d'individu mais de collectivité et d'obéissance à une direction unique. Ensuite l'attitude doit être celle de l'opposition, opposition à l'ennemi. Situation très manichéenne : nous et l'ennemi, le juste et le méchant, le blanc et le noir, le révolutionnaire et le contre révolutionnaire, l'ami et l'ennemi. Enfin pour gagner la guerre il est nécessaire de chercher un soutien spirituel. On exalte, on glorifie l'héroïsme. Cette attitude est issue de l'ancienne tradition. Quant au prolétariat il doit soutenir ce nationalisme. Ces principes sont issus de la conception confucéenne des Chinois. Ils sont nés également de l'antipathie ressentie pour l'Occident et pour la culture occidentale. Quant aux femmes dans cette situation, leur féminité est sous-estimée, oubliée, négligée.

¹⁴⁶ En juin 1957 un grand nombre d'intellectuels est condamné au silence. Dans les

normal que la littérature féminine décline, régresse, perde son essence et se meure.

On assiste donc désormais à un phénomène curieux. Les femmes se croient libérées : elles peuvent travailler comme les hommes, elles ont obtenu un salaire égal à celui des hommes pour un travail identique. Pourtant les femmes oublient tous les acquis du féminisme et ce, dans l'indifférence générale, malgré l'oppression sexiste qui renaît dans toutes les relations familiales, sociales, humaines. La situation des femmes devient bien embarrassante, complexe.

Sur la situation féminine des années 50-70, la critique Li Ziyun souligne que le mode de pensée qui domine durant la révolution sociale est de considérer les caractères féminins (physiologiques ou psychologique) comme des manifestations du « non-prolétariat ». Les caractères féminins, tels le goût pour la beauté et le penchant à la gentillesse, sont regardés comme des témoignages de conscience bourgeoise. L'aspiration de la femme à une vie à caractère féminin tout à fait « normale » selon les anciens critères, devient « anormale ». C'est encore Li Ziyun, qui, sous le coup de l'émotion pose la question: « Si en vue de renforcer l'organisation du Parti, l'on fait une rétrospective de l'histoire de la révolution, nous pouvons prendre ces caractères féminins comme matière à la refonte de l'idéologie féminine...Les demandes particulières des femmes pendant les périodes de crise deviennent des principes normaux en temps de paix »¹⁴⁷.

On peut dire que depuis le début du nouveau pouvoir politique en 1949, la contradiction interne à l'idéologie dominante est mise en évidence par le problème de la libération des femmes : d'une part, la critique vis-à-vis d'une tradition féodale vieille de plus de deux mille ans, persiste toujours ; d'autre part, puisqu'on élude et réprime encore les caractéristiques féminines, le rapport ambigu avec la tradition n'est pas complètement coupé. Parlant de la libération sociale, les femmes chinoises

milieux littéraires la purge des « *you pai* » (droitiers) est particulièrement sévère, elle touche beaucoup d'écrivains dont Ding Ling, condamnés à l'autocritique et « envoyés à la base » dans les régions reculées. Ils y resteront jusqu'à la fin de la Grande Révolution Culturelle (1976).

¹⁴⁷ Li Ziyun, « *Ta tichu le shenme wenti—ping zai tongyi di ping xian shang* » (*Quelle question pose-t-elle— 'Sur la même ligne d'horizon'*), *Dushu (Lecture)*, n^o. 8, 1982.

n'obtiennent qu'une libération superficielle visant seulement à soutenir le nouveau pouvoir politique. Ainsi leur offre-t-on les mêmes occasions qu'aux hommes de participer aux activités sociales et politiques. De plus, elles ont une certaine autonomie économique. Mais la libération plus interne, plus profonde est toujours réprimée violemment par une nouvelle idéologie phallocratique. Ainsi s'exprime Liu Huiying : « D'une part la position sociale des femmes s'est élevée rapidement : non seulement on se réalise aussi pleinement que les hommes et les femmes jouissent d'un salaire égal pour un travail égal, mais on encourage également les femmes à entrer dans des domaines jusque là occupés par les hommes (en 1950, Tian Guiying devient la première conductrice de train), pour qu'elles deviennent identiques à l'homme. D'autre part, l'essence même de la libération de la femme, c'est-à-dire la conscience de sa féminité, et la conscience de soi, cette libération va entrer en conflit avec l'idéologie dominante. Aussi, au cours de plusieurs dizaines d'années, la femme va rester étouffée et subir une violente répression. À moins d'adopter un comportement et une forme de pensée masculins, la femme n'aura aucun moyen d'expression »¹⁴⁸. « Devenir un homme » est le seul choix par lequel les femmes récompensent la société qui leur donne la « libération ». La logique phallocratique se cache ici, puisque désormais la femme doit adopter tous les caractères masculins : elle perd sa spécificité pour devenir une « héroïne révolutionnaire ». Cette situation devient extrême au cours de la Grande Révolution Culturelle. Il n'y a plus d'espace pour que s'expriment tous les caractères féminins tels que faiblesse, sentimentalité, sensibilité, imagination...etc. Les critères féminins sont calqués sur les caractères masculins au sens traditionnel. Sous des qualificatifs tels « la fille de fer », « l'héroïne », « l'armée des femmes », les Chinoises deviennent une force ayant perdu tous les caractères de leur sexe, mises au service de la construction du socialisme pendant une époque de paix. La conscience féminine de cette période est au service du nouveau système phallocratique, et les femmes sont fières d'être approuvées par les normes et valeurs masculines. La compréhension du terme

¹⁴⁸ Liu Huiying, *op.cit.*, p.56.

« femme » est alors illusoire et devient un « signifiant vide »¹⁴⁹. D'ailleurs, il nous faut remarquer que cette libération superficielle des femmes camoufle en fait une nouvelle inégalité plus grande : les femmes participent au travail comme les hommes pour acquérir une valeur sociale et la capacité de « devenir maître de son propre destin », alors qu'en même temps elles assument les missions féminines traditionnelles, donner naissance à une descendance, assurer l'entretien de la maison, satisfaire le désir de l'homme... La charge de travail devient double et plus lourde au cours de cette période. Sous le poids de cette réalité, la conscience de soi des femmes est gravement déformée, la création féminine perd totalement son espace et son indépendance.

De plus, la Grande Révolution Culturelle voit la Chine continentale se fermer au monde extérieur, et s'enfermer ainsi dans une situation d'auto-défense vis-à-vis de l'Occident. En effet, toutes les communications culturelles avec les pays étrangers sont coupées. La pensée se sclérose, la culture est figée. Cette régression est sans précédent. Il ne reste plus que la littérature révolutionnaire pour doper le délire anticulturel. Comment donc, dans cette situation, le Moi féminin pourrait-il s'exprimer ? La femme de nouveau est opprimée, écrasée, étouffée par le pouvoir masculin représenté par le Parti.

Mais, contrastant d'une façon frappante avec cette oppression, l'irrésistible et dynamique mouvement des femmes est en train de se développer dans le monde entier. Au début des années 60 du XX^e siècle, naît le deuxième essor du mouvement des femmes et du féminisme dans les pays occidentaux. Au début des années 70, ce mouvement se développe avec vigueur dans le tiers-monde. Tous ces mouvements convergent pour devenir un torrent culturel impétueux, ébranlant la domination et l'oppression de la phallocratie traditionnelle du monde. La conscience féminine s'amplifiant rapidement, les femmes font beaucoup de progrès dans le développement de la prise de conscience de soi et du désir d'indépendance. Mais la Chine, marquée par la tradition féodale de plus de deux mille ans, à laquelle s'est

¹⁴⁹ Meng Rui, Dai Jinhua , *Fuchu lishi dibiao (Emergent de la pensée féminine à la surface historique)*, Zhengzhou, Editions Henan renming, 1989, p. 21.

ajoutée l'oppression de la Grande Révolution Culturelle, place les femmes dans un silence absolu. Les Chinoises connaissent alors l'oppression sexiste la plus grave de tous les temps. Cette oppression est si tragique qu'elles perdent complètement leur conscience acquise depuis le mouvement du 4 mai à travers la libération de la personnalité et la poursuite de l'amour.

Après l'établissement du nouveau régime, il suffit de faire une rétrospective des condamnations de plus en plus acharnées vis-à-vis des milieux littéraires, pour comprendre les causes de la « dépression » féminine en littérature:

- Censures contre le film *Wu Xun zhuan (L'Histoire de Wu Xun)*¹⁵⁰ au début de l'établissement de la République Populaire de Chine ;
- Attaques contre l'écrivain Xiao Yemu¹⁵¹ (1951) ;
- Attaques contre *Hong lou meng yan jiu (Recherches sur le Rêve dans le pavillon Rouge)* écrit par Yu Pingbo¹⁵² (1954) ;
- Censures contre Hu Shi¹⁵³ (1954) ;

¹⁵⁰ Le film *Wu Xun zhuan (L'histoire de Wu Xun)*, réalisé par Sun Yu en 1951. Wu Xun, un paysan vivant à la fin de la dynastie Qing (1644-1911), mendie de l'argent pour ouvrir une école où les enfants des paysans pauvres auraient un enseignement gratuit. Wu Xun est qualifié de *mendiant droit, saint mendiant*. On estime que ce film prône la culture féodale et déshonore le soulèvement des paysans, il est censuré jusqu'en 1986.

¹⁵¹ Xiao Yemu (1918-1970), sa nouvelle *Women fuqi zhijian (Entre les couples)*, publiée en 1949, manifeste les contradictions entre un cadre intellectuel et sa femme d'origine paysanne, ce qui la condamne depuis 1951 comme un œuvre qui attire des moqueries sur la classe ouvrière et paysanne. L'auteur est persécuté jusqu'à sa mort en 1970, et réhabilité en 1980.

¹⁵² Yu Pingbo (1900-1990), professeur de l'université de Beijing, démocrate, refuse d'obéir à *L'ordre du Parti de 1953* qui demande aux savants d'interpréter la littérature classique chinoise selon l'opinion marxiste-léniniste. Yu Pingbo prône que *Hong Lou Meng (le Rêve dans le pavillon rouge)*, une des quatre grandes œuvres littéraires classiques chinoises, écrite par Chao Xueqing en 1784) ne vise pas à critiquer le féodalisme mais est seulement l'autobiographie de Chao Xueqing. Ce problème académique vaudra à Yu Pingbo de subir une censure politique dès 1954. Grâce à sa réputation dans le monde, il sera réhabilité en 1972, plus tôt que les autres.

¹⁵³ Hu Shi (1891-1962), un des promoteurs du Mouvement de la Nouvelle Culture des années 1915-1920, est un grand savant de la culture classique chinoise. En 1949, il quitte le continent chinois et habite tantôt Taiwan tantôt aux Etats-Unis. En fait, le mouvement politique vis-à-vis de Hu Shi pendant les années 1950 n'arrive pas à le toucher physiquement, mais ses proches restés en Chine sont visés et attaqués.

- Attaques contre le groupe de Hu Feng¹⁵⁴ (1955) ;
- Censures contre le groupe de Ding Ling¹⁵⁵ et Feng Xuefeng¹⁵⁶ depuis les années 50 ;
- Le mouvement contre des droitiers (1957)¹⁵⁷, etc ...

Au début des années 60 le slogan « en aucun cas oublier la lutte de classes » entraîne un durcissement de ce mouvement négationniste. Le travail de sape des milieux intellectuels chinois se poursuit jusqu'à la Grande Révolution Culturelle (1966-1976), période au cours de laquelle on assiste à l'anéantissement total de la culture.

Après ces mouvements destructeurs, en particulier après le mouvement contre les droitiers et le grand mouvement critique, nous constatons un fait essentiel : l'enthousiasme des écrivaines pour la création tend rapidement à décliner. Depuis le début de la Grande Révolution Culturelle, dans tous les milieux culturels c'est la confusion complète. La création féminine entre dans une période de « silence » : la femme perd son identité et sa « parole ». Désormais les femmes ne peuvent plus que chercher à se plier avec prudence à « l'instruction la plus haute »¹⁵⁸. Elles répondent à cette époque tourmentée par la disparition de leur conscience féminine.

¹⁵⁴ Hu Feng (1902-1985), poète, traducteur, théoricien de la littérature contemporaine. En 1954, il donne un rapport au Bureau Politique du Comité Central pour démontrer que la littérature chinoise de l'époque ne reflète pas la réalité, souligne les aspects radieux mais néglige les côtés sombres. Hu Feng et les gens qui tiennent les mêmes propos sont condamnés comme groupe anti-révolutionnaire, lui-même est emprisonné, plus de 2100 personnes sont impliquées. En 1979, cette affaire est révisée, Hu Feng sort du prison.

¹⁵⁵ Ding Ling (1904-1986), écrivaine contemporaine, de la fin des années 1950, ses œuvres sont critiquées car on estime qu'elles montrent toujours une pensée individualiste et l'idéologie bourgeoise. Son affaire est révisée en 1979.

¹⁵⁶ Feng Xuefeng (1904-1976), un poète connu contemporain, chef des Editions du Peuple au début des années 1950. Impliqué dans l'affaire de Yu Pingbo (voir note 152), il est envoyé travailler à la campagne. En 1979, trois ans après sa mort, il sera réhabilité.

¹⁵⁷ C'est un grand mouvement politique de masse provoqué par le Parti en 1957. Ce mouvement atteint toutes les classes en Chine à ce moment là pour débusquer les contre-socialistes, les contre-communistes et les contre-révolutionnaires qui se cachent. Après 1978, le Parti avoue qu'il existe des cas d'accusation injustifiée dans ce mouvement et réhabilite les victimes des erreurs judiciaires.

¹⁵⁸ L'instruction la plus haute (*zui gao zhi shi*) signifie les paroles et les opinions de Mao Zedong.

Il semble affligeant que les femmes chinoises se conforment à la tournure des événements au lieu de la contrecarrer, de s'y opposer et de la rejeter. Mais peut-être sont-elles si reconnaissantes envers ce nouveau pouvoir qu'elles ne peuvent juger de la force qui les opprime. Cette force sournoise, issue du féodalisme, s'est instillée à l'intérieur de ce nouveau pouvoir. Les Chinoises sont loin de l'esprit de rébellion et de résistance que possédaient les femmes depuis l'époque du 4 mai. Elles deviennent des marionnettes qui suivent aveuglément la politique. Par là même nous voyons la faiblesse fatale de la femme chinoise : comparée à la femme occidentale, il lui manque la raison moderne comme appui interne. C'est-à-dire l'esprit du doute et l'esprit critique. Le silence, l'obéissance et la conformité devant la puissance témoignent de l'oppression et de la force de dissuasion qu'exerce la tradition patriarcale depuis plus de deux mille ans sur la conscience des femmes chinoises. Bien sûr, en de pareilles périodes de tourmente, le peuple est généralement privé de liberté de parole et est instrumentalisé par la politique, à plus forte raison pour les femmes. Cependant il faut bien constater que dans cette lamentable situation, la capacité de penser par soi-même, l'esprit critique et la rébellion ne manquent pas aux écrivains masculins chinois. En effet, certaines pièces de théâtre, certains articles osent la contestation¹⁵⁹. Leurs auteurs sont des hommes. Cela montre dans une

¹⁵⁹ En 1961, Wu Han écrit *Hai Rui baguan* (*Hai Rui démis de ses fonctions*), une pièce de théâtre, célèbre pour son implication politique. Wu Han est un historien qui situe sa pièce à l'époque de la dynastie Ming (1368-1644). Le sujet est le suivant : le héros, Hai Rui, ministre, est emprisonné pour avoir critiqué l'empereur. Le premier spectacle, donné en 1961, est salué par Mao Zedong. L'œuvre est même adaptée pour l'opéra de Pékin. Toutefois au début de la Grande Révolution Culturelle, Yao Wenyuan, l'un des membres de la Bande des Quatre, y voit une parodie s'attaquant au président Mao : le héros Hai Rui représenterait Peng Dehuai, qui au début du Grand Bond en Avant (*Da yue jin*, 1958-1960) a osé critiquer le président Mao. Cette censure est l'amorce du déclenchement de la Grande Révolution Culturelle. Wu Han a été l'une des premières victimes de la Grande Révolution Culturelle : il est mort en prison en 1969.

Dans un autre domaine, celui des essais, une rubrique de Den Tuo, Wu Han et Liao Mosha paraît en 1961, elle s'intitule *San jia cun* (*Notes de Trois Familles Villageoises*). Cette rubrique aborde les problèmes posés par certaines idéologies et par les pensées intellectuelles. Certains articles osent une critique de cette vision malsaine de la vie sociale et une satire des abus de l'époque. Aussi ces essais sont considérés au moment de la Grande Révolution Culturelle comme faisant partie « d'activités politiques bien organisées » visant « une grande attaque contre le Parti

certaine mesure que, par rapport aux écrivains masculins, les femmes ne se manifestent pas et se conforment aux directives ; elles obéissent au lieu de se rebeller et de résister à l'oppression politique, aggravant ainsi la situation de « l'absence féminine » pendant l'époque de la Grande Révolution Culturelle.

5.2 Rejet de la littérature française¹⁶⁰

L'établissement de la République en 1949 tourne une nouvelle page de l'histoire chinoise. La Chine, pays de grande tradition culturelle présente désormais un visage différent et montre un attrait tout nouveau pour l'Occident. D'excellentes traductions de grands auteurs français donnent l'occasion d'échanges littéraires fructueux entre la Chine et la France. Dès 1950, la traduction des classiques français en Chine amène avec elle le développement de l'esprit critique. Désormais la littérature française est systématiquement traduite ; on trouve Rousseau, Montesquieu, Balzac, Hugo, Zola, Rabelais, Molière, Flaubert, Voltaire, Diderot, George Sand, Stendhal, Mérimée, Maupassant, Musset... Les écrivains réalistes tels Balzac, Zola ou Maupassant sont très appréciés. Les écrivains engagés du XX^e siècle, Romain Rolland, Louis Aragon, Paul Eluard, Henri Barbusse, sont également traduits ou retraduits. *Les Communistes*, chef-d'œuvre en quatre volumes de Louis Aragon, est traduit à cette époque. Mais, au fur et à mesure de la dégradation de la situation politique chinoise, à la fin des années 50, l'idéologie prolétarienne devient de plus en

et le Socialisme ».

Au cours des années 70, avant la fin de la Grande Révolution Culturelle, à Baiyangdian de la province du Hebei un groupe de poètes s'organise. Parmi leurs représentants on trouve Mang Ke, Duo Duo, Gen Zi... Précédemment nombre de jeunes intellectuels, fils de cadres supérieurs et de grands intellectuels avaient été envoyés à Baiyangdian pour être « rééduqués ». De familles aisées, ils avaient l'occasion de « toucher » aux œuvres littéraires occidentales. Aussi finissent-ils par organiser spontanément des activités littéraires clandestines. Progressivement se forment des groupes de poètes qui, abandonnant les poèmes politiques de mise à l'époque, reviennent à une pensée personnelle, subjective.

Les romans manuscrits sont populaires au cours de la Grande Révolution Culturelle. En raison de la censure politique très sévère, les romans autorisés à être publiés sont rares et leur contenu conforme à la ligne politique, donc très répétitifs et monotones. Des romans manuscrits apparaissent, qui circulent sous le manteau. Les thèmes sont riches, concernent la réalité sociale, l'espionnage, l'amour...

¹⁶⁰ Cette section fait référence à Qian Linsen, in Cheng Pei (ed.), *op. cit.*, p. 43-50.

plus dominante et s'impose finalement comme seul critère littéraire. La diffusion de la culture étrangère est soumise aux besoins politiques. La littérature chinoise s'éloigne de l'individu pour tendre vers une politisation qui servira la pensée unique. Dans ce contexte, les œuvres occidentales, malgré leur rôle dans la formation des révolutionnaires au cours des années 1920-1930, s'avèrent inadaptées à l'époque. Elles traversent une phase de purgatoire idéologique. Les recherches sur l'histoire des littératures chinoise et étrangère sont soumises au filtre du réalisme et du non-réalisme. C'est-à-dire que seule la littérature réaliste sera acceptée, toutes les autres ne présentent aucun intérêt, qu'elles soient ancienne, moderne, classique ou romantique...C'est pourquoi des écrivains comme Balzac sont alors abondamment traduits en Chine après 1949. Mais avec l'arrivée du réalisme socialiste, Jdanov met fin au règne du réalisme. Les grands écrivains réalistes, jadis admirés, sont tous rejetés. C'est du milieu des années 50 et au début des années 60 que le débat littéraire provoque une critique qui stigmatise le conservatisme de Balzac, l'individualisme de Stendhal et l'humanisme de *Jean-Christophe* ou de Jean Valjean. Ces quatre cas sont révélateurs du phénomène de rejet de la littérature française. Les seuls modèles littéraires seront désormais le romantisme et le réalisme révolutionnaires. La littérature occidentale, surtout la littérature française, est violemment critiquée car considérée comme le type littéraire par excellence de l'idéologie de la classe bourgeoise, en opposition à la classe prolétarienne. L'idéologie prolétarienne rejette donc la littérature occidentale pour garder sa position dominante de classe et faire valoir sa pureté. Pour la littérature française, seuls *L'Internationale* de Pottier et les poèmes sur la Commune de Paris peuvent être lus pendant la Grande Révolution Culturelle, où la tendance de remplacer les critères littéraires avec les critères politiques et utilitaires atteint un sommet. Dans ce contexte, les œuvres françaises traduites en chinois sont instrumentalisées pour satisfaire des besoins idéologiques ; elles sont manipulées dans un but politique, perdant ainsi leur valeur esthétique et leur esprit individuel. Presque tous les écrivains célèbres et leurs personnages tombent dans l'oubli, Stendhal et son Julien Sorel en sont les victimes typiques.

C'est dans les années 1930 que *Le Rouge et le Noir* a été introduit en Chine.

Cette œuvre de Stendhal a connu un grand succès, trouvant un écho positif chez les premiers lecteurs chinois. Dans les années 50, *Le Rouge et le Noir* est traduit par Lu Yujun et en 1958 cette traduction accompagne la sortie en Chine du film *Le Rouge et le Noir* réalisé en 1954 par Claude Autant-Lara. Une fois encore le chef d'œuvre de Stendhal suscite chez les jeunes l'admiration, le rejet de la vulgarité, de l'hypocrisie, de l'avidité et de l'égoïsme des nobles ou du clergé ; ils admirent l'esprit de révolte de Julien, le mépris de Mathilde envers la bassesse quotidienne et se passionnent pour l'intrigue amoureuse¹⁶¹. D'un point de vue esthétique, il est tout à fait normal d'avoir des jugements différents sur une œuvre, mais du point de vue de l'idéologie prolétarienne, cette diversité d'opinions vis-à-vis du *Rouge et le Noir* est contraire à la pensée unique, et pose problème. La controverse émerge entre 1958 et 1960. D'abord, ce sont les Editions *Renming wenxue* qui publient en 1958 un pamphlet intitulé « A propos du *Rouge et le Noir* de Stendhal ». Deux ans après, deux revues importantes, *Connaissances littéraires* et *Cinématographie populaire*, organisent des débats et suscitent des critiques sur le roman et le film à l'échelle nationale. Julien Sorel, personnage du XIX^e siècle issu d'un roman étranger, est analysé au travers de l'idéologie prolétarienne chinoise. Sévèrement critiqué, il est finalement rejeté par les censeurs, car il est considéré comme un « caméléon politique »¹⁶², un « individualiste irrécupérable »¹⁶³, un « menteur rusé en jouant l'imposteur »¹⁶⁴, un « arriviste radical »¹⁶⁵. Son comportement est, selon la critique

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 45.

¹⁶² Wang Zhongxiang, «Yulian de zhengzhi sixiang, xingxiongzhuyi he renshengguan » (*Idee politique, héroïsme et conception de la vie de Julien*), *Wenxue zhishi (Connaissances littéraires)*, n°6, 1960. Cité par Qian Linsen, in Cheng Pei (ed.), *ibid.*.

¹⁶³ Liu Jia, «Ruhe kandai waiguo wenxue zuopin » (*Comment traiter les œuvres classiques de la littérature étrangère*), *Weixue zhishi (Connaissances littéraires)*, n°6, 1960. Cité par Qian Linsen, in Cheng Pei (ed.), *ibid.*.

¹⁶⁴ Yao Wenyuan, «Cong 'Hong yu hei' kan xifang jingdian wenxue zuopin de aiqing miaoxie» (*La description de l'amour dans les œuvres classiques des littératures occidentales à travers Le Rouge et le Noir*), *Guanyu Sitangda de 'Hong yu hei' (A propos du Rouge et le noir de Stendhal)*, Beijing, Editions Renmin wenxue, 1958. Cité par Qian Linsen, in Cheng Pei (ed.), *ibid.*.

¹⁶⁵ Ran Zaixian, «Ping sitangda de 'hongyuhei' » (*Critique du Rouge et le Noir de Stendhal*), *Kaifeng shifan xueyuan xuebao (Revue de l'Ecole Normale Supérieure de*

d'alors, un exemple d'immoralité. Il ne se révolte que pour se hisser vers les honneurs, pour obtenir une place dans la classe gouvernante. Pour atteindre son but, il est prêt à toutes les compromissions¹⁶⁶. Le drame de Julien, en fin de compte, est celui de l'individualisme, un des caractères négatifs de la classe bourgeoise. Tous ces jugements de classe finissent par détruire le personnage, le roman, l'auteur, et même le traducteur. On estime que *Le Rouge et le Noir*, au lieu de vanter l'ambition du Julien Sorel, aurait dû montrer davantage la nature de la société, la place et la valeur du peuple. Le roman trahit l'attitude réactionnaire de Stendhal en matière de politique. Si bien que *Le Rouge et le Noir* devient « une pomme empoisonnée », qui ne mérite que la poubelle¹⁶⁷. Pendant la Grande Révolution Culturelle, le chef-d'œuvre de Stendhal est censuré comme nombre d'autres œuvres occidentales. Mais il est intéressant de noter qu'il est la première œuvre étrangère dont on a aussi levé l'interdiction. Cet « honneur », accordé à elle seule, lui a permis d'avoir un destin unique. Lorsque la dictature de la Bande des Quatre arrive au bord de la ruine (en 1976), Jiang Qing, son leader fait réhabiliter le roman à des fins politiques. Certains spécialistes de la littérature étrangère se voient alors obligés de déformer à nouveau l'image littéraire de Julien pour l'adapter à la pensée et aux principes politiques. Cette fois-ci Julien est présenté comme un « capitulard » : « L'individualisme bourgeois enraciné dans Julien l'a déterminé à faire un choix honteux devant les autorités de la noblesse féodale'. Pour être prêtre, 'il a vendu son âme au catholicisme'. En tant que secrétaire du marquis, il en est réduit à un rôle de 'flagorneur surnois et perfide'. Il participe à des réunions secrètes et se transforme en 'serviteur fidèle de la restauration des nobles', devenant ainsi un 'traître qui mérite plus que la mort'. 'Son sort prouve que tous ceux qui fomentent des conspirations finissent mal' »¹⁶⁸. Or ces articles critiques sur Julien affichés comme

Kaifeng), n°.9, 1960. Cité par Qian Linsen, in Cheng Pei (ed.), *ibid.*.

¹⁶⁶ Wen Wai, « 'Hong yu hei' yu Yulian » (*Le Rouge et le Noir* et Julien), *Shandong wenzue (Littérature de Shandong)*, n°.11, 1960. Cité par Qian Linsen, in Cheng Pei (ed.), *ibid.*, p. 46.

¹⁶⁷ Wang Zhongxiang, *op.cit.*. Cité par Qian Linsen, in Cheng Pei (ed.), *ibid.*.

¹⁶⁸ Jiang Yi, « Yulian, miandu fubi de nuofu » (*Julien, capitulard devant la Restauration*), *Kaifeng shifan xueyuan xuebao (Revue de L'Ecole Normale*

les *Dazibao*¹⁶⁹, sont écrits par les gardes rouges pour accuser le traître Lin Biao¹⁷⁰. Quel ultime malheur pour ce personnage, auquel Stendhal avait consacré sa vie et sa passion : Julien n'est plus qu'un outil aux mains de ceux qui ourdissent des manipulations idéologiques dans le tourbillon politique chinois. Paradoxalement, ce roman n'a pas été sauvé après l'échec de la Bande des Quatre en 1976. Au contraire, la chute de la Bande entraîne la chute de l'œuvre qui a été compromise avec elle. C'est seulement en 1979, trois ans après la fin de la Grande Révolution Culturelle, que *Le Rouge et le Noir* revoit le jour, republié cette fois par les Editions *Shanghai yilin*. Le destin dramatique de Stendhal et de Julien Sorel en Chine prouve que, dans le contexte d'une dictature politique et culturelle, le milieu littéraire chinois n'eut aucun choix possible, c'est-à-dire qu'il lui fut impossible d'accueillir la littérature étrangère, notamment française.

Dans le contexte politique d'une «valorisation du prolétariat et de l'anéantissement de la bourgeoisie», les lecteurs chinois des années 50 et 60 ont perdu leur conscience de l'individu et leur indépendance. Ils ne savent plus lire une littérature française riche de tant d'écoles et de styles différents. Surtout, au cours des dix années de Grande Révolution Culturelle opprressive, c'est sans aucune culture qu'un intellectuel chinois est contraint de se plier aux critères politiques, n'étant plus maître de son choix. C'était le cas avec *Le Rouge et le Noir*, mais également avec *Jean-Christophe*.

En 1926, le roman *Jean-Christophe* de Romain Rolland est traduit en chinois par Jing Yinyu. Il reçoit un très bon accueil parmi les jeunes intellectuels des années 20 et 40, étant considéré comme un roman presque « parfait dans sa description du personnage ». Jean-Christophe est pris pour modèle par les jeunes, tel un maître et un ami pour les jeunes intellectuels du Mouvement du 4 mai.

Au début des années 50, peu après l'établissement de la République Populaire,

Supérieure de Kaifeng), n° 2, 1976. Cité par Qian Linsen, in Cheng Pei (ed.), *ibid*.

¹⁶⁹ Les *Dazibao* sont des articles critiques, écrits en gros caractères et affichés sur les murs.

¹⁷⁰ Lin Biao a été désigné comme dauphin de Mao à la tête du parti Communiste en 1969, et a péri dans un accident d'avion le 13 septembre 1971 en tentant de rejoindre l'Union Soviétique après un coup d'Etat manqué.

la version intégrale de *Jean-Christophe*, traduite par Fu Lei est publiée par les Editions *Pingmin*, à Shanghai. En 1957, les Editions *Renmin wenxue*, à Beijing rééditent deux fois cette traduction qui a tant influencé les jeunes intellectuels. Mais *Jean-Christophe* va subir en Chine le même sort que *Le Rouge et le Noir* en raison des censures imposées à la littérature étrangère par le régime politique. La conception autoritaire et partielle des rapports entre art et politique remet en question la valeur littéraire de *Jean-Christophe*, considéré comme un roman individualiste. Le régime politique exige des intellectuels chinois de changer leur mode de pensée et d'abandonner l'individualisme. Plus tard, au cours de la période « anti-droitiste » qui débute en 1957, l'enthousiasme pour *Jean-Christophe*, à l'origine des malheurs politiques des intellectuels, s'évanouit. Au cours de cette sombre période, nombreuses sont les victimes : les intellectuels qualifiés de « droitiers » se voient contraints de faire leur autocritique, d'abandonner leur propre indépendance intellectuelle, et donc de renier en particulier une œuvre comme *Jean-Christophe* et son auteur. Tous les lecteurs de tels romans sont également écartés de la scène littéraire chinoise. Au fur et à mesure que s'affermait cette politique visant à « valoriser le prolétariat et à anéantir la bourgeoisie », les pensées prolétariennes et marxistes deviennent l'unique référence en Chine, si bien que les intellectuels sont dans l'obligation de se « rééduquer » en abandonnant leurs propres convictions. Aussi l'admiration pour Romain Rolland n'est plus de mise et *Jean-Christophe* devient une œuvre à influence néfaste, un roman interdit. Non seulement les spécialistes de Romain Rolland se voient dans l'obligation de rejeter l'écrivain français, mais ils doivent céder aussi à la pression des critiques chinois, contraints de déformer *Jean-Christophe* et d'en donner une interprétation négative. Luo Dagang, spécialiste de littérature française s'est trouvé dans cette situation lorsqu'en 1958, parmi les critiques littéraires, s'est élevé le mouvement de dénigrement de Romain Rolland. Contraint de faire d'incroyables critiques gauchistes sur l'écrivain français, il publie des articles pour l'attaquer. Il a dit : « En 1848, Marx et Engels ont déjà publié *Le Manifeste du Parti Communiste*, et Lafargue, Jaurès, Anatole France et Barbusse connaissaient tous la révolution, tandis que Jean-Christophe, héros

individualiste créé par Romain Rolland entre 1903 et 1912, n'éprouve aucun remords pour son individualisme »¹⁷¹. « Ce ne peut pas être un grand personnage »¹⁷². Luo Dagang prétend que l'amitié émouvante entre Jean-Christophe et Olivier n'est qu'une « réconciliation nationale de type idéaliste »¹⁷³. Il établit de faux jugements en publiant un essai important *Sur Romain Rolland*, où il critique l'individualisme et l'humanisme. 20 ans après, ressentant de l'amertume sur ce qu'il a fait pendant la Grande Révolution Culturelle, Luo fait une mise au point sur Romain Rolland : « La situation politique chinoise entre 1957 et 1958 m'a obligé à critiquer l'humanisme et l'individualisme bourgeois du roman *Jean-Christophe*. Je pensais, à l'époque, que cela témoignait de la confiance et de l'encouragement du Parti pour le vieil intellectuel que j'étais, que c'était une bonne occasion de rendre service au peuple. En même temps, les condamnations visant les 'Recherches sur *Le Rêve dans le pavillon rouge*' et le film *Histoire de Wu Xun* me faisaient très peur. Moi, un intellectuel qui avait vécu l'ancienne société, n'osait plus parler, de peur d'être puni pour l'exemple ou d'être abattu. C'est vrai que dans mon essai, je n'osais pas dire ce que je pensais. J'avais peur qu'on m'impose des étiquettes, et qu'on dise que je préconisais l'individualisme bourgeois »¹⁷⁴. Un autre intellectuel ayant un rapport étroit avec *Jean-Christophe* eut un destin plus tragique, ce fut Fu Lei. Excellent traducteur, ayant traduit 34 œuvres étrangères, il se suicide avec son épouse en 1966, ne voulant pas céder aux injonctions du Parti. Malgré les persécutions, il refusait que ses écrits soient déformés. Explicitement, à une époque où l'extrême gauche est toute-puissante, les intellectuels chinois se trouvent dans une situation difficile vis-à-vis de la littérature étrangère : choisir selon des critères littéraires ou obéir aux

¹⁷¹ Luo Dagang, « Yuehan kelisitofu zheyi renwu » (*Le personnage de Jean-Christophe*), *Zhongguo qingnian (Jeunesse chinoise)*, n° 2, 1957. Cité par Qian Linsen, in Cheng Pei (ed.), *op. cit.*, p.48.

¹⁷² Luo Dagang, « Da Liu Zhi he Guo Xiang tongzhi » (*Réponse aux camarades Liu Zhi et Guo Xiang*), *Duzhe bao (Journal de la lecture)*, n° 1, 1958. Cité par Qian Linsen, in Cheng Pei (ed.), *ibid.*.

¹⁷³ Luo Dagang, « Yuehan kelisitofu he zichanjiuji de rendaozhuyi » (*Jean-Christophe et l'humanisme bourgeois*), *Wenyi bao (Journal de l'art et de la littérature)*, n° 9-10, 1961. Cité par Qian Linsen, in Cheng Pei (ed.), *ibid.*, p. 49.

¹⁷⁴ Luo Dagang, « Luo Dagang tongzhi da benkanjizhewen » (*Réponse au journaliste*), *Waiguo wenxue jianjiu (Etudes de la littérature étrangère)*, n° 1, 1981, p. 56-61.

critères politiques imposés. C'est à la fois une tragédie pour les lecteurs chinois et une tragédie pour la littérature française rejetée.

5.3 La conscience féminine dans l'interstice politique des « dix-sept ans » (1949-1966)

La création féminine de la période des « dix-sept ans »¹⁷⁵ qui suivit la fondation de la République de Chine a une signification particulière dans l'histoire littéraire du XX^e siècle. Cette particularité est paradoxale : la création féminine des « dix-sept ans » suit la tradition de l'écriture féminine révolutionnaire des années 30, tout en modifiant la tendance féministe née au début des années 40. Selon les nouvelles normes littéraires, les écrivaines chantent les louanges des révolutionnaires de la République et font l'éloge des constructeurs de la nouvelle Chine. En même temps, durant cette période « d'édification socialiste en temps de paix », elles découvrent petit à petit que la réalité du statut des femmes et de leur valeur ne correspondent pas à leur idéal. Cela déclenche chez elles un profond mécontentement qui mène à l'évocation du passé. D'une part, l'écriture féminine des « dix-sept ans » est un prélude à l'époque suivante où l'écriture féminine sera gravement pénalisée et où la conscience féminine sera totalement occultée ; d'autre part, elle prélude au redressement de la conscience féminine indépendante des années 1980.

5.3.1 L'Écriture marginale des femmes : semi-autobiographie et narration de la révolution

La plupart des écrivaines qui s'activent dans le domaine littéraire pendant les années 50 ont connu les dures épreuves de la révolution et de la guerre au cours des années 30 et 40. Ces expériences de jeunesse leur font croire que seule l'épreuve de la révolution fera d'elles de vraies révolutionnaires prolétariennes. La révolution

¹⁷⁵ Dans l'histoire littéraire contemporaine chinoise, la période des « dix-sept ans » commence en 1949, date du début de la République Populaire de Chine et s'achève avec le début de la Grande Révolution Culturelle Prolétarienne en 1966.

trionphante confirme leurs rêves. Cette reconnaissance correspond à de nouvelles normes littéraires, où les récits d'expériences vécues par les jeunes intellectuelles au cours de la révolution nationale sont exploités au point de devenir les sujets préférés des écrivaines de l'époque. Ces œuvres abordent des thèmes tels que la guerre révolutionnaire ou l'édification du socialisme, mais point de conscience féminine qui quant à elle tombe dans l'oubli. Ces romans fournissent cependant un certain espace à la conscience féminine, qui apparaît avec « un visage secondaire » au sein des thèmes principaux. Car toute la réflexion sur la psychologie féminine, sur le sort de la femme dans la famille, dans la société, sur sa position sociale, tous ces thèmes se trouvent en marge, cachés derrière les grands thèmes révolutionnaires. Ainsi *Chant de la jeunesse* (*Qingchun zhi ge*, 1958) de Yang Mo et *Haricot rouge* (*Hongdou*,1957) de Zong Pu représentent cette tendance. Ces deux romans appartiennent aux souvenirs de la vie pendant la guerre. Les femmes font énormément de sacrifices et subissent de graves chocs émotionnels au cours de la guerre, ce qui n'apparaît jamais dans l'« histoire officielle ». Finalement, dans ces textes révolutionnaires qui se présentent à la façon de « souvenirs », les écrivaines tentent d'ouvrir une « brèche » pour confier leur expérience. Mais la révolution ne permet pas aux sentiments de s'exprimer, si bien que les écrivaines sont obligées de « combiner » la vie quotidienne et les sentiments individuels avec les convictions révolutionnaires.

Chant de la jeunesse est un roman à couleur autobiographique. L'histoire se passe entre l'Incident du 18 septembre 1931¹⁷⁶ et le Mouvement du 9 décembre

¹⁷⁶ L'incident du 18 septembre ou Incident de Mandchourie eut lieu le 18 septembre 1931. Ce jour là, près de Moukden (aujourd'hui Shenyang), un sabotage sur la voie ferrée appartenant à la Société Japonaise des Chemins de Fer de Mandchourie est le prétexte de l'entrée en guerre des Japonais qui débarquent et occupent la Mandchourie. Cet attentat fut très vraisemblablement planifié par les Japonais qui craignaient une unification de la Chine sous l'égide du Guomindang perçue comme une véritable menace contre la prééminence japonaise dans la région. Les militaires japonais accusèrent les Chinois d'avoir perpétré l'attentat, donnant ainsi le prétexte à l'invasion immédiate du Sud de la Mandchourie par les troupes japonaises, et à la création quelques mois plus tard de l'Etat fantoche du Manzhouguo (Mandchourie) sous l'autorité théorique de l'ex-empereur de Chine, Puyi. Cet incident « provoqué » n'est pas unique en son genre. Des procédés similaires avaient déjà été utilisés sous

1935¹⁷⁷. L'expérience de jeunesse de l'héroïne Lin Daojing sert de fil conducteur à l'histoire. Lin Daojing, une jeune femme influencée par la nouvelle pensée de la culture moderne, refuse le mariage arrangé par son père qui lui demande de devenir la concubine du chef du bureau de la Sécurité Publique. De colère, elle quitte sa famille. Ensuite, elle tombe amoureuse de Yu Yongze, qui est son sauveur quand elle est aux abois et que Lin Daojing considère comme « un jeune ayant de la connaissance », « un poète chevaleresque ». Mais après le mariage, Lin Daojing se sépare de lui car elle s'aperçoit qu'il est égoïste et vil. Il veut entraver sa liberté et l'empêche de participer aux activités patriotiques de crainte qu'elle soit séduite par un autre jeune homme supérieur à lui. La force qui incite l'héroïne à désertir sa famille, d'abord ses parents, puis son mari, est la conscience féminine de soi—respect de soi et indépendance—qui découle en droite ligne de l'esprit féminin du 4 mai. La différence est que le sort qui attend les « héroïnes du 4 mai » après leur fuite est toujours malheureux, elles ne peuvent espérer le bonheur, et retombent de Charybde en Scylla. En revanche, Lin Daojing recherchera l'appui de la grande famille révolutionnaire qui lui servira de guide. Ce roman est le reflet de « la parole révolutionnaire », car en raison des restrictions émises par l'idéologie dominante de l'époque, il est impossible à l'auteure de dépasser les normes littéraires assignées. Mais les lecteurs peuvent exactement sentir qu'au fond de cette « parole révolutionnaire », il y a toujours une tonalité tendre, sensible, un écho de « la parole féminine » plus intérieure se superposant à la parole révolutionnaire. Bien que l'auteure restreigne avec la raison cette « parole féminine », cette voix unique propre aux femmes existe irrésistiblement à l'intérieur de la parole révolutionnaire, jamais elle ne se tait. Ainsi quand l'auteure décrit les sentiments de l'héroïne pour de jeunes hommes, la façon d'écrire propre à une écrivaine est si tendre et si émouvante qu'on croirait voir l'auteure elle-même tomber amoureuse de ces jeunes hommes. En fait,

l'impulsion du général Tanaka entre la fin des années 1920 et l'invasion du reste du territoire chinois pour tenter de justifier l'expansionnisme japonais en Asie.

¹⁷⁷ Le mouvement du 9 décembre eut lieu en 1935. Plus de 6000 étudiants de Beiping (aujourd'hui Beijing) descendirent dans les rues pour manifester contre le gouvernement du Guomindang, qui pratiquait une politique de non-résistance à l'invasion des Japonais.

on assiste à la traduction inconsciente des contradictions psychologiques entre raison et sentiment quand la femme choisit la voie de la vie. La raison lui demande d'opter pour la libération sociale et la lutte révolutionnaire, qui doit être le but de sa vie. Or on ne peut faire taire les sentiments, le cœur parle toujours. C'est peut-être la seule façon dont la voix féminine peut se faire connaître dans le public de l'époque. Ici, dans la création féminine de la période des « dix-sept ans », nous pouvons entrevoir le « visage » de la conscience féminine. Cette œuvre essaie de dépasser la parole féminine marginale et de marcher vers la narration centrale de la révolution.

Dans *Haricot rouge* de Zong Pu, nous entendons plus clairement cette polyphonie féminine et percevons la contradiction interne des intellectuelles lorsqu'elles font état de leurs expériences historiques.

Haricot rouge nous raconte une histoire amoureuse. Cette histoire se passe dans un contexte particulier, et devient une tragédie amoureuse. L'arrière-plan de ce roman est 1948 :

« c'était juste en 1948, une année instable dans les bouleversements prodigieux, une année où on était ému et où on s'enthousiasmait jusqu'aux larmes, une année qui a décidé de la voie de la vie »¹⁷⁸.

Cette histoire se déroule dans le campus d'une université. La première fois que Jiang Mei et Qi Hong se rencontrent, c'est le coup de foudre. Aujourd'hui leur amour aurait un bel avenir. Mais cette année là, le choix de vie devient difficile. L'héroïne Jiang Mei tombe dans la contradiction tendue entre sentiment et raison : d'une part, elle aime tant Qi Hong qu'elle répugne à se séparer de lui ; d'autre part, la prise de conscience de la réalité politique, des sentiments simples, sincères pour les camarades et la patrie germent en elle. Ces deux forces antagonistes entrent en conflit dans le cœur de l'héroïne. Entre-temps, une femme nommée Xiao Su joue un rôle crucial dans la vie de Jiang Mei. Xiao Su est un personnage entier : elle est un élément actif de la révolution au sein du campus universitaire, elle est l'amie de notre

¹⁷⁸ Zong Pu, *Hong dou (Haricot rouge)*. Cité par Li Youliang, *Gei nanren mingming (Donnez un nom aux hommes)*, Beijing, Editions *Shehui kexue wenxian*, 2005, p. 118.

héroïne avec laquelle elle partage la chambre, si bien que l'influence de Xiao Su sur l'héroïne Jiang Mei est concrète, forte et inconsciente. Elle prête des livres révolutionnaires à Jiang Mei, vend son sang pour guérir la maladie de la mère de Jiang Mei, entraîne Jiang Mei à participer à une manifestation d'opposition aux Etats-Unis. Ses comportements désintéressés dégagent un bel idéal contrastant avec l'entêtement et l'étroitesse d'esprit de Qi Hong. Aussi est-il inévitable que les attitudes de Xiao Su et celles de Qi Hong jouent un rôle décisif lors du choix final de Jiang Mei : quand Qi Hong demande à Jiang Mei de quitter la Chine avec lui, la rupture définitive arrive tout naturellement. Respectant la mentalité révolutionnaire des années 1950, l'auteure veut prouver que l'héroïne a raison de choisir la rupture au lieu d'aller à l'étranger avec son amant. Mais tandis qu'elle proclame qu'elle « ne regrette jamais », on peut sentir le regret profond révélé entre les lignes. Ainsi « l'haricot rouge », symbole de l'amour fidèle et inébranlable, apparaît maintes fois dans l'œuvre, comme un écho regrettable. Influencée par son guide et par l'instruction idéologique, Jiang Mei troque l'amour contre la révolution. En réalité, elle n'arrive pas à couper son attachement infini aux deux pois d'amour qui figurent son amour pour Qi Hong. Le thème de ce roman est la révolution, mais en fait c'est l'amour qui occupe la place principale de la narration, c'est l'amour qui touche les lecteurs. Ce roman sera donc critiqué plus tard pendant la Grande Révolution Culturelle, car l'héroïne, une femme révolutionnaire, regrette son amour pour un jeune bourgeois, fils de banquier, qui de plus s'est exilé.

Le Chant de la jeunesse et *Haricot rouge*, ces deux romans, peintures d'expériences d'intellectuelles, montrent la psychologie subtile, contradictoire des auteures dans la création. C'est exactement cette psychologie subtile et cette contradiction interne qui provoquent le mécontentement des critiques de l'époque. Ils s'exclament : « l'auteure se met dans la peau d'une petite bourgeoise, aussi sa création fait-elle l'apologie de la petite bourgeoisie »¹⁷⁹. « En fait, quand l'auteure

¹⁷⁹ Guo Kai, « *Lüetan dui Lin Daojing de miaoxie zhong de quedian—ping Yang Mo xiaoshuo Qingchun zhi ge* » (*Sur les défauts de Lin Daojing dans le roman de Yang Mo— Le Chant de la jeunesse*), *Zhongguo qingnian (Jeunesse chinoise)*, n° 2, 1959. Cité par Li Youliang, *Gei nanren mingming (Donner un nom à l'homme)*, Beijing,

décrit l'état mental des intellectuelles de la petite bourgeoisie, elle ne se tient pas sur la position de la classe ouvrière. Dans la création, le sentiment de l'auteure est dominé par la sentimentalité étroite de l'individualisme appartenant à la petite bourgeoisie »¹⁸⁰. A ce qui nous semble aujourd'hui, ces articles critiques d'une époque particulière touchent directement le point clé de ces œuvres. Ainsi, nous pouvons voir sous un autre angle la contradiction psychologique qui se cache derrière le thème de l'époque, et comprendre la vraie situation de la conscience féminine dans la création des femmes des années 1950.

5.3.2 Le vacillement de la conscience de la maternité et la distorsion de la conception de la famille

Dans l'affrontement entre parole révolutionnaire et narration féminine, beaucoup de caractères féminins sont attaqués de plus belle. Il est impossible pour l'expression émotionnelle de trouver une position « légale » dans les textes, seules certaines dispositions naturelles, telles la maternité et la famille, passent comme un éclair. Mais elles sont modifiées au point d'être rendues méconnaissables.

La maternité est liée dans son sens originel à ses propres enfants, donc c'est une idée égoïste. Il est inévitable que ce thème maternel soit exclu de la parole politique. Durant la période de guerre, la maternité formulée par l'idéologie dominante symbolise non seulement une famille, mais aussi la force mentale qui soutient la nation. Dans *Tante Guan* (*Guan da ma*) écrit par Ru Zhijuan en 1955, Guan est profondément affligée car son fils sacrifie sa vie à la cause révolutionnaire. Elle transmet tout son profond amour maternel à Mao Zi et autres guérilleros et devient leur pivot mental. La maternité connaît un regain d'ardeur révolutionnaire. Dans les textes qui reflètent l'édification du socialisme, les écrivaines recourent régulièrement à la tactique de « l'amour de camarade » pour remplacer l'amour

Editions *Shehui kexue wenxian*, 2005, p. 119.

¹⁸⁰ Yao Wenyuan, « *Wenxue shang de xiuzhengzhuyi sichao he chuanguozuo qingxiang* » (*Les pensées révisionnistes dans la littérature et leur tendance*), *Renming wenxue* (*La littérature du peuple*), n° 11, 1957. Cité par Li Youliang, *ibid.*.

maternel. Dans *Le haut peuplier blanc* (*Gaogao de baiyangshu*) écrit par Ru Zhijuan en 1959 et *La longue eau courante* (*Changchang de liushui*) écrit par Liu Zhen en 1962, la maternité se reporte sur une femme camarade aînée. C'est l'explication donnée par Chen Suyan : « À l'époque, les sentiments éprouvés vis-à-vis de son propre enfant ne possèdent pas de signification progressiste. Les écrivains détournent le sentiment maternel pour le laisser s'épanouir en 'tante' ou 'grande sœur'. C'est un 'transfert' dans l'interstice politique »¹⁸¹. La conception de la famille a tout à fait changé sous la plume des écrivaines de l'époque. La petite cellule familiale traditionnelle se fond dans la grande famille révolutionnaire et devient le modèle fixé dans les textes. Dans *Bonheur* (*Xing Fu*, 1959), Jia Lan est une femme traditionnelle soumise et se tenant bien à sa place. Elle découvre un jour que son mari est un espion, elle tombe dans l'affliction et l'hésitation. Plus tard sous l'exhortation et l'aide de l'organisation du Parti, elle abandonne résolument sa petite famille et se lance dans la grande famille du socialisme. Jing Lan dans *La Saison du doux printemps* (*Chun nuan shi jie*, 1963) aime son mari. Elle assume parfaitement sa charge de ménagère, seulement elle est mécontente de son mari car il accorde beaucoup trop de temps à son travail et à l'intérêt public. Ainsi se sent-elle solitaire. Inspirée par l'atmosphère de l'époque, elle finit par se lancer dans l'édification du socialisme. À l'aise dans la grande famille, elle s'épanouit mais ses sentiments pour son mari évoluent vers la camaraderie. Dans ces romans, les femmes semblent obtenir leur libération en abandonnant la cellule familiale, les sentiments pour les parents ou mari et enfant. Si elles s'affranchissent de la culture traditionnelle et semblent sortir de la passivité, c'est pour retomber dans de plus grandes contraintes, celles de la grande famille socialiste. Elles perdent toute autonomie, tout esprit critique car il faudra suivre aveuglément la ligne du Parti. Elles n'auront plus aucune personnalité, aucune individualité, celles-ci ayant été détruites par la volonté phallocratique de la nouvelle

¹⁸¹ Chen Suyan, « *Nüxing de qianyin shixian—wuliushi niandai liangan nüzuojia* » (*La réalisation de la conscience féminine—les écrivaines de la Chine et Taïwan pendant les années 1950 et 1960*), *Taigang wenxue xuankan* (*Œuvres littéraires à Taïwan et Hongkong*), n°. 11, 1994. Cité par Wang Xirong, *op. cit.*, p. 36.

société.

Cette nouvelle société prive les femmes de toute réflexion féminine, elle ne leur accorde que le droit de participer aveuglément à la vie sociale. Elles ne sont là que pour l'édification de la nouvelle grande famille socialiste. Elles n'ont plus qu'une fonction de révolutionnaires. Or si la culture socialiste révolutionnaire est promue à un brillant avenir sans limites, la conscience féminine, elle, subit une déconstruction complète. Peu à peu on assiste, avec le recul du temps, à l'étouffement pur et simple de la personnalité féminine. Par conséquent les textes des « dix-sept ans » sont le symptôme de l'oppression des écrivaines qui ne peuvent plus exprimer leurs sentiments, leurs pensées. Afin de se dégager de cette oppression, les écrivaines sont obligées de recourir à des moyens détournés pour s'exprimer.

5.4 La déformation extrême de la conscience féminine pendant la Grande Révolution Culturelle (1966-1976)

Depuis l'institution de la République de Chine le nouveau pouvoir politique augmente son contrôle et son emprise sur la culture. On assiste à un véritable despotisme culturel, à un acharnement destructeur des élites intellectuelles, à une extrême violence anti-culturelle. Le *Yang Ban Xi* (*opéra révolutionnaire modèle*) monte alors officiellement sur la scène¹⁸².

¹⁸² Pendant la Grande Révolution Culturelle de 1966-1976, de nombreux artistes chevronnés sont persécutés, et certains d'entre eux sont même acculés à la mort. La continuation de l'Opéra de Pékin traditionnel est interrompue. Sous la direction de Jiang Qing, épouse de Mao Zedong, les milieux littéraires et artistiques ont mis en scène huit Opéras de Pékin sur des thèmes contemporains révolutionnaires.

— *Prise de la montagne du Tigre par la ruse* (*Zhi qu Weihushan*, 1967) : histoire de répression des bandits à la veille de la fondation de la République populaire de Chine.

— *Le fanal rouge* (*Hong teng ji*, 1967) : histoire de la résistance des cheminots chinois à l'agression japonaise.

— *Shajiabang* (1967) : histoire de protection de soldats blessés de la Huitième Armée de Route par des masses populaires durant la guerre antijaponaise.

— *Le port* (*Hai gang*, 1967) : histoire du travail inlassable des dockers de Shanghai après la libération de leur ville.

Tous les autres opéras locaux doivent «suivre l'exemple des pièces modèles sur le thème contemporain révolutionnaire ».

Les opéras de Pékin basés sur un thème contemporain révolutionnaire recherchent l'ardeur et le style de l'héroïsme révolutionnaire. Non seulement ils bâtissent les péripéties selon les besoins politiques, mais le jeu scénique est aussi proche de la vie courante, le maquillage est simplifié, le costume et le décor sont réalistes, l'orchestre comprend des instruments de musique occidentaux. Les pièces de théâtre modèles sont appelées à guider la création littéraire et artistique en Chine et elles exercent leur influence sur la littérature, la peinture, la danse, la musique...et sur une génération d'hommes nés dans les années 1950-60.

Ces Opéras révolutionnaires modèles ont une relation subtile avec le monde féminin.

Leur créatrice principale, Jiang Qing, la propre femme de Mao Zedong, s'érige en véritable « porte-drapeau culturel ». Si nous laissons de côté l'aspect politique pour considérer ces créations sous l'angle littéraire et artistique, nous devons admettre que la créatrice fait preuve d'un enthousiasme proche de la « monomanie » dans la poursuite de la précision et de la pureté de l'expression artistique, car les techniques des acteurs, les mélodies et les textes de ces opéras atteignent à la perfection. Même aujourd'hui, nous sommes obligés d'admettre leur valeur classique quand nous admirons certaines scènes, certains extraits ou passages de chant. Si on affirme que le *Yang ban xi* est dans une certaine mesure une forme d'accomplissement artistique, on doit considérer qu'il est né des mains d'une femme. Selon certains chercheurs, cette « femme porte-drapeau » (charismatique) a donné de

— *Attaque surprise du régiment des Tigres Blancs (Qixi baihu tuan, 1967)* : histoire de l'Armée des Volontaires chinoises participant à la guerre de Corée.

— *Le Détachement féminin rouge (Hongse niangzijun, 1967)* : un ballet représentant la lutte des combattantes de l'Armée rouge de Chine contre le pouvoir local et les despotes.

— *La Fille aux cheveux blancs (Baimao nü, 1967)* : un ballet retraçant la vie d'une jeune paysanne forcée à aller vivre au profond des montagnes afin d'échapper à l'offense d'un despote.

— *Shajiabang* avec l'orchestre symphonique (1967).

nombreuses « instructions » concrètes dans la création et la modification des *Yang ban xi*, y compris le titre de la pièce, l'arrangement des personnages, la disposition de l'intrigue principale, la modification des textes, la présentation des acteurs, le maquillage, le costume, la chorégraphie, l'arrangement des lumières et la mélodie... Seulement pour l'opéra *Prise de la montagne du Tigre par la ruse* et l'opéra *Le fanal rouge*, elle propose plus de cent modifications¹⁸³. En tant qu'ancienne actrice, Jiang Qing possède certaines qualités esthétisantes et une finesse extrême dans son travail. De plus, considérant certains facteurs psychologiques qui sont difficiles à affirmer et à exprimer explicitement, nous pourrions bien croire que ces *Yang ban xi* sont la réfraction déguisée de la conscience féminine dans ce contexte culturel spécifique.

La majorité des personnages principaux de ces *Yang ban xi* sont des femmes, aussi le charme artistique de celles-ci l'emporte-t-il sur celui des hommes. Cela prouve-t-il que les *Yang ban xi* soient pleins de la conscience féminine? Non, bien sûr que non. Car si les images des héroïnes qui y sont campées ne possèdent pas de caractères féminins chinois traditionnels, elles sont également différentes des images de l'époque du 4 mai. La créatrice modifie les images des femmes chinoises dans de fortes proportions, y compris leurs idées, leurs caractères, leurs comportements, même leurs apparences... Ces modifications de l'intérieur et de l'extérieur des images de femmes correspondent à des demandes déterminées à cette époque particulière, au point de créer de nouveaux caractères féminins conformes aux souhaits des politiques : la femme masculinisée et vivant seule.

« Masculinisé » est le première grand caractère des femmes dans ces *Yang ban xi*. Ce qui signifie que dans ces opéras « la masculinité » des personnages féminins est sciemment soulignée et renforcée, leurs idées, leurs caractères, leurs paroles, leurs comportements et leur habillement sont proches de ceux des hommes ou les imitent. Elles ont des manières libres de toute contrainte, l'apparence énergique, l'esprit perspicace et osent lutter. Elles possèdent au complet toutes les qualités demandées aux hommes de l'époque, elles s'opposent à la féminité

¹⁸³ Hong Zicheng, *Zhongguo dangdai wenxueshi (L'Histoire littéraire chinoise contemporaine)*, Editions Beijing, 1999, p. 204.

traditionnelle, ne cherchent que virilité et force. Elles ont des idéaux en accord avec leur temps. Pour ces héroïnes, le sexe est vide de sens, un « signifiant vide », leur idéologie et leurs normes sont masculines. Mais la question féminine et les aspirations spirituelles particulières des femmes sont ignorées.

L'autre spécificité de ces héroïnes est de vivre seule. « Vivant seule » signifie que les fonctions de la famille et du mariage sont sciemment occultées. Le mari de ces héroïnes n'existe pas : soit il a été tué par les ennemis, soit il a quitté le foyer en raison du travail révolutionnaire. Dans *Le mont Dujuan* (*Dujuan shan*), le mari de l'héroïne Ke Xiang est tué par les réactionnaires ; dans *Sha jia bang*, le mari d'Aqing shao, un voyageur de commerce à son propre compte, n'apparaît jamais dans la pièce ; le mari de Jiang Shuiying dans *Ode au fleuve Longjiang* (*Long Jiang song*) sert dans l'armée, il n'apparaît pas non plus dans la pièce. De plus, dans ces pièces la peinture de l'amour est remaniée, par exemple la relation amoureuse de Wu Qinghua et Hong Changqing dans *Le détachement féminin rouge*, ou celle de Xier et Da Chun dans *La Fille aux cheveux blancs* (*Bai mao nü*), toutes ces relations sont transformées en relations entre camarades révolutionnaires. Ainsi toutes les possibilités relatives aux sentiments privés sont supprimées, la femme devient un concept abstrait, un symbole plein d'instructions politiques.

Il y a un point qui attire notre attention, c'est le phénomène de « la femme de la première autorité », c'est-à-dire que la créatrice n'hésite pas à minimiser la valeur de l'homme, à lui attribuer un rôle secondaire et un aspect falot, afin que par contraste la femme apparaisse parfaite, revêtue des qualités masculines, la révolutionnaire modèle. Par exemple, dans *Sha jia bang*, pour fait ressortir l'esprit vif de l'héroïne, Aqing shao, on l'oppose à un stupide Hu Chuankui ; dans *Le mont Dujuan*, Lei Gang toujours irréfléchi met en valeur le courage et le calme de l'héroïne Ke Xiang ; dans *Ode au fleuve Longjiang*, la perfection de l'héroïne Jiang Shuiying est mise en évidence par la médiocrité de la conscience politique de Li Zhitian. Mais ce rabaissement des hommes ne touche pas vraiment les bases du système phallocratique, car les femmes dans ces pièces sont par essence comme des hommes. On voit que ces héroïnes sont en fait des produits de substitution pour une

parole dominée par les hommes ; l'esprit interne féminin de ces héroïnes est tiré du vide. Elles ont des apparences de femmes, mais n'ont pas de conscience féminine, ni de besoin affectif, elles ne cherchent plus à mettre en valeur leur féminité. La conséquence de l'abolition de la différence entre les sexes entraîne le triomphe de la parole phallocratique. Cette parole appliquée aux femmes amène celles-ci à adopter des comportements masculins et une idéologie masculine, en somme à gommer en elles toute féminité. La domination masculine combinée au nouveau pouvoir politique entraîne une montée du sexisme. Le plus aberrant, dans ces *Yang ban xi*, est que cette parole phallocentrique extrême soit maniée par une femme se trouvant à une place puissante, influente. Ce sexisme est différent du phallocentrisme : le phallocentrisme regarde les femmes de haut exalte la femme soumise, tandis que dans les *Yang ban xi* on semble donner à la femme une image libérée, idéale, par rapport à l'homme à qui on attribue un rôle secondaire, effacé pour mettre en valeur la femme. Mais tout ceci n'est qu'un leurre car la femme tombe dans le piège de la parole phallocratique et des discriminations inhumaines.

Combinant ce phénomène avec certains facteurs particuliers, pouvons-nous faire une hypothèse ? Somme toute, dans la plupart de ces pièces, apparaît la situation suivante : « absence de l'homme » face à « la femme de première autorité ». C'est exceptionnel. Je ne sais pas si nous pouvons les considérer comme l'expression ou l'éruption déguisées des rancunes psychologiques culturelles d'un être (une femme) particulière, qui profite du contexte spécifique de l'époque pour présenter ses idées.

Sous la protection du nouveau pouvoir politique, la discrimination des femmes est poussée à l'extrême pendant la Grande Révolution Culturelle. La littérature féminine dans ce contexte inhumain perd inévitablement sa propre conscience, l'esprit de rébellion et la volonté d'indépendance, qui avaient pris naissance lors du mouvement du 4 mai 1919. C'est une page extrêmement complexe de l'histoire de la littérature féminine chinoise.

Il faut remarquer que par rapport à ce qui se passe pendant les années 1950-1970, soit en Chine, soit en Occident, le marxisme joue un rôle important. Le marxisme a été absorbé pendant les années 1910-1940 par les révolutionnaires chinois pour contrer le féodalisme et l'impérialisme, car les buts politiques de la doctrine sont de résister à l'oppression, de revendiquer la libération et de poursuivre l'égalité. Dans les trente années qui suivent 1949, les problèmes des femmes sont négligés car dans l'opinion marxiste le socialisme équivaut à la libération totalement acceptée des femmes. Pendant la révolution culturelle, la lutte entre les classes est extrêmement soulignée, la théorie de l'égalité des sexes est utilisée dans la création littéraire d'une façon rigide, si bien que la littérature féminine chinoise perd l'esprit rebelle qu'elle avait depuis le 4 mai 1919, sa propre voix est déformée. Pendant cette période où le marxisme est exercé comme un dogme, il n'y a aucune évolution en Chine. Par contre, dans le mouvement des femmes des années 60 en Occident, la théorie marxiste sur les femmes fournit un fondement fort pour les féministes. Le féminisme marxiste se forme¹⁸⁴. Cette école, au cours de son développement, se caractérise par la contestation et la critique. Elle hérite de l'esprit critique et sceptique du marxisme et préconise, ébranle la tradition et la culture de la

¹⁸⁴ Simone de Beauvoir est la première féministe qui s'oppose à la théorie marxiste sur les femmes. Elle dénonce dans *Le deuxième sexe* l'idée d'Engels selon laquelle la femme n'a qu'une fonction de production et néglige sa fonction de reproduction. Simone de Beauvoir pense qu'il n'est pas certain qu'en abolissant la famille on puisse libérer la femme. Au fur et à mesure du développement du féminisme marxiste, il y a de plus en plus de critiques qui remettent en question le marxisme. Vers la fin des années 1970, les débats sur l'égalité et les différences entre les sexes s'élèvent parmi les critiques féministes. Au cours de ces débats, les féministes se mettent théoriquement dans une situation difficile, elles n'arrivent pas à faire un choix entre l'égalité et la différence : souligner la différence entre les sexes signifie qu'elles acceptent que la position de la femme soit inférieure à celle de l'homme ; préconiser l'égalité entre les sexes, cela revient à éliminer la différence des sexes, ainsi la femme est assimilée par la norme de la société masculine. Néanmoins, ces débats laissent les féministes étendre leur champ intellectuel, elles commencent à non seulement chercher de nouvelles pistes dans l'histoire mais aussi portent leur attention sur les théories diverses de la société contemporaines pour mieux les absorber. Les critiques et les réinterprétations relatives au marxisme surgissent, ainsi « *Women : The longest Revolution* » (1966) de Julie Mitchell, *The Doubled Vision of Feminist Theory* (1979) de Joan Kelly et « *Beyond the Unhappy Marriage* » (1981) de Iris Marion Young ...

phallocratie et apporte ainsi une contribution au mouvement de l'émancipation des femmes. Leur contestation et leur critique de la théorie marxiste, notamment l'avancée de la thèse du « gender », enrichissent et font avancer l'opinion marxiste sur les femmes, elles sont le prolongement logique de la théorie marxiste.

L'écriture des femmes, dans les années 60-70, en Chine, s'oppose à l'essentialisme, mais ce n'est pas dire qu'elle a une signification féministe. La tendance féministe est annulée par le fait que cette nouvelle façon d'écrire abandonne totalement la féminité, confond les caractères sexués et les caractères de classes. Caractères sexuels, lutte des classes, toutes ces questions sont mêlées, amalgamées pour ne plus faire qu'un tout formaté selon une pensée unique. Cette littérature « engagée » est, désormais politisée, et cette démesure entrave l'épanouissement de la littérature féminine chinoise. Ceci explique comment les écrivaines chinoises, après avoir connu une période de liberté d'expression, ont vu cette liberté étouffée, piétinée par une révolution dite « culturelle », puis ont vécu un réveil, une renaissance une prise de conscience de leur identité et la redécouverte de leur féminité. On le voit, leur cheminement est totalement différent de celui de leurs sœurs occidentales. Cela peut également expliquer pourquoi les chinoises pendant les années 1990 regardent la théorie de l'écriture féminine française d'un bon œil parmi de nombreuses théories féministes. Par rapport à certaines théories féministes qui cherchent à faire disparaître la différence entre les sexes et à souligner la nature humaine commune à l'homme et à la femme, le féminisme déconstructiviste français met en évidence la libération de la singularité féminine qui est étouffée dans le contexte de la domination masculine¹⁸⁵.

¹⁸⁵ Cao Yafeng, «*Fan xingbie benzhi zhuyi de butongqingxiang ji yuanyin* » (*Raison et tendances différentes dans l'anti-essentialisme*), in *Revue académique de l'Université centrale des minorités nationales*, n° 4, 2003, p. 123.

À travers le phénomène littéraire en Chine des années 1950-1970, on voit que «le genre se révèle performatif—c'est-à-dire qu'il constitue l'identité qu'il est censé être. Ainsi, le genre est toujours un faire, mais non le fait d'un sujet qui précéderait ce faire»¹⁸⁶.

¹⁸⁶ Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of identity*, London: Routledge, 1999, p. 33. “ gender proves to be performative---that is, constituting the identity it is purported to be. In this sense, gender is always a doing, though not a doing by a subject who might be said to preexist the deed.” Traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Cynthia Kraus, in *Trouble dans le genre*, Paris, Editions la Découverte, 2005, p. 96.

TROISIÈME PARTIE

LES LITTÉRATURES FÉMININES FRANÇAISE ET CHINOISE DES
ANNÉES 1980-1990 : VOIX D'INFLUENCE *VS* VOIX DE
PERCEPTION

En 1976, la Grande Révolution Culturelle touche à sa fin. Le milieu littéraire foulé aux pieds pendant dix ans par la Bande de Quatre renaît. Dès mai 1978 les théories littéraires et artistiques contribuent à lancer une grande discussion nationale sur les critères de vérité. Les revues telles que *Journal de Littérature et Art* (*Wenyi bao*) et *Commentaire Littéraire* (*Wenxue pinglun*) publient successivement des articles pour exposer ces critères de vérité. Cela prouve que la libération de la pensée dans les milieux littéraire et artistique retrouve un second souffle à travers la nation. Car le mouvement de libération idéologique élargit la vue académique et l'espace spirituel des intellectuels chinois, assure l'épanouissement des théories littéraires et de la critique littéraire. Dès les années 1980, la critique littéraire chinoise se caractérise principalement par deux termes, ouverture et construction : les savants brisent les limites culturelles, cherchent les éléments qui peuvent développer et réanimer la culture nationale, « transplantent » audacieusement la quintessence de la culture étrangère, absorbent courageusement les pensées culturelles progressistes de l'époque, fournissant ainsi des conditions favorables pour l'essor commun des cultures nationales et mondiales. « C'est dans le choc et l'influence que la critique théorique littéraire chinoise des années 1980 change sa conception et son idéologie »¹⁸⁷.

¹⁸⁷ Huang Manjun, *Zhongguo ershi shiji wenxue lilun pipingshi (Histoire de la critique théorique littéraire chinoise du XXe siècle)*, Beijing, Editions *Zhongguo wenlian*, 2002, p.742.

Chapitre VI : La renaissance de la conscience féminine des années 1980

6.1 La transformation du concept « personnel » en Chine

Pendant les trente premières années de la République Populaire de Chine, le caractère 私 *si* (privé, personnel) et les mots qui en découlent avaient une connotation très péjorative, aussi évitait-on de les prononcer. Cela s'est traduit par l'absence de débats publics concernant le domaine de la « vie privée » et tout ce qui concerne le sujet. Dès lors le terme *si* et tout le vocabulaire qui en dépendait avait disparu du langage jusqu'à rendre le discours officiel informe et vide de sens. Ce dénigrement constant fut réalisé avec un tel succès que le peuple chinois et même les observateurs occidentaux pensèrent que l'expression « personnel » était une notion occidentale, étrangère à la pensée et à la culture chinoise. Ce n'est qu'au cours des dernières années du XX^e siècle seulement que les recherches réalisées sur les concepts chinois ont permis de redécouvrir notamment le terme « personnel », ouvrant ainsi un vaste domaine d'investigation pour les linguistes.

À la fin de la Révolution Culturelle l'assouplissement des contrôles politique et économique a encouragé la propagation des idées personnelles. De nouveau, dans les ouvrages il est question d'intimité, de relations sentimentales et même parfois d'érotisme. Les écrivains parlent désormais de vie privée. On ne jette plus l'opprobre sur ce domaine. De nouveau le terme *Yinsi* est réhabilité, il devient le synonyme du terme anglais « privacy » qui peut se traduire en français par « intimité, vie privée ». Dans le *Xiandai hanyu cidian (Dictionnaire du Chinois Moderne)* publié en 1983 et qui fait autorité, *Yinsi* est défini comme étant relatif à l'individu et à son jardin secret, n'échange aucune de ses idées avec les autres, ne donne pas son avis en public. Or, si cette définition inadéquate devient vite obsolète, néanmoins le préjugé politique à l'égard de *si* dans le sens de la « propriété personnelle ou propriété privée » reste encore très fort : ainsi l'euphémisme *getihu* (petit commerce familial) a été conçu pour éviter l'expression « entreprises privées, commerçant privé ». Même à Hong Kong où la propriété privée, protégée par le droit, est à l'origine de la richesse de la

colonie, le caractère *si* a conservé sa signification négative.¹⁸⁸ Les réflexions sur le rôle de l'individu dans la société, et sur son autonomie, sont les plus appropriées pour ouvrir le débat.

À l'approche des années 90, l'application de plus en plus large des politiques de réforme et d'ouverture, l'essor de l'économie de marché et l'ouverture pluriculturelle amènent l'idéologie et la mentalité chinoises à connaître de profonds changements. Les cultures étrangères, venant de tous les coins du monde, entremêlées dans la mondialisation et l'économie de marché, sont introduites sur le sol littéraire chinois. Tout ce bouleversement constitue la base psychologique ayant permis à « l'écriture personnelle féminine » des années 1990 d'être acceptée. Le contexte littéraire reste néanmoins le facteur essentiel de l'épanouissement de l'écriture personnelle féminine des années 1990.

6.2 Le second accueil de la littérature française¹⁸⁹

En 1976, la dictature culturelle de la Bande des Quatre s'effondre. Le milieu littéraire chinois bâillonné pendant la Grande Révolution Culturelle entre alors dans une nouvelle période, celle du redressement et du développement.

Les traducteurs et les spécialistes de littérature étrangère sortis du « purgatoire spirituel » de la Grande Révolution Culturelle, assument une tâche urgente et essentielle: celle de se débarrasser de la confusion causée par les années de Grande Révolution Culturelle, et de montrer le vrai « visage » des auteurs français. À ce titre, Liu Mingjiu, critique célèbre en littérature française, est un homme de mérite. À l'occasion d'une réunion littéraire, il prononce un rapport intitulé : « Quelques remarques sur la littérature bourgeoise du temps moderne et contemporain ». Il remet en question l'idéologie soviétique et les pensées de gauche de Jdanov qui imprégnaient la recherche sur la littérature étrangère en Chine¹⁹⁰. Plus tard, ce rapport est publié dans la revue célèbre *Etudes sur la littérature étrangère* (*Waiguo*

¹⁸⁸ Bonnie S. McDougall, « *Discourse on Privacy by Women Writers in Late Twentieth-Century China* », *China Information*, Vol XIX (1), 2005, p. 97-119.

¹⁸⁹ Cette section fait référence à Qian Linsen, in Cheng Pei (éd.), *op. cit.*, p.50-56.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 51.

wenxue yanjiu) pour dénoncer la « zone interdite » et se débarrasser du joug de l'idéologie gauchiste. Ainsi ce rapport va-t-il avoir pour rôle de « briser la glace » et d'exercer une grande influence sur la pensée des lecteurs¹⁹¹. En même temps, pour « redresser les torts » causés par la Grande Révolution Culturelle et pour rendre son vrai visage à la littérature française, Liu Mingjiu reprend ses recherches sur le réalisme et le naturalisme français, particulièrement sur Stendhal et Romain Rolland. Juste après la fin de la Grande Révolution Culturelle, pour chasser la confusion causée par la Bande des Quatre et l'influence de l'extrême gauche, il publie une série d'articles : « Sur la littérature du réalisme français du XIX^e siècle », « Introduction au naturalisme de la littérature française », « Sur Balzac et sa *Comédie humaine* », « Le snobisme de la Bande des quatre et la signification du *Rouge et du Noir* », « Sur Romain Rolland et la critique de *Jean-Christophe* », « *Le rouge et le noir* et deux sortes de critères sur la valeur ». A sa suite, les spécialistes chinois de la littérature française entreprennent de nouveau les uns après les autres des études sur les œuvres françaises et leurs auteurs. Ils écrivent des articles avec un nouveau regard et de nouveaux critères esthétiques. Œuvres et personnages jadis gravement critiqués et déformés, sont libérés du purgatoire, révélant ainsi leur « moi ».

D'abord *Le rouge et le noir* et *Jean-Christophe*, « victimes » des courants de la pensée d'extrême gauche des années 50 et 60, renaissent en Chine. Selon leur compréhension de la riche personnalité de Julien Sorel, les traducteurs le font revivre après de longues années noires. En plus de la version de Luo Yujun, publiée et réimprimée, il existe des traductions de Wen Jiasi, Xu Yuanchong, Hao Yun, Luo Xinzhang, Guo Hong'an, chacune avec ses qualités. Quant à *Jean-Christophe*, les Editions *Renmin wenxue* réimpriment la traduction de Fu Lei en 1980, dont le tirage atteint 350 000 exemplaires. Cette version est choisie en 1981 dans la collection *Les meilleures œuvres de la littérature étrangère*. Le tirage atteint 40 000 exemplaires. Ce roman est devenu l'ouvrage étranger préféré des lecteurs chinois, ce qui permet de penser qu'ils sentent l'âme de Jean-Christophe et prouve aussi que grâce à la libération de la pensée, les intellectuels chinois reprennent conscience de ce qu'est

¹⁹¹ *Ibid.*.

l'individu à travers *Jean-Christophe*. Avec le retour de la conscience de l'individu, ils en saisissent mieux que les lecteurs du début du siècle le sens et la représentation par le héros¹⁹².

Au fur et à mesure de la libération de la pensée, héritiers de la tradition du 4 mai, qui adore la littérature française, les écrivains et les traducteurs se jettent sur les traductions françaises. La littérature française se revitalise en Chine, les œuvres d'écrivains de la Renaissance jusqu'au réalisme, naturalisme sont retraduites ou réimprimées. Il est important de noter que ces publications dépassent celles de l'époque du mouvement du 4 mai, non seulement en quantité mais aussi en qualité. Ainsi un nouvel essor de la littérature française voit le jour en Chine.

Il faut remarquer que les traductions dites « classiques » des grandes œuvres françaises faites pendant les années 1920-1930 jouent toujours un très grand rôle dans la diffusion de la littérature française. *Madame Bovary* et *l'Education sentimentale*, traduites par Li Jianwu, sont réimprimées plusieurs fois, tandis que paraissent aussi de nouvelles versions de Xu Yuanchong et d'autres traducteurs renommés. Quant aux œuvres de Balzac, tels *Le Père Goriot* et *Eugénie Grandet* traduits par Fu Lei, elles sont réimprimées plusieurs fois dès la fin de la Grande Révolution Culturelle. Plus tard, les éditions *Renmin wenzue* rassemblent des traducteurs de tout le pays pour publier d'abord les *Œuvres choisies de Balzac* (10 vol.), puis ces œuvres complètes (24 vol.)¹⁹³.

D'emblée c'est l'engouement pour l'œuvre de Maupassant. Les éditions *Shanghai Yiwén* et les éditions *Huacheng* à *Guanzhou* publient l'une après l'autre *Les Romans et les Nouvelles Choisis de Maupassant*, traduits par Li Qingya. Dans les années 80 et 90 les éditions *Renmin wenzue* publient deux fois *Les Récits et les nouvelles choisies de Maupassant*, retraduits par Hao Yun, Zhao Shaohou et d'autres traducteurs. En 1991, les éditions *Hunan wenyi* publient aussi *Les romans et les nouvelles complets de Maupassant* (4 vol.). De plus, les éditions *Shanxi renmin* publient en 1984 *L'Analyse sur les récits et les nouvelles de Maupassant* pour guider

¹⁹² *Ibid.*, p. 52.

¹⁹³ *Ibid.*.

la lecture et l'appréciation¹⁹⁴.

Emile Zola aussi est largement publié par les éditions *Beijing* et les éditions *Yiwen*, à Shanghai. Les éditions *Shandong wenyi* publient l'ensemble des *Récits Choisis de Zola*, nouvellement traduits par Bi Xiushao. En 1986, les éditions *Renmin wenzue* publient les *Récits choisis de Zola*, traduits par Hao Yun et Wang Zhensun. De plus, des œuvres comme *Germinal*, *L'Argent*, *Nana* sont bien connues en Chine grâce aux éditions *Zhejiang wenyi* à Nanjing, éditions *Huanghe wenzue* à Zhengzhou, et éditions *Jiangxi renmin* à Nanchang.¹⁹⁵

J.-J. Rousseau en tant que préromantique est le premier des écrivains romantiques qui ait été lu par les lecteurs chinois. Ses *Confessions*, traduites par Li Xing et Fan Xiheng, sont publiées en deux volumes par les éditions *Renmin wenzue* en 1982, puis réimprimées en 1983, 1984, 1987, 1989, 1990. Il est considéré comme un des livres favoris des lecteurs chinois. Il existe également diverses versions de *La Nouvelle Héloïse*, de *l'Emile ou l'Education*, et des *Rêveries du promeneur solitaire*, plusieurs fois traduites¹⁹⁶.

Victor Hugo est l'écrivain français le plus connu et le plus admiré par les lecteurs chinois, son œuvre étant intégralement diffusée. En 1986, diverses versions de ses recueils de poèmes circulent en Chine¹⁹⁷. A côté de celles-ci, existent également plusieurs versions de ses romans les plus connus : *Les Misérables*, *Notre-Dame de Paris*, *Quatre-vingts-treize* et *Les travailleurs de la mer*. En l'année 2002, pour commémorer le 200^e anniversaire de naissance de Victor Hugo, *Les Œuvres choisies de Victor Hugo*, une collection de 20 volumes, dirigée par Liu Mingjiu est publiée par les éditions *Hubei jiaoyu*. L'ampleur de la collection couvre ses poèmes, romans, pièces de théâtre, journaux de voyage, articles politiques et

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 53.

¹⁹⁵ *Ibid.*.

¹⁹⁶ *Ibid.*.

¹⁹⁷ *Poèmes Lyriques de Hugo*, traduits par Shen Baoji, est publié par les éditions *Jiangsu renmin*, 1986 ; *Les Extraits Poétiques de Victor Hugo*, traduits par Wen Jiasi, est publié par les éditions *waiguo wenzue* à Beijing en 1986 ; *Les Poèmes Choisis de Victor Hugo*, traduits par Cheng Zengho, est publié par les éditions *Renmin wenzue* à Beijing en 1986 ; *Poèmes Choisis de Victor Hugo*, traduits par Zhang Qihong, est publié par les éditions *Yiwen* à Shanghai en 1986.

reportage.

En 1996, paraissent *Les Essais* de Montaigne (3 Vol.) traduits par Pan Lizhen et Lu Binghui, publiés par les éditions Yilin du Jiangsu. Li Jianwu, sous le titre de *Quatre Pièces Comiques* (publiées par les éditions Hunan renming, 1982) donne une nouvelle version des comédies de Molière. Des romans de George Sand et d'Alexandre Dumas, père et fils (*Les Trois Mousquetaires*, *Le Comte de Monte-Cristo*, *La Dame aux Camélias*), sont publiés au cours de cette époque et adorés par les jeunes chinois. De même les éditions *Shanghai Yiwén* publient des romans de Jules Verne et la trilogie de Jules Vallès. Baudelaire, fondateur du modernisme et maître du symbolisme est aussi présent avec *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris* traduits par Wang Liaoyi, Qian Chunqi, Guo Hong'an et Ya Ding. En 1989-1991 les éditions Yilin publient l'œuvre de Marcel Proust *À la recherche du temps perdu* (7 vol).

C'est encore Liu Mingjiu qui nous présente le mieux la littérature française avec sa *Collection de la littérature française du XX^e siècle*. C'est une collection de 70 ouvrages présentant plus de 60 écrivains de tous les courants, traduit par les meilleurs traducteurs chinois. Cette anthologie a été publiée en 1998 par les éditions Lijiang et les éditions Anhui wenyi. Dans cette œuvre, Liu présente des écrivains contemporains et leurs œuvres selon les courants et écoles littéraires. Il aborde le développement du réalisme chez François Mauriac, le réalisme psychologique de Marcel Proust à Nathalie Sarraute, les chefs-d'œuvre du réalisme socialiste de Louis Aragon et Henri Barbusse, des romans philosophiques d'André Malraux, Jean-Paul Sartre et Albert Camus, des romans couronnés par le prix Goncourt, le nouveau roman d'Alain Robbe-Grillet et Claude Simon, les œuvres de la nouvelle fable de Michel Tournier et de Le Clézio...D'autre part chaque traduction contient une préface fondée sur une recherche détaillée écrite par Liu, laquelle aide les lecteurs chinois dans leurs lectures. En un mot, cette collection est unique pour la littérature française, un vrai monument culturel. En même temps, Liu Mingjiu dirige aussi *Les travaux de recherches sur la littérature française contemporaine* et *Les Etudes sur les courants d'idées littéraires et artistiques*. Pour la première collection, il y a Jean-Paul Sartre, Marguerite Yourcenar, André Malraux, Simone de Beauvoir, André Maurois,

Saint-Exupéry, Louis Aragon et la présentation du nouveau roman. Pour la deuxième collection, on trouve des articles présentant toutes les écoles littéraires françaises : *Le futurisme, le surréalisme et le réalisme magique, Le naturalisme, Le réalisme du XX^e siècle, Du modernisme au post-modernisme, L'absurdité dans la littérature du XX^e siècle, Le courant de conscience, La littérature existentialiste et l'existence dans la littérature*. De plus, Liu Mingjiu a compilé *Les proses françaises, Les œuvres connues du roman psychologique, Les œuvres choisies du romantisme français, Les œuvres choisies du naturalisme français*¹⁹⁸ Il a accompli un brillant exploit dans l'introduction de la littérature française en Chine. On constate donc que tous les styles, toutes les époques, toutes les écoles sont largement diffusés. Mais ce qui est important c'est l'essor de cette littérature qui a permis ses traductions.

Au fur et à mesure que la littérature française en Chine fait son retour, avec ses introductions et ses traductions¹⁹⁹, la littérature féminine chinoise commence à prendre son essor dans cette nouvelle période.

6.3 Les caractères de l'écriture féminine chinoise au début des années 1980

6.3.1 Appel à l'humanisme

La purge cruelle de dix années fut inhumaine, on y a perdu son moi. Pour être digne du nom humain, pour rétablir la subjectivité individuelle, les intellectuels chinois font référence à l'humanisme et au réalisme de la littérature française ; ils reprennent leur mission d'instruire et d'inspirer le peuple, dans la continuité de l'esprit de l'époque du 4 mai 1919. Dans ce contexte, un groupe d'écrivaines attire l'attention de la critique. Elles portent un regard attentif aux problèmes sociaux, tout en affirmant leur subjectivité en tant qu'êtres humains.

¹⁹⁸ Qian Linsen, in Cheng Pei (éd.), *op. cit.*, p. 55-56.

¹⁹⁹ Certes, la littérature française n'est pas la seule qui influence la littérature chinoise de l'époque. Les romans des Brontë venant d'Angleterre, les œuvres de Sigmund Freud et de Franz Kafka, les romans populaires américains de Sidney Sheldon... tous jouent un rôle dans l'épanouissement de la littérature chinoise. Cependant, de par sa richesse la littérature française occupe une place des plus influentes dans la renaissance littéraire chinoise.

En 1980, l'écrivaine Dai Houying lance un cri pour revendiquer l'humanisme dans son roman *Ah, l'homme, l'homme*²⁰⁰. L'histoire se déroule entre le Mouvement anti-droite de 1957 et la fin des années 1970. Le monologue du « je » dans son éveil à soi est le suivant :

Enfin, j'ai compris que depuis toujours, je jouais un rôle tragique sous forme de comédie : je suis une personne qui, privée de la liberté de penser, se croyait pourtant très libre ; celle qui prenait le carcan spirituel pour un beau collier lui permettant de pavoiser ; une personne qui, ayant déjà vécu la plus grande partie de sa vie, ne se connaît pourtant pas, n'a pas encore trouvé son moi ²⁰¹.

Le « je » a finalement compris qu'il ne se connaissait plus et qu'il était seulement un outil de l'idéologie dominante.

Dans la postface de ce roman, l'auteure raconte la transformation de ce « je » :

J'ai quitté mon rôle, et je me suis découverte. En fait, je suis un être humain de chair et de sang capable d'éprouver amour et haine, toutes sortes de sentiments et de désirs, je suis un être capable aussi de penser. Je dois avoir ma propre valeur en tant qu'être humain, au lieu de me laisser réduire, de force ou de mon plein gré, à un « outil obéissant et docile »²⁰².

Le « je » se réveille et se révolte contre la collectivité en réclamant à haute voix sa subjectivité, son existence en tant qu'être qui a sa propre pensée, donc en tant qu'individu indépendant en esprit.

Sous l'influence de l'humanisme, au fur et à mesure que la conscience subjective est réactivée, les écrivaines se remettent à leurs préoccupations concernant la condition féminine, pour que la femme s'affirme en tant qu'individu face à la société où elle est engloutie. En cela il existe une certaine continuité avec l'écriture

²⁰⁰ Titre chinois : *Ren a Ren*, Guangzhou, Editions *Huacheng*, 1980. Traduit en Français par Li Tchi-houa, Pénélope Bourgeois et Jacqueline Alézaïs, titre traduit : *Étincelles dans les ténèbres*, Paris, Seuil, 1987.

²⁰¹ Dai Houying, *Ren a Ran (Ah, l'Homme, l'Homme)*, p.353. Cité et traduit par Jin Siyan, *op. cit.*, p. 173.

²⁰² Jin Siyan, *ibid.* p. 174.

féminine chinoise des années 1920-1930, qui concorde également avec la pensée du féminisme occidental.

6.3.2 Interrogation sur l'amour

En Chine le courant d'idées qui apporte au monde une vraie couleur féministe n'apparaît qu'après l'application de la politique de réforme et d'ouverture, c'est-à-dire après 1979, la Nouvelle Epoque. Pourquoi ce retard de la Chine sur les mouvements féministes occidentaux ? Plusieurs facteurs en sont la cause.

Comme analyse précédente, d'une part avant 1949, date de l'institution de la République Populaire de Chine, le problème des femmes, noyé parmi tous les problèmes nationaux est négligé : dans un monde politique masculin la question féminine reste sans intérêt. D'autre part, au fur et à mesure de la victoire de la révolution et l'établissement de la nouvelle Chine, le sujet se cache une fois de plus dans la parole politique : la loi a institué l'égalité entre homme et femme, mais cette égalité prend une notion de valeur culturelle masculine. En effet la femme doit abandonner sa spécificité naturelle, son individualité, sa personnalité pour adopter un comportement masculin ; ainsi obtiendra-t-elle l'égalité avec les hommes. En réalité elle a tout sacrifié de son individualité, et demeure plus que jamais sous la domination masculine puisque cette-ci est la norme commune. Comme le dénonce Li Xiaojiang, c'est l'expédient le plus facile formé par l'histoire : masquer l'inégalité réelle sous l'égalité nominale²⁰³. « Sous un semblant de libération de la femme, la femme chinoise tombe dans une situation telle qu'elle devient insensible au problème des sexes, elle n'en a plus qu'une vague idée, elle ne dit pas ce qu'elle pense parce que ce qu'elle pense est inexprimable »²⁰⁴.

Enfin, après la Révolution, si les femmes ont obtenu effectivement l'égalité sociale et politique, nombreuses sont celles qui n'ont pas pris conscience

²⁰³ Wang Xirong, *op. cit.*, p. 109.

²⁰⁴ Luo Ting, *Nüxingzhuyi wenxue yu oumei wenxue yanjiu (Littérature féministe et recherches littéraires en Europe et aux Etats-Unis)*, Beijing, Editions Dongfang, 2002, p. 194.

d'elles-mêmes ni du poids de leur position sociale dans la vie. Depuis 1979, au fur et à mesure que l'économie de marché supplante l'économie planifiée et que le sédiment de la conception phallocratique s'est affermi, la violente concurrence pour la vie s'instaure et place une fois de plus la femme dans une situation difficile et précaire. Cette place de la femme est devenue un point chaud dans la Chine actuelle. Plus vivante que jamais, la question de la position de la femme dans la société actuelle révèle une prise de conscience très nette, très affirmée et devient l'un des thèmes essentiels abordés par les milieux littéraires contemporains.

Dans les années qui suivirent 1980 le changement social et la libération de la pensée permettent à la réflexion féminine d'aborder un nouveau tournant, aussi ne faut-il pas s'étonner si, de tous les domaines intellectuels, c'est la littérature qui prend le pas, elle l'emporte même sur la philosophie et l'histoire. Littérature féminine, critique littéraire féminine deviennent les sujets clés de la libération de la femme. Aussi Li Xiaojiang remarque : « Connaissance, sensibilisation, et révélation aiguës des problèmes féminins se manifestent plutôt dans le domaine littéraire que dans le domaine social. Inconsciemment la littérature féminine devient l'amorce d'une discussion sociologique et la pionnière dans ce domaine »²⁰⁵.

Au cours des années 1980 la littérature féminine chinoise est pleine d'enthousiasme, portée par un esprit d'exploration. Elle aborde avec grand intérêt et passion l'étude de la condition féminine et l'exploration du « féminin ». Grâce à ces œuvres on voit enfin l'amère expérience de l'inégalité entre hommes-femmes bien que les femmes soient supposées être sur le même plan, avoir « le même horizon » que les hommes. Ces écrivaines, en prenant conscience de leur situation actuelle, partagent désormais l'idéologie féministe occidentale : elles ne vivent plus pour la révolution, elles ne s'engagent plus dans les combats idéologiques au nom de la patrie. Si elles s'engagent, c'est pour faire entendre leur voix, pour gagner leur place dans une société qu'elles veulent égalitaire.

²⁰⁵ Li Xiaojiang, «*Dangdai funü wenxue zhong zhiye funü wenti* » (*Les problèmes des femmes professionnelles dans la littérature féminine contemporaine*), in *Wenxue pinglun* (*Commentaire littéraire*), n^o. 1, 1987.

Dans *Sur la même ligne d'horizon*²⁰⁶(1981), Zhang Xinxin (1954-) relate l'histoire de deux jeunes gens qui s'aiment, s'affrontent, se quittent, se retrouvent. A travers ce récit l'auteure formule les questions que se posent les jeunes Chinois sur leurs ambitions, leurs espérances. La jeune femme qui aspire à la même réussite que son mari doit-elle renoncer à ses aspirations ? Ce roman montre la relation antagonique entre les deux sexes dans le droit à la concurrence. Cela tend à prouver l'hégémonie masculine contre laquelle s'élève la femme ; elle en est « la révélation », c'est-à-dire la première voix du féminisme chinois. Il y a là les prémices de toutes les manifestations nées de la prise de conscience de l'identité féminine à partir de l'antagonisme des sexes.

À travers *L'Arche* (*Fang zhou*, 1982), Zhang Jie (1937-) aborde le même thème. Dans ce roman l'auteure nous fait participer au combat de trois femmes qui luttent pour obtenir une reconnaissance dans la société. On voit que rien ne vient fléchir leur détermination quand l'une d'elles s'écrie : « une femme ambitieuse, doit se montrer meilleure qu'un homme »²⁰⁷. Ce roman relate toutes les difficultés, tous les malheurs rencontrés par les femmes contemporaines lorsqu'elles poursuivent la réalisation de soi dans une société phallocratique. Difficulté, luttés, résistances pour garder sa dignité, épuisent les forces de la femme qui finit par être exténuée. L'auteure écrit « Tu seras particulièrement malheureuse, parce que tu es une femme »²⁰⁸. Dans son autre roman *l'Amour n'est pas une chose qui s'oublie* (*Ai, shi buneng wangjide*, 1980), Zhang Jie prouve que pour obtenir la libération de la conscience féminine la trajectoire psychologique est ardue. Dans cette œuvre, l'auteure révèle et dénonce les abus de l'histoire et du régime politique en particulier, mais critique également la faiblesse des humains eux-mêmes qui ne savent pas manifester leur opposition. Elle fait ressurgir également la contradiction qui existe entre un idéal esthétique clair et une situation sociale confuse marquée par la

²⁰⁶ Titre chinois : *Zai tongyi dipingxian shang*, trad. du chinois par Emmanuelle Péchenart, Actes Sud, 1986.

²⁰⁷ Zhang Jie, *FangZhou*, dans *Dangdai Zhongguo zuojia xuanji congshu—Zhang Jie* (*Œuvres choisies de Zhang Jie*), Beijing, Editions Renming, 1993, p. 204.

²⁰⁸ *Ibid.*

répression.

Dans *L'Aurore boréale* (*Beiji guang*, 1981), Zhang Kangkang (1950-) fait le portrait d'une jeune ouvrière décidée à ne pas céder au mirage d'une vie confortable promise par son fiancé. Elle lui préfère un homme généreux qui « lui laisse entrevoir un avenir aussi radieux qu'une aurore polaire ». Ici l'auteure dissocie les valeurs spirituelles des valeurs matérielles et essaie de lier le destin individuel avec celui de la nation. En s'opposant au mariage arrangé en raison de son aspect mercantile, cette œuvre privilégie les qualités humaines de l'individu, et l'harmonie dans l'amour, amour de soi, amour de l'individu.

Ces écrivaines nous montrent l'évolution de l'écriture féminine, elles cheminent le long d'un itinéraire créateur qui est le suivant : féministe-féminine-femme. On remarque que la création littéraire féminine de cette nouvelle époque est née d'un mouvement de groupe, tout comme l'avait été le Mouvement du 4 mai. Toutes ces œuvres témoignent d'une réalité sociale et d'un désir d'établir de nouvelles relations entre hommes et femmes, de les harmoniser. Néanmoins si ces œuvres de fiction dénoncent les misères de la femme, cette dernière n'a dans la réalité toujours pas gagné son autonomie. Cette idée se retrouve dans *Au chêne* (*Zhi xiangshu*, 1982) de Shu Ting, un poème dont les vers chantent l'amour et définissent également l'esthétique littéraire des années 80. Pour Shu Ting les femmes s'affirment et reconnaissent leur propre réalité, elles prennent conscience qu'elles sont les égales des hommes en dignité, mais différentes, elles conservent leur identité propre et leur personnalité. Elles ne sont plus ni dans une position passive, ni dans une symbolique politique abstraite dépourvue de contenu.

Ces œuvres littéraires touchent aux questions sensibles : l'amour et le mariage sont politisés depuis longtemps, en conséquence comment faire revivre autrement l'amour ? Dans un pays comme la Chine où le divorce est traditionnellement mal vu, comment la Chinoise s'arrange-t-elle avec les conventions sociales ? La société est de plus en plus ouverte, comment la femme régit-elle à la fois l'amour, la profession et la famille ? Le droit à l'amour et à l'existence sont des thèmes très présents en Chine dans la littérature féminine contemporaine, ainsi que

dans les écrits littéraires de la première moitié du XX^e siècle. On voit par là, la continuité de la littérature féminine des années 20-40.

Si la tradition et la pensée confucéennes ont muselé la pensée littéraire féminine, la parole masculine traditionnelle entrave et influence la pensée des femmes. Pour qu'une grande percée s'exerce au sein de la création littéraire féminine chinoise, il a été déterminant d'accepter les théories littéraires féministes occidentales qui sont les manifestations et les symboles de la subversion de la parole phallogratique. De plus, la libération idéologique amenée par la politique de réforme et d'ouverture encourage les femmes chinoises à participer à la vie de la société et à sa concurrence. Elle permet également aux femmes d'entamer une réflexion approfondie sur l'histoire et la réalité de leurs propres problèmes. C'est un ensemble de facteurs qui accroît la résistance à la conception patriarcale traditionnelle et la contestation à la morale féodale. D'autre part, le déclin de la nouvelle critique, la transformation du constructivisme en la critique de la déconstruction, l'invasion des théories féministes occidentales...tout cela jette les bases d'un monde littéraire chinois prêt à accepter une évolution de la femme. Bien qu'il n'y ait ni de vigoureux mouvements de contestation féministe ni de slogans empruntés aux théories littéraires féministes, la littérature et la critique féministes chinoises labourent et sarclent assidûment dans cette terre vierge qui est nouvellement mise en valeur, elles déconstruisent profondément la parole phallogratique traditionnelle et deviennent le point central de discussion sur la libération des femmes en cette fin du XX^e siècle.

Chapitre VII : L'engouement des écrivaines chinoises pour la littérature féminine française

7.1 L'importation des théories littéraires du féminisme occidental

En Chine, en raison de l'absence d'un mouvement féministe indépendant qui, on l'a vu, dépend d'un immense contexte culturel favorable à l'éclosion d'idées nouvelles, une théorie critique systématique des œuvres féminines n'existe pas. Il va falloir attendre les années 1980 pour percevoir une « greffe » interculturelle, greffe qui se fera grâce à la traduction et l'introduction d'œuvres féminines occidentales. Au début des années 1980, la traduction et l'introduction de ces théories donnent naissance à un courant littéraire féminin chinois. Il offre les éléments nutritifs à la nouvelle conscience féminine.

La savante Zhu Hong est la première voix qui introduit les fruits des théories littéraires féministes occidentales, qu'elle suit de près et avec intérêt. En 1981 dans *Littérature mondiale (Shijie wenxue)* elle publie « *La Littérature contemporaine des Femmes aux Etats-Unis* »²⁰⁹. Cet article est la préface d'un livre—*Œuvres choisies des Ecrivaines Américaines (Meiguo nü zuojia wenxue)*, qui introduit des œuvres teintées de féminisme. En 1983, les éditions *Shehui kexue* publient une autre de ses œuvres—*Nouvelles Choies des Femmes Ecrivains Américains (Meiguo nüzuojia duanpian xiaoshuo xuan)*. Dans la préface de ce livre, elle introduit le deuxième essor du mouvement féministe occidental ainsi que la naissance et le développement des « études féminines » qui suivent ce mouvement. Elle introduit notamment *Une chambre à soi* de Virginia Woolf, *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir, *La Femme Mystifiée (The feminine mystique, 1963)* de Betty Friedan, *La Politique du Mâle (Sexual politics, 1970)* de Kate Millett, *La Femme Eunuque (The female eunuch, 1970)* de Germaine Greer, *The Madwoman in the Attic (1979)* de Sandra Gilbert et Susan Gubar. De plus, cette préface situe l'état des recherches sur les femmes dans les instituts scientifiques et les universités aux Etats-Unis, ce qui

²⁰⁹ Titre chinois : « *Meiguo dangqian de 'funü wenxue'* », *Shijie wenxue (Littérature mondiale)*, n°. 4, 1981.

permet aux chercheurs chinois de connaître sommairement la situation des recherches sur les femmes à l'étranger. On peut dire que l'introduction de Zhu Hong aux théories littéraires féministes occidentales prélude au fait que les savants chinois utilisent désormais cette nouvelle vue théorique pour étudier la littérature féminine chinoise. Aussi, les articles traduits qui introduisent les théories littéraires féministes occidentales augmentent d'année en d'année. Certains périodiques autorisés, tels que *Commentaire littéraire* (*Wenxue pinglun*), *Commentaire littéraire étranger* (*Waiguo wenxue pinglun*), *Recherches des théories sur la littérature et de l'art* (*Wenyi lilun yanjiu*), *Commentaire littéraire à Shanghai* (*Shanghai wenlun*)...ouvrent une colonne spéciale à la littérature féminine depuis les années 80. Dans une série d'articles introduisant et étudiant les théories littéraires féministes, on trouve des fruits qui ont du poids : « *Un orphelin dans la tempête— la naissance et le développement de la critique féministe occidentale* »²¹⁰ de Tan Dali, « *Réveil de la littérature féminine anglaise* »²¹¹ de Li Xiaojiang, « *Méditation sur le féminisme* »²¹² de Wang Fengzhen, « *Ni ange ni démon—sur la critique littéraire féministe américaine* »²¹³, encore de Wang Fengzhen, « *Critique littéraire féministe occidentale* »²¹⁴ de Li Hui et « *Aperçu de la critique littéraire féministe* »²¹⁵ etc. Outre la publication de ces articles, des essais sur les théories littéraires féministes occidentales sont traduites et paraissent successivement. En 1989 les éditions *Hunan wenyi* publie *Théorie littéraire féministe*²¹⁶ de Mary Eagleton, traduit par Hu Min et Lin Shuming. C'est le premier recueil sur la critique féministe occidentale traduit et publié en Chine, qui regroupe le fruit des recherches sur les théories littéraires féministes occidentales entre 1929-1986, et reflète plus complètement la physionomie élémentaire de la critique féministe. En 1992, les éditions de l'Université de Beijing publient *Critique*

²¹⁰ Titre chinois : « *Lilun fengbao zhong de yige jingnian de guer---xifang nüxingzhuyi piping de chansheng he fazhan* »

²¹¹ Titre chinois : « *Yingguo nüxing wenxue de juexing* »

²¹² Titre chinois : « *Guanyu nüquanzhuyi de sisuo* »

²¹³ Titre chinois : « *Jifei tianshi yefei yaonü—luelun meiguo nüquanzhuyi wenxue piping* »

²¹⁴ Titre chinois : « *Tan xifang nüquanzhuyi wenxue piping* »

²¹⁵ titre chinois : *Nüquanzhuyi piping yipie*

²¹⁶ Titre anglais : *Feminist Literary Theory*, 1988, Oxford, Blackwell, 1996.

littéraire féministe contemporaine (Dangdai nüxingzhuyi wenxue piping) de Zhang Jingyuan. C'est le premier recueil de critique féministe occidentale rédigé par la chercheuse chinoise, avec 19 articles connus sur la théorie littéraire féministe à l'étranger, la plupart d'entre eux ayant été publiés après 1980, et reflétant principalement les nouveautés dans le domaine des théories littéraires féministes à l'étranger. *Sexual/Textual Politics : Feministe Theory* (1985) de Toril Moi, traduit par Lin Jianfa et Zhao Tuo, est publié en 1992 ; ce livre introduit plus complètement le système des théories littéraires féministes occidentales, et en particulier celles des féministes françaises : Luce Irigaray, Hélène Cixous et Julia Kristeva. Peu connues en Chine à l'époque, ces nouvelles perspectives apportent aux Chinois un nouveau regard. En 1996 Lin Shuming rédige *Littérature féministe en Chine (Nüxingzhuyi wenxue zai zhongguo)*, en 1998 Zhang Yanbing écrit *Théorie littéraire féministe (Nüquanzhuyi wenlun)*. Désormais les recherches sur l'influence des théories féministes en Chine peuvent commencer. D'autres œuvres introduisent plus systématiquement, plus complètement, plus scientifiquement les théories littéraires féministes occidentales: tels *Les recherches des théories littéraires féministes occidentales (Xifang nüxingzhuyi wenlun yanjiu, 2002)* de Yang Lixin, *Critique littéraire féministe dans la vue à pluri-dimensions (Duowei shiye zhongde nüxingzhuyi wenxue piping, 2002)* de Lin Shuming...La plupart de ces auteurs sont des spécialistes du domaine, certains d'entre eux sont allés étudier en Occident, aux origines mêmes de ces théories. Il a sans aucun doute été plus profitable que ce soient eux qui aient introduit et interprété ce système théorique, car ainsi les Chinois peuvent le manier eux-mêmes et le connaître mieux encore.

Les théories littéraires féministes sont elles-mêmes en développement, et différents nouveaux aspects sont impliqués : tels sont le féminisme écologique, la narratologie féministe, la théorie féministe du corps, l'influence du féministe sur la littérature pour enfants, Bakhtine et la critique féministe ainsi que la théologie féministe... successivement introduits en Chine. Il est profitable pour les Chinois de connaître exactement le développement le plus pointu de la critique littéraire féministe occidentale en temps opportun. Par exemple, la crise écologique qui

devient de jour en jour plus grave touche non seulement le domaine naturel, le domaine social, mais aussi le domaine spirituel. Le féminisme écologique préconise l'idée non-hiérarchique selon laquelle on respecte la différence et la diversité. Ce mouvement estime que le développement de la culture féminine est le moyen radical pour résoudre la crise écologique, il met l'accent sur la relation et l'unité entre homme et femme, civilisation et nature, il demande de construire un monde idéal où humains et nature coexistent harmonieusement. La narratologie féministe est le produit de la combinaison de la théorie littéraire féministe avec la narratologie issue du structuralisme ; elle comble l'insuffisance de la critique féministe et de la narratologie qui néglige le contexte historique social et la compréhension idéologique des textes. Elle mêle l'analyse formelle du texte et la compréhension culturelle sociale, brise l'opposition à long terme entre le formalisme et l'anti-formalisme. L'introduction de ces deux théories ouvre une perspective culturelle profonde pour les Chinois et développe largement le domaine de la critique littéraire féministe. De plus, les natures du féminisme : pluralisme, égalité et ouverture sont en accord avec le dialogisme polyphonique de Bakhtine, conduisant à l'agencement ouvert de la culture humaine moderne.

La pensée occidentale, l'essor du capitalisme, l'évolution des mœurs, autant d'événements qui en Occident ont mûri très lentement, vont rapidement être introduits en Chine sur une dizaine d'années et se développer en quelques années. Dans ce courant de communication culturelle, la théorie littéraire féministe est présentée comme un « point chaud », intensivement et largement propagées. Une génération de savants utilise d'une façon originale les pratiques de la critique et de la création littéraires. Ils concourent à l'enrichissement des recherches littéraires, remanient la parole et l'opinion critiques traditionnelles, autant de facteurs qui favorisent l'apparition d'écrivaines dont les œuvres sont fortement marquées par une nouvelle conscience féminine. Dans ce mouvement, la théorie et l'écriture littéraires féministes françaises jouent un rôle révolutionnaire.

7.2 L'influence de Simone de Beauvoir

Parlant de Simone de Beauvoir, tout le monde s'accorde à dire que c'est une des femmes les plus importantes du XX^e siècle. Son œuvre *Le Deuxième sexe* (1949) fait sensation et lui accorde une place de pionnière du mouvement féministe. Elle est non seulement une activiste féminine, mais aussi une écrivaine et une théoricienne littéraire qui suit de près le sort des femmes et leur condition d'existence. Au cours de sa vie, elle explore et applique les principes d'émancipation des femmes. Elle laisse après sa mort de nombreux ouvrages qui auront une grande influence : 6 romans, dont *Les Mandarins* (1954) qui remporte le prix Goncourt, un collection de nouvelles, une pièce de théâtre, des essais, des traités, dont *Le Deuxième sexe*.

Simone de Beauvoir a son point de vue personnel sur l'émancipation de la femme en Chine socialiste. En 1955, sur l'invitation du premier ministre Zhou Enlai, Beauvoir et Sartre font une visite de 45 jours en Chine. A son retour en France, sur la base de nombreux documents, en rapport avec ses observations, elle publie *La Longue marche* (1957) qui est une hagiographie maoïste. Elle présente en détails la politique, l'économie, la culture et les villes de Chine afin de réfuter les opinions anti-communistes alors populaires en Occident. Bien que le point de vue de Beauvoir sur la Chine soit souvent erroné, marqué par son engagement marxiste, des points de vue originaux ne manquent pas dans ce livre ; ainsi, elle pense que renverser le capitalisme ne signifie pas renverser la tradition établie de la société patriarcale. D'après son opinion dans *La Longue marche*, la révolution a transformé la société et les modes de production, mais le chemin de l'émancipation féminine est encore long et lointain, malgré un début de changement des mentalités.

7.2.1 La théorie féministe de Simone de Beauvoir

Depuis son enfance, Beauvoir a toujours été avide de mieux faire en toute choses et de conquérir l'estime d'hommes supérieurs et talentueux grâce à d'excellents résultats dans ses études. Peut-être est-ce parce que dans une certaine mesure, il existe un fossé entre elle et les femmes ordinaires, que Beauvoir peut garder la distance nécessaire pour examiner la condition féminine d'une façon

objective.

À ses débuts d'écrivaine, Beauvoir ne souhaite pas devenir une écrivaine connue des milieux féministes. C'est le hasard qui fera germer l'idée d'écrire sur la condition féminine. C'est au cours de lecture de documents, qu'elle découvre que l'étude sur les femmes est un domaine vaste et inconnu. Bien que la femme représente la moitié de l'humanité, personne encore ne s'est penché sur le sujet. Elle constate que l'histoire des femmes et leurs conditions actuelles d'existence méritent beaucoup d'attention et de recherches. C'est donc en tant que femme et à partir de son expérience et de ses recherches qu'elle écrit *Le Deuxième sexe*, ouvrage considéré comme la bible du mouvement féministe. Elle avance et démontre cet argument bien connu : «On ne naît pas femme, on le devient».

Cependant, les théories féministes de Beauvoir ne sont pas figées. Elle les modifie et affine sa pensée. Quand elle écrivait *Le Deuxième sexe*, Beauvoir maintenait une certaine distance avec les théories féministes de l'époque et leurs applications. Selon elle, le problème des femmes ne pouvait trouver de solution que dans la résolution des problèmes sociaux. Dans ce livre, elle étudie sous un angle théorique l'histoire des femmes, leur situation présente et l'origine de celle-ci. Elle pousse sa réflexion jusqu'à l'émancipation féminine. Aujourd'hui certaines de ses idées sont perçues avec une certaine réserve. Toutefois après 1949, beaucoup de ses discours, interviews et articles publiés sur la question féminine expliquent et développent les théories du *Deuxième sexe*, les précisent et les radicalisent. Mais c'est surtout après les années 60 que la situation des femmes dans le monde entier la pousse à soutenir et rejoindre activement les mouvements d'émancipation féministes. En 1970, elle adhère à une organisation radicale, le MLF (Mouvement de libération des femmes). En 1972, dans les pays occidentaux, quand les mouvements féministes se sont séparés du gauchisme avec lequel ils étaient en conflits, recherchant leur indépendance, Simone de Beauvoir déclarait : «je suis féministe». Ses opinions deviennent de plus en plus claires et radicales, et ses œuvres montrent alors fermement sa position féministe. Mais ce n'est pas par hasard si Beauvoir est devenue une vraie militante du mouvement féministe, ses premières positions y

préludaient. Dans *Le Deuxième sexe*, Beauvoir avance un argument selon lequel l'émancipation de la femme va se réaliser au fur et à mesure que le système socialiste s'établira. Elle écrivait : « Il ne faudrait pas croire que la simple juxtaposition du droit de vote et d'un métier soit une parfaite libération : le travail aujourd'hui n'est pas la liberté. C'est seulement dans un monde socialiste que la femme en accédant à l'un s'assurerait l'autre »²¹⁷. Mais après ses visites en Union Soviétique et son voyage en Chine en 1955, elle prend conscience que le statut et la situation des femmes des pays communistes ne sont pas plus satisfaisants que dans les pays capitalistes. Bien au contraire, les femmes chargées de tâches écrasantes sont loin d'être à égalité avec les hommes, et ce dans tous les domaines, de la société à la famille. Beauvoir estime que si le système socialiste lutte en effet pour réaliser l'égalité entre les deux sexes, renverser le capitalisme ne signifie pas renverser la tradition de la société patriarcale²¹⁸. Car, si le mouvement féminin a des relations avec la lutte de classes et la transformation sociale, il ne faut pas les confondre, il ne s'y limite pas. Après la révolution sociale, les femmes ont encore un long chemin à parcourir. L'émancipation totale des femmes dépend des changements de conception des deux sexes, des traditions sociales et des coutumes. Elle dépend de la transformation et de la libération de l'humanité entière. La rupture avec la tradition est un processus encore plus difficile que les transformations économiques et politiques. Elle nécessite beaucoup plus de temps. En 1972, au cours d'une interview avec la féministe Allemande Alice Schwarzer, Beauvoir a donné la définition suivante du féminisme : c'est une doctrine particulière luttant pour défendre les femmes en dehors de la lutte de classe²¹⁹. Elle pense que le féminisme dans son ensemble n'exclut pas les hommes qui eux aussi luttent pour changer la situation des femmes, mais suivant certaines étapes du mouvement, l'exclusion des hommes peut devenir une mesure favorable parce que les femmes ont alors pleinement l'initiative de l'indépendance.

²¹⁷ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 598.

²¹⁸ Gu Yanling, *Jujue zuodierxing de nüren (La Femme refusant le deuxième sexe)*, traduit d'Alice Schwarzer, Beijing, Editions *Zhongguo youyi*, 1989, p. 21, 29.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 21.

Une autre caractéristique des théories féministes de Beauvoir est leur lien étroit avec l'existentialisme. En effet *Le Deuxième Sexe* prend l'existentialisme comme base philosophique, et Beauvoir utilise largement les terminologies philosophiques, les conceptions et les méthodes de réflexion qui en sont issues en droite ligne. Aussi ses théories féministes sont-elles appelées « la théorie féministe de l'existentialisme ». Ses romans expriment dans une certaine mesure ses idées et points de vue existentialistes. Par exemple *L'Invitée* (1943) reflète l'idée selon laquelle « l'enfer c'est les autres » (Sartre), et souligne l'incommunicabilité, la lutte et l'incompatibilité entre humains. *Le Sang des Autres* est une explication pittoresque de l'idée de « liberté de choisir ». *Tous les Hommes sont Mortels* montre que « l'existence précède l'essence », et que l'être humain existe sans que soit définie sa fonction, son essence. *Les Mandarins* (1954) nous présente le choix d'une génération d'intellectuels après la guerre face à un environnement historique difficile et à la complexité de la société. Leur choix est la manifestation de la valeur humaine existante, il est la source de l'héroïsme. C'est aussi un document sur les mœurs des intellectuels de l'époque marquées par les débats au sujet du parti communiste. Beauvoir a également écrit des nouvelles *La Femme Rompue* (1968), *Les Belles Images* (1966) qui reflètent la valeur de l'existence et le choix des femmes en tant qu'individu. La situation et le sort de la femme restent toujours le point central de son œuvre marquée par son intérêt pour « les existences féminines ». De même, elle applique cette pensée philosophique à la situation de la femme, qui, si elle possède une existence sociale, possède également sa propre individualité féminine. Elle possède une propriété naturelle de femme, mais ce sont l'histoire et la culture qui lui donnent ses propriétés sociales et déforment profondément ses qualités innées qui sont peut-être pareilles à l'homme, réprimant sa créativité et l'enfermant dans le foyer, la reproduction, et la maternité.

En somme la femme est assujettie à l'homme dont elle est l'objet, l'accessoire ; elle ne possède aucune indépendance. Si dans l'histoire et l'actualité la femme se trouve toujours en position de soumission par rapport à l'homme, c'est donc à elle, par son action et sa volonté consciente qu'elle peut dépasser cette

situation et prouver sa valeur, car « l'existence précède l'essence », « on ne naît pas femme on le devient ». Il ne suffit pas à une femme d'être épouse et mère pour se réaliser. Elle doit dépasser cette situation de soumission, s'affirmer en tant que femme, prouver son existence, exprimer ses idées et son indépendance.

Au cours de sa vie, Beauvoir recherchera et pratiquera les principes féministes relatifs au sort des femmes. *Le Deuxième sexe* est l'œuvre qui fait la synthèse de ses idées féministes. Dans cette œuvre, Beauvoir reprend l'idée de base que « la femme est formée a posteriori ». Il faut donc tout d'abord revoir et revisiter tout ce qui relève du masculin. En ce qui concerne l'écrivaine, Simone de Beauvoir soutient le principe de défense de sa condition. En effet elle dénonce sans ambiguïté la critique littéraire traditionnelle qui rabaisse les écrivaines et leurs œuvres ; elle les défend car elle croit que celles-ci sont perverties par la culture masculine.

Ensuite, c'est elle qui dissèque les images de la femme à travers la plume de cinq écrivains masculins connus : quatre français Montherlant, Claudel, Breton, Stendhal et l'anglais D. H. Lawrence. Elle rompt radicalement avec de faux mythes que les textes masculins campent pour les femmes. Ces textes révèlent une conscience phallogcentrique et diffusent l'opinion selon laquelle la femme est sexuellement inférieure à l'homme, un principe de discrimination sexuelle. Beauvoir souhaite de la part des lectrices une lecture critique afin de percer à jour l'essence de ces textes. Les femmes doivent dépasser cette suprématie masculine pour sauvegarder leurs propres intérêts.

Elle critique également l'antagonisme qui existe entre l'homme et la femme et réfute cette dualité. Elle croit qu'aucun des deux sexes n'est supérieur ou inférieur à l'autre. D'après elle, cette parole phallogcentrique dualiste conduit à une estimation injuste, voire fautive des œuvres propres aux écrivaines.

Enfin, et ceci découle de ce qui vient d'être dit, Simone de Beauvoir recherche un idéal littéraire féminin, qui puisse permettre à la femme de dépasser son état de soumission, afin d'accéder à une création libre, débarrassée de toutes les idées surannées ou traditionnelles, dépassant l'idée de sexe.

7.2.2 La traduction et l'introduction des œuvres de Simone de Beauvoir en Chine

Vu son analyse du rôle social de la femme, à une époque où on assiste à de nombreuses manifestations féministes et où la femme fait l'actualité, Simone de Beauvoir demeure une figure d'avant-garde. Elle sème là les germes qui verront les changements de la condition féminine. Très tôt elle attire l'attention des femmes qui prennent conscience d'elles-mêmes et aspirent à l'indépendance, les activistes des mouvements féministes auxquelles elle apporte son soutien, renforçant leurs principes d'émancipation.

Très tôt les critiques littéraires se sont penchés sur *Le Deuxième sexe* pour s'accorder à dire qu'on était là face à une œuvre remarquable, à une pensée très profonde. Cet ouvrage, ainsi qu' *Une chambre à soi* de Virginia Woolf, sont tous deux considérés comme les guides spirituels du mouvement néo-féministe contemporain. Toutes les études sur Simone de Beauvoir concerneront non seulement le féminisme, mais également sa pensée philosophique, les thèmes de ses romans, de ses essais ainsi que les formes d'écriture qui lui sont propres.

En Chine, Simone de Beauvoir est connue des milieux littéraires et d'une partie intellectuelle de la population. Les recherches concernant son œuvre sont cependant très limitées et n'atteignent pas le niveau des études réalisées en Occident. Néanmoins, elle apparaît en Chine comme une pionnière.

La première fois qu'est mentionné le nom de Simone de Beauvoir dans un écrit paru en Chine c'est dans la préface des *Œuvres choisies des écrivaines américaines* (*Meiguo nüzuojia duanpian xiaoshuoxuan*, 1983) rédigée par Zhu Hong. Dans la préface de cet ouvrage, Zhu Hong présente Simone de Beauvoir en tant qu'écrivaine féministe qui influence les écrivaines américaines. Elle donne un aperçu des classiques de la critique féministe tel que *Le Deuxième sexe* et le panorama de la littérature féminine américaine. Avec la publication du *Deuxième sexe II* aux éditions *Hunan wenyi* en 1986, paraît la première version chinoise d'une œuvre féministe occidentale. Il faut attendre 1998 pour voir paraître aux éditions *Zhongguo shuji*, la première version chinoise intégrale du *Deuxième sexe*, traduit par Tao Tiezhu.

Quant à la traduction de ses autres œuvres, quatre autres romans et les nouvelles sont successivement traduits en chinois entre 1985 et 2000²²⁰, sauf *Quand prime le spirituel* (1979) ; ses six mémoires formant *Les Mémoires de Simone de Beauvoir* en quatre tomes, sont traduits par Tan Jian et publiés par les éditions *Jiangsu wenyi* en 1992 ; *Lettres à Sartre*, traduites par Huang Zhongjing, sont publiées par les éditions *Baihuazhou* en 1996 ; Ses lettres à Nelson Algren intitulées *Un amour transatlantique, 1947-1964*, traduites par Lou Xiaoyan, sont publiées par les éditions *Zhongguo shuji* en 1999 ; La seule pièce de théâtre *Les Bouches inutiles* (1945) est insérée dans *Les Recherches sur Simone de Beauvoir* rédigées par Li Qingan et publiées en 1992 par les éditions *Zhongguo shehui kexue*. Mais ses nombreux essais, commentaires et œuvres philosophiques ne sont pratiquement pas traduits ni introduits en Chine, y compris *La Longue Marche* (1957), son essai sur la Chine, car considérés comme non conformes à la pensée officielle chinoise.

La recherche sur Beauvoir en Chine se développe depuis les années 80 en raison de la réforme du système politique ou politique d'ouverture sur le monde extérieur. Peu à peu les idées nouvelles venues d'Occident se propagent dans le pays, notamment les idées féministes. Si Beauvoir fait d'abord figure de chef de file parmi les femmes intellectuelles chinoises en tant que pionnière et fondatrice de la critique littéraire féministe, ensuite, c'est grâce à l'essor et à la pénétration en Chine des idées et de la littérature existentialistes, qu'elle devient la représentante de la littérature existentialiste et qu'elle reçoit un bon accueil de l'ensemble du monde littéraire chinois. Ses œuvres sont traduites et interprétées sous l'angle de l'existentialisme. Enfin la mort de Sartre en 1980 entraîne un grand intérêt des chercheurs pour le philosophe mais aussi pour Beauvoir. Cependant, bien que les traités sur Beauvoir augmentent continuellement jusqu'à ce jour, il n'existe pas en Chine de monographie

²²⁰ *Les Mandarins*, traduit par Xu Jun, est publié par les Editions de l'Université de *Beijing* en 1996 ; *Tous les hommes sont mortels*, traduit par Ma Zhencheng, est publié par les Editions *Yi Lin* en 1997 ; *L'Invitée*, traduit par Zhou Yiguang, est publié par les Editions *Zhongguo shuji* en 1999 ; *Le Sang des autres*, traduit par Ge Lei et Qi Yanfen, est publié par les Editions *Zhongguo shuji* en 2000 ; la nouvelle *Les Belles images*, traduit par Fan Rong, est publié dans la revue *Littérature étranger contemporaine (Dangdai waiguo wenxue)*, n°. 1, 1996.

la concernant. Les recherches se concentrent en général sur trois aspects : d'une part, l'interprétation des idées de l'existentialisme dans ses romans²²¹, d'autre part ses théories féministes et leurs influences sur les mouvements féminins occidentaux et chinois²²², et enfin l'exploration des relations Beauvoir / Sartre, exemple de résistance à la tradition sociale et au mariage conventionnel²²³.

7.2.3 L'influence de Beauvoir sur le monde littéraire Chinois

À l'échelle mondiale, l'influence la plus profonde exercée par Beauvoir part de ses théories exposées dans *le Deuxième sexe*. Comme vu précédemment en Chine, elle est considérée non seulement comme une célèbre théoricienne du féminisme, mais aussi une écrivaine existentialiste, autrement dit une « féministe existentialiste ». Lorsqu'en Chine à la fin des années 1970 la Grande Révolution Culturelle s'achève en laissant dans le peuple des blessures très profondes, les idées existentialistes offrent justement pour les Chinoises perplexes un modèle d'action qui permet de regarder les vicissitudes de l'histoire en face. Comme la France des années 50, la Chine des années 80 voit se déclencher un furieux élan en faveur de l'existentialisme. C'est vraiment à cette époque que l'existentialisme et Beauvoir sont introduits en Chine, notamment à travers ses romans *Le Sang des autres* et *Tous les hommes sont mortels* qui attirent les regards des penseurs chinois.

Ceux-ci ont très bien saisi que son œuvre repose sur la base existentialiste. Selon l'index des journaux nationaux en Chine, le premier article paru en Chine sur

²²¹ Voir « Sur *Le Sang des Autres* de Beauvoir » (*Ping Beauvoir de xiaoshuo taren de xue*), écrit par Ge Lei, est publié dans *Littérature étrangère (Waiguo wenxue)*, n° 1, 1986 ; « Vivre, être un homme— sur *Tous les hommes sont mortels* de Beauvoir » (*Huo zhe, zuoyigeren— ping rendoushiyao side*), écrit par Yang Chuanxin, est publié dans *Les recherches des femmes (Funü yanjiu luncong)*, n° 2, 1994).

²²² Voir « *Les recherches sur les théories féministes de Beauvoir* » (*Simone de Beauvoir funü jiefang lilun tantao*), écrite par Rong Weiyi, est publiée dans *Funü yanjiu luncong (Les recherches des femmes)*, n° 2, 1994, p. 46-50.

²²³ Voir « Beauvoir écrit *Les mandarins* pour se libérer de la douleur de la fin de l'amour » (*Beauvoir xie mingshifengliu ---jietuo aiqing zhongduanhou de tongku*), écrit par Yu Fenggao, est publié dans *Appréciation des œuvres réputées (Mingzuo xingshang)*, n° 6, 1998 ; « *La passion de la vie : l'affection unique de Sartre et Beauvoir* » (*Shengming de jiqing : Sartre he Beauvoir de qite lianqing*), écrite par Li Jie, est publiée dans *Les écrivains contemporains (Dangdai zuojia)*, n° 1, 1996.

Beauvoir est « *Les images de femmes et les vues existentialistes reflétées dans les romans de Simone de Beauvoir* »²²⁴ écrit par Qi Yanfen. Cet article souligne que Beauvoir est l'« écrivaine » qui « se distingue par ses descriptions du sort des femmes », « une existentialiste dans le système philosophique » qui « symbolise sans aucun doute l'esprit existentialiste en campant des images féminines », « des portraits de femmes [...] imprégnés de l'esprit existentialiste ». L'auteure étudie comment Beauvoir utilise la littérature pour expliquer et montrer « l'absurdité du monde » et prôner « la liberté de choix »— deux principes de l'existentialisme. En dépit de cela, les critiques chinois la considèrent davantage comme « la compagne de toujours de Sartre », « la partisane » du philosophe, ce qui est un contresens car elle n'est certainement pas la femme docile sous l'emprise d'un homme qu'elle aurait sans cesse approuvé. Par conséquent les commentateurs chinois ne prêtent pas attention à la contribution créative et irremplaçable de Beauvoir à la littérature existentialiste.

Il en résulte que, par rapport à la contribution de Beauvoir à l'existentialisme et à la littérature française, son influence sur les idées existentialistes en Chine reste très incomplète. Mais il n'y a pas de doute que *Le Deuxième sexe* ait ébranlé l'âme chinoise, créant l'inspiration. Ainsi va naître en Chine la vague littéraire féministe. Bien qu'il y manque un « background » occidental, au fur et à mesure que les théories littéraires féministes occidentales inondent le pays, celle de Beauvoir influence le monde littéraire féminin chinois. Qu'ils le veuillent ou non, les écrivains mais aussi les critiques adoptent désormais ses théories, et s'en trouvent consciemment ou non influencés.

Li Xiaojiang, spécialiste des recherches sur la femme chinoise, également sexologue, dit clairement ce qu'elle doit au *Deuxième sexe* : « Pendant le milieu des années 80, elle [Beauvoir] nous a influencés, nous un groupe de chercheurs qui faisons les premières recherches sur la femme en terrain chinois »²²⁵. Bien que Li

²²⁴ Titre chinois : « *Simone de Beauvoir xiaoshuozhong de nüxing xingxiang jiqi suofanying de cunzaizhuyi guandian* », voir *Littérature Etrangère (Waiguo wenxue)*, n° 2, 1984.

²²⁵ Li Xiaojiang, « *Shijimo kan dierxing* » (*Perception du Deuxième sexe à la fin de siècle*), *Dushu (Lecture)*, n° 12, 1999.

Xiaojiang ne soit pas toujours en accord avec Beauvoir, en particulier avec l'expression « on le devient » (dans « on ne naît pas femme on le devient »), elle approuve la plupart des positions de Beauvoir. « Se regarder soi-même » l'inspire particulièrement.

Il semble que l'influence de Simone de Beauvoir en Chine soit plus grande qu'on ne pourrait le penser. Aujourd'hui encore les milieux littéraires chinois perçoivent les échos de sa pensée.

Il est important de rappeler à nouveau que Simone de Beauvoir applique sa théorie féministe existentialiste à l'analyse des figures féminines chez cinq écrivains masculins²²⁶. Cette méthode de recherche sera largement employée et obtiendra de nombreux accomplissements, notamment dans *La politique du mâle* par Kate Millett, dans *Thinking About Women* de Mary Ellmann, et dans *The Madwoman at the Attic* de Susan Gubar et Sandra Gilbert, ouvrages d'études reconnus pour leur excellence sur les représentations de la femme. Cette méthode de recherche sur l'image de la femme est également appliquée et pratiquée par les critiques féministes chinoises. Grâce à ces études, elles commencent à mettre en valeur la femme chinoise qui jusque là était présentée comme soumise et en donnent une image positive, tandis qu'elles critiquent le sexisme des hommes dans la littérature. Dans *Femme, une légende ancienne et élégante*²²⁷ de Li Xiaojiang, on voit différentes images de la femme, qu'elle soit chinoise, ou étrangère et vivant à différentes époques de l'histoire mondiale. Ce livre donne une nouvelle signification positive de la femme : présentée souvent sous un aspect terrifique par la culture masculine, elle ressemble à la déesse Hera dans le mythe Romain, ou à Eve qui a causé la chute de l'Homme, provoquant leur expulsion du Paradis. Quant à Pandore, elle répand les malheurs sur terre en ouvrant sa boîte. Plus encore, dans « *La position esthétique des femmes dans l'histoire et la culture* »²²⁸, Li Xiaojiang cherche les raisons historiques et culturelles

²²⁶ Voir *supra*, p. 164.

²²⁷ Titre chinois: *Nüren, yige youyuan meili de chuanshuo*, Shanghai, Editions Shanghai, 1989.

²²⁸ Titre chinois : « *Nüxing zai lishi wenhua zhong de shenmei diwei* », *Shanghai wenlun* (Commentaires littéraires à Shanghai), n° 1, 1990.

de leur dénigrement et de leur dévalorisation systématique. L'œuvre de Liu Huiying *Marchant hors du piège de la tradition phallocratique (Zouchu nanquan chuantong de fanli, 1995)* fait un inventaire de cette tradition dans le domaine littéraire sous l'aspect d'un manque, celui d'une image de la femme donnée par elle-même. Les recherches de Lin Danya sont plus critiques : au début de l'histoire humaine, les hommes ont usurpé le pouvoir qui aurait à l'origine appartenu aux femmes. Ils écrivent alors à plaisir l'histoire des femmes, en les présentant sous un jour négatif. Ces recherches soulignent la rébellion et la signification de l'écriture féminine dès lors que les femmes prennent l'initiative d'écrire leur propre histoire. Nan Fan pense que ces images de femmes sont nées de la ruse des hommes, ce sont des modèles désignés ou construits par les hommes selon leur désir. Outre la dénonciation de l'idéologie et de l'esclavage sexuel qui en découle, un des objectifs pour les femmes sera d'occuper une place dans le domaine littéraire et de briser le carcan de l'opinion traditionnelle sur le corps féminin afin de le libérer par l'écriture²²⁹.

Cette méthode de recherche sur l'image des femmes, créée par Beauvoir, conduit de plus en plus d'écrivaines et de critiques chinoises à reconnaître que les images féminines ont été déformées par la culture masculine traditionnelle. De plus cette méthode jette la base d'un développement de la critique littéraire féministe chinoise, qui permet de connaître et d'exprimer la vraie histoire des femmes par elles-mêmes, de prendre l'initiative d'écrire et de juger leur propre histoire. Puisque Beauvoir a critiqué le fait que, pour tromper les femmes, des écrivains masculins érigent « le mythe féminin » en sacralisant et embellissant les images des femmes, les écrivaines chinoises contemporaines détruisent avec leurs propres œuvres ce « mythe féminin » établi par les hommes, ce qui est considéré comme un pas important pour leur libération. Par exemple, le personnage de Shen Yanlian dans *Chaton de saule dans le vent (Feng xu)*, campé par Yang Jiang en 1947, est maintenant considéré comme le contraire d'une adepte fidèle et respectueuse des normes de la société phallocratique. Bien qu'elle soit « un ange » aux yeux de la société masculine, elle est tellement désespérée qu'elle se suicide après s'être

²²⁹ Nan Fan, « *Nüxing xiezuoyu nüxing quti* » (*L'écriture féminine et le corps de femme*), *Shanghai wentan (Le monde littéraire à Shanghai)*, n° 12, 1996.

aperçue qu'elle est considérée comme un accessoire de l'homme. C'est un acte de résistance au « mythe féminin », l'élaboration d'un « anti-ange ».

D'autre part, Beauvoir s'oppose avec fermeté à la critique littéraire traditionnelle qui déprécie et dévalorise les écrivaines et leurs œuvres selon les normes de la littérature masculine. Dans l'ensemble, elle confirme l'existence de l'écriture féminine marginale, qui mérite d'être défendue et louée pour avoir été pervertie par la culture masculine. Du point de vue de Beauvoir, le but de la critique littéraire est de rester objectif, libre de tout préjugé, poussant ainsi le sujet créatif (l'écrivain) à avoir une liberté infinie d'expression. Désormais l'histoire littéraire est à réétudier, à réécrire en tenant compte de théories et d'idées nouvelles. Les écrivaines oubliées ou dépréciées seront réhabilitées, et leurs œuvres perçues sous un regard nouveau. La critique devra revoir et réviser les déformations, les malentendus nés de la culture masculine. Ainsi prendra-t-on conscience que la femme a toujours pressenti ses propres qualités et que depuis longtemps la résistance et la rébellion étaient sous-jacentes. Les critiques chinois accomplissent le même travail, ainsi qu'en témoignent les exemples suivants.

Ding Ling écrit *Le Journal intime de Sophie* en 1928. Bien que ce roman ait connu lors de sa sortie un succès, il est tenu pour une œuvre mineure dans l'histoire littéraire, surtout pendant les années 1950-1970 où les textes révolutionnaires deviennent dominants. Il faudra la révision de l'histoire littéraire avec de nouveaux critères, pour que l'on reconnaisse la valeur de ce roman. Désormais *Le Journal intime de Sophie* occupe une place particulière dans l'histoire de la littérature féminine chinoise²³⁰. Xiao Hong est un autre exemple qui a suscité de nombreuses controverses. C'est une figure compliquée et confuse, à la fois image de la mélancolie féminine classique et de l'affliction d'une intellectuelle moderne, caractères qui individualisent et marginalisent ses œuvres. Les critiques contemporains, considèrent que du point de vue de la femme, il y a là le germe de la conscience féminine. Li Jiefei donne une nouvelle vision des œuvres de Xiao Hong. Ainsi, concernant *En mars dans une petite ville* (*Xiaocheng sanyue*, 1941), elle écrit :

²³⁰ Voir *supra*, 2.3.2, chapitre II, p. 60.

À première vue, *En mars dans une petite ville* semble seulement répéter un thème courant depuis l'époque du 4 mai 1919, celui de la condamnation du mariage féodal. Mais si nous analysons minutieusement cette œuvre, nous trouvons que la narration est construite à partir de l'angle visuel du 'je' d'une jeune fille, Cui Yi, et de l'amitié entre deux jeunes filles. La crainte du mariage vient non seulement du mariage arrangé, mais aussi parce que ce mariage devient pour elle une force de négation, le contraire de son 'imago' de fille. De plus, les descriptions de l'affection entre les deux jeunes filles ont des saveurs homosexuelles...²³¹

Il faut remarquer que d'après Beauvoir, la formation des caractères des deux sexes est décidée a posteriori par les facteurs sociaux et culturels, et non par des facteurs biologiques. Cette théorie évolue plus tard vers la théorie opposant le « sexe » et le « gender », qui marque le fondement et le point de départ du féminisme occidental des années 60 dans la critique, la littérature et l'art. Comme une arme théorique efficace dévoilant une moralité hypocrite, le sexisme et l'oppression sexuelle qui soutiennent le pouvoir des hommes, cette théorie est douée de signification sociale et politique. C'est ce qui a ouvert plus tard les recherches sur l'identité sexuelle et la littérature féministe. « *Le changement du rôle de la femme et son émancipation* »²³² de Liu Guangyu en est un exemple. Il souligne dans cet article combien la hiérarchie, le patriarcat et les relations humaines²³³ constituent le noyau de la culture traditionnelle chinoise. Dès les Dynasties Shang (XVI^e siècle avant J.C.- XI^e siècle avant J.C.) et Zhou (XI^e siècle avant J.C.- 221 avant J.C.), les rôles de la femme chinoise sont fixés en tant que fille, épouse et mère correspondant aux rôles de père, mari et fils. Elles sont prisonnières de la famille, si bien que leur émancipation est davantage qu'en Occident liée à un passé culturel. C'est-à-dire que par rapport aux femmes occidentales qui veulent affirmer leur propre personnalité, se révéler à elles-mêmes, les femmes chinoises veulent toujours se libérer d'une tradition ancestrale.

²³¹ Li Jiefei, « *Tamen de xiaoshuo* » (*Les romans d'Elles*), *Dangdai zuojia pinglun* (*Commentaires des écrivains contemporains*), n^o. 5, 1997.

²³² Titre chinois : « *Nüxing jue se yianbian yu zhongguo funü jiefang* », *Shandong shida xuebao* (*Revue académique de l'Université de Shantong*), n^o. 2, 2000.

²³³ Ce que l'on appelle relations humaines, ce sont les rapports spécifiques entre les supérieurs et les inférieurs, les aînés et les cadets.

Beauvoir dénie aux femmes «des caractéristiques féminines» innées, telles que «maternité», «dépendance» et «abnégation», etc.... Depuis le mouvement du 4 mai 1919, les écrivaines chinoises se mettent à la déconstruction de ces rôles féminins traditionnels : fille, épouse et mère. Leurs œuvres démontrent la liberté dans le mariage, par exemple *Séparation* (*Ge jue*, 1923) de Feng Yuanjun et *Cœur épineux* (*Ji xin*, 1929) de Su Xuelin, qui s'opposent essentiellement au patriarcat et au rôle attribué traditionnellement à la fille : la cause principale qui entrave la liberté dans le mariage de la fille, c'est-à-dire le libre choix du garçon par la fille, c'est le père. Celui-ci représente la hiérarchie, le patriarcat dans toutes les relations humaines, puisque la mère est seulement l'exécutrice du pouvoir du père. Quant au rôle de l'épouse, on peut se reporter au roman *Le Passé* (*Qian chen*, 1924) de Lu Yin, où l'héroïne Yi, avant son mariage, est une femme ayant de l'ambition, mais qui après le mariage, minée par les tracasseries familiales, perd peu à peu son ambition, ce qui ne peut l'empêcher de mettre le rôle de l'épouse en question. Quant au rôle de la mère, l'exemple de Yuan Changying est typique, l'image de la mère dans sa pièce *Les Amants fidèles à leur serment* (*Kongque dongnanfei*, 1930) est re-dessinée par les seuls yeux de l'intellectuelle : l'amour de la mère, veuve depuis des années, se déforme jusqu'à l'excès sous l'oppression du patriarcat féodal, si bien qu'elle provoque la tragédie entre son fils et sa belle fille.

En fait, Beauvoir a mis tous ses efforts pour retrouver le moyen de changer la situation de la femme. Le but de sa théorie sur «on le devient» consiste à signaler aux femmes qu'elles sont d'un autre sexe, mais qu'elles sont l'égale de l'homme. L'objectif pour Beauvoir est que la femme dépasse sa situation défavorable et réalise complètement sa valeur en tant qu'être individuel, émancipé du système social et de la conception masculine qui le sous-tend. Cette émancipation ne se réalisera que le jour où la femme et l'homme auront réalisé complètement l'égalité entre les deux sexes et où les deux sexes cohabiteront harmonieusement sur la base d'un respect mutuel qui repose sur la reconnaissance de la différence. Ainsi aura-t-on créé un monde magnifique idéal. Elle s'oppose donc fermement à l'idée de faire une séparation entre la femme et le monde masculin en vue d'établir un nouveau système

social dominé par la femme, qui la mettrait absolument au-dessus de l'homme. Elle pense que ce système social serait le copie inversée de la société masculine traditionnelle, sans signification théorique ni actualité. En réalité, sa théorie élève le problème de l'émancipation des femmes au niveau d'une libération de l'humanité.

En ce qui concerne la littérature féminine chinoise, depuis l'époque du 4 mai, elle est dominée par un sujet très important : la double perte de « l'être » et d'être « une femme ». Lu Yin et Lin Baiwei ont dit : « devenir une femme avançant côte à côte avec l'homme », cependant la mise en pratique s'est avérée impossible. Dans les années 80, les écrivaines tels que Zhang Jie et Zhang Xinxin montrent de nouveau la scission et le conflit entre famille et travail à travers leurs œuvres. Liu Siqian dans « *Modernité de la Littérature Féminine Chinoise* »²³⁴ donne un résumé des recherches et de la connaissance du « moi » féminin et de sa valeur comme « être—femme—individu ». Elle estime également qu'une pensée humaniste de la femme doit être la base théorique et le but de la critique littéraire féminine. Ce qui est conforme à l'idée de Beauvoir, qui a influencé, nombre d'œuvres féminines chinoises, telles que *Fuit* (*Chu zou*, 1993) de Xu Kun, *La porte de rose* (*Meigui men*, 1989) de Tie Ning et *Ce n'est pas un endroit pour un adieu* (*Wuchu gaobie*, 1989) de Chen Ran...où la situation existentielle des femmes et leur chemin d'émancipation vers le plus haut niveau de la nature et de la valeur humaine sont explorées.

Bien qu'en Chine l'introduction et la réception des théories féministes de Beauvoir soient plus tardives, elles se développent assez rapidement, influençant les savants féministes tels que Li Xiaojiang, Liu Siqian et les femmes de lettres contemporaines telles que Chen Ran, Xu Xiaobin. Aujourd'hui, d'une part la situation et la position sociale des femmes se sont améliorées dans une certaine mesure, puisque leurs rôles et influences se manifestent clairement dans ce monde créé et dominé par les hommes ; d'autre part la mission d'émancipation des femmes est loin d'être achevée. Donc les théories féministes de Beauvoir sont également loin d'être dépassées, et leur influence sur les idées féministes et la littérature féministe

²³⁴ Titre chinois : « *Zhongguo nüxing wenxue de xiandaixing* », voir *Wenyi yanjiu* (*Les recherches de la littérature et de l'art*), n° 1, 1998.

du monde entier, y compris la Chine, devient de plus en plus large et profonde, peu prête à disparaître.

7.3 La perception de « l'écriture du corps »

Les essais des féministes sont introduits en Chine depuis les années 1980. L'article de Hélène Cixous— « Le Rire de la Méduse »²³⁵ est très exaltant, il résonne comme un appel lancé aux écrivaines : « Ecris-toi, il faut que ton corps se fasse entendre »²³⁶. Son slogan « l'écriture du corps » reçoit en Chine un accueil chaleureux chez les écrivaines avant-gardistes. Ce succès est dû aux idées courageuses avancées et à l'enthousiasme qui s'en dégage. « L'écriture du corps » devient une source idéologique pour ces femmes qui vont y puiser des idées nouvelles et le courage de fournir une production littéraire audacieuse. Un groupe d'écrivaines : Lin Bai, Chen Ran, Wei Hui...commence à « colorer » le corps de la femme dans ses œuvres...L'attention impudente portée dans ces œuvres au corps de la femme a bouleversé le monde littéraire de l'époque et a suscité de nombreuses et violentes controverses chez les commentateurs.

7.3.1 Compréhension culturelle de « l'écriture du corps »

Tout d'abord, nous devons chercher à comprendre l'expression « l'écriture du corps » de Cixous. Quelle est sa signification? Le corps dont elle parle est-il le corps physiologique ou celui de l'écriture de *Xiabanshen* (l'écriture des parties basses) proposée par une femme poète avant-gardiste chinoise—Yin Lichuan?

Dans « Le Rire de la Méduse », Hélène Cixous écrit: « en s'écrivant, la femme fera retour à ce corps qu'on lui a plus que confisqué, dont on a fait l'inquiétant étranger dans la place, le malade ou le mort, et qui si souvent est le

²³⁵ « Le Rire de la Méduse » d'Hélène Cixous est publié à l'origine dans *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 39-54. Il est introduit en Chine par le biais de l'ouvrage de Zhang Jingyuan, *Dangdai nüxing zhuyi piping (la Critique féministe contemporaine)*, Editions Beijing daxue, 1992. La traduction chinoise est faite à partir de la version anglaise : 'The laugh of the Medusa', in Elaine Mark & Isabelle de Courtivrons (eds.), *New French Feminisme*, New York, Schocken Books, 1981.

²³⁶ Hélène Cixous, *op. cit.*, p. 43.

mauvais compagnon, cause et lieu des inhibitions. À censurer le corps on censure du même coup le souffle, la parole »²³⁷. D'après elle, depuis plusieurs milliers d'années, la perte du corps explique la perte de la parole chez la femme, c'est-à-dire que depuis longtemps la femme ne regarde pas sa propre culture en face, et vit dans l'ombre des hommes. « Contre les femmes ils ont commis le plus grand crime : ils les ont amenées, insidieusement, violemment, à haïr les femmes, à être leurs propres ennemies, à mobiliser leur immense puissance contre elles-mêmes, à être les exécutantes de leur virile besogne »²³⁸. La culture masculine étouffe la conscience du soi de la femme, met de lourdes chaînes sur le corps de la femme, toujours imaginé, déformé dans la parole de l'homme. « Le vrai visage » du corps de la femme devient donc une perte historique. En ce sens, Cixous tient haut levé le grand drapeau du féminisme afin de redresser les situations difficiles imposées par la culture et la politique, situations dans lesquelles la femme a perdu sa parole et son corps. Elle dit : « sa chair dit vrai. Elle s'expose. En vérité, elle matérialise charnellement ce qu'elle pense, elle le signifie avec son corps »²³⁹.

Évidemment, le corps mentionné par Cixous est celui du corps possédant l'âme et l'esprit, et non le simple corps physiologique. Quelques commentaires sur l'écriture du corps de Cixous sont relativement justes et impartiaux: « 'L'écriture du corps' ne veut pas dire qu'on utilise directement le langage ou le geste du corps pour exprimer ou interpréter ses idées, mais elle signifie qu'on emploie un langage concernant le corps pour manifester toutes les perceptions féminines qui sont contre le phallogentrisme ». « L'écriture du corps est une tactique culturelle pour libérer l'opposition dualistique qui est fortement hiérarchisée entre les hommes et les femmes, elle utilise le langage et l'écriture pour exprimer toutes les expériences, impressions et perceptions vivantes de la femme. Toutes ces expériences,

²³⁷ *Ibid.*.

²³⁸ *Ibid.*, p. 41.

²³⁹ *Ibid.*, p. 44.

impressions et perceptions sont fondées sur la perception systématique de son propre corps »²⁴⁰.

Nous connaissons la théorie de l'écriture du corps de Hélène Cixous sous trois aspects:

- a. l'écriture du corps est : l'écrivaine éprouve et écrit le corps de la femme et la perception du corps.
- b. le corps n'est pas le corps physiologique, il est un dépassement de l'opposition dualistique du corps et de l'âme. C'est à dire qu'il est le corps avec l'âme, le corps avec le sens de l'ontologie existentielle où l'âme s'infiltré dans le corps.
- c. l'écriture du corps a les qualités d'une politique féministe.

À partir de là, nous pouvons comprendre la signification idéologique profonde des œuvres de certaines écrivaines chinoises des années 1990.

7.3.2 L'influence de Cixous en Chine : exemple de Lin Bai

Par comparaison avec les écrivaines précédentes, l'écriture de Lin Bai reflète la tendance au « particularisme du corps ». Elle fait donc grand cas de la manifestation du corps féminin. Dans ses romans, le rôle principal est toujours tenu par la femme, l'auteure examine la femme avec des yeux de femme. Le corps de la femme dégage une grâce mystérieuse, belle et indicible aux yeux du même sexe. Jamais on ne remarque cette féminité dans les textes des hommes. Dans *Le Midi (Ri wu, 1991)*, une de ses premières œuvres, vue à travers le regard d'une petite fille, elle raconte les aventures d'une actrice—Yao Qiong. Yao Qiong tel un fantôme est silencieuse et belle. Cette vision corporelle fantastique transmet « la perte du langage » de la femme. La fin de ce roman est significative: Yao Qiong danse complètement nue, s'exprimant avec les gestes d'une danseuse et sans aucun mot. La beauté du corps féminin est traduite par de belles jambes levées qui symbolisent

²⁴⁰ Lin Shuming, « *sheng/xin eryuan duili de shiyi chaoyue—Hélène Cixous 'n tixing shuxie' lun bianxi* » (*Le dépassement poétique de l'opposition dualistique du corps / l'âme—une analyse sur la théorie de l'écriture de corps*), in *Waiguo wenxue pinglun (Commentaire littéraire étranger)*, n°. 2, 2001, p. 20.

aussi une déclaration de guerre contre le phallocentrisme. Car le représentant du phallocentrisme—Guo Dayan ne peut que se retirer et se pelotonner au coin de la chambre pour la regarder furtivement. Cette scène a une signification métaphorique: la manifestation du corps féminin retire le pouvoir phallocratique à l'homme, et l'homme devient faible et obscène. Nous devons veiller aux regards des personnes de sexes différents présents dans cette scène: dans les yeux de Duo Mi, une petite fille, Yao Qiong est une belle sans pareille ; mais dans les yeux de Guo Dayan, la belle devient un objet sexuel qui assouvit le désir phallocratique. Yao Qiong refuse de se soumettre au désir et à l'oppression masculine : elle choisit de se suicider. La dimension visuelle des femmes apporte aux œuvres de Lin Bai une forte tension narrative. Il y a beaucoup de belles femmes dans ses œuvres, des portraits bien différents des œuvres des hommes. L'auteure Lin Bai observe, imagine et peint toujours de beaux esprits sous les yeux d'une adoratrice,

Dans ses trois longues nouvelles *L'Eau dans la bouteille* (*Pingzhong zhi shui*, 1993), *Le vol fatal* (*Zhiming de feiwen*, 1995) et *Les années passionnées de la chatte* (*Mao de jiqing niandai*, 1995), Lin Bai veut réfléchir au problème de la femme qui échange son corps contre l'existence. Dans *L'Eau dans la bouteille*, l'héroïne Er Pa, pour se réaliser dans son travail, séduit un vieil homme qu'elle n'aime pas mais qui peut lui procurer l'aide nécessaire dans la réalisation de son rêve : *Le vol fatal* et *Les années passionnées de la chatte* constituent l'essentiel de ce thème. La rébellion de l'auteure Lin Bai se déclare ainsi dans ses œuvres : la manière dont la femme sacrifie son corps pour obtenir le succès n'est pas déniée, mais comprise et approuvée. Dans ces deux dernières longues nouvelles, l'héroïne tue l'homme qui pèse sur elle. Ce dénouement de l'intrigue a une profonde signification: la femme n'est pas indignée par le pouvoir politique de l'homme, elle est indignée par le corps impuissant de l'homme. L'inégalité des corps est la raison qui suscite la révolte des femmes. Ici, le sens du corps dépasse la ligne de défense de l'éthique du corps féminin traditionnel et montre la position créatrice des romans de Lin Bai—le « particularisme du corps ».

De plus, Lin Bai se penche sur le problème de l'identité féminine à l'époque de l'économie de marché. Sa longue nouvelle *Dispersion* (*Piao san* 1993) traduit l'ajustement de sa réflexion à ce problème.

L'histoire se déroule dans l'île commerciale de Hainan. Sous la plume de l'auteure, les femmes qui débarquent dans cette île perdent très vite leur propre identité. En faisant de leur corps une valeur marchande, elles satisfont les désirs des hommes riches, mais elles s'attachent aussi à ces hommes. Toutes les femmes qui se lient à leurs clients finissent mal: Ju devient folle au cours de l'attente; Xiao telle un canari nourri dans une volière dorée est obnubilée par la mort de la fille de sa voisine au point de quitter la maison de cet homme riche et de disparaître; Di Hong après avoir perdu son travail retourne à Hainan une dernière fois, tandis que « personne ne sait où elle est, ce qu'elle fait et si elle vit encore à Hainan »²⁴¹. L'argent ayant transformé la femme en valeur marchande, elle perd la conscience d'elle-même, devient un corps sans identité et sous dépendance. Le sort de ces femmes nous laisse voir que parallèlement à la corrosion et à l'assimilation des femmes à la société marchande, l'auteure n'approuve pas cette commercialisation de leur corps. Chez Lin Bai, l'adoration et la glorification du corps féminin est le biais par lequel elle critique violemment la société phallocratique. C'est également, en écrivant sur le corps de la femme, qu'elle suit de près et avec commisération l'existence féminine.

La création des écrivaines veut développer en fonction du corps féminin un langage narratif et une technique narrative différents de ceux de l'homme. Hélène Cixous conçoit à l'avance dans « Le Rire de la Méduse » un langage propre à la féminité:

Il faut que la femme écrive par son corps, qu'elle invente la langue imprenable qui crève les cloisonnements, classes et rhétoriques, ordonnances et codes, qu'elle submerge, transperce, franchisse le discours-à-réserve ultime, y compris celui qui se

²⁴¹ Lin Bai, *Dispersion* (*Piao san*), in *Dangdai xiaoshuo wushiqiang: Lin Bai Juan* (*Les romans contemporains les plus populaires: le volume de Lin Bai*), Shenyang, Editions *Shidai wenyi*, 2001, p. 232.

rit d'avoir à dire le mot « silence », celui qui visant l'impossible s'arrête pile devant le mot « impossible » et l'écrit comme « fin ».

Telle est la puissance féminine, qu'emportant la syntaxe, rompant ce fameux fil (juste un tout petit fil, disent-ils) qui sert aux hommes de substitut de cordon pour s'assurer, sans quoi ils ne jouissent pas, que la vieille mère est bien toujours derrière eux, à les regarder faire phallus, elles iront à l'impossible²⁴².

C'est en fait l'écriture du corps qu'Hélène Cixous réclame. Elle souligne non seulement que la femme doit oser exprimer ses expériences du corps, mais aussi doit instaurer ce qui sera différent de la norme et de la parole établies. Puisque la femme est « forgée » par la norme établie des valeurs sociales, elle ne peut continuer cette norme ni admettre cette norme si elle veut se libérer de la situation « forgée ».

Ces paroles qui viennent de l'expérience et de l'imagination de Cixous se trouvent confirmées dans les œuvres de Lin Bai. Lin Bai crée un langage qui appartient aux femmes et une construction narrative unique riche de féminité.

Lin Bai écrit et parle avec son corps sensible. Dans *Parlez-moi, la chambre* (*Shuo ba, fangjian*, 1997), il y a un passage décrivant la vie familiale où dans la médiocrité et l'inaction le « je » passe cinq années:

C'est un dessin auquel on ne peut pas donner un jugement esthétique. Mais dans le passé, j'y ai passé cinq années entières. Dans l'espace de ces années (il y a l'espace quand on se place en son sein, c'est comme la surface de l'eau, il n'y a pas d'espace, mais quand on saute dans l'eau, on devient l'espace) je dors, je mange, je cuisine, je fais la lessive, c'est le couvercle de marmite qui est sur le sommet de ma tête, mon bout de nez porte la pelle à marmite, la lessive est accrochée au lobe de l'oreille gauche, le détergent à l'oreille droite, la pomme de terre à ma joue gauche, l'oeuf à droite, mes épaules touchent le chou, la sensation tactile laissée sur ma peau par le bout du chou dure jusqu'à présent, frais et plein de son élasticité²⁴³.

La narratrice parle avec son corps de sa perception de la vie menée dans le milieu familial. Lin Bai a une vue perçante. Quand on lit son œuvre, on ressent sa perception des couleurs et des lumières telle qu'une photographie. Par exemple dans *Le Midi*, l'auteure dépeint Yao Qiong sur la scène:

²⁴² Hélène Cixous, *op.cit.*, p. 48.

²⁴³ Lin Bai, *Shuo ba, fangjian* (*Parlez-moi, la chambre*), Shenyang, Editions Chunfeng wenyi, 2004, p. 90.

Yao Qiong danse sur la scène, avec de blancs et longs cheveux épars, porte un complet de soie, blanc comme neige, flottant. Les poignets et les jambes du pantalon sont coupés en forme de pétales flétris et éparpillés. Sous la lumière sombre, Yao Qiong file comme un blanc esprit du deuxième rideau, un éclair blême et éblouissant brille sur toute la scène, Yao Qiong s'arrête net au milieu, comme une chute d'eau violente se coagule subitement en une chandelle de glace ²⁴⁴.

La plume de l'auteure tel un puissant faisceau lumineux, éclaire le corps de Yao Qiong sur la scène, transmettant ainsi une image imaginaire.

Lin Bai a l'odorat et l'ouïe exceptionnellement fins : les murmures dans la rue Sha, les pas légers des femmes marchant dans cette rue, l'eau courante de la Rivière Rouge, le parfum des lavandes, le goût sucré des balsamines, l'odeur exhalée par les mousses, tout cela s'est profondément incrusté dans son écriture où, simultanément, ces images acquièrent une signification de présage et de symbole. On peut dire que Lin Bai fait jouer chaque cellule de son corps par son écriture, elle fait rencontrer et se heurter son propre corps avec la réalité pour créer un vocabulaire très imagé, plein de sensibilité. C'est une autre conception de l'écriture que de percevoir le monde avec son corps. Cela devient très différent de l'écriture imaginée des hommes.

L'écriture du corps doit entendre le son du corps, et ce son, à la fois réel et le plus original, émis par le corps est l'inconscient. La force de Lin Bai est de découvrir l'inconscient des personnages. En décrivant le rêve ou l'association libre du personnage, elle en sonde la psyché. Par exemple dans *La guerre d'une seule personne* (*Yigeren de zhanzheng*, 1994), la narratrice raconte ses rêves sur la mort, le mariage, le vol et l'arc-en-ciel, rêves métaphoriques qui présagent de son avenir plein d'adversités.

« La pensée divergente » est une caractéristique de la pensée féminine et en cela différente de celle de l'homme. Lin Bai se passionne pour un mode narratif où le temps et l'espace s'entremêlent. Elle aime à évoquer les souvenirs, elle aime

²⁴⁴ Lin Bai, *Ri wu* (*Le Midi*), in *Dandai xiaoshuo wushiqinq : Lin Bai juan* (*Les romans contemporains les plus populaires : le volume de Lin Bai*), *op. cit.* p. 83.

l'association libre, racontant avec impatience une nouvelle histoire avant la fin d'une autre. Les personnages sous sa plume font la navette entre le passé et le présent. La plupart de ses longues nouvelles se compose de souvenirs et d'associations libres. *La chaise dans la galerie tournante* (*Huilang zhiyi*, 1995) traduit en particulier cette technique d'écriture. La narratrice fait le chemin aller retour entre le passé des années 1940 et le présent des années 1990. Les personnages, les circonstances et les scènes changent et se transforment continuellement suivant leur montage avec le récit de la narratrice. Dans cette œuvre entière, le temps et l'espace s'entremêlent, l'œuvre devient extraordinaire.

En fait, l'œuvre de Lin Bai manifeste « le geste du vol ». Dans une interview et lors d'une conférence internationale, Lin Bai mentionne bien des fois que pour elle, l'écriture est comme un vol de l'âme et du corps, et ce vol provoque à son tour la sensation du vol du langage. Comme elle le dit, elle s'est éprise naturellement du langage, « j'ai dans l'idée que je suis la fille secrète des paroles et des expressions, depuis très longtemps ; un genre d'affinité inconnue pour les autres personnes existe entre le langage et moi, les paroles et les mots sont comme les nuages flottants sur ma tête, ils peuvent tomber exactement devant moi, tomber sur mon papier »²⁴⁵. Ses paroles jaillissent avec leur sensation, comme les paroles parlées en rêve, sans contrainte rationnelle. Ce langage sensible est un défi à l'art de la langue raffinée.

7.3.3 Des méditations sur le phénomène de la création de Lin Bai

Pour les premières œuvres de Lin Bai, Xu Dai commente: « Les romans de Lin Bai sont-ils charmants? Il nous faut avouer qu'ils sont significatifs dans une certaine mesure, mais pas toujours, car ses textes sont trop marqués par le féminisme, voilà peut-être le nœud du problème. Si bien qu'il y a des critiques féministes qui ont réitéré souvent que les œuvres de Lin Bai sont écrites selon la théorie principale de Cixous, ' l'écriture du retour au corps féminin ' ».²⁴⁶

²⁴⁵ Lin Bai, *Lin Bai chuanguo suibi: kongxin suiye* (*Les essais de la création de Lin Bai: les années creuses*), in *Lin Bai wenji* (*Recueil de Lin Bai*), Nanjing, Editions Jiangsu wenyi, 1997, p.310.

²⁴⁶ Xu Dai, *Bianyuan xushi—20shiji nüxing xiezu geanyiping* (*La narration*

Dans le commentaire de Xu Dai, il s'agit d'une critique plus négative que positive, si ce n'est qu'elle touche un point sensible des œuvres de Lin Bai. Sous l'influence d'un essai ou d'une certaine doctrine, l'écriture est inévitablement amenée à abuser de répétitions d'un même thème. C'est ce que prouve l'histoire littéraire contemporaine chinoise.

La littérature chinoise préconise toujours de tirer profit du monde de l'idéologie. Le lecteur chinois voit l'écrivain comme le créateur d'une grande pensée nationale. Lu Xun est un bon exemple, c'est un écrivain et également un penseur, dont les œuvres littéraires sont tenues pour profondes parce qu'elles concernent l'idéologie chinoise. A la différence de Lu Xun, Lin Bai emprunte de nombreuses idées aux œuvres étrangères, sa création n'est pas tenue pour originale. Pour cette raison, les œuvres de Lin Bai se trouvent toujours en marge de la création dominante, et on sent un fossé entre le lecteur et ses œuvres, comme une difficulté de compréhension ou des malentendus entre eux. Ces incompréhensions ou malentendus sont provoqués parce que : d'une part les lecteurs chinois ont depuis longtemps l'habitude d'entendre l'expression des hommes, si bien qu'il y a des obstacles à la lecture des romans de Lin Bai, lesquels sont empreints de féminité. D'autre part, étant donné que la source des idées des œuvres de Lin Bai vient de l'Occident, il existe un problème d'adaptation à une vision nouvelle. C'est pour cette raison que les œuvres de Lin Bai ne sont pas des best-seller, et sont classées dans le rang de la littérature esthétique.

En revanche, le succès récent de Lin Bai résulte d'une meilleure combinaison de l'expérience de la vie et du sentiment personnel, ce qui rend son œuvre plus proche de l'esprit de son époque. De plus, les dernières œuvres de Lin Bai se débarrassent des inconvénients liés à l'influence des essais de Hélène Cixous. Ainsi *l'Epanouissement de tous les êtres* (*Wanwu huakai*, 2003) et *Recueil des causeries des femmes* (*Funü xianliao lu*, 2004) ont obtenu un succès sensible, ces deux œuvres

marginale—la critique de l'écriture féminine du XXe siècle), Shanghai, Editions Xuelin, 2002, p. 342.

faisant ressortir une profonde imprégnation de la culture nationale chinoise, ce qui marque un tournant dans la création de Lin Bai.

La théorie de l'écriture du corps, née en France, est bien vue des écrivaines chinoises et est devenue un pivot théorique et spirituel pour elles. Si les théories intéressent avant tout le milieu universitaire et critique, la traduction des œuvres féminines occidentales en revanche atteint un public plus large. *L'Amant* de Duras en est un exemple révélateur.

7.4 La réception de Duras

7.4.1 La traduction des œuvres de Duras en Chine

Moderato Cantabile (1958) traduit par Wang Daoqian est la première œuvre de Duras lue par les lecteurs chinois. Elle est publiée dans *Littératures et arts étrangers* (*Waiguo wenyi*, n°2, 1980). Entre 1985 et 1986, son roman *L'Amant* connaît six traductions chinoises²⁴⁷. Ces traductions vont permettre une grande diffusion de cette œuvre en Chine : en 1999, sur 100 œuvres chinoises et étrangères élues « classiques » du XX^e siècle, *L'Amant* obtient la 5^e place sur les 11 titres français et la 35^e sur l'ensemble de la liste. On peut dire que ces traductions de *L'Amant* jouent un rôle important pour former le premier essor de l'étude de Duras en Chine. La « fièvre de Duras » a le mérite de stimuler la diffusion de la littérature française.

Le deuxième essor de l'étude de Duras a eu lieu au cours des cinq années qui ont suivi sa mort. Pour célébrer cette écrivaine remarquable, beaucoup d'éditions chinoises publient à l'envi ses œuvres et des ouvrages la concernant. Il y a des traductions chinoises de *Outside* et *Le Navire*, publiées par les éditions *Lijiang* en juillet 1999; En octobre 1999, les éditions *Zhuojia* publient les *Œuvres choisies de*

²⁴⁷ Traduit par Jiang Qingmei, publié dans *Dangdai waiguo wenxue (Littératures étrangères contemporaines)*, n° 4, 1985 ; par Wang Daoqian, dans *Waiguo wenyi (Littératures et arts étrangers)*, n° 5, 1985 ; par Wang Dongliang, Editions *Sichuan renming*, juillet, 1985 ; par Yan Bao, les éditions de l'institut de langue de Beijing, décembre, 1985 ; par Dai Mingpei, Editions Beijing, août, 1986 ; par Li Yuming, Editions Lijiang, Guilin, août, 1986.

Duras en trois volumes, rédigées par Chen Dong, Wang Tongliang; En janvier 2000, les éditions *Chunfeng wenyi* poursuivent la publication avec une *Collection des œuvres de Duras*, rédigée par Xu Jun, notamment *Les Impudents*, *Un barrage contre le Pacifique*, *Le Vice-Consul*, *India Song* ..., au total 25 œuvres. C'est « une collection représentative des œuvres de Duras dans les différentes phases de sa vie, de ses débuts dans le milieu littéraire jusqu'à sa mort, y compris toutes les formes de son style: le roman, le cinéma, le théâtre et les essais..., elle propose au milieu académique actuel chinois une connaissance générale du style et des caractéristiques de la vie et de l'art de cette écrivaine remarquable »²⁴⁸. En même temps, les éditions *Chunfeng wenyi* publient *Marguerite Duras* de Laure Adler, tandis que les éditions *Haitian* publient en septembre 1999 *Le poids d'une plume* de Frédérique Lebelley et *Marguerite Duras* de Yann Andrea. On peut également lire les œuvres de Duras dans les périodiques chinois: *Littérature mondiale (Shijie wenxue)*, *Littérature étrangère (Waiguo wenxue)*, *Littératures étrangères contemporaines (Dangdai waiguo wenxue)*, et *Littératures et arts étrangers (Waiguo wenyi)*. Par exemple *Le Square*, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Des journées entières dans les arbres*, et *Entretien avec Michelle Porte* sont tous publiés dans ces périodiques. En septembre, 1996, les éditions *Chunfeng wenyi* publient les *Nouveaux classiques mondiaux (Shijie zhongpian xiaoshuo jingdian)*, où *La Douleur* de Duras est insérée dans la partie consacrée à la France. En août 1997, les éditions *Baihua wenyi* publient *La Vie matérielle*, traduit par Wang Daoqian, un essai sur l'écriture qui intéressera en particulier les écrivains chinois.

7.4.2 Les recherches sur Duras en Chine

Alors que les œuvres de Duras sont traduites, nombre de commentaires sont produits sous formes de préface, d'avant-propos et de postface à ces traductions. Ainsi « *La postface de la traduction* » de la version chinoise de Wang Tongliang, « *Une brève introduction à Marguerite Duras* » dans la version chinoise de Dai

²⁴⁸ Liu Sibó, « *Duras de quanjin huajuan* » (*Peinture panoramique de Duras*), in *Zhonghua dushu bao (Journal de lecture en Chine)*, 25, juillet, 2001.

Mingpei, et les « *avant-propos* » des traductions de *L'Amant* et de *Moderato Cantabile* de Wang Daoqian, vont jouer un rôle phare et ont valeur de référence. Liu Mingjiu écrit la préface d'« *Une nouvelle exploration de la littérature autobiographique* » pour *L'Amant*, Hu Xiaoyue écrit « *Le charme de Duras* », une postface pour la version chinoise de *L'Amant chinois du Nord*. Ces analyses profondes des œuvres de Duras inspirent les chercheurs.

Les recherches sur Duras sont concentrées sur *L'Amant*, comme « *Marguerite Duras et son roman L'Amant* » de Liu Ziqiang, article écrit à partir des réponses de Duras à un journaliste du *Nouvel observateur*: « Si *l'Amant* nous donne une expression nouvelle, c'est qu'il n'est ni une autobiographie, ni une fiction, ni une narration. Des styles multiples existent simultanément, c'est une composition littéraire, un lieu pour pénétrer l'histoire, connaître la vie et les problèmes humains »²⁴⁹. L'opinion de Jiang Huosheng dans son article « *Marguerite Duras et son L'Amant* » est que « le style d'amour de *l'Amant* n'est ni de l'amour avec ressentiment, qui est le style typique chinois de *Bao Dai*²⁵⁰, ni de l'amour avec complot, qui est le style français de Julien ; le style d'amour de *l'Amant* est l'amour lui-même »²⁵¹. De plus, il analyse les facteurs touchant les lecteurs. Dans « *La conception du nouveau roman et L'Amant de Marguerite Duras* » écrit par Mu Zi, *L'Amant* est analysé sous quatre aspects: la narration à la première personne, la déconstruction des personnages, la non-tragédie structurelle et la perte de profondeur. Cet article nous inspire: « le but du roman moderne consiste à exploiter le potentiel de perception qui est enfermé pour longtemps par la coutume traditionnelle, faisant ainsi coopérer les lecteurs et leurs perceptions avec la narration du roman pour créer

²⁴⁹ Liu Ziqiang, « *Marguerite Duras he tade xiaoshuo Qingren* » (*Marguerite Duras et son roman l'Amant*), in *Dangdai waiguo wenxue (Littératures étrangères contemporaines)*, n° 4, 1985.

²⁵⁰ *Bao* est Jia Baoyu, *Dai* est Lin Daiyu, ils sont les héros de *Hong Lou Meng (Le Rêve dans le pavillon rouge)*, un des quatre grands romans de la littérature classique chinoise. L'amour entre le héros Jia Baoyu et sa cousine Lin Daiyu est une tragédie amoureuse : Lin Daiyu est morte de désespoir de ne pas pouvoir se marier avec Jia Baoyu, et Jia Baoyu se fait bonze à cause de la mort de Lin Daiyu.

²⁵¹ Jiang Huosheng, « *Marguerite Duras he tade Qingren* » (*Marguerite Duras et son L'Amant*), in *Wuhan daxue xuebao (Revue académique de l'Université de Wuhan)*, n° 5, 1988

une communication égale et un écho mutuel...*l'Amant* parvient sans doute à cet effet »²⁵². Les autres œuvres de Duras sont bien sûr commentées également au sujet de l'œuvre qui l'a rendue célèbre, c'est-à-dire l'œuvre représentative de la première étape de sa création—*Un barrage contre le Pacifique*. Liu Mingjiu souligne: « Dans cette fiction autobiographique réaliste, l'image centrale et principale est la mère, dont la lutte contre le sort tragique inévitable est teintée des couleurs de Sisyphe »²⁵³. Dans le commentaire de Wang Dongliang sur *Le Ravissement de Lol V. Stein*, qu'il a traduit lui-même, il écrit: « la destination de Lol est son départ, le lieu de début de l'histoire; comme Lol, Duras s'enchevêtre dans le passé, elle n'entre pas du tout dans l'imagination littéraire, elle se contente de voir de nouveau l'Indochine du début du siècle, qu'elle a quittée quand elle avait 18 ans, mais d'où elle n'est jamais vraiment sortie »²⁵⁴. Pour You Yun, *Le Ravissement de Lol V. Stein* (traduit par Wang Daoqian) « est le roman le plus crucial dans la création littéraire de Duras, il montre que pour elle la création passe par une nouvelle étape »²⁵⁵. Dans « *L'énigme sous la plume de Marguerite Duras* », Song Xuezhi analyse en particulier les personnages principaux du *Vice-consul*, et indique que ce roman est une manifestation marquante de la fusion parfaite du style personnel de Duras et du procédé de l'écriture propre au nouveau roman²⁵⁶. Quant à l'article de Wang Xiyun, il analyse l'essence de l'image de l'amant depuis *Un barrage contre le Pacifique* jusqu'à *L'Amant de la Chine du nord* pour révéler que Duras construit la vérité du désir de l'âme avec des tactiques de

²⁵² Mu Zi, « *Xinxiaoshuo pai guannian yu magelitedulasi de Qingren* » (*La conception du nouveau roman et L'Amant de Marguerite Duras*), in *Waiguo wenxue pinglun* (*Commentaire littéraire étranger*), n° 3, 1994.

²⁵³ Liu Mingjiu, *Kaixuanmen qian de tongye, Sisyphus shi de fen dou* (*Les feuilles de platane devant l'arc de triomphe, la lutte du style de Sisyphe*), Editions Sanlian, Beijing, 1998.

²⁵⁴ Wang Dongliang, « *Duras de shuimeiren* » (*La belle au boît dormant de Duras*), in *Dushu* (*Lecture*), n° 8, 1999.

²⁵⁵ You Yun, « *Marguerite Duras de xiaoshuo chuanguo* » (*La création romanesque de Marguerite Duras*), in *Dangdai waiguo wenxue* (*Littératures étrangères contemporaines*), n° 1, 1992.

²⁵⁶ Song Xuezhi, « *Durasi bixia de mi* » (*L'Enigme sous le plume de Duras*), in *Dangdai waiguo wenxue* (*Littératures étrangères contemporaines*), n° 3, 2000.

narration²⁵⁷. On peut dire que presque toutes les oeuvres principales de Duras ont été étudiées en Chine à des degrés différents.

En même temps, il existe des commentaires et des études d'ensemble sur Duras. Par exemple « *Les Anecdotes de Marguerite Duras* »²⁵⁸ de Wu Yuetian nous présentent le « Duras » d'Alain Vircondelet et suscitent un grand intérêt chez les lecteurs chinois. « *Le jugement sans définition sur Duras* »²⁵⁹ de Wang Dongliang propose une rétrospective générale avec les commentaires généraux de la vie créatrice de cette écrivaine et de ses œuvres. Liu Chengfu écrit un article « *Duras: une femme cherchant l'amour absolu* », qui révèle les opinions sur l'amour et la vie de cette écrivaine ; il conclut que Duras vit dans l'amour utopique et nous montre avec vigueur le cours psychologique que prend sa recherche de l'amour absolu, passant par des descriptions de l'ivrognerie, le crime passionnel et le refus de la réalité.

7.4.3 L'influence de Duras sur les écrivaines chinoises contemporaines

Marguerite Duras est probablement l'écrivaine française qui a le plus marqué le siècle dernier. Sa vie apparaît comme une légende qui attire tous les yeux. Des années 1980 aux années 1990, ses romans, sa vie et son amour hantent la mémoire des Chinois. Ses œuvres sont des textes qui initient les Chinois au sentiment et à l'amour. Le monde littéraire chinois, surtout les écrivaines chinoises contemporaines sont influencées depuis les années 1980 par son charme unique.

La vogue de Duras, en Chine, connaît deux périodes : l'une lors de la parution de son roman *l'Amant*, la seconde lors de la sortie du film de Jean-Jacques Annaud qui en est l'adaptation.

En effet, en 1984, l'obtention du prix Goncourt pour *l'Amant*, voit naître en Chine un engouement quasi général pour cette œuvre. Quand *l'Amant* entre en Chine,

²⁵⁷ Wang Xiyun, « *yige xingxiang de shenhua* » (*Un mythe riche d'images*), in *Waiguo wenxue pinglun* (*Commentaire littéraire étranger*), n° 1, 2001.

²⁵⁸ Titre chinois : « *Duras yishi* », in *Dushu* (*Lecture*), n° 1, 1992.

²⁵⁹ Titre chinois : « *Gaiguan nanyi dinlun de Duras* », in *Shijie wenxue* (*Littérature mondiale*), n° 5, 1996.

le milieu littéraire chinois voit s'achever le mouvement de la littérature de cicatrices (*Shanghen wenxue*), la littérature de réflexion (*fansi wenxue*) et commence à mettre en valeur la libération de *l'humain* et se penche sur *la nature humaine*. A ce moment là, le nouveau roman français attire l'attention des écrivains chinois et les pousse à explorer les effets esthétiques de la forme romanesque. Dans la situation culturelle de la Chine de l'époque, Duras possède tous les charmes qui fascinent les jeunes gens de lettres. Elle a adhéré au Parti Communiste pour un temps, puis elle a été exclue du Parti parce que sa subjectivité était très forte. Elle a participé à la Résistance, et combattu aux côtés du président Mitterand. Elle sombre dans l'alcoolisme, est hospitalisée plusieurs fois pour des cures de désintoxication. Elle fréquente les milieux de la nouvelle vague du cinéma, écrit beaucoup de pièces de théâtre, réalise même quelques films. De plus, les œuvres littéraires de Duras baignent dans l'atmosphère du modernisme. Duras devient le modèle idéal à imiter pour les élites littéraires chinoises qui se trouvent alors dans une position pre-moderniste et qui visent le *modernisme* comme objet d'étude. Ce qui fascine le plus le lecteur chinois c'est l'enfance de l'auteure en Indo-chine. Duras a passé sa jeunesse sur le sol asiatique : c'est une occidentale vivant en pays oriental, sa vision, ses perceptions sont uniques. Son récit mélange donc l'orient et l'occident, mêle le pays natal et le pays étranger : cette vision est fascinante. Sans aucun doute, les intellectuels chinois des années 1980 qui se complaisent à « chercher la racine » et à explorer les mystères de leur culture, prêtent une attention extraordinaire à Duras pour rattraper et dépasser la nouvelle vague de la culture mondiale. Les écrivaines chinoises de cette époque profitent librement de cette époque précieuse pour absorber la nourriture culturelle venant de tous les coins du monde. Parmi cette culture internationale Duras est une figure essentielle. Certains qualifient Duras de « nourrice commune » des nouvelles écrivaines chinoises. Bien que ce terme soit vulgaire, il traduit bien l'influence de Duras sur toute une génération. Jie Chen dit : « L'influence de Duras sur moi s'est non seulement traduite dans le domaine littéraire mais aussi dans mon mode de vie et ma notion de valeur... j'ai été 'intoxiquée' par elle pendant un certain temps ». Wei Hui met sans aucun doute *L'Amant* en tête des œuvres qui ont exercé une influence

sur elle. Même Hong Ying croit que toutes les écrivaines sont influencées par Duras²⁶⁰.

Si on suppose que la première vague de Duras ait été une lumière pour les élites culturelles chinoises, la deuxième vague fut sa popularisation et sa vulgarisation. Bien que des versions chinoises de *L'Amant* soient excellentes, son adaptation cinématographique est incomparable comme moyen de diffusion. En 1992, le film de Jean-Jacques Annaud, avec Liang Jiahui (nom anglais Tony Leung) et Jane March dans les premiers rôles, a contribué à placer la réputation de Duras au sommet. Jean Jacques Annaud nous entraîne dans une fresque envoûtante et sensuelle. Liang Jiahui et Jane March sont splendides dans leurs personnages transis d'amour et de passion, tout cela baignant dans le mystère oriental. Ainsi ce film fait-il la conquête des cœurs du public et porte Duras à la connaissance de toute la Chine, malgré le rejet de Duras²⁶¹ et celui du cinéma officiel qui n'en assure pas la diffusion en Chine. Il est vrai, que les scènes d'amour sexuel sont si denses que la commission de censure des films ne pouvait pas réaliser le montage une fois qu'elle avait coupé tout ce qui pouvait choquer le spectateur. Or ces scènes ont leur importance si l'on veut apprécier le film. En effet l'érotisme imprègne tout et si l'on supprime les scènes de passion sexuelle, on enlève au film son réalisme et son lyrisme, parce que dans le roman lui-même la passion ressort d'un bout à l'autre du texte. Affection, désir, amour, haine... Ce sont des sentiments qui témoignent de la jeunesse de l'auteure. Nul doute que Duras soit un grand peintre de l'amour passion. Non seulement elle aborde la sexualité sous toutes ses formes, mais encore et surtout, elle évoque la quintessence du désir quand l'âme et le corps fusionnent. Dans son commentaire

²⁶⁰ Zhang Chen, « *Rutong falanxi de yingsu ban de youhuo—qianlun Duras dui dangdai zhongguo nüzuojiade yingxiang* » (*Comme la tentation de pavot français—l'influence de Duras sur les écrivaines chinoises contemporaines*), *Mei yu shidai* (*Beauté et époque*), septembre, 2006, p. 85.

²⁶¹ À cause d'opinions différentes du réalisateur, Duras met un terme à sa coopération au scénario et écrit *l'Amant de la Chine du Nord* publié en 1991. Dans *Libération*, le 2 janvier 1992, elle dit que ce film n'a aucun lien avec elle, ce n'est que la vision d'Annaud.

Wang Xiaobo témoigne : « dans ce livre (*L'Amant*) l'amour sexuel est semblable aux choses de la vie, il s'organise au même rythme, j'en suis pleinement satisfait »²⁶².

Dans ses textes, Duras n'évite jamais d'aborder les sujets relatifs au sexe. Elle a l'audace de rapporter les expériences sexuelles qu'elle a vécues : relations amoureuses clandestines, homosexualité, inceste... Son impertinence, sa hardiesse nous stupéfient. C'est avec son corps que Duras écrit. Sur ce point, les écrivaines chinoises contemporaines trouvent un écho chez Duras malgré l'opposition et la contestation des critiques littéraires qui désapprouvent l'écriture du corps et sa libre expression. Mais le corps n'est-il pas le plus beau cadeau que l'on s'accorde d'abord. Dans « Le Rire de la Méduse », Hélène Cixous écrit : « Ecris toi : Il faut que ton corps se fasse entendre. Alors jailliront les immenses ressources de l'inconscient »²⁶³. Dès 1990, sous l'influence de slogans semblables et de textes de Duras, il y a un déluge d'œuvres d'écrivaines chinoises qui à leur tour abordent la psychologie sexuelle féminine. Lin Bai donne une description minutieuse et sincère de sa perception de la sexualité, Mian Mian brandit le slogan de la passion sexuelle liant désir et drogue à la solitude, Wei Hui décrit ouvertement la masturbation féminine et la folie sexuelle partagée avec un étranger dans un cabinet de toilette. Tout cela laisse le monde littéraire chinois contemporain empreint de « symboles » et de « métaphores » sexuels. Mais, d'après certains critiques littéraires, cette Duras là est empreinte aussi de couleurs commerciales et devient naturellement le meilleur modèle à imiter par le milieu littéraire chinois commercial. Meng Fanhua indique que « les écrivaines comme Wei Hui, Mian Mian et Zhou Jieru... apprennent le style littéraire de Henry Miller, Duras, Marcel Proust... Leurs œuvres font scandale et se vendent très bien vu leur succès »²⁶⁴.

Si on lit quelques chef-d'œuvres de Duras, on peut trouver que beaucoup d'histoires de Duras se ressemblent ou se répètent. Dans ces romans, on voit des

²⁶² Zhang Chen, *op. cit.*, p. 85.

²⁶³ Hélène Cixous, *op. cit.*, p. 43.

²⁶⁴ Meng Fanhua, « *Nüxing wenxue yu qishi niandai chusheng de nü zuojia de taolun* » (*La littérature et les écrivaines nées pendant les années 1970*), *Zhongguo nüxing wenhua (La culture féminine en Chine)*, n° 1, 2000. Cité par Zhang Chen, *op. cit.*, p. 85.

images de personnages récurrents: la mère triste sans aide, le grand frère cruel, le petit frère qui a implicitement une relation incestueuse avec sa sœur, l'amant est une ombre mystérieuse. Suzanne dans *Un barrage contre le Pacifique*, Lol dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, sont finalement la même petite fille tombant amoureuse d'un Chinois sur le Mekong. Dans ces romans on peut voir les personnages semblables, les intrigues et un cadre de la vie similaires. Tout cela nous montre un spectacle complet. Si on compare ces histoires aux dossiers conservés par l'institut de la mémoire de l'édition contemporaine, tout est tiré au clair. Les romans de Duras sont peut-être de vraies histoires répétitives sur la vie et l'enfance de l'auteure en Indochine. Elle consacre toute sa vie à parler des souvenirs de son enfance. Ce travail de mémoire est rare dans l'histoire littéraire. Surtout la description narcissique et la métaphore apportent une nouvelle contribution au développement du nouveau roman du XX^e siècle. Duras est louée par le monde littéraire mondial et imitée continuellement par les autres écrivains, y compris naturellement les écrivaines chinoises : Wei Hui, Mian Mian, Anni Baobei, même Chen Ran et Lin Bai...toutes pratiquent ses principes d'écriture. Si on recherche l'expérience d'une auteure, par exemple Lin Bai, il suffit d'ouvrir ses romans pour découvrir ses expériences de jeunesse au Guangxi puis à Beijing.

Chez Duras, ce n'est pas simplement la mémoire qui campe les personnages, c'est la recherche de la vérité, une vérité née de la psychologie et la psychanalyse. Duras mêle intelligemment son sentiment à cette vérité. De ce fait les personnages de ses romans expriment une perception profonde de la vie, une intuition toute féminine : « Je sais que quand j'écris, il y a quelque chose qui se fait. Je laisse agir en moi quelque chose qui, sans doute, procède de la féminité [...] c'est comme si je retournais dans un terrain sauvage »²⁶⁵, dit-elle. Donc la vraie imitation de Duras s'établit sur l'étude de ce principe. Ainsi, dans les romans de Chen Ran, on voit souvent une demoiselle appelée Dai Er. Certainement, on ne peut pas considérer Dai Er comme Chen Ran, mais qui peut nier qu'il y a pas d'ombre de Chen Ran sur Dai

²⁶⁵ Entretien de Marguerite Duras avec Suzanne Koapit, *Réalité*, mars 1963. Cité par Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998, p. 16.

Er? Parmi ces écrivaines chinoises, Anni Baobei est probablement celle qui fut le plus fascinée par Duras. Elle écrit : « j'achète les livres de Duras l'un après l'autre, jamais dégoûtée. Même maintenant je peux toujours parler d'elle du plus profond de moi, même avec qui que ce soit ou avec celui qui considère Duras comme une banalité »²⁶⁶. Sous sa plume, on peut toujours voir une femme, narcissique, indépendante qui vagabonde sans cesse dans son imagination. Quand on lève le voile sur ses textes, on est obligé de reconnaître qu'elle est à peu près Anni Baobei elle-même.

Entre la vérité et la fiction, les écrivaines chinoises saisissent la véritable signification du roman autobiographique de Duras, référence de leur écriture. L'écriture de soi-même devient une tactique créative, ces femmes extraient des matériaux littéraires de la vie réelle, de leur expérience personnelle pour reconstruire un art nouveau. L'authenticité autobiographique et la fiction se fondent ensemble, le souvenir réel ou imaginaire devient le centre de la narration, le réalisme est combiné astucieusement avec l'imagination. A partir de la vie personnelle de la femme et le microcosme des secrets personnels, ces écrivaines chinoises cherchent non seulement une reconnaissance, mais aussi se servent de leurs œuvres comme moyen pour envisager le monde et éprouver le monde. Finalement grâce au roman autobiographique elles donnent une envergure nouvelle à la littérature moderne.

Le texte narratif de Duras réveille chez les écrivaines chinoises la conscience de leur féminité dans leur personnalité. Elles découvrent la parole, une parole personnelle qui fut noyée pendant des siècles par l'histoire et la tradition. Aussi, Duras joue un rôle de catalyseur dans l'essor de la littérature féminine contemporaine chinoise de la fin du XX^e siècle, qui voit des œuvres très personnelles rivaliser avec la tradition narrative dominée jusque là par l'homme.

Le thème récurrent chez Duras est l'amour, l'amour chez la femme, le désir chez la femme, sujet éternel qui révèle la femme à elle-même, avoue le désir. La femme désormais s'épanche, déclare ses vrais sentiments de l'intérieur.

²⁶⁶ Zhang Chen, *op. cit.*, p. 85-86.

Cette littérature dépeint la nature humaine et toute sa complexité. Et c'est vers ce souffle créateur que les jeunes écrivaines chinoises se tournent résolument en publiant des textes à nette coloration « autobiographique ». Ces romans évoquent leurs expériences amoureuses. Mais elles dépeignent également la femme à travers le temps, les âges, l'espace. Partant du corps de la femme, elles exposent son désir, son instinct, elles explorent le monde spirituel de la femme, sa psychologie, révélant ainsi l'essence même de la vie intime féminine. Cette révolution est unique et va aboutir à une écriture personnelle, mettant en scène le désir des femmes, leurs fantasmes et leur vulnérabilité.

Duras a non seulement dépassé les thèmes du roman moderne, les thèses existentialistes et psychanalytiques, mais elle a également révolutionné le style littéraire : la narration dialogique de Duras donne une vue toute nouvelle aux lecteurs du monde entier. Par leur condensation, leurs ellipses, ils permettent d'être le bien idéal de la parole. Le dialogisme chez Duras n'est pas pris au sens restreint, il est l'expression de la communication avec le lecteur. Il est la parole de l'âme : monologue intérieur ou soliloque... Dans la narration dialogique de Duras, les première et troisième personnes s'entremêlent avec souplesse. Le lecteur sent à la fois une certaine intimité avec les personnages et une distanciation par rapport à eux. De plus ce dialogisme donne au lecteur l'impression de sentir et de partager les sentiments de l'auteure. D'autre part Duras attache une grande importance à la poésie, au rythme du langage. Elle fait grand cas du rôle du langage pour les sens, utilisant par exemple des phrases très courtes, tels des télégrammes, ou des croquis, pour soutenir une tension extrême. La désespérance révélée par le roman en entier donne une coloration empreinte de mélancolie, de douleurs de tristesse. Ceci est dû aux sentiments partiellement exprimés, à un narcissisme non contrôlé, à l'évocation de souvenirs lointains. Également la nudité des personnages à peine voilée donne cette impression de nostalgie, de vague à l'âme. Enfin l'auteure met tout en œuvre pour atteindre son objectif : présenter l'aspect psychologique de ses personnages. Elle établit une relation étroite entre le désir et le faire, entre le ressenti et l'exprimé.

L'ensemble de ces moyens narratifs, tout à fait nouveaux, augmentent l'expressivité littéraire et, par conséquent le pouvoir de l'œuvre sur le lecteur. Ils enrichissent l'aspect esthétique du roman moderne. Ce souffle littéraire novateur chez les écrivaines chinoises conduit celles-ci à briser la forme du roman traditionnel.

Aujourd'hui on ne peut ouvrir un roman écrit par une Chinoise sans ressentir l'influence de Duras. Cette influence se remarque non seulement dans les sujets mais aussi dans le style d'écriture de ces femmes : mot poétique, phrase symbolique, pensée réaliste... On peut entre autres citer : *Lèvres froides* (Leng chun, 2001) et *l'Empire du rouge à joues* (Yanzhi diguo, 2003) de Zhao Ning, *La guerre d'une seule personne* de Lin Bai, et *L'île de rosier* (Qiangwei Daoyu, 2002) d'Anni Baobei... Cette imitation est donc très largement répandue. Les femmes adorent tellement le style de Duras que cette fascination à l'allure d'une drogue dont on ne peut plus se passer. Ainsi Zhao Mei écrit dans *L'écriture et la passion* (Xiezuozhiyu jiqing): « Duras, un pavot fleurissant en France lointaine te tente »²⁶⁷.

7.4.4 Exemple de Lin Bai

Lin Bai est une écrivaine qui exprime la conscience féminine en évoquant sa vie personnelle. Ses romans sont souvent l'évocation du passé, et font référence à ses propres expériences de la vie. Lin Bai raconte l'histoire de la femme en utilisant une langue poétique, vive et riche. Toutes ses œuvres, *La guerre d'une seule personne*, *La chaise dans le corridor* (Huiliang zhiyi, 1993) et *Le vol fatal*, sont fortement marquées par l'influence de Duras, il en va particulièrement de son style qui utilise les mêmes techniques que son modèle français.

La composition littéraire de Lin Bai est une fiction autobiographique. On dit qu'il est « autobiographique », car ce roman est une vraie peinture de l'expérience de la vie de l'auteure. Pour ce qui est de la « fiction », c'est en fait une entorse que s'est permise l'auteure, en décrivant et en imaginant une expérience intemporelle. « Le souvenir n'est pas la vérité qui peut revenir à son état primitif, il est une

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 86.

position, ...une imagination. Au cours de la rétrospection, c'est le langage qui invente ce qui ne s'est pas passé »²⁶⁸. Ceci montre bien que Lin Bai est consciente de la nature fictionnelle de son autobiographie.

« L'écriture personnelle féminine » de Lin Bai est plus ou moins influencée par la parole narrative féminine de Duras. La jeune fille— « je » dans *L'Amant* révèle audacieusement sa féminité et exprime franchement ses sensations féminines. Lin Bai se rend compte que la femme elle-même est un mythe. Alors, elle tourne ses regards vers les secrets de la conscience féminine et de la perception féminine, domaine inconnu jusque là, qu'elle explore avec le langage féminin ; cela devient la direction créative de Lin Bai. Sous l'influence de Duras, combinant sa propre perception du rôle et de la valeur féminine, Lin Bai développe le contenu esthétique de la littérature féminine.

Le désir est le sujet évident de *L'Amant*. D'après Duras, si l'écriture de la femme ne commence pas par le désir, elle n'est pas une écriture. Donc le désir né de l'amant chinois, du petit frère, de l'amie construit le contenu de son écriture. Pareillement, dans *La guerre d'une seule personne*, le désir est bien plus encore le facteur essentiel, puisque c'est en fait l'histoire du développement du désir féminin. La manifestation de désirs multiples devient le point de départ pour explorer les secrets féminins et le sort de la femme. De plus, tout comme dans *L'Amant*, le désir ne peut pas se séparer du sexe, et l'auteure, à partir du désir pur de la femme, met l'accent sur les réactions physiologique et psychologique du sexe. Mais il y a des différences: *L'Amant* s'attache particulièrement à dépeindre le désir sexuel afin de révéler la réaction délicate qui s'opère au plus profond du cœur de la femme. Quant à Lin Bai, elle explore le désir sexuel secret chez la femme, dévoilant ainsi que le sexe joue un rôle important tout au long de la vie de la femme, mais différent de celui que décrit le système de la parole masculine traditionnelle.

Considérant le style de la narration, dans *La guerre d'une seule personne*,

²⁶⁸ Lin Bai, « *Zhishenyu yuyanzhong* » (*Se plaçant au langage*), voir *Annexe I* dans *Yigeren de zhanzheng* (*La guerre d'une seule personne*), Editions *Changjiang wenyi*, Wuhan, 1999, p. 240-252.

comme Duras, Lin Bai emploie le procédé artistique d'une transformation entre la première personne et la troisième personne ; dans la personne du « je », l'auteure montre la perception la plus intime de son cœur, et dans la troisième personne — « elle », l'auteure fait inconsciemment entrer les lecteurs dans la réalité qu'elle a inventée. Dans l'œuvre de Duras, c'est toujours une personne qui monte sur la scène pour raconter l'histoire, soit à la première personne, soit à la troisième personne, mais si Lin Bai utilise ce procédé artistique, le « je » et le « elle », qui désignent le même personnage, ils apparaissent devant les lecteurs. Par exemple, dans *La guerre d'une seule personne*, l'auteure écrit finalement: « Je la vois souvent à la station de métro [...] comme un fantôme apparaissant et disparaissant à l'entrée du métro »; dans *Surveillant les années creuses* (*Shouwang kongxin sui yue*, 1995), il y a également des transformations de personnes, tantôt entre « je » et Yao Li, tantôt entre « je » et l'auteure, à la manière des romans d'avant-garde: « Quand Yao Li est tombée amoureuse de Zi Su, j'aperçois soudainement que cette femme est ce que j'aime profondément ».

En plus de la similitude de la facture, leur utilisation du langage a un effet esthétique semblable.

Le langage de *L'Amant* est poétique. Par exemple, quand Duras évoque le passé lorsqu'elle avait 15 ans, le vocabulaire est plein de charme et de poésie:

J'ai quinze ans et demi, il n'y a pas de saisons dans ce pays-là [...] Quinze ans et demi. C'est la traversée du fleuve [...] Quinze ans et demi. Déjà je suis fardée [...] Quinze ans et demi. Le corps est mince...²⁶⁹

Et dans *La guerre d'une seule personne* de Lin Bai, l'héroïne Duo Mi nous raconte:

L'époque de mes dix-neuf ans et demi est comme des pétales brillants flottant en suivant le courant sur la grande rivière [...] ; les souvenirs de mes dix-neuf ans et demi sont comme les fleurs de papier crépon achetées nouvellement [...], le parfum des roses remplit les temps de mes dix-neuf ans et demi...²⁷⁰

²⁶⁹ Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984, p.11-29.

²⁷⁰ Lin Bai, *Yigeren de zhanzheng* (*La guerre d'une seule personne*), Shenyang,

«Dix-neuf ans et demi » apparaît même plus de vingt fois ; les jours de « mes » dix-neuf ans et demi volent avec la poésie. Certainement, ce langage poétique est le reflet du narcissisme et l'expression des sentiments, suivant la tonalité principale de la narration de Duras.

Les fragments de souvenirs et l'intertextualité construisent un style narratif tout nouveau dans *L'Amant*, qui déconstruit complètement la narration traditionnelle. On constate les mêmes narrations dans *Un barrage contre le Pacifique* et *Le Vice-consul*; pour le même personnage, ainsi Anna-Marie Stretter apparaît bien des fois dans les œuvres de Duras; les mêmes paroles ou les mêmes paragraphes sont répétés dans des œuvres différentes. Cette méthode narrative ne respectant pas les règles de l'écriture traditionnelle conduit le lecteur à éprouver des sentiments différents, qui changent avec le changement du centre de la narration. On a remarqué que Lin Bai emploie cette méthode narrative pour construire ses propres œuvres. Dans *La chaise dans le corridor*, Lin Bai raconte le fait suivant : l'héroïne qui avant se lavait toute seule, simplement avec un seau d'eau, doit maintenant utiliser une salle de bain commune, elle attend pour cela d'être seule tout en redoutant le voyeurisme. Or on retrouve le même récit dans *La guerre d'une seule personne*. Dans les deux tomes de *Surveillant les années creuses*, on retrouve deux fois des descriptions de l'héroïne Ai Ying « revenant à l'esprit des lumières faibles », l'une dans sa jeunesse l'autre quelques années plus tard, c'est-à-dire dans des temps et espace différents: « le cou svelte, les épaules lisses, les seins bombés, la taille cave, les fesses pleines et les jambes... »

Dans des romans différents, on voit, avec les mêmes mots, évoluer le même personnage, dans des scènes identiques.

Certains ont pensé que Lin Bai avait manqué d'inspiration, on suppose que sa capacité d'écriture s'est tarie et sa créativité a été étouffée à force de dépeindre les débordements du désir. Or Lin Bai n'utilise pas en fait une façon d'écrire totalement nouvelle. Cette méthode, en contradiction avec les théories traditionnelles, permet

Editions *Chunfeng wenyi*, 2006, p. 48.

aux lecteurs de voir les représentations naturelles des sentiments et leur révélation. Dans *L'Amant* de Duras, « les souvenirs sont tels des bribes, des fragments. Duras ne présente pas la situation entière quand elle décrit une scène de la vie. Elle n'aime pas relater un événement chronologiquement dans son ensemble. Elle dépeint les sentiments d'une façon pointilliste et poétique. Ceci dérouté le lecteur mais il ne fait pas oublier que c'est la technique utilisée par les peintres impressionnistes »²⁷¹. Lin Bai, dans *La guerre d'une seule personne*, laisse des bribes de souvenirs dominer la narration avec les vagues de sentiments, « l'odeur, le couleur, la circulation de l'air et le frôlement de voix possédés par un court laps de temps du passé, avec les gouttes d'eau et les lumières, se séparent des yeux collectives », elle dit: « au cours de mon écriture, des bribes de souvenirs sont toujours comme des nuages après la pluie, remplissant le ciel, ils se rassemblent, se séparent, se superposent, coulent comme les eaux, disparaissant comme les mousses, mes œuvres ainsi manquent de structure rigoureuse et d'un ordre universellement accepté »²⁷². En fait, il est difficile pour nous de dire que cette narration manquant de logique raisonnable n'ait pas d'effet esthétique sur les perceptions sensibles ; c'est vrai qu'il y a vraiment une indépendance relative entre les épisodes de la vie, mais on ne peut pas nier qu'une relation entre les parties d'un tout concertant se forme.

Les autres écrivaines chinoises s'inspirent aussi de Duras. Zhao Mei, d'ailleurs éprouvait une grande passion pour elle. Elle confesse ses impressions, ses sentiments et sa sensation d'être « possédée » par cette écriture de Duras dans un article intitulé « *Comment pénétrer la pensée de Duras* » (*Zenyang yongyou Duras*). Selon Zhao Mei, l'œuvre de Duras est « vraiment comme une balise lumineuse au cours de notre navigation nocturne ». Toujours selon Zhao Mei, ce sont ses propres termes, il existe entre elle et Duras « une communion des âmes », « une dépendance d'âme et de chair ». Sous l'emprise de cette possession profonde Zhao Mei écrit

²⁷¹ Liu Mingjiu, « *Zizhuan wenxue de xin tansuo* » (*Nouvelle exploration de la littérature autobiographique*), *Youyou ci qing qian yan* (*La préface de L'Amant*), Beijing, Editions de *Beijing shifan daxue*, 1996, p. 9.

²⁷² Lin Bai, « *Zhishenyu yuyanzhong* », *op. cit.*, p.241-242.

encore « *Comment prouver la possession mutuelle* » (*Zenyang zhengming bici yongyou*). L'influence de Duras se manifeste dans cet ouvrage jusque dans la ponctuation. Duras a également marqué des écrivaines comme Can Xue, Xu Xiaobin, Hai Nan...même Wang Xiaobo, un écrivain masculin, qui « amène l'imagination et la sagesse à la littérature chinoise contemporaine ». Il dit : « ...mon opinion sur le roman moderne est fixée par *L'Amant* [...] . *Nineteen Eighty-four* de George Orwell m'aide à résoudre des doutes dans la vie, et *L'Amant* résout les points incertains des romans. Le meilleur point de ce roman consiste à manifester un genre de versification de la vie. L'amour sexuel dans ce livre, comme les autres choses quotidiennes, est organisé selon cette versification, j'en suis complètement satisfait»²⁷³.

En tout cas ces jeunes écrivaines chinoises voient s'ouvrir devant elles de nouvelles perspectives littéraires. L'expression de leur féminité s'affirme et dans leur lutte à s'imposer dans un milieu masculin fermé, elles manifestent un esprit pionnier et défricheur. Désormais ces femmes vont connaître la notoriété tout en gardant la sensibilité et la grâce de leur sexe, et marquer toute la création littéraire à venir.

Nous avons pris exemple ici de Marguerite Duras pour montrer l'influence de la littérature féminine française sur l'écriture féminine chinoise. Cependant nous n'écartons point le rôle joué par les autres écrivain(e)s français(e)s ou occidentales telle Marguerite Yourcenar, Françoise Sagan... pour la France, ou Virginia Woolf pour l'Angleterre...

7.5 La floraison de l'écriture personnelle féminine des années 1990

Au fur et à mesure de l'application de l'ouverture de la politique, le monde littéraire chinois sort petit à petit de plusieurs décennies monolithiques d'obscurantisme et répond désormais à l'appel et aux impératifs de la modernisation. On remarquera que par rapport à l'écriture féminine du début des années 80, plus

²⁷³ Wang Xiaobo, *Wang Xiaobo wenji* (*Les œuvres choisies de Wang Xiaobo*), vol.4, Beijing, Editions *Qingnian*, 1997, p. 157.

revendicative et plus égalitariste, située dans le prolongement de la révolte du Mouvement du 4 mai 1919, celle de la décennie suivante (de la deuxième moitié des années 1980 à la première moitié des années 1990) témoigne d'un repositionnement. Parallèlement, chez certaines écrivaines, on remarque une ébauche de scission entre le roman et l'histoire politique du pays. Liu Suola (1955-), avec son humour noir, Can Xue (1953-), avec ses personnages paranoïaques et son univers kafkaïen²⁷⁴, Chi Li (1957-), avec ses romans réalistes, Fang Fang (1955-), avec ses récits expérimentaux et néoréalistes, témoignent que le monde littéraire chinois contemporain qui a connu maintes fois des chocs, possède de moins en moins de tabous dans ses thèmes et ses styles. S'il ne reste que la sexualité, ce sera la dernière « terre vierge ». Wang Anyi (1954-) aborde en 1986-1987 le thème de l'amour et de la sexualité dans une trilogie qui devait faire scandale²⁷⁵. Cette trilogie préfigure l'écriture personnelle féminine.

Vers le milieu des années 90, un groupe de jeunes écrivaines attirent les yeux du monde littéraire chinois en publiant des textes à nette coloration « autobiographique », marqués par une écriture fragmentaire, destructrice, passionnée et dubitative. Hai Nan (1962-), Lin Bai (1958-) et Chen Ran (1962-), Wei Hui (1972-) en sont les représentantes.

Hai Nan, de son vrai nom Su Lihua, publie en 1994 *Mes Amants* (*Wode qingren men*), un roman évoquant les expériences amoureuses du « je » : une jeune femme nommée Su Xiu voyage entre des amants imaginaires et réels. L'auteure, en mêlant au « je » la réalité, le rêve et le fantasme dans sa narration, avec des collages de poésie, de proses littéraires, de paroles de chansons, un journal, des lettres

²⁷⁴ On peut lire en français, Can Xue, *Dialogues en paradis (Tiantang de duihua)*, traduits par Françoise Naour, Paris, Gallimard, 1991 ; *La Rue de la Boue jaune (Huangnijie)*, traduit par Geneviève Imbot-Bichet, Paris, Bleu de Chine, 2001.

²⁷⁵ La trilogie de Wang Anyi, *Amour sur un colline dénudée (Huangshan zhi lian, 1986)*, *Amour dans une petite ville (Xiaocheng zhi lian, 1986)*, *Amour dans une vallée enchantée (Jinxiugu zhi lian, 1986)*, in *Œuvres choisies de Wang Anyi (Wang Aiyi zixuanji)*, vol. 2, Beijing, Editions Zuoja, 1996. La trilogie a été traduite en français en 2007 et 2008. D'autres traductions de romans de Wang Aiyi sont publiées aux Editions Philippe Picquier en 2006, dont *Chanhen ge (Chant des regrets éternels)*.

d'amour, emploie une nouvelle méthode inconnue pour les lecteurs chinois,

Lin Bai, de son vrai nom Lin Baiwei, la même année nous offre un autre roman du « je »— *La Guerre d'une seule personne*. La narratrice, Duomi relate son enfance solitaire : un père inconnu, une mère toujours absente à cause de son travail. Toutes les épreuves subies depuis sa plus tendre enfance ajoutées à ses déboires littéraires elle les impute au monde masculin qui régent la société. Cet état de fait accentue son repli sur elle-même et réveille ses tendances homosexuelles : « La guerre d'une seule personne signifie une main qui applaudit toute seule, un mur qui s'abrite lui-même, une fleur qui s'autodétruit. La guerre solitaire signifie qu'une femme se marie à elle-même »²⁷⁶. Rien ne peut apaiser ses tourments, ni aventures sentimentales, ni voyages, ni études universitaires.

En 1996 sort *La vie privée (Siren Shenghuo)* de Chen Ran dans lequel l'auteure nous relate encore un récit identique : solitude, expériences hétéro et homosexuelles, folie... Dans ce roman, l'auteure, l'héroïne et la narratrice ne sont qu'une seule et même personne, un « être humain invalide dans une époque invalide »²⁷⁷.

Dès 1997, Wei Hui, de son vrai nom Zhou Weihui, nous offre des œuvres racontant la vie du « je » qui alterne entre les aventures amoureuses et les réflexions sur la vocation de l'écriture. À travers ses écrits elle réclame : « ...la consommation matérielle pure, le jeu spirituel sans contrainte ». Les personnages dans ses histoires « à n'importe quel moment, ont confiance en l'impulsion intérieure, obéissent au désir au plus profond de l'âme, et ils ne résistent pas à la folie impromptue, adorent tous les genres de désirs, procèdent de tout leur cœur aux échanges de joies, y compris le mystère de la jouissance »²⁷⁸.

Ces œuvres se concentrent sur les problèmes de la femme et sa psychologie, particulièrement elles portent sur des sujets généralement considérés comme tabous, tels que la crainte de la première menstruation, le désir des lesbiennes, la

²⁷⁶ Lin Bai, *Yigeren de zhanzheng*, *op.cit.*, p. 189.

²⁷⁷ Chen Ran, *Siren shenghuo (La vie privée)*, Beijing, Editions Zuoja, 2004, p. 5.

²⁷⁸ Wei Hui, *Xiang Wei Hui nayang fengkuang (Folle comme Wei Hui)*, in *Wei Hui wenji (Les Œuvres choisies de Wei Hui)*, Chengdu, Editions Tiandi, 2000, p. 211.

masturbation, l'avortement et le fantasme sexuel...En un mot, le corps féminin et l'expérience privée sont intimement liés et décrits. C'est une véritable innovation qui présente un défi choquant pour la critique orthodoxe. Au début, la publication de ce genre d'œuvres est confidentielle avec des lecteurs restreints, mais soudainement les noms de ces auteures acquièrent de la notoriété dans le monde littéraire en raison de débats universitaires qu'ils suscitent. Certains critiques poursuivent encore l'orthodoxie pour exprimer leurs opinions moralisantes et négatives envers cette écriture surprenante. Ils soupçonnent que ce phénomène exhibitionniste n'agisse en complicité avec la pratique éditoriale mercantile²⁷⁹. Des critiques remarquent alors la tendance idéologique de l'individualisme et soulignent que le langage personnel de cette littérature renvoie à la vie privée et individuelle pour se dégager de l'expérience publique et du discours collectif²⁸⁰. Au fur et à mesure de l'approfondissement des débats, les critiques lient finalement cette écriture avec la théorie littéraire féministe occidentale et estiment qu'elle a une valeur innovante par rapport à l'histoire dominante et au pouvoir patriarcal : « Dans la situation actuelle où nous nous trouvons, cela se traduit concrètement par le fait que les femmes écrivent sur leur vie privée, dévoilent leur secret personnel, pour attaquer la société masculine et le discours moral. L'écriture directe de la vie privée des femmes est sans doute amenée à subvertir le discours officiel de la société patriarcale, les normes phallogocratiques ainsi que l'image féminine construite selon le désir masculin »²⁸¹. En raison de ces débats universitaires, l'augmentation de la publication de ces œuvres est notable.

²⁷⁹ Han Xiaohui, « *Nüxing wenxue qiaoran yongdong, wenxuejie duici bianduobaoshao* » (*Le monde littéraire se montre plus réservé que laudatif vis-à-vis de l'épanouissement de la littérature féminine*), *Zuojia bao (Journal des écrivains)*, 17, septembre, 1994.

²⁸⁰ Wang Chunlin, « *Yi siyu de fangshi zhuiwen cunzai : Lin Bai yigeren de zhanzheng yinxing* » (*Interrogant l'existence par le langage personnel : l'impression sur La guerre d'une seule personne de Lin Bai*), voir *Zuojia bao (Journal des écrivains)*, 17, septembre, 1994.

²⁸¹ Wang Gan et Dai Jinhua, « *Nüxing wenxue yu gerenhua xiezuo* » (*L'écriture féminine et l'écriture personnelle*), *Dajia (Grands écrivains)*, n° 1, 1996. Cité et traduit par Zhang Yinde, « *De shishôsetsu à l'écriture féminine : l'exemple de Chen Ran* », in *Le monde romanesque chinois au XX^e siècle*, Paris, Honoré champion, 2003, p. 395.

Il ne sera pas inutile, avant de considérer ces œuvres, de rappeler quelques éléments contextuels ainsi que les réflexions critiques qui s'en dégagent, afin de montrer les sources multiples de leur inspiration.

Depuis 1990, avec l'approfondissement et l'application de la politique d'ouverture et de réforme, les nouveaux facteurs sociologiques, culturels et littéraires apparaissent et servent en effet de catalyseurs à l'émergence d'une écriture qui dévie des préoccupations sociales et des idéologies traditionnelles, tournée vers la mise en scène du soi et de l'inconscient féminins. La libéralisation économique, la transformation du concept « personnel » et le développement rapide de la société de consommation, donnent l'occasion aux écrivaines de voir tristement l'image féminine être de plus en plus modelée et interprétée par le code culturel mercantile et médiatique façonné par la norme phallocratique. Les écrivaines, ayant en fait un espace indépendant dans la société, veulent exposer leur lutte idéologique contre les mœurs populaires, dont le patriarcat. Cela coïncide avec l'organisation de la Conférence Internationale des Femmes à Beijing²⁸² en 1995, suscitant une floraison éditoriale consacrée aux questions de la femme chinoise replacée dans le contexte international²⁸³. Quant au domaine littéraire, l'introduction des théories féministes et des œuvres « féministes » occidentales joue un rôle considérable dans cette prise de conscience.

Dans un tel contexte, il sera difficile de considérer l'écriture personnelle des années 1990 comme une copie des théories occidentales ou un simple avatar de Duras, ou encore un simple prolongement de l'écriture féminine du 4 mai. En fait, l'écriture personnelle féminine favorisée par le nouveau contexte des années 90, connaît enfin une éclosion, elle est « le fruit » de la combinaison du propre

²⁸² L'Organisation des Nations Unies convoque la quatrième conférence internationale des femmes à Beijing en septembre, 1995. Son thème *Programme pour le développement des femmes chinoises (Zhongguofunü fazhan gangyao)* est institué pour garantir davantage d'égalité entre les femmes et les hommes en politique, dans l'économie, la culture, la société et la famille. L'égalité des sexes devient désormais la politique sociale de la société civile chinoise.

²⁸³ Zhang Yinde, *op.cit.*, p. 399.

développement de la littérature féminine chinoise, de l'influence des théories féministes et de la littérature occidentale, où la littérature française, joue un rôle essentiel.

QUATRIÈME PARTIE

DÉCONSTRUCTION ET CONSTRUCTION DE LA
LITTÉRATURE FÉMININE : COMPARAISON ENTRE
MARGUERITE DURAS, ANNIE ERNAUX, CHEN RAN ET
WEI HUI

Tout comme la littérature moderne chinoise issue du mouvement du 4 mai avait vu s'épanouir de grands talents féminins, l'un des phénomènes frappants de la nouvelle littérature chinoise de la fin du XX^e siècle est l'apparition d'une littérature féminine qui est appelée « personnelle », « autobiographique » et « privée ». Cette naissance est due, en partie, à l'influence des théories féministes occidentales, surtout celle de la théorie féministe française qui souligne les singularités féminines. Comme on l'a vu précédemment l'écriture féminine française devient le pivot tant théorique que pratique pour l'écriture féminine chinoise. Écoutons Hélène Cixous : « Impossible de *définir* une pratique féminine de l'écriture, d'une impossibilité qui se maintiendra car on ne pourra jamais *théoriser* cette pratique, l'enfermer, la coder, ce qui ne signifie pas qu'elle n'existe pas. Mais elle excédera toujours le discours que régit le système phallogénique »²⁸⁴. Une écriture dite « féminine » est une « écriture autre », « autre » par rapport aux modèles existants c'est-à-dire « masculins ». L'écriture féminine vient donc se situer face à cette autre écriture, l'écriture masculine. C'est donc à travers les œuvres de femmes telles Marguerite Duras, Annie Ernaux, Chen Ran et Wei Hui que nous étudierons la spécificité de cette écriture afin d'en dégager les caractères communs, mais également les différences.

²⁸⁴ Hélène Cixous, *op.cit.*, p. 45.

Chapitre VIII : Déconstruction

Dans l'essai « Le Rire de la Méduse », Hélène Cixous met en avant l'apparition d'une nouvelle écriture, une écriture insurgée. Celle-ci permet aux femmes « de saisir l'occasion de parler », « de transformer leur histoire ». Elle dit : « Ecrire, acte, qui non seulement 'réalisera' le rapport dé-censuré de la femme à sa sexualité, à son être-femme, lui rendant accès à ses propres forces ; qui lui rendra ses biens, ses plaisirs, ses organes, ses immenses territoires corporels tenus sous scellés ; qui l'arrachera à la structure surmoisée dans laquelle on lui réservait toujours la même place de coupable... »²⁸⁵

Depuis longtemps, les histoires concernant la femme ne sont écrites que selon la volonté des hommes. Puisqu'il existe des différences entre les sexes, les genres, ces récits relatifs à la femme sont bien sûr, plus ou moins déformés. Si les femmes veulent « transformer leur histoire » déformée, il leur faut prendre elles-mêmes la plume.

Une telle écriture féminine peut être considérée à la fois comme une observation de soi et un refus. Car les femmes qui écrivent cessent d'être regardées par d'autres, autrement dit, par des hommes, tandis qu'elles commencent à regarder les autres—les hommes. En écrivant et en parlant, les femmes expriment leur perception d'un monde dominé par le principe masculin. C'est un retournement de position puisque la femme donne sa perception de l'homme, qui est vu, cette fois, et non plus voyant. La femme, d'objet devient sujet, renversant les rôles. Si l'image de l'homme tout puissant est déconstruite, quant est-il du nouveau pouvoir féminin ?

8.1 L'image du père marginalisé

Roland Barthes souligne dans *Le plaisir du texte*: « La mort du père enlèvera à la littérature beaucoup de ses plaisirs. S'il n'y a plus de Père, à quoi bon raconter des histoires ? Tout récit ne se ramène-t-il pas à l'Œdipe ? »²⁸⁶ D'où l'on peut voir

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 43.

²⁸⁶ Roland Barthes, *Le Plaisir Du Texte précédé de Variations Sur l'Écriture*, Paris, Seuil, 1973, p.115.

que le père, dans les œuvres littéraires, occupe une position déterminante, même s'il reste un personnage secondaire ou marginal.

8.1.1 Le père absent chez Duras

Chez Duras, la mère est omniprésente, le père est souvent absent. Duras dit souvent dans ses interviews: « Je n'ai pas eu de père [...]. Enfin, je l'ai eu très peu [...] suffisamment longtemps »²⁸⁷. C'est peut-être la raison pour laquelle Duras en dit peu sur le personnage du père dans sa création littéraire. Evidemment, la figure paternelle demeure chez elle défaillante et sa fonction souvent réduite ou associée à « l'absence » et à « la mort ». L'absence et la mort peuvent être réelles ou symboliques. Dans ses deux premières œuvres par exemple *Les Impudents* et *La Vie tranquille*, il y a deux vrais pères, bien réels, mais en fait ils n'ont plus de position dans la famille.

Dans *Les Impudents*, Monsieur Taneran, le second mari de la mère, est un homme honnête, timoré, et il dit amen à tout dans la famille. Il aime sa famille et prend soin d'elle, mais il est mou de caractère et ne murmure que dans son for intérieur sans oser parler. Le fils de quarante ans, qui est issu du premier mariage de la femme, habite avec eux depuis toujours. Madame Taneran est reine dans sa famille, elle s'occupe de tout, décide de tout et domine tout. Elle s'obstine à laisser ce fils aîné rester à ses côtés. Elle-même décide qu'après sa mort ce sera ce fils aîné qui aura le dernier mot lors des mariages de sa fille et de son fils cadet. Le père, Monsieur Taneran, est bien vivant, il aime toujours sa femme, espère qu'elle prenne soin de lui et lui offre prévenance et tendresse. Mais aux yeux de la mère, Monsieur Taneran en tant que mari et père de ses enfants n'existe plus. La narratrice, l'héroïne Maud, nous fait sentir ce désintérêt : «Taneran, dépité, la tête aussi basse et flétrie que celle d'un mort que l'on aurait assis, se tenait coi dans son fauteuil»²⁸⁸. Le « fauteuil » peut être symboliquement considéré comme la place du père, mais Monsieur Taneran n'est qu'un fantôme de père . Certes, en tant que « père réel », il

²⁸⁷ Marguerite Duras, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 24.

²⁸⁸ Marguerite Duras, *Les Impudents*, Paris, Gallimard, 1992, p. 39.

est assis à sa place dans le fauteuil, mais en fait il devient un « objet inanimé »²⁸⁹, parce qu'il ne peut pas jouer le rôle du père.

Dans *La Vie tranquille*, le père de la narratrice occupe la position de maire d'une petite ville belge. Il est destitué de ses fonctions à cause de l'implication de son beau-frère dans une affaire de dette. Il est forcé de retourner avec toute sa famille à la campagne en France. Lors de la soirée d'adieu qui est offerte la veille du départ, l'héroïne Francine de six ans voit de ses propres yeux le changement chez son père: de maire respecté autrefois, il est devenu un homme ridiculisé et abandonné à présent. La soirée est sinistre, personne n'invite sa mère à danser. Francine remarque que c'est son père et la femme du premier conseiller municipal qui ouvrent le bal, alors que les autres personnes « font tapisserie ». Le mépris se lit sur le visage de la femme du conseiller, puis tout le monde quitte la salle à la fin de cette première danse. Le père ne se relèvera pas de cet échec. Des années plus tard la petite fille comprendra que la chute de son père date de ce jour funeste, date de sa mort symbolique en tant qu'homme qui se sent méprisé et abandonné par sa partenaire au bal. C'est une émascation symbolique pour le père, qui n'ayant plus « le phallus », est dépossédé aussi de sa fonction paternelle. Bien qu'il soit vivant, c'est un homme mort : il ne peut plus assumer son devoir de père du jour où il ne peut plus accomplir sa tâche de maire. La soirée d'adieu est certes l'adieu du père à son poste et à sa ville, mais elle symbolise surtout l'adieu du père à la vie et à sa fonction paternelle.

Dans *la Pluie d'été* publiée en 1990, il y a aussi un père. Il aime sa femme et ses sept enfants qui lui rendent cet amour. Mais dans leur HLM en banlieue parisienne, le père semble être réduit à un objet amusant pour ses enfants. Lui et sa femme sont des immigrants sans instruction, un couple au chômage où les enfants naissent et se suivent rapidement, toute la famille ne vivant que des allocations familiales fournies par le gouvernement. Ils sont incapables de penser à l'éducation et à l'avenir: «Le problème de la scolarisation des enfants ne s'était jamais sérieusement posé ni aux employés de la mairie ni aux enfants ni aux parents »²⁹⁰. Le

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 40.

²⁹⁰ Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, Paris, P.O.L Editeur, 1990, p. 11.

seul devoir du père est d'aller au bureau d'assistance familiale pour retirer les allocations. Tout ce qu'il peut faire chez lui c'est d'appeler les enfants au moment de prendre les repas et de s'amuser avec eux comme un autre grand enfant de la mère. Cette description de vraie figure du père symbolise en fait l'absence du rôle du père.

D'après les théories psychanalytiques, la mère est de premier objet d'attachement des enfants. L'enfant jusqu'à deux ans garde inconsciemment le souvenir du temps heureux où il était dans le ventre de la mère. A trois, quatre ans, le garçon comme Œdipe reste attaché à sa mère, alors que la fille quitte les bras de la mère pour retrouver le père. Le père devient le premier objet amoureux de la fille après qu'elle se soit débarrassée de la liaison naturelle mère-fille, ce qui représente la force du droit qui limite le complexe d'Œdipe. Mais le père réel chez Duras ne remplit pas ces fonctions : du fait de son absence morale ou physique, il n'assume pas son statut. Comme dans la soirée d'adieu de *La Vie tranquille*, qui semble fixer la tonalité principale de la figure du père réel chez Duras, il a partie liée avec la perte d'identité et la mort. Il n'est pas là, ni dans la relation familiale ni dans la vie. Comme Duras l'a confié :

J'étais très jeune lorsque mon père est mort. Je n'ai manifesté aucune émotion. [...]. Aucun chagrin, pas de larmes, pas de question. [...]. Il est mort en voyage. Quelques années plus tard, [...] j'ai perdu mon chien. [...]. Mon chagrin fut immense. C'était la première fois que je souffrais tant²⁹¹.

La fille fait un triste constat : le décès de son père l'avait laissée indifférente alors que la perte de son chien quelque temps plus tard lui cause un immense chagrin. Son chien était donc bien plus important pour elle que son père. C'est peut-être parce que le père est mort avant qu'il n'exerce sa fonction paternelle, que la fille tellement jeune ne s'aperçoit pas de son amour et ne ressent pas cette perte. Le chagrin et la souffrance qu'elle aurait dû avoir, demeurent à son insu, dans son inconscient.

Il est vrai que sous l'angle de la critique littéraire féministe, le problème du père dans les œuvres de Duras peut être considéré comme une subversion de la

²⁹¹ Christine Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, coll. Paris, Les contemporains, Seuil, 1992, p. 42.

société patriarcale et une opposition à la parole phallogratique. Mais il faut remarquer que même réduit à « l'absence » ou à « la mort », la place et la fonction du père chez Duras seront remplies par un autre signifiant. Ce signifiant est « le Nom-du-Père »²⁹².

Le Nom-du-Père²⁹³ est un signe du signifiant qui occupe une place très importante dans le système théorique de Lacan. « Le signifiant »²⁹⁴ provient de la terminologie linguistique de Saussure que Lacan reconduit dans le domaine psychanalytique. Au milieu du XX^e siècle, à la fin des années 50, il affirme : « le père est une métaphore »²⁹⁵. Selon sa théorie, la conception du « père » ne symbolise ni « le père réel »²⁹⁶, au sens physiologique du terme, ni « le père imaginaire »²⁹⁷, omnipotent dans l'illusion de l'enfant. « Le père » est un signe du signifiant, il est « le père symbolique »²⁹⁸. Il symbolise l'ordre de la famille et la loi, il est la force qui limite la liaison étroite naturelle mère-enfant et sa tendance incestueuse latente—le complexe d'Œdipe, le complexe de Jocaste. La psychanalyse estime que le père, la mère et l'enfant constituent une relation triangulaire familiale, au sein de laquelle le père étant un objet sexuel désirable pour la mère, son phallus joue un rôle de stabilisation. Même si le père au sens physiologique est mort, ses fonctions dans la relation familiale et dans la relation sociale doivent exister encore, et cette place est occupée par le signifiant qui peut remplacer la fonction du père. Ce signifiant peut être une personne, une organisation, une appellation, quelques mots et un objet... En un mot, il doit pouvoir concrétiser la puissance symbolique du père. Ce signifiant qui

²⁹² Dans son cours pour les étudiants de maîtrise en 1957-1958, Lacan a exposé le problème du père et sa fonction, que l'on retrouve sous le titre général *Les Formations de l'inconscient*. A l'heure actuelle, il n'y a pas encore de publication officielle. Les opinions et les terminologies sur le père dans cette partie de ma thèse se réfèrent à l'œuvre de Joel Dor—*Le Père et sa fonction en psychanalyse*, où sont citées maintes parties du manuscrit original de cet enseignement de Lacan.

²⁹³ Joel Dor, *Le Père et sa fonction en psychanalyse*, Ramonville Saint-Agne, Éditions ères, 2003, p.21.

²⁹⁴ *Id.*, p. 49.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 43. L'écrit sur « le père est une métaphore » apparaît dans *Les formations de l'inconscient* de J. Lacan, séminaire du 15 janvier 1958 : « Le père n'est pas un objet réel...Le père est une métaphore...C'est un signifiant substitué qui vient à la place d'un autre signifiant ».

²⁹⁶ *Ibid.*, p.18.

²⁹⁷ *Idem.*

²⁹⁸ *Ibid.*, p.16.

concrétise la pouvoir symbolique du père chez Lacan est appelé « le Nom-du-Père ».

Le Nom-du-Père a des conséquences directes sur la structure triangulaire familiale et le complexe d'Œdipe. D'après Lacan: « Il n'y pas de question d'Œdipe s'il n'y a pas de père ; inversement parler d'Œdipe, c'est introduire comme essentielle la fonction du père »²⁹⁹. Dans les relations familiales et sociales, la fonction et la place du père ne sont pas celle que « le père réel » possède naturellement. Il doit jouer ses rôles dans les domaines de l'économie et du droit. Par contre, si « le père réel » ne peut pas jouer ces rôles, il ne mérite pas d'être appelé du « Nom-du-Père ».

Donc, même si « le père réel » apparaît peu dans les œuvres littéraires de Duras, en revanche la fonction du père au sens symbolique, comme « le-Nom-du-père », se manifeste à travers d'autres personnages, à travers les paroles de la mère ou même quelques objets. Ces personnages et objets occupent la place laissée par le père, et jouent le rôle du « Nom-du-père » dans la structure triangulaire familiale.

Le-Nom-du-Père et l'amant

Le père de Duras est mort quand elle avait quatre ans. La mort précoce de ce père laisse Duras dans une situation de fragilité, sans le soutien d'un homme. Son désir instinctif de père devient plus fort à cause de cette mort prématurée. « Marguerite adorait son père, elle en parlait souvent, disant de lui [...] qu'il était un génie mathématique. Elle avouait à la fin de sa vie qu'il lui avait beaucoup manqué. De lui, elle disait avoir hérité son goût pour la séduction, son humour, et cette nonchalance élégante dans le désir insatiable de se faire aimer ».³⁰⁰

Le complexe d'Electra étouffé chez Duras a besoin de trouver une voie appropriée pour se libérer. L'écriture en est une, l'autre étant la recherche de l'amour. Si on pénètre dans les œuvres de Duras, on constate chez elle que l'amant et le père

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 42.

³⁰⁰ Laure Adler, *op. cit.*, p. 39.

ne font qu'un en réalité. Cet amant on le retrouve dans presque toutes ses œuvres : c'est l'ombre du père. Des *Impudents*, son premier roman publié en 1943, à *l'Amant de la Chine du Nord* son dernier roman publié en 1991, l'amant de l'héroïne est à la fois l'amant et le père, comme les analyses suivantes vont tenter de le démontrer à partir de trois œuvres.

Dans *La Vie tranquille*, publié en 1944, Duras donne le nom Tiène à l'amant de l'héroïne Francine. On sait que Duras attache une grande importance aux noms de ses personnages, noms qui souvent ont un sens symbolique. Evidemment, « Tiène » n'est pas un nom français, en fait, on peut le considérer comme un nom chinois « 田 ». La transcription phonétique de ce caractère est « tian ». Pour correspondre à l'orthographe française et à la prononciation française, l'auteure change « tian » en « Tiène », gardant ainsi la prononciation chinoise. Le caractère chinois « 田 » symbolise la terre, la propriété. En donnant ce nom à l'amant de Francine (Francine pourrait peut-être signifier la « Petite France »), Duras identifie cet homme en référence à son amant chinois auquel elle pense encore. Ce caractère chinois peut être relié à l'histoire d'*Un barrage contre le Pacifique* publié en 1950. Dans ce roman, la mère vide sa bourse pour acheter une propriété. Or elle est dupée par des hommes de mauvaise foi car chaque année la mer monte, brise le barrage, envahit et détruit les cultures, détruisant également le rêve de la mère qui voulait offrir une vie heureuse à ses enfants. Autrement dit, la terre « 田 » est d'une très haute importance ; la terre cultivable est la source de vie et l'assurance de la vie. Dans *les Impudents*, Madame Taneran dit: « Heureusement nous avons Uderan ! Heureux ceux qui possèdent de la terre ! »³⁰¹ Donc le nom « Tiène » symbolise directement la puissance économique dévolue au rôle du père, à celui qui subvient aux besoins de la famille (ici la mère).

La Vie tranquille se déroule à la campagne. Le père de Francine, destitué, retourne à la campagne. Il a perdu toutes ses fonctions administratives et paternelles. Et c'est son beau frère, celui-là même qui a provoqué sa chute, qui désormais gère ses affaires. Francine et son petit frère Nicolas grandissent, ils assument beaucoup de

³⁰¹ Marguerite Duras, *Les Impudents*, *op. cit.*, p. 28.

travaux agricoles. Tiène, fils d'une famille riche et ami de Nicolas connaît bien l'agriculture. Il prend l'initiative d'aider la famille de Francine, prête de l'argent pour acheter des outils agricoles... améliorant ainsi les conditions de travail et accroissant la productivité. Petit à petit, Francine tombe amoureuse de Tiène, qui devient son amant. Tiène vient d'abord chez eux en sa qualité d'ami de Nicolas, puis il assume complètement la responsabilité du chef de famille. Désormais Tiène est à la fois le père et l'amant.

Dans *l'Amant et l'Amant de la Chine du nord*, l'héroïne n'a pas de nom, elle est appelée « l'enfant ». Son père est déjà mort. L'amant, lui non plus n'a pas de nom, c'est « il » ou appelé directement « l'amant ». L'intention de l'auteure est significative : elle donne à leur relation une certaine ambiguïté, surtout quand elle raconte leur histoire d'amour : la narratrice est soit l'héroïne « je », soit « elle » qui chaque soir fait l'amour avec « il », l'amant, soit enfin « l'enfant ». Par exemple, « j'étais devenue son enfant. Il était devenu autre chose aussi pour moi [...] C'était avec son enfant qu'il faisait l'amour chaque soir »³⁰². L'amant joue le rôle d'intermédiaire, « l'enfant » transfère son complexe d'Electra à l'amant. L'attachement de la fille au père devient une relation incestueuse dans son amour pour l'amant.

Le-Nom-du-Père et la parole de la mère

D'après la théorie psychanalytique, la structure triangulaire originale du père-mère-enfant est le facteur crucial pour composer une famille stable. L'absence du père peut la déstabiliser. Mais l'absence du père est symbolique parce que la place laissée par le père absent est occupée par une autre personne ou un autre objet. Dans les œuvres de Duras, le rôle ou la fonction du père sont exprimés par la parole de la mère. Si la mère admet que la position du père subsiste, même s'il est mort, son influence et sa fonction sur l'enfant existent encore. C'est-à-dire, sa place dans la structure triangulaire est encore maintenue. Cette structure prend alors la forme suivante: le-Nom-du-Père (la parole de la mère)-la mère-l'enfant.

³⁰² Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 122.

Par exemple, dans *Un barrage contre le Pacifique*, il n'y a pas de père, mais nous pouvons sentir l'existence du père et la fonction du père dans sa famille. La narratrice donne sa vision à partir du point de vue de la mère: «Son mari avait été nommé directeur d'une école indigène et, disait-elle, ils avaient vécu très largement malgré la charge de leur enfants. Ces années-là furent sans conteste les meilleures de sa vie, des années de bonheur. Du moins c'était ce qu'elle disait. Elle s'en souvenait comme d'une terre lointaine et rêvée, d'une île».³⁰³ Parce que la mère qualifie les jours passés avec son mari comme « les meilleurs de sa vie, des années de bonheur », son souvenir et ses paroles affirment la place du père à la maison. Le vrai père est mort, mais la fonction du père est exprimée et témoignée par les paroles de la mère. La parole de la mère devient le signifiant du-Nom-du-Père.

Un autre exemple : « Elle en parlait de moins en moins à mesure qu'elle vieillissait, mais quand elle en parlait c'était toujours avec le même acharnement. Alors, à chaque fois, elle découvrait pour eux de nouvelles perfections à cette perfection, une nouvelle qualité à son mari, un nouvel aspect de l'aisance qu'ils connaissaient alors, et qui tendait à devenir une opulence... »³⁰⁴ Si dans le souvenir de la mère, le père est synonyme de « l'aisance... », très largement même, de l'« opulence », nous apprenons par elle que la fonction très importante du père à la maison témoigne d'un aspect économique. C'est-à-dire que le-Nom-du-Père est étroitement lié à sa place économique à la maison. Si son rôle et sa fonction sont admis par la mère, il existe encore une symbolique du-nom-du-père. Par contre, si la fonction du père n'est pas admise par la mère, même si celui-ci est vivant son rôle n'est plus que celui du père absent. Il ne possède donc plus la symbolique du-Nom-du-Père.

Dans *Les Impudents* l'attitude de Madame Taneran vis-à-vis de son mari montre bien cela. Elle ne consulte jamais Monsieur Taneran quand des décisions sont à prendre. Ce mari insignifiant est un homme dont on peut se passer. Elle consulte son grand fils pour un séjour à la campagne favorable à sa santé, mais ne se soucie

³⁰³ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, *op. cit.*, p. 18.

³⁰⁴ *Ibid.*, p.18-19.

pas le moins du monde de son mari. Cette propriété à la campagne avait pourtant été achetée en commun par Monsieur et Madame Taneran lors de leur mariage. Mais aujourd'hui, Monsieur Taneran n'étant plus que l'ombre de lui-même, sa femme estime que cette maison lui appartient personnellement, son mari n'ayant sur elle plus aucun droit de regard. Elle dit à son grand fils Jacques: « Quant à Taneran, il s'arrangera bien sans nous, car, évidemment il ne voudra pas venir, comme toujours. (Lorsqu'elle parlait de son mari à son fils aîné, elle disait 'Taneran') ».³⁰⁵

À l'opposé de la mère dans *Un barrage contre le Pacifique*, Madame Taneran n'admet pas le rôle du père dans la famille, elle souligne même maintes fois à son grand fils: « Tu es l'aîné [...] si je meurs, il te faudra marier ta sœur, t'occuper d'Henri. Je ne compte pas sur Taneran. Toi tu connais bien les petits et tu sauras les tenir, je le sais »³⁰⁶. La parole de la mère déclare en fait la mort du père au sens symbolique. Bien que le père réel soit encore vivant, il n'occupe pas la place du père. Et c'est le grand fils qui prend sa place et sa fonction aux yeux de Madame Taneran. Le Nom-du-Père est lié au fils par les paroles de la mère.

Dans *Un barrage contre le Pacifique*, la mère, lorsque ses enfants sont petits, mentionne souvent à ses enfants la fonction du père quand il était encore en vie. La parole de la mère remplace le Nom-du-Père, maintenant la structure triangulaire du père-mère-enfant. Le souvenir du père à travers la mère permet aux enfants de sentir l'existence du père. Mais Suzanne et Joseph grandissant, la fonction paternelle est peu à peu représentée par le fils. Ainsi la mère dit à Joseph : « Je me demande ce qu'on mangerait si tu n'étais pas là pour en tuer »³⁰⁷, car depuis quelque temps déjà, le fils va chasser des échassiers le long des rivières afin de nourrir la famille. La parole de la mère reconnaît en fait le rôle et la place du fils Joseph en tant qu'homme subvenant aux besoins de la maison.

Quand Joseph quitte finalement la mère et va en ville avec sa maîtresse Lina, le soutien moral de la mère s'effondre. Désormais elle est sans défenses. Le

³⁰⁵ Marguerite Duras, *Les Impudents*, op. cit, p. 28.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 36.

³⁰⁷ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit, p. 69.

Nom-du-Père n'est plus qu'un vide, la structure triangulaire de la famille est détruite. La mère sait qu'elle ne retrouvera plus de remplaçant. Néanmoins elle nourrit l'espoir du retour de son fils, car pour elle son fils doit vivre avec elle. Elle dit à Suzanne : « Il la quittera, il partira toujours de partout comme il est parti de toutes les écoles où je l'ai mis [...] C'est avec moi qu'il sera resté le plus ».³⁰⁸ Ces paroles traduisent deux illusions inconscientes: la première concerne le complexe de Jocaste, c'est-à-dire que la mère est persuadée qu'elle seule doit posséder l'amour de son fils. C'est une mère possessive. Ensuite, la mère élève à son insu son fils à la place du père. Quand la mère dit ces paroles à Suzanne c'est son inconscient qui parle et qui fait sentir combien le Nom-du-Père est lié au fils. Chez Duras, toutes les mères font le même transfert, le père sur le fils, comme Jocaste, la mère d'Œdipe, qui laisse consciemment ou inconsciemment le fils occuper la place du père.

L'expression symbolique du Nom-du-Père à travers ses objets

Dans l'analyse précédente, nous constatons que le Nom-du-Père se manifeste par l'intermédiaire de la parole de la mère, du fils, de l'amant... Une analyse plus profonde permet de constater que l'enfant lie le père à certaines choses, c'est-à-dire que le-Nom-du-Père, comme signifiant peut être transféré vers autre chose ou vers quelqu'un d'autre dans la chaîne du signifiant et en retirer une force symbolique. Duras écrit peu sur son père, elle souligne intentionnellement dans l'interview le manque qu'elle éprouva par l'absence du celui-ci : le connaissant peu elle finit par l'oublier, l'ignorer. Cependant derrière cette indifférence se cache une profonde blessure, celle de n'avoir pas connu l'amour d'un père pendant son enfance, d'où sa quête incessante de père à travers les objets qu'il a laissé.

Dans *Les Lieux de Marguerite Duras*³⁰⁹, se trouve une photo de famille où parents et enfants sont élégamment vêtus et où l'atmosphère familiale semble empreinte d'harmonie parfaite. Au centre sont assis les parents, deux fils se tiennent

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 263.

³⁰⁹ *Les Lieux de Marguerite Duras*, Entretiens entre Marguerite et Michelle Porte, Paris, Minuit, 1977, p. 52.

debout chacun d'un côté des parents. Le père a le visage serein et aimable, et la mère un visage réjoui. Duras a environ trois ou quatre ans, se tient entre deux genoux de son père, elle a sur son visage une expression heureuse, elle est ravie de se serrer contre son père. Duras ne fera aucun commentaire sur cette photo, ce qui est très significatif : son père va mourir peu de temps après, aussi occulte-t-elle cet événement, elle le refoule, d'où son silence. C'est au lecteur d'interpréter ce silence. La photo suivante est très significative : plus de père, la mère pâle et triste, habillée comme les enfants très simplement. Cette fois la gêne due au manque d'argent se fait sentir. Duras mentionne cette photo dans *L'Amant*, lorsqu'elle dit que sa mère sombre dans le désespoir, car sans l'argent elle ne peut remonter la garde-robe des enfants. Ces deux photos faites sans commentaires constituent un contraste frappant, éloquent pour le lecteur. La photo de famille sur laquelle on voit le père signifie le Nom-du-Père, elle reflète la place et le rôle de celui-ci à la maison, c'est lui qui leur fournit la vie aisée et l'atmosphère harmonieuse. Cette photo joue le même rôle que le souvenir du père entretenu par la mère dans *Un barrage contre le Pacifique*. Les propos de la mère sur le père affirment la position de celui-ci et traduisent le besoin éprouvé par la mère de sa présence. La fille est dans la même situation, car elle garde la photo de sa famille au complet afin de remplir la place vide laissée par le père, satisfaisant inconsciemment son attirance oedipienne pour le père.

Dans *Un barrage contre le Pacifique*, un autre élément joue le même rôle que cette photo et symbolise le Nom-du-Père. C'est le phonographe acheté par le père avant sa mort. Lorsque Suzanne et Joseph étaient petits, la relation étroite de mère-enfant les satisfaisait ; le souvenir du père à travers la parole de la mère et nourri par leur imagination pouvait remplacer le Nom-du-père. Cependant, au fur et à mesure que grandissent les enfants, ils éprouvent insensiblement l'absence du père. Ils s'aperçoivent qu'ils ont besoin de son amour. Ainsi ce phonographe laissé par le père symbolise à la fois son absence et sa présence. Il devient le signifiant symbolique du Nom-du-père. Inconsciemment ils rétablissent le lien avec le père par ce phonographe: « Suzanne et Joseph l'avaient toujours connu. Il avait été acheté par

leur père un an avant sa mort et la mère ne s'en était jamais séparée ». ³¹⁰ Si avec le temps la mère « ne s'en était jamais séparée », cela prouve qu'il est aussi pour elle un symbole du père et qu'il joue donc le rôle du Nom-du-père. Pour Joseph et Suzanne ce phonographe est un père virtuel. Leur penchant commun pour la musique lie invisiblement les enfants avec le père. Surtout Joseph qui garde jalousement les disques dans sa chambre. « Il se réservait l'usage du phono pour lui tout seul et personne d'autre que lui n'avait le droit de le fait marcher ni même de toucher à ses disques ». ³¹¹ Le comportement de Joseph montre qu'il s'identifie à son père, détenant ainsi le statut symbolique du père. Quant à Suzanne, elle accorde complètement ce privilège à Joseph auquel elle reconnaît ainsi sa position de chef de famille, au point que, quand Monsieur Jo en désignant le vieux phonographe l'interroge, elle lui dit : «...c'est un phono. C'est à Joseph ». ³¹² Le phonographe du père devient celui du fils Joseph, un changement de propriétaire par lequel la position de chef symbolique est transmise au fils. Ainsi se tisse une liaison serrée entre ce phonographe et le Nom-du-Père.

Dans cette œuvre, l'importance du phonographe est précisément symbolique, puisque la fonction la plus cruciale du père est de restreindre le désir incestueux naturel existant entre la mère et ses enfants, de sorte que ce désir ne puisse se développer sans limites. Cette fonction peut être assumée par une autre personne ou un autre objet dans le cas où le père réel n'est pas compétent ou absent. Le phonographe dans ce roman joue symboliquement ce rôle. Les chansons diffusées par ce phonographe font naître chez Joseph et Suzanne le fort désir de quitter le sein de leur mère, c'est-à-dire une aspiration vers l'univers infini hors de la maison. Si la mélodie de piano jouée par leur mère dans le cinéma Eden fait penser à l'amour maternel, les chansons diffusées par le phonographe symbolisent la force d'attraction qui encourage les enfants à quitter ce royaume pour aller vers le monde extérieur. «...La musique surtout, donnait à Joseph l'envie de tout plaquer ». ³¹³

³¹⁰ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 58.

³¹¹ *Ibid.*, p. 59.

³¹² *Ibid.*, p. 58.

³¹³ *Ibid.*, p. 59.

Le signifiant du Nom-du-Père est un intermédiaire qui établit une liaison entre la fonction du « phallus » du père et la personne ou la chose qui symbolise cette fonction. Dans les œuvres de Duras, bien que le père ne soit pas le personnage principal et qu'il semble absent dans la structure triangulaire père-mère-enfant, cette absence reste superficielle, toujours remplacée par le Nom-du-Père, un signifiant qui joue un rôle essentiel. Autrement dit, l'auteure ne peut que déconstruire physiquement le père. Le patriarcat fonctionne toujours.

8.1.2 L'infériorité du père chez Annie Ernaux

La Place est une œuvre qu'Annie Ernaux consacre à son père. L'auteure nous y présente une série de portraits de son père en décrivant les détails de la vie de celui-ci, ses habitudes, les étapes de son évolution personnelle, professionnelle et sociale.

L'image du père qui ressort du récit d'Annie Ernaux est entièrement positive car il s'agit d'un père qui est prêt à faire des sacrifices pour rendre sa fille heureuse. Il prouve son amour paternel avec des actes comme « Il me conduisait de la maison à l'école sur son vélo. Passeur entre deux rives, sous la pluie et le soleil ».³¹⁴ Cette ligne de mots simples qui relate une action répétée quotidiennement pendant des années est lourde de sens, traduisant l'amour profond du père, au point d'être une image clé qu'un oncle fait ressurgir le jour de l'enterrement au début du livre³¹⁵. L'abnégation du père est également signalée à la fin du livre : il conduisit sa fille pour la première fois à la bibliothèque municipale et lui dit : « Les livres, la musique, c'est bon pour toi. Moi je n'en ai pas besoin pour vivre ».³¹⁶ Ainsi, le récit s'ouvre et se referme sur le signe d'un désintéressement absolu : chaque jour le père conduit la petite fille à l'école, et chaque jour tous deux passent «entre deux rives»³¹⁷. Le franchissement de la rivière symbolise l'aide que le père apporte à sa fille avec

³¹⁴ Annie Ernaux, *La place*, Gallimard, 1983, p. 112.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 21.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 83.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 112.

« l'espérance qu'[elle sera] mieux que lui »³¹⁸.

Cependant aux yeux de sa fille, et malgré ce portrait positif, il est inférieur à la mère: « Avec lui je m'amusais, avec elle j'avais des conversations. Des deux, elle était la figure dominante, la loi »³¹⁹. Ainsi, après la petite enfance, les relations entre le père et la fille se distancient, marquées par une certaine froideur et l'absence de compréhension due à l'écart social et culturel, mais n'est-ce pas là aussi, dans cette distance, que l'écriture trouve son origine?

« Je voulais dire, écrire au sujet de mon père, sa vie, et cette distance venue à l'adolescence entre lui et moi »³²⁰.

Le monde paraît manichéen aux yeux de l'adolescente: il y a ce qui est bien, ce qui se fait, et ce qui est ridicule, inconvenant. D'après la fille, qui « émigre doucement vers le monde petit-bourgeois »³²¹, tout est mauvais dans son milieu d'origine, y compris son père: « Je ne lui parlais plus de mes études »³²², donc elle l'exclut quant au père, il « est entré dans la catégorie des gens simples ou modestes ou braves gens »³²³. Les colères du père lorsque la fille corrige ses erreurs de langue ne sont que la transposition agressive du sentiment d'infériorité. Il ne lui reste plus qu'à se taire: « Il n'osait plus me raconter des histoires de son enfance »³²⁴. Evidemment, le père et la fille voient tous deux la divergence surgir entre eux, entre leurs intérêts et leurs manières de percevoir le monde, jusqu'à ce que le pire arrive, le père finissant par faire honte à sa fille. La fille s'éloigne du père consciemment et inconsciemment. En outre, le père perd sa force physique à cause d'une opération à l'estomac et la mère prend sa place, devenant le pivot de la famille. Le père perd ainsi l'autorité parentale et son rôle devient plutôt insignifiant et minimalisé. Il ne représente plus pour sa fille ni un guide, ni un soutien, ni une autorité intellectuelle.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 74.

³¹⁹ Annie Ernaux, *Une femme*, Gallimard, 1987, p. 58-59.

³²⁰ Annie Ernaux, *La place*, *op. cit.*, p. 17.

³²¹ *Ibid.*, p. 79.

³²² *Ibid.*, p. 80.

³²³ *Ibid.*

³²⁴ *Ibid.*

Puisque la mère se substitue à « la figure dominante, la loi »³²⁵, le père n'est plus le garant de l'ordre, mais fataliste et câlin, il cède à sa femme l'autorité qui devait lui revenir selon les schémas traditionnels de sa famille. Dès lors sa présence dans la vie de sa fille perd de son poids et de son importance. Réduit à une source d'aide matérielle, il n'est plus capable d'influencer l'existence de sa fille. Physiquement, le père existe toujours dans la vie de sa fille, mais l'incompréhension, l'aliénation et l'absence de complicité déterminent leurs relations réciproques. La vie de chacun prend des directions divergentes. Le père se retrouve en marge de sa famille et en marge de la société, chez lui et hors de chez lui, tandis que sa fille s'éloigne plus en plus de lui : « Je pensais qu'il ne pouvait plus rien pour moi [...] J'écris peut-être parce qu'on n'avait plus rien à se dire »³²⁶.

La Place, le titre même de cette œuvre pourrait être interprété comme une tentative, ou plutôt la volonté de rétablir une place occupée par le père dans la vie et la conscience de la fille : « Je rassemblerai les paroles, les gestes, les goûts de mon père, les faits marquants de sa vie, tous les signes objectifs d'une existence que j'ai aussi partagée »³²⁷.

Si l'on considère sous l'angle de la critique littéraire du féminisme la marginalisation du rôle du père, soit physique soit psychologique, celle-ci peut être considérée comme une subversion contre la société patriarcale et une opposition à la parole phallogratique. Du point de vue psychologique, cette écriture fournit à Annie Ernaux une occasion d'exprimer à la fois des remords en constatant le fossé qui se creuse de plus en plus entre elle et son père, mais aussi de restaurer son « moi » déchiré. Le père d'Ernaux subsiste sociologiquement, en filigrane, sur le corps et l'esprit de l'auteure. Chez Duras le rôle du père est souligné symboliquement à travers l'amant, le frère, la parole de la mère et même l'objet laissé par le père. Le

³²⁵ Annie Ernaux, *Une femme*, op. cit., p. 59.

³²⁶ Annie Ernaux, *La place*, op. cit., p. 58.

³²⁷ *Ibid.*, p. 24.

père de Duras, caché derrière la narration, contrôle mentalement la famille.

On voit par là que chez ces deux auteures françaises, le père exerce toujours potentiellement son autorité sur sa fille. Les images positives qu'elles donnent du père nous prouvent que la fille reconnaît toujours l'autorité paternelle. Posons-nous maintenant la question de savoir si les écrivaines chinoises ont abordé ce thème du rôle du père et comment elles l'ont traité.

8.1.3 L'Ambivalence de Chen Ran pour son père

L'ambivalence, en terme psychanalytique, signifie une attitude émotionnelle non évidente dont les impulsions contradictoires co-existantes (souvent l'amour et la haine) dérivent d'une source commune et sont ainsi interdépendantes. L'héroïne chez Chen Ran se trouve dans cette affliction : elle aime profondément et hait simultanément son père. On peut dire que l'héroïne fait toujours les cent pas entre des impulsions contradictoires : aimer le père et tuer le père, telle est sa poursuite de l'image du père.

Comme Duras, Chen Ran écrit peu sur le père dans ses romans. Mais à la différence de Duras et d'Annie Ernaux, qui campent un père marginalisé mais positif, Chen Ran en donne une image très négative. Jamais on ne rencontre dans ses nouvelles un père tendre, mais on y voit toujours une figure paternelle cruelle. Dans son roman autobiographique *La Vie privée*, Chen Ran en dresse l'image suivante :

Il était un fonctionnaire sans réussite, à la fois autoritaire et hautain. Depuis longtemps, peut-être depuis ma naissance, il était réprimé et évincé. Cela renforçait son orgueil, son tempérament nerveux³²⁸.

On voit par-là que le père de Chen Ran se trouve socialement en marge de la classe dominante. Mais ce père ne détient aucune place au sein de la société, c'est-à-dire à l'extérieur, il est en revanche le chef à l'intérieur de sa famille, il ne permet à personne de l'offenser. Il use et abuse de son autorité familiale: dans *La*

³²⁸ Chen Ran, *Siren shenghuo*, *op. cit.*, p. 11.

Sorcière et la porte de ses rêves (Wunü yu tade mengzhong zhimen), le père donne une gifle à sa fille simplement parce qu'elle a endommagé par mégarde une de ses peintures, la peinture étant ce qu'il aime le plus. Dans *La Vie Privée*, le père expulse de sa maison d'abord le chien, puis la femme de ménage âgée parce qu'ils s'étaient rangés aux côtés de la mère au cours des disputes entre celle-ci et le père.

En plus d'être cruel, le père de Chen Ran se caractérise par l'égoïsme :

Il m'était impossible de compter sur mon père, je le savais [...] mon père ne se souciait pas de moi ni de ma mère [...] il ne prenait soin que de lui-même [...] je pensais que je ne me marierai pas avec un homme comme mon père, qui n'a jamais soutenu ni ma mère ni moi-même ³²⁹.

Il faut remarquer cependant, qu'en raison du divorce de ses parents, la fille habitera avec sa mère et ne fréquentera donc plus son père dès l'adolescence (la même situation réapparaît dans ses romans *Trinquer avec le passé* et *La Sorcière et la porte des ses rêves* :

...mon propre père, qui s'estimait supérieur aux autres, m'a fait perdre toute considération que je pouvais encore avoir pour lui et a interrompu tous les liens qui me reliaient à lui en se séparant de la vie de ma mère ³³⁰.

Il est donc naturel que l'image du père de Chen Ran ne soit constituée que de fragments de mémoire d'enfance, d'autant plus morcelée qu'il se trouve en marge de la société et de la vie physique de sa fille : « Mon père me rappelle toujours une métaphore dont j'ai entendu parler : un certain homme a semé un grain à la volée, et puis il l'a oublié » ³³¹.

L'image du père donne l'occasion à Chen Ran de contester et d'incriminer l'autorité abusive d'un être « égoïste » et « hautain » qui incarne l'interdit, ce qui incite la fille insoumise à passer à la transgression. Ainsi, lorsque la femme de

³²⁹ *Ibid.*.

³³⁰ *Ibid.*, p.1.

³³¹ *Ibid.*.

ménage âgée est expulsée par le père, la fille lui dit : « grand-mère, quand je serai grande j'irai vous chercher pour vous ramener à la maison. Je le laisserai partir, je me vengerai »³³².

Ce « parricide » virtuel du « le » paternel a sans doute des consonances psychanalytiques. Cela traduit la conscience rebelle de l'auteure : le patriarcat qui a opprimé trois générations (grand-mère, mère et fille) va rencontrer désormais une vive opposition, une farouche résistance émanant de la nouvelle génération. La fille représente la subversion.

En outre, dans un geste compulsif, la fille coupe le pantalon de son père : « le bruit que dégage le contact entre les ciseaux et le pantalon de laine, comme un éclair glacial, provoque un plaisir dangereux »³³³. En coupant ce pantalon, la fille lance un défi au père et à son pouvoir. C'est un plaisir morbide, pervers, issu de son imagination : « comme si ce n'était plus un pantalon, mais une jambe vivante, le sang jaillissant de l'entaille »³³⁴. On voit par là que l'oppression du père crée inconsciemment chez la fille le désir de le mutiler avec la même cruauté. Seule la disparition du père (par le divorce de ses parents) lui fournit la possibilité d'accomplir son développement et de devenir une vraie femme : « son départ définitif me permet enfin d'être debout comme une femme au milieu des ruines de ce champ de bataille de la civilisation »³³⁵.

Le père reste cependant une ombre, mais une ombre obsédante dans la vie de la fille : père manquant, amour paternel évanoui, vide affectif, d'où une profonde blessure psychologique. On voit là toute l'ambivalence de cette relation qui s'est transformée au fil du temps en une relation amour-haine. La fille déteste son père et cette aversion est si forte qu'elle s'étend à tout l'ensemble du monde masculin. Elle

³³² *Ibid.*, p. 21.

³³³ *Ibid.*, p. 30, traduit par Zhang Yinde, *op. cit.*, p. 406.

³³⁴ *Ibid.*, p. 31, Zhang Yinde, *op. cit.*, p. 406.

³³⁵ *Ibid.*, p. 89, Zhang Yinde, *op. cit.*, p. 406.

finit par assimiler la figure de son enseignant T. à celle de son père, tous deux symbolisant l'arbitraire, la violence, l'injustice. Et tous deux étant des hommes elle exècre tous les hommes dans leur ensemble : « J'enfonce la porte avec la haine des hommes qu'incarnent mon père et T. »³³⁶.

D'autre part, l'absence de père pousse la fille à rechercher des figures masculines plus âgées qu'elle. On en déduit une sorte de complexe d'Electra lorsqu'elle déclare : « je me connais : je désire posséder un homme que j'aime et qui ressemble à mon père ! Car il possède des idées communes aux miennes concernant les questions universelles de l'humanité ; je ne suis que le prolongement d'un sexe différent »³³⁷.

Puis elle transfère ce fantasme sur le président américain Nixon pour « son grand nez, ses larges épaules et son air bienveillant, correspondant à mon idéal de père... »³³⁸

La recherche du père idéal est pour Chen Ran un « handicap fatal »³³⁹, au même titre que la haine du père, qui entravent son développement en l'empêchant de devenir une « femme saine » pour reprendre ses termes.

La fille est donc incapable de sortir de l'ombre du père. Mais c'est aussi, de la part de l'auteure, une manière de dépasser le cadre familial pour montrer la domination masculine dans la société. C'est une manœuvre tout à fait intentionnelle de l'auteure. En décrivant la personne de son père, elle essaie d'élargir l'image de celui-ci au représentant de tous les hommes, la figure du sexe masculin même :

Père, tu m'entraves...
Combien de fois veux-tu que je lève ma tête détruite pour que je voie l'homme ;
Combien de fois veux-tu que je lève mon regard privé de fenêtre pour que
j'aperçoive le firmament boisé ;
Combien d'impasses veux-tu que je traverse pour que j'avance dans les pas non
ensanglantés d'une femme saine³⁴⁰.

³³⁶ *Ibid.*, p. 83, Zhang Yinde, *op. cit.*, p. 407.

³³⁷ *Ibid.*, p.120.

³³⁸ *Ibid.*, p.119, traduit par Zhang Yinde, *op. cit.*, p. 412.

³³⁹ *Ibid.*.

³⁴⁰ Chen Ran, *Wunü yu tade mengzhong zhimen (La Sorcière et la porte des ses rêves)*, in *Chen Ran wenji (Œuvres de Chen Ran)*, Nanjing, Editions Jiangsu wenyi, vol. 2,

L'image paternelle étant à la fois objet d'amour et de haine, le désir de tuer le père et le complexe d'Electra se mêlent profondément. L'espérance et la désespérance pour le père existent simultanément. Ce qui révèle l'état d'esprit de Chen Ran, où comme chez Duras, l'absence du père devient une *fixation* et exerce directement ou indirectement son influence sur l'écriture ultérieure, celle qui permet à l'adolescente de devenir femme.

Or, sous la plume de Wei Hui, la plus jeune écrivaine chinoise, la fonction du père est réduite au minimum.

8.1.4 Le père exclu chez Wei Hui

Les parents, les maîtres qui gravitent autour des héroïnes de Wei Hui sont des « corps chargés d'électricité », des pôles positifs ou négatifs qui « se repoussent ». Chaque fois qu'est mentionné « le père », ou des hommes de la génération de celui-ci, tous sont vils et laids. Dans la vie de ces héroïnes, il n'y a pas d'ancêtre respectable. Quand bien même celui-ci existerait, il est traité avec indifférence. Ces vieux qui auraient dû leur être proches sont seulement « des aveugles », qui vivent dans le noir et ignorent tout de la vie de leur petites filles. En somme, chaque héroïne vit totalement hors de la sphère d'influence des vieux. Sous leur regard, ces filles se conduisent comme des individus sans foi ni loi, subissant les conséquences de leurs actes. En résumé, personne n'est responsable de personne, ni les parents de leur fille, ni la fille d'elle-même. C'est une irresponsabilité totale, individuelle et collective.

Dans *Le Revolver du désir*, le père de l'héroïne est un ivrogne abandonné par sa femme. Il meurt au moment même où sa fille atteint l'orgasme lors de son premier et dernier rapport amoureux avec un officier de l'armée. Dans *Folle comme Wei Hui*, le père biologique est un comptable qui se suicide du fait d'être soupçonné de corruption. Quant à son beau-père, le second mari de sa mère, « il est en fait un homme ayant un visage aux traits fins et réguliers [...] telle une femme. L'ongle du petit doigt gauche est long et effrayant [...] Il sait coudre à la machine la robe de

1996, p.126. Traduit par Zhang Yinde, *op. cit.*, p. 413, note 53.

l'été et la veste ouatée de l'hiver ... »³⁴¹

L'homme efféminé est rejeté par la fille, pour laquelle ce beau-père est « un étranger habitant chez nous ». C'est un voyeur pervers qui la regarde furtivement prendre sa douche. Et naturellement, elle le méprise.

Même en rêve, l'image du père devient perfide :

Il est assis là avec un chat. Un serpent dans ses mains, ses yeux atones étincelant de phosphorescence ne clignent pas [...] ce serpent n'est pas un vrai serpent, c'est une ceinture militaire en cuir, qu'il a ramenée chez lui lors de son retour à la vie civile. Cette ceinture bizarre, me fascine et en même temps m'excite. A première vue, c'est vraiment comme un serpent se tortillant paresseusement sur les herbes décomposées³⁴².

Cette ceinture militaire symbolise le pouvoir patriarcal, lequel est comparé à un serpent écœurant. Cet objet l'hypnotise tel un serpent : il en a la forme mais il est aussi dangereux. A la vue du ceinturon, la fille ressent un véritable malaise, cela montre la situation conflictuelle de la fille avec son père.

Les œuvres récentes de Wei Hui sont différentes des anciennes. On y trouve maintenant peu d'informations sur la famille de l'héroïne. En raison du faible contrôle exercé par les parents, les relations parents-fille sont presque inexistantes. Jusque dans l'absence des parents il est possible d'entrevoir l'inefficacité du pouvoir du père.

« Papa est professeur d'histoire à l'université... »³⁴³, il « a voulu me présenter un de ses étudiants, pensant avoir trouvé son futur gendre. Je n'ai pas accepté à cause du côté intello du garçon qui me révoltait »³⁴⁴.

La fille reste donc indifférente à l'homme qui, en revanche, est excellent aux yeux du père.

³⁴¹ Wei Hui, *Xiang Wei Hui nayang fengkuang*, op. cit., p. 249.

³⁴² *Ibid*, p. 248.

³⁴³ Wei Hui, *Shanghai baby*, traduit du chinois par Cora Whist, Editions Philippe Picquier, 2003, p. 29.

³⁴⁴ *Ibid*, p. 184.

Dans les textes de ces quatre écrivaines on voit un point commun, une caractéristique évidente : le rôle du père faiblit, il se retire même de la vie. La fonction sociale et familiale du père disparaît complètement, le père devient l'objet symbolique de la métaphore. Chez ces écrivaines, le père se trouve en marge de la vie de la fille. C'est-à-dire que le père est absent dans l'épanouissement de la fille, soit physiquement soit psychologiquement. Chez Marguerite Duras et Chen Ran les relations père-fille sont plus complexes, plus ambiguës que chez Annie Ernaux. Chez la première, le père a disparu très tôt de la vie de sa fille, mais on le sent toujours présent. Il apparaît dans les textes sous différentes formes : l'amant, les paroles de la mère, l'objet qu'il a laissé... On note sa présence permanente dans la conscience de la protagoniste. Chez Chen Ran le père après avoir divorcé d'avec sa femme, quitte la vie physique de sa fille et disparaît, créant un immense vide. La blessure psychologique éprouvée par la fille amène celle-ci à transférer sur les autres hommes ses sentiments contradictoires pour son père. Le père chez Chen Ran est comme le père chez Duras, il n'est donc jamais « réel » en tant qu'individu, mais il symbolise les hommes en général et leur pouvoir. Duras et Chen Ran leur attribuent une position marginale physique. Cette marginalisation crée chez la fille un manque, un vide affectif qui entraîne une obsession plus ou moins consciente pour l'attrait physique et sexuel des hommes plus âgés qu'elle. Cette marginalisation du père dans la vie physique de la fille constitue un contraste frappant avec l'obsession mentale dans la conscience de la fille. Chez Annie Ernaux, le père est également « absent » : il devient de plus en plus effacé, la mère voyant son autorité et son influence grandir, comme s'il s'agissait de vases communicants. Le père est donc sentimentalement très éloigné—il est marginalisé dans la vie de sa fille. Cependant son image s'élargit pour devenir le symbole de ces modestes paysans qui ont voulu s'arracher du monde rural dans lequel ils vivaient pour vivre en ville et devenir de petits commerçants. Pour eux ce serait une promotion. On retrouve chez Wei Hui le même phénomène : le père absent, sans autorité n'apparaît que quand l'auteure a besoin de lui pour manifester sa rébellion. De façon symbolique, ces quatre écrivaines nous montrent une présence marginale du père, considérée comme une résistance des auteures au

patriarcat.

Plus encore, l'image négative du père chez Chen Ran et Wei Hui peut être expliquée comme une condamnation du patriarcat, laquelle est à mettre en continuité avec les œuvres de Zhang Ailing, issue de l'esprit rebelle de l'écriture féminine à l'époque du 4 mai 1919.

8.2 L'effondrement de la maternité

La mère est un terme au caractère sacré, qui fait référence à la bienveillance et au grandiose, un mot qui inspire le respect, l'admiration et la gratitude. En fait, la femme ne se sépare jamais de l'identité de mère. Cette identité est toujours considérée comme source de qualité et de capacité pour la femme. Le terme « mère » n'est donc jamais vide de sens. Ce sentiment magnifique qu'est l'amour maternel fait de la femme un être unique, digne des plus beaux éloges, largement mérités et ébruités. Mais, c'est là toute l'ambiguïté de la chose, la maternité place la femme dans l'ombre de la culture masculine. En effet la stratégie masculine est de placer la femme, en tant que mère, dans une situation telle qu'elle ne puisse le gêner dans ses activités. La mère apparaît donc comme une victime généreuse. Cette image est celle qui a été depuis toujours donnée par la norme phallogratique. Aussi ces quatre écrivaines, M.Duras, Annie Ernaux, Chen Ran, Wei Hui lancent-elles un défi à ce mythe maternel éternel.

8.2.1 La mère cruelle chez Duras

On sait que Duras construit une grande partie de son œuvre sur sa saga familiale : une mère veuve, pauvre, solitaire, deux frères (un méchant, un gentil) et elle, la dernière, la petite, fille de sa mère, unique fille de sa mère, sœur de ses deux frères, fille sans père trop tôt disparu. Certes la mort prématurée du père est un grand malheur pour Duras, mais à cela s'ajoute l'indifférence de la mère pour sa fille, indifférence d'autant plus douloureuse que la mère exprime un amour immense et possessif pour le fils. Ainsi la fille se sent-elle frustrée. « J'ai eu cette chance d'avoir

une mère désespérée d'un désespoir si pur que même le bonheur de la vie, si vif soit-il, quelquefois, n'arrivait pas à l'en distraire tout à fait »³⁴⁵. La dureté de l'existence, l'absence d'espoir, les difficultés d'échapper à la condition de femme de paysan...tout cela forme une mère de nature irrémédiable : la mère ferme les yeux sur le fils aîné, qui joue son argent, fume de l'opium, vole de l'argent. Elle paie souvent les dettes de ce fils. « Elle ne s'est jamais plainte. Elle n'a jamais parlé du fouilleur d'armoires à personne [...] Elle en disait de petites banalités, toujours les mêmes. Que s'il avait voulu ç'aurait été lui le plus intelligent des trois. Le plus 'artiste'. Le plus fin »³⁴⁶. La mère est même allée jusqu'à « demand[er] que celui-là (le fils aîné) soit enterré avec elle »³⁴⁷. D'une part, la mère est indulgente pour toutes les mauvaises dépenses commises par le fils aîné ; d'autre part, elle prend sa fille pour une propriété et profite le plus longtemps possible des avantages financiers de la relation sexuelle que celle-ci entretient avec l'amant: « La petite n'a pas été violée, elle a été donnée par la mère à l'amant »³⁴⁸. C'est la maternité cruelle plutôt que partielle, une maternité qui aux yeux de la fille provoque la haine :

Dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, je ne sais plus tout à coup ce que j'ai évité de dire, ce que j'ai dit, je crois avoir dit l'amour que l'on portait à notre mère mais je ne sais pas si j'ai dit la haine qu'on lui portait aussi et l'amour qu'on se portait les uns aux autres, et la haine aussi, terrible, dans cette histoire commune de ruine et de mort qui était celle de cette famille dans tous les cas, dans celui de l'amour comme dans celui de la haine et qui échappe encore à tout mon entendement, qui m'est encore inaccessible, cachée au plus profond de ma chair, aveugle comme un nouveau-né du premier jour³⁴⁹.

Le cœur de la fille se ferme définitivement à sa mère. En face d'elle, la fille n'a que le mensonge, la moquerie, la froideur et l'indifférence. La fille qui se voit comme une orpheline, regarde désormais d'un œil indifférent la lutte et le sort de sa mère. Elle peut la comprendre, mais elle ne veut pas s'en approcher.

³⁴⁵ Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 22.

³⁴⁶ *Ibid.* p. 97-98..

³⁴⁷ *Ibid.* p. 99.

³⁴⁸ Laure Adler, *op. cit.*, p. 138.

³⁴⁹ Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 34.

De plus, la mère veuve accorde mentalement au fils aîné la représentation du pouvoir de l'homme. Sa partialité pour le fils aîné la conduit à une vie de souffrances et d'épuisement à force de payer sans cesse les dettes de jeu de celui-ci. La mère, en tant que membre du groupe faible, enracinée dans la psychologie des êtres protégés par l'homme, demeure blessée et en paie chèrement le prix. La mère et le fils tout en s'opposant matériellement s'associent mentalement. C'est une allégorie, qui voile la nuisibilité et l'indifférence de la culture phallocratique envers la femme. Duras n'arrive pas à trouver de vraie indépendance chez sa mère, elle se refuse à lui ressembler et n'éprouve pour elle que de l'indifférence. Parfois cette indifférence se transforme en haine et en désespoir, car cette situation afflige la fille.

8.2.2 La mère vulgaire chez Annie Ernaux

D'après Simone de Beauvoir, « il n'existe pas d'instinct maternel: le mot ne s'applique en aucun cas à l'espèce humaine. L'attitude de la mère est définie par l'ensemble de sa situation et par la manière dont elle l'assume »³⁵⁰. Si bien que la mère désagréable apparaît aussi chez Annie Ernaux.

Dans les œuvres d'Annie Ernaux, bien que la mère soit prête à tous les sacrifices pour que sa fille ait une vie meilleure que la sienne, elle n'est pas une mère tendre:

Elle m'appelait chameau, souillon, petite garce, ou simplement déplaisante. Elle me battait facilement, des gifles surtout, parfois des coups de poing sur les épaules (je l'aurais tuée si je ne m'étais pas retenue !)³⁵¹.

...je me suis plainte à plusieurs reprises que les branches de mes lunettes étaient de travers. Alors que je les manipulais, ma mère les a saisies et jetées de toutes ses forces, en criant, sur le sol de la cuisine. Les verres ont été pulvérisés³⁵².

...tant de soucis d'argent [...] elle [la mère] ne pouvait s'empêcher de constater : « Tu nous coûtes cher » ou « Avec tout ce que tu as, tu n'es pas encore heureuse ! »³⁵³

³⁵⁰ Simone Beauvoir, *op. cit.*, p. 369.

³⁵¹ Annie Ernaux, *Une femme*, *op. cit.*, p. 51.

³⁵² Annie Ernaux, *La honte*, Paris, Gallimard, 1997, p. 120.

³⁵³ *Une femme*, *op. cit.*, p. 51-52.

Tous ces mots, ces événements constituent un lourd traumatisme pour la fille, qui se culpabilise : « Jusqu'à vingt ans, j'ai pensé que c'était moi qui la faisais vieillir »³⁵⁴. Aussi n'a-t-elle aucune reconnaissance envers sa mère : « Quelquefois, je m'imaginai que sa mort ne m'aurait rien fait »³⁵⁵.

Comme chez Duras, la mère chez Annie Ernaux perd sa bonté et son affection originale en face de la difficulté de la vie.

Depuis l'Antiquité la « mère » a continuellement été louée et encensée. De tout temps et dans la plupart des œuvres littéraires, « le paysage » maternel fait l'objet d'un culte. La maternité primitive, mythique et éternelle, imprègne le destin de la femme, prolonge la chaîne des femmes, formant ainsi une continuité entre « générations » féminines. L'expression « génération » est un espace signifiant, l'espace psychologique, l'espace du désir. « La doctrine maternelle » se crée dans l'espace historique des générations, pour y représenter les normes liées à la femme, à ses comportements et ses pensées, campés par la culture masculine. Ces normes avaient enchaîné les femmes et les avaient contraintes à une inertie ancestrale dont elles n'étaient plus conscientes. Mais au fur et à mesure du développement de la société, la pensée s'est peu à peu libérée, faisant peu à peu paraître un changement d'attitude dans le comportement du monde féminin. Les relations entre générations évoluent. Les filles prennent de la distance vis-à-vis de leur mère. Elles ne souhaitent pas répéter le destin de leur mère qui ne peut plus les satisfaire. Coupant les liens qui les reliaient encore à leur mère, elles provoquent de graves tensions des conflits et la situation devient explosive.

Chez Annie Ernaux, l'amour fusionnel de l'enfance pour la mère est suivi par la haine de l'adolescente qui laisse apparaître le clivage entre elles, c'est-à-dire entre deux générations. *Une femme*, œuvre qu'Annie Ernaux consacre à la personne de sa

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 68.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 62.

mère, en est un exemple : « À l'adolescence, je me suis détachée d'elle et il n'y a plus eu que la lutte entre nous deux »³⁵⁶.

Puis quelques lignes plus loin, l'emprise du maternel sur le devenir-femme de l'enfant apparaît clairement :

Elle n'a pas aimé me voir grandir. Lorsqu'elle me voyait déshabillée, mon corps semblait la dégoûter. Sans doute, avoir de la poitrine, des hanches signifiait une menace. Elle essayait de me conserver enfant...³⁵⁷

Pour se libérer, pour ne pas répéter le destin de la mère et obtenir une vie meilleure, la fille ne peut que se couper, se séparer d'elle. « A certains moments, elle avait dans sa fille en face d'elle, une ennemie de classe. Je ne rêvais que de partir. Elle a accepté de me laisser aller au lycée de Rouen, plus tard à Londres... »³⁵⁸

Les difficultés de la vie et la différence de culture érigent un mur entre la fille et la mère. La fille n'arrive pas à comprendre celle qui pourtant est toujours prête à tout sacrifier pour sa fille. Entre mère et fille, il n'y a que réprimande, malheur, impatience, moquerie et colère. La fille est solitaire dans son épanouissement, la mère n'a pas le temps de s'en occuper. Comme la mère est une femme qui lutte contre la société dominée par l'homme, elle est masculinisée. L'affection maternelle devient un luxe inutile dans la vie réelle et donc n'existe plus. Cependant, cette blessure involontaire de la mère est définitive pour la fille qui a besoin de la tendresse et de la sollicitude de sa mère. C'est leur malheur à toutes les deux. Même des années après, « j'étais contente de la revoir [...] Je revenais près d'elle surtout quand j'étais malheureuse à cause d'histoires sentimentales », mais « je ne pouvais pas lui dire... »³⁵⁹ L'incompréhension demeure toujours entre elles. Toutefois à la fin du roman *Une Femme*, son image « tend à redevenir celle que je m'imagine avoir

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 60.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 61.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 65.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 66.

eue d'elle dans ma petite enfance, une ombre large et blanche au dessus de moi »³⁶⁰. Il n'y a là aucun doute : au fond du cœur de la fille, la mère est symbolisée par un ange qui veille sur elle. Ce qui traduit également combien la fille a toujours soif de l'amour maternel.

8.2.3 La mère possessive chez Chen Ran

Chez Chen Ran, le portrait de la mère est à l'opposé de celui que donnent Duras et Annie Ernaux, à savoir celui de la honte. La mère chez Chen Ran donne toujours l'image d'une femme tendre, élégante et très instruite. Puis en raison du divorce, la mère entre en symbiose avec sa fille. C'est alors que Chen Ran nous présente une mère possessive, dont la seule préoccupation ne concerne plus que sa fille. Elle l'étouffe de son amour, mais se plaint également ne pas obtenir l'affection qu'elle pense être en droit d'attendre de sa fille. Cette image de la mère possessive est bien dépeint dans la nouvelle *Ce n'est pas un endroit pour un adieu*:

En ce qui concerne les vies de Mademoiselle Dai Er et de sa mère, deux femmes célibataires, le problème le plus difficile est qu'en raison de leur extrême sensibilité et attente, elles se blessent gravement. Elles passent presque tous les jours à croiser l'amour et la haine. Après avoir perdu son conjoint, la mère de Dai Er déverse tous ses sentiments et attentions sur sa fille. Pour maintenir l'équilibre, Dai Er est alors obligée de rendre à sa mère attention et sentiment équivalents...³⁶¹

Dans une autre nouvelle dont l'héroïne est encore Dai Er, Chen Ran emploie le monologue intérieur pour dépeindre davantage encore les démêlés entre la fille et sa mère:

Elle est ma chère mère, ce sont des ciseaux qui coupent chaque nerf chaleureux de mon corps rempli du désir du monde extérieur, et c'est une veste de prisonnier qui veut protéger chaque pore de tout mon corps. La mère, symbolise le complexe du remords éternel. J'ai peur qu'un jour, ma mère à sa mort me fasse mourir de remords³⁶².

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 105.

³⁶¹ Chen Ran, *Wuchu gaobie (Ce n'est pas un endroit pour un adieu)*, in *Fan qiang doushi men (Tous les murs sont portes)*, Editions Zhongguo wenlian, 2001, p.120-121.

³⁶² Chen Ran, *Lingyizhi erduo de qiaojisheng (Une autre oreille qui sonne)*, in *Fan*

Ces ciseaux symbolisent l'amour excessif maternel qui étouffe la liberté de la fille et entrave la relation mère-fille. De plus, ces ciseaux rappellent ceux employés par la fille pour couper le pantalon du père³⁶³, ils représentent l'outil plein de haine qui peut mutiler, déchirer le pouvoir masculin symbolisé par le pantalon du père et libérer la fille de ce pouvoir oppressant. Chez Chen Ran, consciemment ou inconsciemment, l'arme blanche est l'emblème de la relation ambiguë amour-haine.

Dans le recueil en prose *Fragments de textes (Duanpian canjian, 1995)*, Chen Ran relate un rêve morbide : la mère, qui dans la vie quotidienne entoure sa fille de soins attentifs, apparaît en songe telle une ombre, devant le lit de celle-ci en lui tendant une main glacée³⁶⁴. Cette vision onirique de la mère est d'autant plus angoissante qu'elle ne correspond pas à l'image réelle de la mère. Ce rêve traduit la peur et la confusion des sentiments chez la fille étouffée par un amour possessif. Ce double visage de la mère se retrouve dans la fiction du roman, mais également dans la vie personnelle de Chen Ran. Dépendance, adoration, haine, remords, s'entrecroisent comme on peut le constater dans *Une Lettre (Yifengxin)*, où Chen Ran note ce qu'elle pense après s'être disputée avec sa mère :

Je jure de ne plus rentrer dans cette maison qui me protège à un point tel que je perds ma liberté, qui sans cesse me conseille de ne pas commettre de faute³⁶⁵.

On voit par-là que les obligations nées de l'amour maternel sont toujours un lourd fardeau à porter pour une jeune fille au cours de son éducation et de sa vie d'adulte. L'auteure le vit dans la réalité et le traduit dans ses romans.

En abordant dans ces récits les relations mère / fille, Chen Ran comme Annie

qiang doushi men, op. cit., p. 186.

³⁶³ Voir *supra*, p. 226.

³⁶⁴ Chen Ran, *Duanpian canjian (Fragments de textes)*, Kunming, Editions Yunan, 1995, p. 54-56.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 24.

Ernaux mettent en évidence l'évolution et l'ambivalence des sentiments d'une fille pour sa mère : amour, haine, tendresse, culpabilité et remords. Ainsi, voyons-nous la place importante et centrale de la mère dans le cœur d'une fille. En outre, c'est une image unique de la mère et de la fille qui apparaît dans les œuvres d'Annie Ernaux et de Chen Ran. Elles se confondent l'une dans l'autre et la figure de la mère préfigure le devenir de la fille.

Il y a quelqu'un d'autre à sa place. J'ai pensé aussi qu'un jour, dans les années 2000, je serais l'une de ces femmes qui attendent le dîner en pliant et dépliant leur serviette, ici ou autre part .

[...] Ce n'était pas seulement mon sexe, c'était aussi celui de ma mère ³⁶⁶.

Elle m'a transmis ses connaissances, aussi son sexe [...] elle m'a transmis ses larmes, peut-être c'est moi qui lui ai transmis les larmes ; elle m'a transmis la tristesse, probablement, c'est moi qui lui ai transmis la tristesse. Je me suis couchée dans son sein, elle n'est que ma mère, elle est une femme,...

Quand la fille fixe les yeux sur sa mère, ce qu'elle voit dans le corps de sa mère mêlées c'est à la fois sa mère et elle-même ; elle est tantôt l'une, tantôt l'autre. La mère debout devant la fille est à la fois le miroir dans lequel elle se reflète et le paravent derrière lequel elle s'abrite. Cela est d'une complexité subtile et traduit un état d'esprit ambivalent. Ce sentiment montre l'approche et la cohabitation de personnes du même sexe, l'attachement viscéral de la fille à sa mère, la dépendance entre la fille et la mère, ainsi que les nuages noirs planant sur la relation sombre de cet amour maternel. Fuir ou désirer la mère résume la contradiction sentimentale qui traverse la période de l'adolescence chez la jeune fille.

De plus, la plupart du temps l'amour excessif pour sa fille conduit la mère à « l'envahissement » chez Chen Ran. Entre « le contrôle » de la mère et « le contre-contrôle » de la fille, la contradiction entre mère et fille n'est pas aussi intense que chez Duras. La mère chez Chen Ran devient « l'œil du pouvoir » omniprésent.

³⁶⁶ Annie Ernaux, *Une Femme*, *op. cit.*, p. 103-104.

³⁶⁷ Chen Ran, *Yu wangshi ganbei (Trinquer avec le passé)*, in *Chen Ran wenji*, vol . 1 , *op. cit.*, p. 37.

Au nom de l'amour, elle s'oppose subtilement à sa fille dont elle surveille tous les aspects. La mère chez Duras est « la sauvegarde » du patriarcat, elle contrôle directement sa fille, mais de façon extravertie, alors que la mère chez Chen Ran, dans *Propos épars (Shangsheng duanduan)* et dans *Silence brisé (Pokai)* par exemple, symbolise la culture phallocratique qui intervient graduellement dans le for intérieur de la fille sous un angle introverti, influençant inconsciemment sa conception du monde et son attitude envers la vie. Ainsi, la sollicitude de la mère devient une arme envahissante, au point que la fille n'arrive pas à traduire ses sentiments pour sa mère et se trouve toujours dans une situation de « fuite en avant ». Cela démontre la perplexité de Chen Ran vis-à-vis la position existante de la femme, mais également de la situation humaine. Cette interrogation sur la condition humaine se lit en filigrane dans son œuvre.

8.2.4 La mère insignifiante chez Wei Hui

Chez Wei Hui, la maternité est peu d'écrite. Dans *Le Revolver du désir*, la mère apparaît comme une femme défaite et hystérique à cause de l'infidélité supposée du mari, jusqu'à ce qu'elle abandonne sa famille pour poursuivre son propre bonheur. Dans ses œuvres récentes, la mère chez Wei Hui réapparaît sous les traits d'une épouse vertueuse et bonne mère de famille :

Belle et délicate mais rongée par les années, toute sa vie elle a repassé les chemises de son mari et cherché la voie du bonheur pour sa fille. Elle est opposée aux relations sexuelles avant le mariage et ne supporte pas que sa fille mette des tee-shirts moulants sans soutien-gorge pour qu'on discerne mieux le bout de ses seins ³⁶⁸.

Cependant ces portraits rapides, brossés d'un léger tracé de plume, prouvent l'incompréhension, voire le fossé énorme qui existe entre la femme et la fille dans une société qui donne libre cours aux désirs matériels et où la maternité ne peut plus servir de protection à la fille. Elle ne peut que lui crier :

³⁶⁸ Wei Hui, *Shanghai baby*, op. cit., p. 29.

Es-tu réellement la petite que j'ai mise au monde ? Quand ce ne sont pas tes griffes que tu sors, ce sont des épines que tu prends dans les pieds. Pourquoi toutes ces complications ?³⁶⁹

Que les mères chez ces écrivaines, soient cultivées ou quasiment incultes, élégantes, ou vulgaires, partiales, cruelles, possessives ou abusives, elles ne sont que les victimes de la société patriarcale, ne pouvant pas protéger leurs filles d'une société pleine de convoitises. La maternité aux yeux des filles, parce que complice du pouvoir patriarcal, s'effondre.

En marginalisant physiquement le père et en déconstruisant la maternité, les auteures cherchent à désagréger la fonction tendre de la famille. Léon Tolstoï disait que les familles heureuses se ressemblent tandis que les familles malheureuses sont malheureuses chacune à leur façon. La famille de Duras est « une famille en pierre »³⁷⁰, celle d'Annie Ernaux est une famille qui fait honte à la fille, celle de Chen Ran est comme « la grande lune délabrée »³⁷¹ et enfin celle de Wei Hui est « une machine qui perd ses boulons »³⁷². Le rôle parental de protection de l'enfant est tout à fait absent dans la vie de ces filles. Comme l'écrit si justement Wei Hui :

Comment pourraient-ils imaginer tout ce que leur fille vient de vivre ? Comment pourraient-ils comprendre le monde futile et tumultueux, le vide inqualifiable dans lequel elle évolue ? [...] Ils ne soupçonnent pas les angoisses de leur fille, ses désirs qu'elle ne saurait refréner même morte. Ils n'imaginent pas que pour elle, la vie sera toujours un revolver nommé désir qui peut à tout instant faire feu et tuer³⁷³.

La famille n'est qu'une micro-société phallocratique, soumise à la grande société phallocratique extérieure. Même si la fille peut dans une certaine mesure déconstruire celle-ci, il lui faut s'affronter à celle-là.

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 69

³⁷¹ Chen Ran, *Kongxiren de dansheng (La naissance d'un homme creux)*, in *Chen Ran wenji*, *op. cit.*, p.19.

³⁷² Wei Hui, *Yuwang shouqiang (Le revoler du désir)*, in *Wei Hui wenji*, *op.cit.*, p. 344.

³⁷³ Wei Hui, *Shanghai baby*, *op.cit.*, p. 367.

8.3 L'homme comme un fantôme

En analysant les écrits de ces écrivaines, on remarque que la voix du « je », c'est-à-dire celle de la narratrice et de l'héroïne remplit entièrement le texte. Quant au « héros » il est « muet » : la femme le considère comme un « objet » d'observation. Jadis on avait de l'homme l'image d'un personnage grand, important, fort, viril ; désormais il est petit, mesquin, falot, fragile, faible et même féminisé. Si la déconstruction du pouvoir du père est exprimée chez ces quatre écrivaines à partir de la marginalisation de sa place, les descriptions d'hommes incapables et irresponsables sont leur recours pour les stigmatiser.

8.3.1 L'homme incapable chez Duras

Dans *L'Amant* de Duras, l'image masculine, qui aurait dû être grande, s'écroule avec fracas, se féminise même. L'amant qui aurait dû être au centre de l'histoire n'a aucun pouvoir de parole et ne tient qu'un tiers de l'espace ; on ignore même son nom puisque Duras le désigne seulement par « il ». Ce personnage principal surgit très schématiquement : un Chinois résidant à Saïgon, riche, qui a fait ses études à l'école commerciale de Paris, ayant une grande voiture limousine. Il nous semble que l'auteure marginalise la place de ce personnage principal par cette description vague. De plus, en tant que Chinois, son corps est « maigre, sans force, sans muscles »³⁷⁴, il a un sentiment d'infériorité et semble faible, hésitant aux yeux de la fille blanche. Quand il offre la première fois une cigarette à la fille, « sa main tremble », sa peur saute aux yeux. Quand la première fois il fait l'amour avec la fille blanche, il n'arrive pas à surmonter l'obstacle psychologique né de la différence de race, « il se tourne de l'autre côté du lit et il pleure »³⁷⁵ ; finalement c'est la fille qui « le ramène vers elle et elle commence à le déshabiller »³⁷⁶. C'est un homme passif non seulement dans la sexualité, mais aussi dans tous les autres domaines. C'est son père, se couchant tout le jour dans le lit pour fumer, qui décide du cours des choses

³⁷⁴ Marguerite Duras, *L'Amant*, *op.cit.*, p. 49.

³⁷⁵ *Ibid.*.

³⁷⁶ *Ibid.*.

pour lui : son père le fait revenir de l'école à Paris, lui demande de se marier avec une fille qu'il lui a désigné il y a dix ans et refuse le mariage que son fils désire avec la petite blanche aimée. « Je découvre qu'il n'a pas la force de m'aimer contre son père, de me prendre, de m'emmener. Il pleure souvent parce qu'il ne trouve pas la force d'aimer au-delà de la peur. Son héroïsme c'est moi, sa servilité c'est l'argent de son père »³⁷⁷. Quant aux deux frères, ils sont inutiles et imposent le lourd fardeau d'être nourris par la mère et la petite sœur. L'intrépidité, la place, la volonté de l'homme n'offrent qu'une fausse image, face à la fragilité et à la finesse de la femme dont l'attitude dans la vie prouve le contraire.

Il faut remarquer que le père de l'amant, un homme ayant réussi dans ses affaires, ne surgit pas directement dans le texte, mais qu'il symbolise le pouvoir masculin de la société extérieure. Bien que cette incarnation du pouvoir phallogratique reste sous la plume de Duras, un homme bon à rien et un fumeur qui n'arrive pas à quitter l'opium (« Il est rivé à sa pipe d'opium face au fleuve depuis dix ans, il gère sa fortune depuis son lit de camp »³⁷⁸), l'amant est incapable de lui désobéir. Et donc la fille se trouve elle aussi dans l'obligation d'accepter son sort. La société est toujours la société des hommes, elle fonctionne selon les normes qu'ils établissent. Ici, l'auteure utilise un subterfuge pour arriver à ses fins : elle s'arrange pour que l'héroïne quitte son amant chinois en rentrant en France et pour que de nombreuses années plus tard il lui téléphone et lui dise que « c'était comme avant, qu'il l'aimait encore, qu'il ne pourrait jamais cesser de l'aimer, qu'il l'aimerait jusqu'à sa mort »³⁷⁹.

Par ce biais, la femme a mentalement le dessus dans la relation des sexes.

8.3.2 L'homme comme l'ombre chez Annie Ernaux

Tandis que la déconstruction du pouvoir paternel est exprimée chez Annie Ernaux par la marginalisation de la place du père, faire le portrait des hommes

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 63.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 45.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 142.

comme celui de l'amant de l'ombre est une façon de les stigmatiser.

Dans ses œuvres, Annie Ernaux souligne à plusieurs reprises son intérêt pour le sexe opposé. Dès l'adolescence, elle est curieuse et désire vivre une expérience sexuelle. Aussi elle cherche le contact des hommes et parle ouvertement de son désir. En revanche, on remarque que l'image masculine reste floue : en parlant des hommes, Annie Ernaux ne donne que des informations fragmentaires, incomplètes, parfois le nom, parfois seulement l'initiale. Le protagoniste masculin apparaît toujours à la troisième personne, comme le personnage secondaire, mais sans exception il est la source des malheurs de la femme et la cause de sa situation difficile. C'est le cas de P., à la fois l'amant dans *L'Événement* et l'initiateur du dit événement, à savoir l'avortement. Il apparaît si peu dans la narration qu'on ne peut construire de lui qu'une image d'homme irresponsable. De plus, bien que les protagonistes masculins apparaissent toujours comme des personnages épisodiques, ils demeurent des ombres qui obsèdent et dominent la vie des femmes. Par exemple dans *La femme gelée*, les informations sur le mari de l'héroïne sont morcelées, superficielles, mais selon ces informations on peut reconstruire l'image stéréotypée d'un mari qui est convaincu de la supériorité de son sexe. C'est aussi à cause de lui que la « narratrice-protagoniste devient la femme gelée, triple prisonnière, du mariage, du maternage et du ménage »³⁸⁰.

Dans *Se perdre*, le personnage féminin est hantée par son amant qui est sa seule raison de vivre, l'unique prétexte et moteur de ses actions. Mais bien qu'il soit omniprésent dans ses pensées et dans sa conscience, les informations qui le concernent demeurent pourtant très limitées. L'auteure nous dévoile au fil du roman qu'il est un diplomate soviétique, nommé S., marié, très peu intellectuel, et qu'il aime les grosses voitures, la musique en roulant, le luxe et les relations mondaines. Ce sont des informations très fragmentaires, mais cela donne une idée des « valeurs » dominantes chez cet homme.

³⁸⁰ Claire-Lise Tondeur, « Erotica / Pornorotica : *Passion simple* d'Annie Ernaux », in *Thirty voices in the Feminine*, Michael Bishop (ed.). Amsterdam, Rodopi, 1996, p.205.

De plus, ce personnage vague, imprécis et schématique constitue un contraste frappant avec son obsession dans la conscience de la protagoniste. Cet homme comme une silhouette apparaissant puis disparaissant à son gré, imprègne ou domine malgré tout la vie de la narratrice. Elle se soumet totalement à ses goûts, à ses attentes et à son obsession.

Est-ce sa voiture ?

L'angoisse qu'il ne vienne pas, sans prévenir. L'angoisse aussi qu'il soit là, de ce moment où j'entends les freins. Ce bruit-là. Peur de n'être pas assez belle, de ne pas lui donner assez de plaisir surtout ³⁸¹.

De huit heures à dix heures, c'est le noir, il n'appelle pas et j'attends ³⁸².

10 h 30. J'avais éteint. Une sonnerie[...] Pour la première fois de ma vie, je *pleure* de bonheur ³⁸³.

20 h 30. Qu'est-ce qu'aimer un homme ? Qu'il soit là, et faire l'amour, rêver, et il revient, il fait l'amour. Tout n'est qu'attente ³⁸⁴.

On voit une femme tombant dans le piège amoureux, l'attente de son amant, qui, une fois de plus, est la seule raison et cause des actions entreprises par la femme. Or, la présence masculine est plutôt symbolique, puisqu'il n'est qu'une ombre, un fantôme ou le reflet d'un être réel qui marque la pensée, la conscience et l'existence de la narratrice. Une fois expulsé de la conscience de la narratrice, parti de sa tête, évacué, il cesse d'exister pour elle, comme si sa vie ne dépendait que de l'intérêt obsessionnel de cette femme : « L'homme pour qui je les [caractères cyrilliques] avais appris n'avait plus d'existence en moi et il m'était égal qu'il soit mort ou vivant »³⁸⁵. Cela démontre la pensée féministe de l'auteure. Comme l'héroïne dans *L'Amant* de Duras, celle d'Ernaux l'emporte mentalement finalement.

³⁸¹ Annie Ernaux, *Se perdre*, Gallimard, 2001, p. 59.

³⁸² *Ibid.*, p. 68.

³⁸³ *Ibid.*, p. 71.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 241.

³⁸⁵ *Ibid.* p. 13.

8.3.3 L'homme comme un voyageur chez Chen Ran

Chez Chen Ran on retrouve la même situation que chez les deux auteures françaises. En effet, dans *La Vie privée*, l'un des principaux rôles masculins, tenu par l'instituteur, n'est perçu par l'héroïne que comme celui d'« un voyageur ». En fait, aux yeux de celle-ci, la relation sexuelle avec cet instituteur qu'elle désigne par la lettre T., n'est rien d'autre qu'un « voyage » fait sur son corps. Cela n'a pour elle aucune signification. Elle « sent un désir, qui est en train d'être réveillé. Elle veut trouver la jouissance à travers cet homme, sensation qui pour elle est mystérieuse et qu'elle n'a jamais clairement expérimentée. Elle n'est pas amoureuse de l'homme qu'elle a sous les yeux, mais elle aime bien cette jouissance »³⁸⁶. Ainsi leur relation est fixée avec d'une part un prétendant obséquieux et d'autre part une fille dédaigneuse à l'attitude supérieure, mais néanmoins curieuse de découvrir le plaisir.

Quant à Yin Nan, autre personnage principal masculin dans ce roman, son image est à la fois parfaite et schématique : beau, grand, plein de talent, issu d'une famille de cadre supérieur. En lui surtout le désir sexuel et l'amour de l'héroïne se réunissent. Mais cet homme idéal est obligé de la quitter pour fuir à l'étranger en raison de sa participation au mouvement des étudiants de 1989 sur la place Tian Anmen. En face de la difficile réalité, cet homme-là est incapable de prendre ses responsabilités, aussi disparaît-il de la vie de l'héroïne. Cet homme-là, par rapport à T., demeure également un « voyageur », non seulement « le voyageur » sur le « corps » de l'héroïne, mais aussi « le voyageur » dans le cœur de celle-ci. Sa disparition laisse une cicatrice profonde, un traumatisme en elle. D'un point de vue féministe, c'est une façon de stigmatiser les hommes. Le monde extérieur appartient encore aux hommes, cela leur donne une excuse pour partir, abandonner la femme et justifier leur absence. Leur passage dans la vie des héroïnes, dans la maison et dans le monde intérieur est éphémère et leur absence met toujours les héroïnes dans une attente sans fin.

³⁸⁶ Chen Ran, *Siren shenghuo*, *op. cit.*, p. 103.

8.3.4 L'homme défaillant chez Wei Hui

Dans les œuvres de Wei Hui, la figure masculine est toujours défaillante. Dans *Le revolver du désir*, le frère aîné de l'héroïne a des traits réguliers, plus joli que sa sœur. Il est incapable d'assumer la responsabilité de nourrir sa famille : après son divorce, il habite avec son père, un alcoolique, et sa petite sœur, une élève. Quand il apprend que sa mère est devenue riche, il la suit en abandonnant son père et sa sœur. C'est un exemple typique de l'incapable et de l'irresponsable.

Dans *Shanghai baby*, l'héroïne fait la navette entre deux amants, l'un Chinois, l'autre un Allemand. Le Chinois Tian Tian est peintre, impuissant, qui vit de l'argent donné par sa mère remariée et riche. Aux yeux de l'héroïne, il « est un fœtus marinant dans le formol qui doit sa résurrection à un amour sans faille et dont la mort ultime sera intimement liée à l'amour. Il ne peut me satisfaire pleinement et ma fidélité a des limites ». Il « a besoin de moi comme il a besoin d'oxygène ou d'eau »³⁸⁷. L'Allemand Mark est un commerçant, beau, grand, riche, et qui aux yeux de l'héroïne est une « bête de sexe ». Elle vit avec son amant impuissant, poussée par la compassion plutôt que par l'amour. Elle n'aime pas son amant allemand, mais le rencontre pour satisfaire sa propre sexualité. Non seulement ces deux hommes connaissent l'existence du rival, mais l'héroïne possède surtout la maîtrise parfaite de ses deux amants. Ici, l'homme est déconstruit, considéré comme un pauvre diable entretenu par sa riche mère, ou étant rabaissé à une riche « bête de sexe ».

Dans les œuvres de ces quatre écrivaines, les hommes sont marginalisés par ces descriptions fragmentaires. Leur incapacité, soit physiologique, soit psychologique, soit économique, fait ressortir la position supérieure des héroïnes. Leur irresponsabilité, intentionnelle ou non, reste néanmoins une blessure mentale pour la femme. Les auteures semblent nous suggérer que dans le monde d'aujourd'hui, le contrôle de l'homme sur la femme est encore existant. Mais elles démontrent également que la femme peut recourir à son mental pour lui résister. Si profonde, si grave soit la blessure infligée par l'homme, cette infériorité imposée se transforme en supériorité mentale, intellectuelle et spirituelle.

³⁸⁷ Wei Hui, *Shanghai baby*, *op. cit.*, p. 100.

En outre, chez ces deux écrivaines chinoises, il existe une séparation entre le désir sexuel et la passion amoureuse. Autrement dit, l'héroïne a des relations sexuelles avec un homme qu'elle n'aime pas. Ce comportement n'est pas comparable à celui de la petite héroïne de Duras, qui, profitait de la relation sexuelle à ses débuts pour obtenir de l'argent. Ce comportement de l'héroïne chinoise naît du seul désir physique éprouvé par la femme. Dans le contexte de la phallocratie traditionnelle chinoise, la conscience subjective de la femme est dissimulée : jusque dans la relation sexuelle, la femme est décrite comme soumise, contrainte, honteuse, passive. Une beauté typique est presque toujours décrite comme une femme sans désir, qui ne fait que satisfaire le désir de l'homme, mais à contre-cœur. Ces deux écrivaines chinoises défient la position traditionnelle du mâle en soulignant le désir de la femme ; dans la relation subtile des sexes, elles mettent leur héroïne à une place de « demandeur », de « réclamant », et l'homme, d' « acceptant ». Par ce renversement de la place traditionnelle occupée par chacun des deux sexes, les auteures subvertissent le pouvoir masculin.

L'image d'un personnage est le reflet du monde intérieur de l'auteur qui écrit. Les images du père et de la mère dans la littérature féminine deviennent souvent des images antagonistes entre les deux sexes. Dans les œuvres de ces quatre écrivaines, l'image de l'homme est soit absent (tel le père chez Duras et Chen Ran ou l'amant chez Annie Ernaux), soit défaillant (tel le père chez Annie Ernaux et Wei Hui, ou le frère aîné incapable et violent chez Duras, ou encore l'amant au faible caractère et dépourvu d'aptitudes chez Duras et Wei Hui). Par contre, la mère assure fermement la tâche difficile de s'occuper de la famille, alors que la fille comble les dépenses domestiques. L'image de l'homme au sens traditionnel, qui aurait dû être le protecteur, le soutien mental et économique de la femme, devient le gangster impudent, le spectateur faible et incapable. Ce renversement traduit la rébellion de l'auteure, sa « déviation » et son mépris de la tradition phallocratique. Par ailleurs, la mère peine toute sa vie sans récompense, perdante et abusée par la maternité, le poids de la vie, l'incompréhension avec sa fille...au point qu'il devient clair que

l'absence et la défaillance de l'homme ne procurent pas à la femme une sensation de liberté. Parallèlement à la déconstruction et à la stigmatisation de l'homme, les écrivaines s'aperçoivent de l'ampleur de la puissance de la société phallogratique, ce qui les amène à construire une « nouvelle société » pour dissiper ce pouvoir toujours dominant.

Chapitre IX : Construction

Si la création chez la femme ne vise qu'à la déconstruction ou à la négation et ne se met pas en quête de sa propre contribution, elle reste incapable d'assumer une responsabilité pour se libérer au sens historique et social. La femme est alors dans l'impossibilité de posséder une critique socio-économique qui lui soit propre et lui permette d'entrer dans l'histoire par l'écriture.

9.1 L'écriture féminine vers l'autobiographie fictive

Au siècle des Lumières et au début du XIXe siècle, bon nombre de femmes appartenant à des milieux somme toute aisés a trouvé un moyen favorable pour exprimer ses sentiment et volonté : la lettre intime—une pratique originale de l'autobiographie. Madame de Sévigné, Julie de Lespinasse, Madeleine de Scudéry, entre autres, sont de grandes auteures épistolaires. Au fil des lettres, les énonciatrices écrivent leur vie soit pour l'Autre, soit uniquement pour elles-mêmes, quand elles renoncent à envoyer leur courrier. Quelle que soit la fonction que prend l'écrit, fonction de communication avec l'Autre ou de réflexion sur le Moi, le sujet y revendique un désir d'identité nouvelle.

Pour les femmes de lettre contemporaines, l'autobiographie reste encore un moyen d'expression favorite. De Colette à Duras, à Annie Ernaux...

Dix heures et demie [...] Encore une fois, je suis prête trop tôt³⁸⁸.

Je n'ai guère approché, pendant ma vie, de ces hommes que les autres hommes appellent grands³⁸⁹.

Un jour, j'étais âgée déjà, dans le hall d'un lieu public, un homme est venu vers moi³⁹⁰.

³⁸⁸ Sidonie-cabrielle Colette, *La vagabonde*, *op.cit.*, p. 219.

³⁸⁹ Sidonie-cabrielle Colette, *Mes apprentissages*, in *Les œuvres de Colette*, tome VIII, Paris, Flammarion, 1973, p. 165.

³⁹⁰ Marguerite Duras, *L'Amant*, *op.cit.*, p. 9

Jérôme est reparti cassé en deux vers les Bugues. J'ai rejoint Nicolas qui, tout de suite après la bataille, s'était affalé sur le talus du chemin de fer. Je me suis assise à côté de lui...³⁹¹

J'ai passé les épreuves pratiques du Capes dans un lycée de Lyon, à la Croix-Rousse³⁹².

Le 16 novembre 1989, j'ai téléphoné à l'ambassade d'URSS à Paris...³⁹³

Ce sont les premières phrases des romans d'écrivaines contemporaines connues et c'est toujours le « je » qui raconte sa propre histoire. Il semble que l'écriture féminine contemporaine soit le récit du « je ».

Dans la vague de l'écriture féminine chinoise des années 1990, le mouvement appelé « Tempête et Assaut » remplit le marché des publications. Ces œuvres possèdent une caractéristique commune : elles ont une nette coloration « autobiographique ». C'est-à-dire que ces œuvres sont dites ou se disent « autobiographiques ». Par exemple *La guerre d'une seule personne* (1994) de Lin Bai est considéré comme une autobiographie par les lecteurs, car les expériences de l'héroïne et de l'auteure se ressemblent ; bien que la couverture de *La vie privée* de Chen Ran qualifie l'ouvrage de roman—« l'histoire de l'âme d'une femme », il est considéré comme la vie privée de l'auteure car il y a de nombreuses scènes faisant référence à l'expérience vécue de l'auteure. Quant à *Shanghai baby* de Wei Hui, il est également mentionné comme « autobiographique ».

L'écriture féminine peut se manifester à travers de nombreux genres littéraires, mais les écrivaines choisissent souvent l'autobiographie. Elles ont besoin de parler d'elles-mêmes, de faire part de leur vécu. Pour étudier l'écriture féminine à travers l'autobiographie, on devrait examiner d'abord le concept « autobiographie ».

Une précision théorique préliminaire s'impose ici comme le fait Philippe Lejeune : « nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en

³⁹¹ Marguerite Duras, *La vie tranquille*, Paris, Gallimard, 1972, p. 11.

³⁹² Annie Ernaux, *La place*, *op.cit.*, p11

³⁹³ Annie Ernaux, *Se perdre*, *op.cit.*, p. 11.

particulier sur l'histoire de sa personnalité »³⁹⁴.

Cette première définition constitue un carcan trop étriqué. Il s'en dégage quatre contraintes, qui demandent à être nuancées :

- une contrainte formelle : il s'agit d'un récit en prose ;
- une contrainte thématique : le sujet a trait à la vie individuelle, à l'histoire d'une personnalité ;
- une contrainte énonciative : il y a identité entre l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et le narrateur d'une part, entre le narrateur et le personnage principal d'autre part ;
- une contrainte liée à la perspective du récit : celui-ci est rétrospectif³⁹⁵.

Les contraintes énonciatives d'identité de l'auteur et du narrateur d'une part et d'identité du narrateur et du personnage d'autre part sont essentielles. Cette définition-ci exclut le roman autobiographique où il n'y a pas d'identité entre auteur, narrateur et personnage.

Mais d'après Northrop Frye, «la plupart des autobiographies sont inspirées par une impulsion créative, sont donc fictionnelles. Elle sélectionnent uniquement les événements et les expériences dans la vie de l'écrivain qui peuvent constituer un modèle intégré. Ce modèle est peut-être quelque chose de plus grand que lui-même, ainsi approche-t-il de sa propre identification, ou tout simplement de la cohérence de son caractère et de son attitude »³⁹⁶.

³⁹⁴ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p.14.

³⁹⁵ Caroline d'Atabekian, Véronique Brémond-Bortoli (eds), *L'autobiographie ou l'écriture de soi*, « Repères, définition, les contraintes du genre », collection Webletters in folio, 2006, <[http : www. Sceren..fr/Themadoc/autobiographie/contraintes.htm#A1](http://www.Sceren.fr/Themadoc/autobiographie/contraintes.htm#A1)>.

³⁹⁶ Traduction personnelle, la phrase originale: "Most autobiographies are inspired by a creative, and herefore fictional, impulse to select only those events and experiences in the writer's life that go to build up an integrated pattern. This pattern may be something larger than himself with which he has come to identify himself, or simply the coherence of his character and attitudes ". Voir Northrop Frye, *Anatomy of*

En plus de cela, il faut ajouter que Philippe Lejeune a nuancé sa première définition trente ans après la publication du *Pacte Autobiographique* : « Quand j'ai commencé à travailler sur l'autobiographie, vers 1969, j'ai dû définir, opposer, classer. Ses frontières sont si poreuses ! Il y a tant de degrés intermédiaires entre elle et la biographie, entre elle et la fiction, et si peu d'autobiographies 'pures' ! »³⁹⁷ « Une autobiographie n'est pas un texte où l'auteur dit vrai, mais un texte où l'auteur dit qu'il dit vrai »³⁹⁸. Philippe Lejeune est conscient qu'il existe un décalage entre temps du récit et temps de la narration et que le passé est recomposé en fonction des projets du présent, d'une évolution de la pensée et de la vision du monde.

Peut-être effectivement « le moment n'est-il pas encore venu de formuler une définition précise, complète et universellement acceptée »³⁹⁹ de l'autobiographie.

On voit par-là que l'autobiographie n'est pas un genre fixe. Au sein du fait littéraire, les genres eux-mêmes empiètent constamment les uns sur les autres, s'imbriquent, fluctuent, et on peut aisément montrer par exemple les influences réciproques du récit à la première personne des romans réalistes sur l'autobiographie⁴⁰⁰. Donc, si l'on accepte la proposition qu'il existe une écriture féminine, c'est-à-dire une littérature qui se distingue parce qu'elle est écrite par des femmes pour des femmes, l'autobiographie peut nous permettre de comprendre à la fois ce que cela représente d'être femme et ce qui est écrit. Dans ce cas là, l'autobiographie peut être tenue pour un modèle théorique féminin.

Il suffit de prendre des œuvres d'Annie Ernaux, de Marguerite Duras, de Chen Ran et de Wei Hui pour examiner l'autobiographie féminine, dans sa pratique et comme théorie de l'écriture féminine.

Criticism, Princeton, Princeton University Press, 1957, p.307.

³⁹⁷ Philippe Lejeune, « Composer un journal », in *Signes de vie, le Pacte Autobiographique 2*, Seuil, 2005, , p. 63.

³⁹⁸ Philippe Lejeune, lors d'un entretien avec Anne Brunswic pour le magazine *Lire*, Propos reproduits dans Catherine Chauchat(ed.), *L'Autobiographie : les mots de Sartre*, Paris, Gallimard, 1993, p.11.

³⁹⁹ Georges May, *L'Autobiographie*, Paris, PUF, 1979, p.11.

⁴⁰⁰ Elizabeth W. Bruss, « L'autobiographie considérée comme acte littéraire », *Poétique*, n°17, 1974, p. 20-21.

9.1.1 L'autobiographie à portée sociologique chez Annie Ernaux

Annie Ernaux est ce que le français appelle « un écrivain du ressassement ». C'est-à-dire qu'elle est une écrivaine dont les œuvres se répètent les unes après les autres. Les histoires racontées dans les œuvres d'Annie Ernaux possèdent de fortes ressemblances entre elles. D'autre part un grand nombre de détails fait référence à la propre vie de l'auteure. Ainsi *La Place*, *Une Femme*, *La Honte*, *La Femme gelée* et *L'Événement*...relatent sa propre expérience relative à son devenir existentiel et les difficultés rencontrées à l'école, puis l'université et dans le mariage ; *Passion simple*, *Se perdre* et *L'Occupation* concernent son aventure avec un amant étranger, récit également autobiographique. Il est donc possible d'arguer que toute l'œuvre d'Annie Ernaux poursuit un vaste « projet autobiographique ».

D'abord tentée par le roman autobiographique, Annie Ernaux en perçoit rapidement l'intérêt et les limites. Ainsi, dans *Ce qu'ils disent ou rien*, on lit : « Il faudrait changer de nom, ce serait plus convenable[...]et je pourrais tout dire à l'abri, j'ai cherché un beau prénom, Arielle, Ariane, Ania, que la première lettre au moins me ressemble, mais avec un beau nom pareil, c'était plus moi... »⁴⁰¹ Quant à *La Place* il est centré sur un seul personnage, le père, comme *Une Femme*, sur la mère. Il annonce un portrait, l'étude d'une personnalité qui est indubitablement, non pas la narratrice, mais l'objet de ses recherches. On apprend seulement au fil du texte que la narratrice et l'écrivaine ne font qu'un : « Je rassemblerai les paroles, les gestes »⁴⁰², « Je vais continuer d'écrire sur ma mère »⁴⁰³. La jeune Annie n'y est jamais appelée par son prénom, pas plus d'ailleurs que les autres protagonistes de la famille. De plus, même si les figures du père et de la mère demeurent au centre des récits, l'auteure dépasse le cadre familial pour nous présenter parallèlement la peinture d'un milieu social, celui dont elle est issue. Le père devient le représentant de ces modestes paysans qui au début du XX^e siècle ont quitté leur campagne pour venir s'installer en ville, économisant sou après sou afin d'accéder à une promotion sociale : « si au

⁴⁰¹ Annie Ernaux, *Ce qu'ils disent ou rien*, Paris, Gallimard, 1977, p. 106.

⁴⁰² Annie Ernaux, *La Place*, *op.cit.*, p.24

⁴⁰³ Annie Ernaux, *Une femme*, *op.cit.*, p. 22.

contraire je laisse glisser les images du souvenir, je le revois tel qu'il était, son rire, sa démarche [...] tous les signes d'une condition partagée avec d'autres me deviennent indifférents. À la fois, je m'arrache du piège de l'individuel »⁴⁰⁴. Quant à la mère, elle est construite aussi comme un personnage symbolique et implicite, au lieu d'être un personnage réel. À la fin de *Une femme*, l'image de la femme « tend à redevenir celle que je m'imagine avoir eue d'elle dans ma petite enfance, une ombre large et blanche au dessus de moi »⁴⁰⁵. Dépassant ainsi le cadre de sa famille, elle devient la représentante de millions de bonnes mères qui luttent toute leur vie pour le bonheur de leur famille et de leurs enfants.

On voit par là que l'auteure s'efforce de dépasser l'individualité et la particularité de sa personne et de présenter sa vie sous un éclairage universel.

Certes, ces œuvres ne répondent pas aux critères définis par Philippe Lejeune dans ses premiers travaux ; ceux-ci semblent largement transgressés, puisque le personnage principal du récit n'est pas l'auteure narratrice et qu'il ne s'agit pas de l'histoire d'une personnalité. « Ceci n'est pas une biographie, ni un roman naturellement, peut-être quelque chose entre la littérature, la sociologie et l'histoire »⁴⁰⁶.

Tandis que l'autobiographie chez Annie Ernaux possède une signification sociologique qui dépasse l'individu, Marguerite Duras quant à elle reconstruit le soi idéal en laissant dans son œuvre autobiographique une grande place à l'imagination.

9.1.2 L'Autobiographie imaginée chez Marguerite Duras

Marguerite Duras, son vrai nom Marguerite Donnadiou, est née le 14 avril 1914 à Gia Dinh en Indochine, une colonie française. Son père est professeur de mathématiques et sa mère institutrice. À la mort de son père en 1918, elle n'a que 4 ans. Elle reste avec sa mère, qui poursuit une carrière modeste dans les écoles indigènes, et ses deux frères, Pierre, l'aîné, et Paulo, le futur Joseph d'*Un barrage*

⁴⁰⁴ Annie Ernaux, *La Place*, *op.cit.*, p. 45.

⁴⁰⁵ Annie Ernaux, *Une Femme*, *op.cit.*, p.105.

⁴⁰⁶ *Ibid.* p. 106.

contre le Pacifique (1950). Adolescente, elle est pensionnaire au lycée de Saïgon. A 15 ans, elle rencontre un jeune et riche Chinois qui devient son amant. Cette première aventure amoureuse est relatée dans *L'Amant* (1984). C'est ce qu'écrit Duras et c'est ce que croit le lecteur. En fait, il est difficile de distinguer ce qui a été véritablement vécu par l'auteure de ce qui est transcrit et qui ressort de l'artifice littéraire. Le « je » nous raconte cette histoire à la première personne au début, mais disparaît de temps en temps au cours du récit. Par exemple, quand elle relate sa relation sexuelle avec l'amant, elle adopte la troisième personne « elle ». L'utilisation alternative de la première et de la troisième personnes apparaît continuellement dans ce livre. De plus, l'auteure ne précise pas si la narratrice « je » porte le même nom que « Marguerite Duras » de la couverture. Tout cela ne répond pas aux critères définis par Lejeune puisque il n'y a pas une même identité de l'auteure, de la narratrice et du personnage. Mais les narrations rétrospectives omniprésentes dans le livre, permettent de faire croire au lecteur que la jeune fille blanche, le « je », la narratrice et l'auteure ne font qu'une et seule même personne :

Le bruit de la ville est très fort, dans le souvenir il est le son d'un film [...] Je me souviens bien, la chambre est sombre....⁴⁰⁷

Je me souviens, il aligne soixante-dix-sept piastres...⁴⁰⁸

Je me souviens, à l'instant même où j'écris, que notre frère aîné n'était pas à Vinhlong quand on lavait la maison à grande eau...⁴⁰⁹

Mais en même temps, Duras écrit dans *L'Amant* : « Quelquefois je sais cela : que du moment que ce n'est pas, toutes choses confondues, aller à la vanité et au vent, écrire ce n'est rien »⁴¹⁰. Pour qu'il y ait écriture, il faut qu'il y ait décalage et recadrage de la vie réelle : « Déformer la réalité jusqu'à la faire plier aux exigences

⁴⁰⁷ Marguerite Duras, *L'Amant*, *op.cit.*, p. 52.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 77.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

essentielles de l'histoire du moi »⁴¹¹. L'auteure fait « toutes choses confondues » avec une intention, « reconstruire » inlassablement son expérience pour camper l'image durassienne dans les yeux des autres et d'elle-même.

De plus, Duras confie à Hervé Le Masson : « C'est dans la reprise des temps par l'imaginaire que le souffle est rendu à la vie »⁴¹². Autrement dit, « il s'agit de retrouver les traces laissées en soi par le passé, transformées par le temps, la mémoire, l'imaginaire...C'est la seule connaissance possible que l'on peut avoir de soi, la seule façon de rendre compte au présent, par l'écrit, de son histoire personnelle : cette vérité dépasse alors la description d'un itinéraire individuel pour atteindre à l'universel, à ce que Marguerite Duras appelle 'ensemble' »⁴¹³. A propos de l'alternance de la vérité et du mensonge chez Duras, comme le dit Aliette Armel : « La vérité que l'on atteint ainsi est qualifiée par Marguerite Duras de 'personnelle' car elle inclut des éléments multiples sans exclure, même, le mensonge »⁴¹⁴.

L'histoire entre le « je » et son amant n'est qu'une ruse pour dérouler la narration. L'antagonisme entre la fille pauvre et le riche Chinois reflète et symbolise l'opposition qui existe dans la société entre les différentes races, entre pauvres et riches. L'autobiographie durassienne, comme celle d'Annie Ernaux, atteint l'universel en reconstruisant le soi. Quant à la littérature féminine chinoise des années 1980-1990 qui reprend conscience du soi et envie de prôner subjectivité et personnalité, comment perçoit-elle ce genre d'autobiographie ? Nous analyserons les textes autobiographiques de Chen Ran et Wei Hui.

9.1.3 L'Autobiographie déformée chez Chen Ran

Le roman *La vie privée* porte le nom de l'auteure « *Chen Ran* » sur sa couverture. Bien qu'écrit à la première personne, la narratrice s'appelle Ni Niuniu.

⁴¹¹ Laure Adler, *op. cit.*, p. 552.

⁴¹² Voir le *Nouvel Observateur*, le 28 sept, 1984. Cité par Zhang Yinde, *op.cit.*, p. 410, in note 50.

⁴¹³ Aliette Armel, « Le Jeu autobiographique », *Le Magazine littéraire*, n°. 278, juin, 1990, p. 29. Cité par Zhang Yinde, *op.cit.*, p. 410, in note 50.

⁴¹⁴ *Ibid.*. Cité par Zhang Yinde, *op.cit.*, p.403, in note 38.

Les passages de la première à la troisième personne dans *La vie privée* comme dans *L'Amant*, le glissement du « je » au « elle » crée un effet de distanciation. « La dissociation de la narratrice et du personnage traduit un recul, un changement de point de vue. Ainsi la troisième personne est-elle appliquée à l'évocation de certaines scènes érotiques, où la narratrice est actrice et spectatrice »⁴¹⁵.

Philippe Lejeune utilise ce rapport de personnes et de personnages dans ses définitions du roman et de l'autobiographie. D'un côté le « pacte romanesque [...] aurait[...]deux aspects : pratique patente de la non-identité (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom), attestation de fictivité (c'est en général le sous-titre *roman* qui remplit aujourd'hui cette fonction)... »⁴¹⁶ D'un autre côté, parce que le « pacte autobiographique » requiert une identité entre auteur, narrateur et personnage, l'autobiographie devient fictive ou « roman autobiographique » lorsque l'auteur n'est pas identifié au couple narrateur /personnage principal, couple qui, lui, détient l'identité. C'est en effet le cas de *La vie privée*, qui se présente comme un roman autobiographique à même de résoudre les problèmes de la véracité et de la « sincérité » de ses récits. Elle affirme : « J'aime écrire à la première personne, cela ne signifie pas pour autant que mes romans sont purement 'autobiographiques'. On vit les réalités de deux manières, sinon plus : certaines expériences relèvent du vécu, le plus souvent il s'agit plutôt de l'expérience psychologique »⁴¹⁷. Elle confirme avec force détails la joie qu'elle ressentait en composant l'intrigue dans *La vie privée* : « Pendant l'écriture de ce roman, j'étais dans l'enthousiasme de la fiction ... »⁴¹⁸

De plus, dans *La vie privée* la mémoire de la narratrice s'avère soit déformée, soit défaillante, soit sélective. Par exemple, l'incendie fatal qui a emporté la vie de son amie intime, la veuve He, constitue précisément un défi à la mémoire : « Comme je refuse obstinément et instinctivement de m'en souvenir, il devient si loin et flou

⁴¹⁵ Zhang Yinde, *op.cit.*, p. 408.

⁴¹⁶ Philippe Lejeune, *Pour l'autobiographie*, Paris, Editions du Seuil, 1998 ; p. 27.

⁴¹⁷ Chen Ran, *Chen Ran wenji*, vol. 4, *op.cit.*, p.251. Traduit par Zhang Yinde, *op.cit.*, p.404, note 42.

⁴¹⁸ Chen Ran, « *Jiao tan* » (*L'Entretien*), in *Chen Ran zuopin zixuanji (Œuvres choisies par Chen Ran)*, vol. 2, Beijing, Editions *Guangming ribao*, 1996, p. 422. Cité et traduit par Zhang Yinde, *op. cit.*, p. 404, note 42.

qu'il paraît fictif et immergé par d'autres catastrophes survenues cette année-là »⁴¹⁹. Plus tard, la mort de sa mère causa à la narratrice un important traumatisme à tel point qu'elle n'arriva plus à distinguer si c'étaient les événements qui déformaient sa mémoire ou sa mémoire qui déformait les événements⁴²⁰. Donc on est en droit de douter de la véracité des événements passés.

L'évocation des souvenirs découle non seulement d'un travail de mémoire, mais aussi de l'imagination. « Tout souvenir ne peut être obtenu qu'à travers l'imagination créatrice. Si je décris de façon aussi persévérante les souvenirs fragmentaires, ce n'est pas parce que j'ai l'irrépressible nostalgie du passé, ni que je suis fanatique collectionneuse de souvenirs. Si je laisse mon regard caresser sans cesse les chapitres écornés des années passées, c'est parce qu'ils ne sont pas pour moi des pages mortes, mais un pont vivant qui se prolonge jusqu'à mon présent... »⁴²¹

Cela rappelle l'écriture autobiographique et « nostalgique » de Duras, l'anamnèse consiste à rendre le souffle à la vie en reliant le passé au présent.

9.1.4 La semi-autobiographie chez Wei Hui

Le début de *Shanghai Baby* : « Mon nom est Ni Ke, mes amis m'appellent CoCo (du nom de CoCo Chanel. Une grande dame française qui mourut à l'âge de quatre-vingt-dix ans. Mon idole après Henry Miller). Tous les matins au réveil, je me demande... »⁴²² Cet incipit semble aller à l'encontre de la définition de l'autobiographie de Philippe Lejeune, selon laquelle l'auteur est le héros de l'autobiographie puisqu'ils portent le même nom. En plus, il est facile de constater que l'identité de certains personnages est en désaccord avec la réalité. Par exemple, le père de l'héroïne est un professeur à la retraite, ce qui n'est pas conforme à la situation du père de l'auteure, lequel est un militaire de métier. Mais le « je » partage la même profession que l'auteure, elle écrit le roman sous le même titre que l'auteure.

⁴¹⁹ Chen Ran, *Siren shenghuo*, *op.cit.*, p. 146, Zhang Yinde, *op.cit.* p.411-412.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 175, Zhang Yinde, p.411-412.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 66-67, Zhang Yinde, p.410-411.

⁴²² Wei Hui, *Shanghai Baby*, *op.cit.*, p. 5.

D'où la *postface* où l'auteure écrit : « Ce roman est, je peux dire, semi-autobiographique »⁴²³. Ce prétendu « semi » est quelque chose de fictif, d'imaginaire. Elle écrit encore : « J'aimerais pouvoir me dissimuler un peu mieux entre les mots, un peu mieux que je ne le fais, mais j'en connais la difficulté »⁴²⁴. Donc, il existe dans le cas de cette écrivaine un semblant autobiographique, un leurre, plus stimulant pour la réflexion que la simple exécution autobiographique : l'imagination mais plus sûrement le désir mis en œuvre dans l'écriture remanient à leur guise les matériaux vécus, ceux provenant de la mémoire et ceux issus du temps présent, coïncidant avec le temps de l'écriture. S'y exprime quelque chose de plus puissant qu'un simple récit autobiographique : « Il est pour moi un sens tout particulier. C'est une sorte de souvenir, de commencement... »⁴²⁵ Cela peut être considéré comme un bref bilan que l'auteure fait de sa création littéraire. Cela symbolise la fin de son écriture « verte » ou immature qui compte principalement sur l'imitation, et également le commencement de son écriture mentale « mûre », laquelle déclenchera un soulèvement, une subversion contre la tradition orthodoxe de la littérature chinoise.

Contrairement à la crédulité de la critique chinoise qui apparente le succès de l'auteure de *L'Amant* à la véracité et à la sincérité autobiographique, les écrivaines chinoises jugent avec lucidité ce texte en tant que représentation d'expériences personnelles, mêlée d'émotions, de réflexions et de jeux fictifs. Donc, elles rejettent l'autobiographie étriquée et référentielle, et possèdent l'art de transformer les données autobiographiques en roman et en compréhension universelle. De la sorte, les éléments autobiographiques sont disséminés, redistribués au gré des passions ou des admirations de l'auteure. De plus, bien que ces écrivaines attachent certes de l'importance à la vie personnelle et à l'expérience individuelle, leur création ne quitte jamais la société. Annie Ernaux cherche son statut social en évoquant les origines et

⁴²³ *Ibid.*, p. 382.

⁴²⁴ *Ibid.*.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 383.

l'évolution sociale de ses parents. Duras, à travers sa passion pour un Chinois, montre la misère et la difficulté de la vie, les oppositions entre les classes et entre les races dans la colonie. Du point de vue philosophique et psychologique, Chen Ran explore non seulement le dilemme de la femme, mais aussi la difficulté à exister dans la société en général. Saisissant la perte de repère spirituel chez la jeune génération face à la mutation sociale en Chine, Wei Hui dépeint l'anxiété des jeunes perdus entre la réalité et l'imagination. Ces écrivaines se situent dans la cadre d'une réflexion autobiographique, mais ne suivent pas un mode unique, leurs écritures se croisent, s'entrecroisent, divergent...

Ces écrits autobiographiques féminins sont partiellement décalés et fictifs, tendant vers l'expression d'un mythe personnel. La première personne chez ces écrivaines construit une manière d'espace transitionnel entre la réalité et la fiction, où tout ce qui se déroule est paradoxalement toujours imaginaire et toujours vrai. Didier Anzieu après Freud a souligné que le roman peut être construit autour d'un personnage qui apparaît comme un « moi sélectif » de l'auteure, c'est-à-dire comme un « être imaginaire composé avec des éléments vivants empruntés à la nature et à l'expérience de l'auteur »⁴²⁶. Ces écrivaines ont su inscrire dans leur écriture ce rapprochement entre réalité et fiction qui fait le caractère si romanesque de ces biographies d'écrivaines, rivalisant avec les héroïnes de roman au titre de modèles identitaires, en systématisant cette fictionnalisation de soi qui constitue un genre à part entière, l'« autofiction ». L'héroïne est celle d'une narration mi-réelle mi-fictionnelle, de sorte que toute son existence se situe dans les marges de l'autobiographie, entre autobiographie et fiction, dans un espace autofictionnel. En introduisant le psychologique et le fictionnel dans l'autobiographique, elles évitent de circonscrire le « je » dans le simple factuel privé en concevant le parcours personnel dans sa connexion avec l'universel.

À travers les textes autobiographiques fictifs, l'écriture féminine semble

⁴²⁶ Valerie Raoul, « Écriture », *Le Journal fictif dans le roman français*, Paris, PUF, coll., 1999, p. 22.

suggérer un retour sur soi, une contemplation réflexive.

9.2 La contemplation féminine

Pour exposer la réalité historique de l'existence féminine et comprendre la conscience subjective de la femme, cette expérimentation narrative s'efforce d'en susciter les répercussions à travers l'expérience de l'enfance, l'écriture narcissique et l'écriture du corps.

9.2.1 L'écriture de l'expérience de l'enfance

« L'expérience de l'enfance » signifie « la somme actuelle et connue des perceptions psychiques obtenue pendant la période de l'enfance, y compris toutes sortes de facteurs ayant une couleur émotionnelle: perception, impression, souvenir, connaissance et volonté »⁴²⁷. Sous la plume de ces écrivaines, l'enfance n'est pas un paradis heureux, au contraire, elle est la source amère de l'écriture. C'est-à-dire que l'écriture de ces écrivaines est inséparable d'une expérience traumatisante de l'enfance. Cette expérience relate la perception du trauma subi psychologiquement, une déchirure violente insupportable, laquelle provoque la perte de l'équilibre psychique. Ce traumatisme reste au fond du cœur comme un vestige ou un dépôt qui perturbe en permanence l'activité psychique du sujet. Cette expérience traumatisante de l'enfance marquera définitivement l'adulte. Ainsi l'écrivaine tentera sans cesse de reconstruire, de remodeler sa personnalité, sa psyché. Néanmoins tous ses écrits resteront empreints des blessures du passé.

Duras a parlé de son enfance : « Dans mon enfance le malheur de ma mère a occupé le lieu de rêve »⁴²⁸. Au Vietnam, les riches blancs se tiennent à l'écart de la famille et la fuient à cause de sa pauvreté, de même que les Vietnamiens indigènes la tiennent à distance pour sa différence raciale. Cette famille est exclue des deux communautés, s'isole, vit en marge de la société. Cette vie marginale pendant

⁴²⁷ Tong Qingbing, *Wenyi xinlixue jiaocheng (Cours de littérature et l'art psychologique)*, Beijing, Editions Gaodengjiaoyu, 2001, p. 92.

⁴²⁸ Marguerite Duras, *L'Amant, op. cit.*, p. 58.

l'enfance laisse un souvenir impérissable à Duras. Elle expérimente personnellement la faim, la misère, la peine, la maladie et la partialité sociale. Ces souvenirs jettent les bases de son écriture et apportent sur elle beaucoup de révélations. Elle écrit : « Non. Rien en dehors de mon enfance »⁴²⁹. « Tout ce que j'ai vécu après ne sert à rien. Il a raison Stendhal : interminablement l'enfance »⁴³⁰.

L'expérience traumatisante de l'enfance, comme une note dominante, pénètre dans les œuvres de Duras pour en influencer potentiellement la construction, la singularité.

Comme son père est mort quand elle avait 4 ans, cette disparition précoce est un malheur pour Duras qui se confronte en plus alors à l'amour possessif de sa mère pour le frère aîné, ce qui cause une oppression plus grande encore sur son enfance. Elle perçoit trop tôt la souffrance et la difficulté de la vie. Une famille sans tendresse, sans amour, condense le froid qui se forme dans les os de Duras. « Jamais bonjour, bonsoir, bonne année. Jamais merci. Jamais parler. Jamais besoin de parler. Tout reste, muet, loin[...] Chaque jour nous essayons de nous tuer, de tuer. Non seulement on ne se parle pas mais on ne se regarde pas »⁴³¹. Il n'y a pas de haine, mais la friche sentimentale de l'humain se manifeste par l'indifférence entre les personnages.

Depuis *Les Imprudents* son premier roman publié en 1943, la relation triangulaire qui obsédera la vie entière de l'auteure se forme : la fille, le fils, la mère. Ce sont les images fondamentales de ses œuvres suivantes *La vie tranquille*, *Un barrage contre le Pacifique*, *L'Amant*. Elle ne s'éloigne jamais de son enfance tracée par le manque de tendresse ou d'amour, depuis qu'« elle entre dans l'auto noire. La portière se referme. Une détresse à peine ressentie se produit tout à coup, une fatigue... »⁴³² C'est un pessimisme imprégné de désespérance et d'indifférence. Mais cette enfance suscite le besoin permanent de la création et l'amène à construire également une Indochine mythique.

⁴²⁹ *Paris – Théâtre*, n°. 198, s.d. (1963). Ce texte est repris dans *Lettres et Médecins*, mars 1964. Cité par Christine Blot-Labarrère, *op. cit.*, p. 29.

⁴³⁰ *Libération*, 4 septembre 1984. Cité par Christine Blot-Labarrère, *ibid.*.

⁴³¹ Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 69.

⁴³² *Ibid.*, p. 44.

L'expérience de l'enfance contient la vraie vie, la plus profonde, la plus riche. On se souvient toujours de l'enfance passée et même si c'est une expérience misérable, elle devient un souvenir heureux au fur et à mesure que le temps passe, parce qu'elle devient la richesse précieuse de la vie. Cette complexité du souvenir d'enfance possède une universalité qui se manifeste évidemment chez Annie Ernaux.

Les thématiques des œuvres d'Annie Ernaux sont en majorité fondées sur la vie privée de l'auteure, concernant sa famille, ses parents et son amour. Ses œuvres appartiennent au genre de « la narration personnelle », où se manifestent les émotions et perceptions de l'auteure, le trajet de sa psyché.

Ici, je prends ses romans autobiographiques *La Place*, *Une Femme* et *La Honte* pour analyser l'influence de l'expérience de l'enfance sur la création de l'auteure. Ces trois romans racontent avec un style « plat » le sentiment compliqué entre le « je », le père et la mère. Elle écrit dans *La Place* : « Je voulais dire, écrire au sujet de mon père, sa vie, et cette distance venue à l'adolescence entre lui et moi. Une distance de classe, mais particulière, qui n'a pas de nom. Comme de l'amour séparé »⁴³³.

Annie Ernaux est issue d'une famille modeste—« mi-commerçant, mi-ouvrier »⁴³⁴. Sous la protection de ses parents, elle devient une bourgeoise. Au moment d'entrer dans la classe bourgeoise, le drame de la famille commence. À mesure que la jeune fille grandit, que sa pensée va de la simplicité à la complexité, la relation intime entre elle et ses parents décroît, le non-équilibre entre le monde intérieur et la situation extérieure creuse un fossé infranchissable entre eux ; un fossé insurmontable, une distance sentimentale, un traumatisme psychique. Pour « la fille », qui est entrée dans une classe supérieure, les sentiments pour ses parents se compliquent. D'une part, ils sont ses parents qui lui ont donné naissance et l'ont nourrie, et sont toujours prêts à tous les sacrifices pour qu'elle ait une vie meilleure

⁴³³ Annie Ernaux, *La place*, *op. cit.*, p. 23.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 42.

qu'eux ; D'autre part, l'écart culturel et social grandissant, un fossé s'est creusé entre la fille et ses parents, il n'y a plus de compréhension, ni de communication entre eux, leurs conversations ne tournent plus qu'autour de banalités quotidiennes. De plus, la « fille » ne cesse de stigmatiser l'infériorité de sa famille. Donc pour éviter de perdre la face, elle ne fréquente pas ses camarades d'école : « Il me semble que je n'étais amie avec personne à l'école privée. Je n'allais chez aucune fille et aucune ne venait chez moi »⁴³⁵. Si la visite est inévitable, elle annonce toujours à l'avance : « Tu sais chez moi c'est simple »⁴³⁶. La honte d'avoir des parents peu présentables est si tenace, que la narratrice n'envisage pas au début de son mariage de faire accepter sa famille à son mari. Même si elle s'est mariée à «un homme né dans une bourgeoisie à diplômés »⁴³⁷, ce sentiment d'infériorité se cache au fond du cœur et la hante toujours : elle va voir ses parents seule⁴³⁸ et tient si précautionneusement son fils à l'écart de ses grands-parents qu'à deux ans et demi, il dit encore « le monsieur » en parlant de son grand-père⁴³⁹. Inévitablement la fille tombe dans une douleur inexprimable. C'est une douleur cachée au fond de son cœur, une souffrance mentale, « une errance de l'âme ».

Il y a nécessité de mentionner son roman *La Honte*. Cette histoire commence par une querelle entre ses parents. Le père en fureur déclare qu'il veut tuer la mère. A ce moment là, le « je » a douze ans et cet accident laisse un traumatisme honteux dans son cœur. Par la suite, l'auteure expose le « je » des périodes différentes devant ses lecteurs, et réarrange artistement un par un les débris de vie passée selon la logique des affaires et le fil de la mémoire. Les matériaux choisis tournent tous autour de la honte perçue par le « je ». De là le roman s'étend de « mon » enfance à la période adulte.

Comme celle de Marguerite Duras, l'enfance d'Annie Ernaux se passe dans

⁴³⁵ Annie Ernaux, *La Honte*, *op. cit.*, p. 105.

⁴³⁶ Annie Ernaux, *La place*, *op. cit.*, p. 92.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 96.

⁴³⁸ *Ibid.*.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 105 ;

l'infériorité et la pauvreté. Ce qui les différencie est dans la gradation : l'enfance de Duras est défaite, brisée par la vie et la société coloniale ; celle d'Annie Ernaux passe de la classe « mi-commerçant, mi-ouvrier » à la classe petit bourgeois au fur et à mesure de l'évolution de la société. L'une témoigne dans une certaine mesure du déclin de la domination colonialiste, l'autre participe à la reconstruction, à l'éveil et au développement de l'économie d'après la guerre. Annie Ernaux, dans certains de ses romans met en évidence les relations qui existent entre l'individu, son époque et la société. On perçoit entre les lignes l'opposition entre les parents qui gardent un comportement issu du peuple et la fille qui se voit prodiguer dans une école privée l'éducation « orthodoxe » de la haute société. On peut dire que l'expérience de l'enfance d'Annie Ernaux est typique, elle représente l'expérience de milliers de personnes qui passent de la classe inférieure à la classe moyenne par leur propre effort. Bien que son enfance ait été difficile, on peut entrevoir une certaine note de tendresse. Dans *La Place* et *Une Femme*, recourant à maints « photogrammes » de la vie des ses parents, l'auteure fait un examen rétrospectif et saisit l'occasion de se repentir ; elle se soigne ainsi de son trauma et son âme errante peut acquérir un peu de tranquillité. « Ceci n'est pas une biographie, ni un roman naturellement, peut-être quelque chose entre la littérature, la sociologie et l'histoire. Il fallait que ma mère, née dans un milieu dominé, dont elle a voulu sortir, devienne histoire, pour que je me sente moins seule et factice dans le monde dominant des mots et des idées où, selon son désir, je suis passée »⁴⁴⁰.

Chen Ran est issue d'une famille intellectuelle à Beijing en 1962. Depuis 1957 sa famille est toujours victime des tempêtes politiques. Dans ces circonstances, l'atmosphère de la famille est morne et déserte. Les relations entre ses parents sont tendues. De plus, parce que ses parents sont très pris par leurs professions, Chen Ran enfant se sent particulièrement solitaire. En raison de leur divorce, elle déménage avec sa mère. Les deux femmes vivent ensemble dans une petite chambre de neuf mètres carrés. La vie en symbiose avec la mère exerce une grande influence sur la

⁴⁴⁰ Annie Ernaux, *Une femme*, *op. cit.*, p. 106.

psyché de l'auteure ; la douleur, la haine, la solitude et le sentiment d'infériorité... toutes ces expériences traumatiques pendant l'enfance sont imprimées dans son inconscient pour être évacuées par l'écriture après sa majorité. Sous sa plume, le père est toujours égoïste et son amour toujours absent ; la mère est toujours pitoyable, l'amour maternel toujours abusif. Dans ses œuvres, l'héroïne fait toujours les cent pas entre l'attachement au père et le désir de le tuer, entre l'attachement à la mère et le désir de se délivrer d'elle. Dans *Le Soleil aux Lèvres* (*Zuichun lide yangguang*), Dai Er se marie avec un dentiste plus âgé ; dans *Trinquer avec le passé* (*Yu wangshi ganbei*), Xiao Meng tombe amoureuse d'un homme qui a le même âge que son père ; dans *La Vie Privée*, Ni Niuniu coupe le pantalon de son père pour exprimer son désir parricide ; dans *Ce n'est pas un endroit pour un adieu*, Dai Er, sous l'oppression maternelle, est obligée de rompre sa relation intime avec son amie Mo Fei... Tous ces comportements reflètent l'inconscience des héroïnes, inconscience qui se mêlent à celle de l'auteure, l'une s'identifie à l'autre, l'enfance de l'une est l'enfance de l'autre. Ces manifestations, souvent castratrices ne sont rien d'autre que la révélation des complexes d'Œdipe et d'Electra, et Chen Ran s'analyse en analysant autrui.

Parce que le divorce de ses parents aggrave son sentiment d'infériorité et sa solitude, l'auteure en déduit, par autodérision dans *La vie privée* : « Je suis comme un porteur de virus : je désire moi-même m'écarter du monde... »⁴⁴¹. Les séquelles en sont : « Ici, je ne veux pas raconter l'histoire de la destruction de cette famille, parce que cela n'est pas important. Ce qui importe, c'est que la foi dans la famille s'effondre complètement pour la personne qui sort des ruines de cette famille abattue. Ma mère et moi sommes devenues des sceptiques de la vie matrimoniale, laquelle est considérée comme un mode de vie magnifique par la plupart »⁴⁴². Donc, il n'y a pas de mariage heureux, ni de fin parfaite dans les œuvres de Chen Ran ; l'auteure construit sans cesse des romances qui se terminent pour des raisons imprévues et fatales.

⁴⁴¹ Chen Ran, *Siren shenghuo*, op. cit., p. 22-23.

⁴⁴² *Ibid*, p. 89.

On y voit une femme pessimiste, qui pourtant diffère de la désespérance chez Duras, car elle n'est pas désespérée. Chen Ran vit un demi siècle après Duras, elle ne connaît pas la pauvreté, ni la discrimination, ni les grands cataclysmes mondiaux. En comparaison avec l'opiniâtreté féminine de Duras, des œuvres de Chen Ran manifestent une sollicitude humaniste et une méditation rationnelle : « j'espère que la vie n'est pas faite que d'amertume, de rancœur et de haine. La reconnaissance à la vie est aussi un sentiment magnanime, fort et profond »⁴⁴³.

Wei Hui est issue d'une famille militaire. Elle passe trois ans de son enfance dans l'île de *Pu Tuo Shan*, laquelle est connue sous le nom du « pays de Bouddha entre mer et ciel » (*haitian fogueo*). Elle loge avec son père, un officier, chez *Fayu si*, le temple le plus grand de l'île et occupé à cette époque là par la troupe militaire. Dès l'enfance, elle est une enfant bizarre qui ne sait pas plaire à ses parents. Elle se rend souvent dans la grande salle abandonnée du temple, demeure tout interdite, et regarde les boddhisattvas. De temps en temps elle parle de la vie, de la mort et du destin avec un vieux moine. La tenue militaire, la sonnerie de la cloche du temple, et le mugissement des grosses vagues laissent une impression très profonde dans son esprit. Aussi dans ses premières œuvres qui relatent son développement, tel *Le revolver du désir*, elle décrit son amour platonique pour un officier instructeur, tandis que dans son œuvre récente *Mon dhyâna (Wo de chan)*, après avoir expérimenté à New York la jouissance et la liberté dans l'amour et la vie sexuelle, l'héroïne chinoise demeure encore perplexe face à sa propre vie. Ensuite elle retourne en Chine et tente de se libérer tant sur le plan mental que physique en respectant la tradition culturelle du bouddhisme.

À la différence de Duras, Annie Ernaux et Chen Ran, l'enfance de Wei Hui ne connaît ni bouleversement, ni pauvreté, ni catastrophe politique. Mais elle passe son enfance dans la décennie où les cultures chinoises et occidentales se heurtent violemment, où les idéologies traditionnelles et modernes luttent intensivement. Avec

⁴⁴³ Voir *Beijing qingnianbao (Journal pour la jeunesse de Beijing)*, 16, septembre, 2000.

la récente diffusion des idées occidentales et la transformation de l'idéologie dominante se développent de nouvelles intrigues, si bien que l'on n'arrive pas à juger à quel point l'histoire d'*Ai Xia* est authentique. Il n'en demeure pas moins vrai que la jeune fille, l'héroïne de ce roman, porte ses désirs vers un idéal de beauté, de séduction et d'amour sans confusion. Est-ce parce que la réalité parentale la déçoit ? Quoiqu'il en soit, la fille reste toujours un être hors du pouvoir parental.

Ces quatre écrivaines décrivent à des degrés divers le vécu de leur enfance à travers leurs œuvres. Ces enfances témoignent soit de leurs premières expériences amoureuses, souvent amères, soit de leurs vies en famille...où plus généralement elles mettent en avant le conflit entre la position d'une petite fille et la société dominée par les hommes. Dans le présent et le passé, dans la mémoire et l'imagination, l'expérience de l'enfance devient ainsi la pierre angulaire de la méditation et de l'exploration, l'outil et le matériau d'analyse.

Si écrire sur l'enfance permet aux écrivaines d'expliquer en quelque sorte la tonalité de leur création, jusqu'à déterminer potentiellement la construction de la personnalité des personnages, l'écriture narcissique va devenir la manifestation de leur attitude de vie.

9.2.2 L'écriture narcissique chez Duras, Chen Ran et Wei Hui

Dans *Pour introduire le narcissisme* (1914), Freud analyse un certain amour de soi inconscient qui provient d'une recherche d'auto-protection. On peut l'interpréter comme une auto-défense mentale. « Le narcissisme, en ce sens, ne serait pas une perversion, mais le complément [...] à l'égoïsme de la pulsion d'autoconservation dont une portion est, à juste titre, attribuée à tout être vivant »⁴⁴⁴. Quand un homme n'arrive pas à obtenir l'approbation du monde extérieur, il fait un retour sur lui-même pour maintenir l'équilibre psychologique.

La personnalisation excessive, la sensibilité spécifique et la rébellion contre

⁴⁴⁴ Sigmund Freud, « Pour introduire le narcissisme » (1914), in *Œuvres complètes psychanalyse*, Paris, presses Universitaires de France, 2005, p. 218.

la culture phallocratique se développent chez ces écrivaines pour élaborer sous leurs plumes le narcissisme. Ce narcissisme se manifeste dans une certaine mesure chez les auteures autant que chez les héroïnes des œuvres de Duras, Chen Ran et Wei Hui. L'héroïne de *L'Amant* et l'héroïne de *Shanghai Baby* sont pleines de confiance en elles et croient qu'elles ont un charme irrésistible, lequel suffit à provoquer le désir des hommes, amenés à s'oublier et à les poursuivre irréductiblement. Quant à l'héroïne de Chen Ran, son narcissisme se manifeste différemment ; elle a plus pitié d'elle-même et s'aime plus tendrement. Bien que les styles de Chen Ran et Wei Hui héritent directement de Duras, l'esprit subjectif féminin y est moins fort. On peut entrevoir la contrainte des normes phallocratiques derrière leur rébellion audacieuse.

Duras campe une héroïne-type, originelle, qu'elle décrit : « Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé. Elle est toujours là dans le même silence, émerveillante. C'est entre toutes celle qui me plaît de moi-même, celle où je me reconnais, où je m'enchante »⁴⁴⁵. Ce narcissisme durassien se retrouve chez les écrivaines chinoises, il se manifeste par l'estime ou la satisfaction de soi. Ces écrivaines s'identifient à leurs héroïnes et s'admirent à travers elles :

Dans *Shanghai Baby*, ce processus apparaît sans dissimulation : « Je suis en train de tomber amoureuse du 'je' de mon roman. Parce que dans mon roman, je suis plus intelligente et plus clairvoyante que dans la réalité ; J'ai un regard plus lucide sur l'amour, le désir, la passion, la haine et l'évolution des choses »⁴⁴⁶ ; Et d'une manière plus directement narcissique : la photo qui occupe la couverture entière de son roman *Shanghai Baby*, montre une Wei Hui au visage sexy, les yeux langoureux, les lèvres sensuelles.

Chen Ran parle franchement dans *La vie privée* : « Je sais, quelquefois je suis

⁴⁴⁵ Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁴⁶ Wei Hui, *Shanghai Baby*, *op. cit.*, p. 95-96.

une femme qui s'aime un peu trop facilement elle-même »⁴⁴⁷, mais elle n'est pas comme Duras et Wei Hui qui sont désinvoltes et volontaires : elle manifeste plus de retenue. La beauté de la femme doit d'abord être clairement affirmée par l'homme :

Tu es une fille charmante, tu sais ? Ce que ton corps et ton air exhalent, possède un charme spécial. Tu es comme un jardin magnifique, plein de fleurs et d'arbres rares... tu ne le constates pas ?⁴⁴⁸

L'héroïne, semble au début ne pas être consciente de sa propre beauté. L'auteure voudrait nous démontrer que le « je » était originellement une fille simple et pure.

Par contre, dans *L'Amant*, la scène de la rencontre de l'amant est ainsi décrite:

Dans la limousine il y a un homme très élégant qui me regarde [...] Il me regarde. J'ai déjà l'habitude qu'on me regarde [...] Croire que je suis belle comme les femmes belles [...] Croire que je suis charmante aussi bien. Dès que je le crois, que cela devienne vrai pour celui qui me voit et qui désire que je sois selon son goût, je le sais aussi⁴⁴⁹.

Le sens du goût esthétique provient d'une évaluation minutieuse que Duras décrit ouvertement et franchement. On comprend donc que le « je » connaît son charme propre depuis longtemps et qu'il a confiance en sa propre apparence.

Dans *Shanghai Baby*, l'héroïne « s'endimanche » avant d'aller dîner avec son amant et un journaliste :

Je me pare de mes plus beaux attributs. Ces moments de narcissisme où l'on se met de l'ombre à paupières, se dessine les lèvres et se poudre le visage devant un miroir sont un régal. Rien que pour cela, je veux bien me réincarner en femme une fois encore [...] Cet accoutrement me donne de l'assurance et je me sens belle⁴⁵⁰.

⁴⁴⁷ Chen Ran, *Siren Shenghuo*, *op. cit.*, p. 130.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁴⁹ Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p.25-26.

⁴⁵⁰ Wei Hui, *Shanghai Baby*, *op. cit.*, p. 137.

C'est le narcissisme durassien : désinvolture , acharnement et confiance en soi.

Quant à Chen Ran, son narcissisme est indirect, manifesté par le biais de métaphores qui décrivent son corps :

La poitrine de ce corps est bombée, molle, comme deux pêches cousues dans des poches de pyjama ; le ventre devient un champ large et lisse, il paraît que si on y repique des plants de blé, ils peuvent être verdoyants ; la fesse rebondie, confortable et ferme ; exhibée avec confiance, la taille décrivant un tel arc qu'il lui est impossible de se coucher à plat sur le lit. Les jambes sont longues et coulantes, on dirait deux points d'exclamation ⁴⁵¹.

Le vocabulaire se réfère à la nature, à la campagne « pêches », « un champ », « plants de blé ». À la lecture de ce texte on ressent une certaine fraîcheur. Ces descriptions imaginées qu'elle fait de son corps donnent la preuve presque objective de sa beauté. On la sent en harmonie avec son corps et son image, amoureuse d'elle-même.

Le narcissisme de Duras se manifeste aussi à travers l'image de l'amant, récurrente et de plus en plus parfaite : « moche » comme un « singe » dans *Un barrage contre le Pacifique*, ensuite élégant et grand dans *L'Amant*, il devient robuste finalement dans *L'Amant de la Chine du Nord*, sûr de lui, un rien péremptoire, avec le charme de l'homme.

Écrire sur l'amant parfait influence inévitablement les écrivaines chinoises. Chen Ran campe un amant « fin et pur » dans son roman autobiographique *La Vie privée*. Cet amant est non seulement beau et aux talents variés, mais aussi issu d'une famille de haut fonctionnaire. C'est une image très significative dans l'imaginaire féminin chinois car son origine familiale signifie dans une certaine mesure sa supériorité tant économique que sociale. Bien que l'héroïne maintienne toujours un certain équilibre et une certaine égalité spirituelle avec cet homme, ses heureuses surprises dans l'approfondissement de sa connaissance de l'amant nous laissent lire

⁴⁵¹ Chen Ran, *Siren shenghuo*, *op. cit.*, p. 80.

la trace de la conception traditionnelle chinoise : la valeur de la femme se traduit par le statut de l'homme qui l'aime. De même, l'amant chez Wei Hui est soit métis, soit étranger, toujours grand, beau et riche. Dans son dernier roman autobiographique *Mon dhyâna*, elle campe un amant parfait—« la trinité du sexe, de l'amour et de l'argent ». Ces amants stéréotypés chez Wei Hui sont considérés par certains critiques comme « le produit » de la mentalité chinoise actuelle ayant la couleur post-coloniale⁴⁵². Différents des amants durassiens, qui ne perfectionnent que l'apparence pour satisfaire le narcissisme de la femme, ceux des Chinoises font tomber les femmes dans le piège de la valorisation de l'homme. Cela peut être considéré comme une « zone d'erreur » de l'écriture féminine chinoise contemporaine.

Il est facile de constater que les textes des auteures analysées sont teintés de lesbianisme : le « je » et Hélène Lagonelle dans *L'Amant* de Duras, le « je » et sa voisine la veuve He dans *La vie privée* de Chen Ran, le « je » et Shamir dans *Shanghai baby* de Wei Hui. Par ces « autres » femmes, nous pouvons entrevoir « la projection » dense de l'expérience personnelle de l'auteure, formant l'alter égo des narratrices. D'après Simone de Beauvoir, la lesbienne a une tendance narcissique à s'approuver, donc à s'éprendre de son amie — sa propre projection et image reflétée. L'Homme est un animal qui craint par nature la solitude, aussi s'organise-t-il pour vivre en groupes. Or dans le groupe la femme est déçue par le comportement de l'homme. Elle est désespérée car elle ne peut pas compter sur lui, alors qu'aux yeux du monde extérieur il apparaît dominant. Cette situation conduit la femme à faire un retour sur elle-même pour se reconstruire. Cette affirmation de son identité a une forte couleur narcissique, la femme focalise son regard sur les individus de même sexe, aboutissant ainsi au lesbianisme. Cette tendre affection, cet attachement pour le même sexe n'est rien d'autre qu'une compensation face à l'absence de l'homme. Comme il l'a abandonnée à elle-même, la sacrifiée a en retour dressé entre eux un mur d'indifférence. La femme déserte le monde masculin par désespoir, mais aussi

⁴⁵² Wang Xirong, *op. cit.*, p. 57.

avec une ferme détermination.

Dans les œuvres des écrivaines chinoises analysées, on croise souvent des personnages féminins aux tendances lesbiennes. Cette attitude n'est pas naturelle chez l'héroïne ; elle provient d'une compassion, d'une complicité qui à un certain moment l'amène à accepter la situation. Dans *La vie privé* de Chen Ran, la fille se réfugie chez sa voisine la veuve He après avoir coupé le pantalon de son père. En fait la fille transfère son amour filial sur la veuve He :

He a toujours l'air hautain quand elle est dans le monde. Cependant quand elle est seule avec moi, elle dégage un air de 'mère', lequel me fascine [...] A ses qualités d'intellectuelle comme ma mère, s'ajoute un véritable charme de « femme au foyer »⁴⁵³.

J'ai toujours un sentiment singulier. He [...] est vraiment une lumière dans ma vie intérieure. Elle est une douce et aimable amie, une femme particulière qui pourrait remplacer ma mère⁴⁵⁴.

Dans *Trinquer avec le passé*, le lesbianisme se manifeste comme un virage psychologique quand l'héroïne est blessée par le patriarcat et désespérée par le comportement de l'homme. Dans ce cas là, l'héroïne ne peut faire confiance qu'à une personne du même sexe, à laquelle elle avoue ses peines secrètes : « pendant toute mon enfance, j'ai craint mon père. J'ai vécu longtemps dans la terreur et l'ombre de mon père, qui représente l'homme, par conséquent, je crains l'homme, qui représente le patriarcat. Cette peur profonde de l'homme me pousse irrémédiablement vers la femme, l'amie intime. Ici, s'écarter de l'homme ne signifie pas la perversion sexuelle »⁴⁵⁵. Juste comme ce que dit Wei Hui dans *Le Revolver du désir*, « Quand 'le visage' de l'amour à ce moment là devient confus et incertain, l'amitié du même sexe prend toujours rapidement le dessus »⁴⁵⁶. Comme celui de Chen Ran, le lesbianisme chez Wei Hui se manifeste par une entente parfaite et le partage des mêmes

⁴⁵³ Chen Ran, *Siren shenghuo*, *op. cit.*, p. 104-106.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁵⁵ Chen Ran, *Yuwangshi ganbei (Trinquer avec le passé)*, in *Chen Ran wenji*, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁵⁶ Wei Hui, *Yuwang shouqiang*, *op. cit.*, p. 344.

sentiments. Dans *Shanghai baby*, Shamir est une réalisatrice allemande dont l'héroïne tombe amoureuse brièvement: « Cette phrase me trouble et m'émeut. Je sens mon corps transi, pétrifié par un courant électrique. Je ne comprendrai jamais pourquoi ce sont toujours les femmes, sans exception, qui comprennent le mieux les femmes. Elles peuvent relever, de façon précise et sans se tromper, les points les plus subtils et les plus secrets de la personnalité de leurs congénères »⁴⁵⁷.

De plus, l'héroïne se trouve toujours en position passive dans la relation lesbienne décrite par les écrivaines chinoises, c'est-à-dire qu'elle n'a pas l'initiative, elle est séduite et se laisse faire.

En revanche, le lesbianisme chez Duras se manifeste plus radicalement. Par exemple dans *L'Amant*, l'héroïne démontre sans déguisement sa forte tendance au lesbianisme. Elle déclare ouvertement son désir à son amie Hélène Lagonelle :

Je voudrais manger les seins d'Hélène Lagonelle comme lui [l'amant chinois] mange les seins de moi dans la chambre de la ville chinoise [...] Je la vois comme étant de la même chair que cet homme de Cholen mais dans un présent irradiant, solaire, innocent, dans une éclosion répétée d'elle-même, à chaque geste, à chaque larme, à chacune de ses failles, à chacune de ses ignorances. Hélène Lagonelle, elle est la femme de cet homme de peine qui me fait la jouissance si abstraite, si dure, cet homme obscur de Cholen, de la Chine. Hélène Lagonelle est de la Chine⁴⁵⁸.

On voit par là qu'en louant le corps de son amie, l'héroïne de Duras a de la compassion et de l'amour pour elle, une impulsion sexuelle irrésistible même, laquelle dépasse le cadre de l'amitié pure entre les mêmes sexes. Qui plus est, l'héroïne veut même la donner à son amant pour qu'il lui fasse l'amour. Ce désir de partager la jouissance avec elle démontre davantage l'impulsion sexuelle de l'héroïne pour le même sexe.

Une telle écriture narcissique mêlée au lesbianisme est comparable à une contemplation dans le miroir. C'est clairement le cas pour Hajdukowski-Ahmed

⁴⁵⁷ Wei Hui, *Shanghai Baby*, op. cit., p. 303.

⁴⁵⁸ Marguerite Duras, *L'Amant*, op. cit., p. 91-92.

quand elle annonce : « Il est temps que lorsque la femme se regarde dans un miroir, elle voie enfin son corps et que lorsqu'elle parle, l'écho lui renvoie sa voix »⁴⁵⁹.

9.2.3 L'écriture du corps

Chantal Chawaf déclare dans *Rougeâtre* : « Parler, ça relie au corps, à la chair, à ce qui respire et bouge et est chaud ». Pour elle « l'aboutissement de l'écriture est de prononcer le bonheur du corps dans le monde »⁴⁶⁰. Les écrivaines analysées partagent la même conviction. Ces écrivaines, françaises et chinoises, explorent sans aucun tabou leur corps et la perception des corps. Elles s'éprennent de leur corps et poursuivent leur désir le plus loin possible.

Dans *L'Amant*, Duras décrit audacieusement la jouissance que lui procure l'homme dans son corps :

D'abord il y a la douleur. Et puis après cette douleur est prise à son tour, elle est changée, lentement arrachée, emportée vers la jouissance, embrassée à elle⁴⁶¹.

Ici, on a une vue panoramique sur l'expérience sexuelle secrète de la femme, qui se déroule à l'insu de l'homme. Cette écriture du corps est d'abord considérée comme une écriture des sens. C'est-à-dire que ce mode d'écriture se réfère aux sensations, aux émotions, il est lyrique. Hélène Cixous écrit : « Emmurées les petites filles aux corps 'mal élevés'. Conservées, intactes d'elles-mêmes, dans la glace. Frigidifiées. Mais qu'est-ce que ça remue là-dessous ! »⁴⁶² Dans le discours masculin, l'expérience féminine et surtout son expérience sexuelle, paraissent toujours profondément opprimées et sévèrement contrôlées, mais « le désir féminin inaliénable, comme la lune resplendissante brille dans le ciel, est la parole de la

⁴⁵⁹ Maroussia Hajdukowski-Ahmed, « Le dénoncé/énoncé de la langue au féminin ou le rapport de la femme au langage », *Féminité, Subversion, Écriture*. Eds. Suzanne Lamy et Irène Pagès. (Québec : Remue-Ménage, s.d.), p. 64.

⁴⁶⁰ Chantal Chawaf, cité par Yang Tinfang, *op. cit.*, p. 201.

⁴⁶¹ Marguerite Duras, *L'Amant, op. cit.*, p. 50.

⁴⁶² Hélène Cixous, *op. cit.*, p. 41.

beauté féminine et du silence féminin, est source de parole féminine »⁴⁶³.

Les écrivaines chinoises des années 1990 donnent activement un écho à cette écriture du corps quand elle fut introduite en Chine.

Dans *Trinquer avec le passé*, Chen Ran décrit la perception, l'expérience du corps :

Dans l'obscurité, la lumière du soleil éclaire son corps, lequel est doux comme une feuille, elle flotte dans la mer, elle devient un poisson blanc, l'eau de mer caresse ses joues, sa peau [...] dans l'obscurité, elle absorbe un sentiment inconnu dans son corps, lequel désormais ne retient plus rien d'obscur⁴⁶⁴.

Quelques lignes plus tard, on retrouve de telles descriptions :

Au début, elle résiste intensément au sentiment de honte, mais seulement un moment et elle abandonne. Un petit oiseau chante dans son corps [...] Elle s'effondre. Elle lui demande de ne pas arrêter [...] Cette petite femme, qui était timide, solitaire, orgueilleuse et avait le respect de soi, devient une femme qui a perdu toute pudeur. Le monde gronde à côté de ses oreilles, meurt...⁴⁶⁵

Chen Ran brise la méthode traditionnelle d'écriture et utilise des métaphores pour décrire le désir sexuel de la femme. L'expérience individuelle du personnage est exprimée de façon poétique. De plus, entre la raison et le désir, l'héroïne finit par se plier au désir. La psychologie féminine et la perception du corps féminin nous sont présentées avec vigueur.

Cette écriture qui naît donc du corps rend hommage au corps. Dans *L'Amant*, Duras fait l'éloge du corps d'Hélène Lagonelle :

Je suis exténuée par la beauté du corps d'Hélène Lagonelle [...] Ce corps est sublime, libre sous la robe [...] Ce qu'il y a de plus beau de toutes les choses données par Dieu, c'est ce corps d'Hélène Lagonelle, incomparable, cet équilibre entre la stature et la façon dont le corps porte les seins, en dehors de lui, comme des choses séparées. Rien n'est plus extraordinaire que cette rotondité extérieure des seins

⁴⁶³ Huang Lin & Wang Guangming, *Lianxing duihua—Ershi shiji zhongguo nüxing yu wenxue* (*La Conversation des deux sexes—les femmes chinoises et la littérature au XX^e siècle*), Beijing, Editions Zhongguo wenlian, 2001.

⁴⁶⁴ Chen Ran, *Yu wangshi ganbei*, op.cit., p.23.

⁴⁶⁵ *Ibid.* p. 27.

portés, cette extériorité tendue vers les mains. Même le corps de petit coolie de mon petit frère disparaît face à cette splendeur ⁴⁶⁶.

Comme Duras, Chen Ran proclame avec force la dignité et la beauté du corps de la femme :

Je contemple la jeune et belle fille dans la glace. Je la vois soudain me tourner le dos. Quand elle se retourne dans la glace, elle a déjà enlevé sa chemise moulante, qui, peut-être a disparu toute seule. Son buste nu est décolleté sans aucune pudeur dans le miroir. Les bouts de sein, rouges foncés, comme s'ils étaient baignés de lumière du soleil, brillent. Les seins blancs et lisses poursuivent sa vue, comme deux tournesols ronds poursuivent le lumière du soleil⁴⁶⁷.

Chez Wei Hui, sont décrits les gestes de danse de l'héroïne :

...la fille danse au clair de lune. Son corps luit comme le duvet des cygnes et étonne par sa force de léopard. Accroupie, bondissant, tournoyant sur elle-même, chacune de ses postures félines dégage une grâce mêlée d'un venin qui vous plonge dans les affres d'un brûlant désir ⁴⁶⁸.

Cette description nous montre un corps plein d'énergie, resplendissant de santé. Wei Hui nous expose avec audace la perception du corps :

Le plaisir de la chair m'engourdit les neurones, me retire toutes mes capacités intellectuelles [...] L'espace d'un instant, mes sensations prennent une dimension planétaire, je suis soudain capable de renverser des montagnes et soulever des océans. J'ai l'impression de faire l'amour à tous les hommes de la terre ⁴⁶⁹.

Chez Wei Hui, la raison et l'idéal sont exclus, la puissance de la sexualité est relevée sans déguisement. Par rapport à Chen Ran qui hésite entre âme et corps, entre désir et rationnel, Wei Hui exhibe plus franchement des expériences secrètes et fait part avec audace de sa défection à la tradition. Par comparaison avec l'écriture du corps chez Chen Ran, qui est esthétisante et poétique, celle chez Wei Hui reflète sa

⁴⁶⁶ Marguerite Duras, *L'Amant*, *op.cit.*, p. 89.

⁴⁶⁷ Chen Ran, *Siren shenghuo*, *op.cit.*, p. 130.

⁴⁶⁸ Wei Hui, *Shanghai Baby*, *op.cit.*, p. 25.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 305-306.

tendance au « particularisme du corps ». Tous les désirs proviennent du corps et ont raison d'exister.

L'écriture du corps concerne aussi Annie Ernaux. Mais elle rejette toutes les métaphores, hyperboles ou images poétiques qui sont construites autour du corps féminin :

Ma jouissance aussi lui est bonheur, l'excite infiniment. Dieu qu'il faut de temps pour savoir aimer, apprendre le corps de l'autre ⁴⁷⁰.

Je suis vraiment ivre après avoir fait l'amour... ⁴⁷¹

Je me suis aperçue que j'avais perdu une lentille. Je l'ai retrouvée sur son sexe ⁴⁷².

L'écriture du corps chez Annie Ernaux est typique de son style : pur, simple et plat. Mais elle laisse ainsi un espace à l'imagination.

Les descriptions audacieuses de l'expérience sexuelle féminine et la perception du corps, son exposition et particulièrement celui des jeunes filles, offrent un paysage splendide incontournable dans les textes des femmes. Pour les écrivaines, c'est un moyen à caractère féministe qui manifeste le soi et qui répand la conscience subjective de la femme. Comme le dit Hélène Cixous : « Écris-toi : il faut que ton corps se fasse entendre. Alors jailliront les immenses ressources de l'inconscient »⁴⁷³. L'écriture féminine chinoise est totalement réceptive à l'écriture du corps propre aux œuvres féministes occidentales. Si elle manifeste si audacieusement le secret personnel et la perception féminine, c'est peut-être parce qu'ils ont été opprimés et enchaînés depuis longtemps. Mais cela peut être considéré également comme un phénomène littéraire qui s'adonne aux plaisirs sensuels. Certaines expressions voilées sur le désir sexuel féminin manifestent la qualité de la littérature chinoise. Ce

⁴⁷⁰ Annie Ernaux, *Se perdre*, *op.cit.*, p. 92-93.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 105.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 44.

⁴⁷³ Hélène Cixous, *op.cit.*, p. 43.

sentiment esthétique poétique peut être considéré comme une contribution à la littérature féminine en général.

Dans l'histoire littéraire : le corps, les traits et les allures de la femme sont complètement exprimés sous l'angle visuel de l'homme, mais ceux de l'homme sont relativement moins exposés sous l'angle visuel de la femme. Ces écrivaines s'opposent à la tradition de l'histoire littéraire, elles décrivent non seulement leur propre corps vu par elles, mais aussi le corps de l'homme. Désormais le corps de l'homme devient un objet saisi sous l'angle visuel de la femme.

Dans *L'Amant*, l'héroïne traite le corps de l'amant en un objet regardé, examiné du point de vue féminin :

La peau est d'une somptueuse douceur. Le corps. Le corps est maigre, sans force, sans muscles, il pourrait avoir été malade, être en convalescence, il est imberbe, sans virilité autre que celle du sexe, il est très faible, il paraît être à la merci d'une insulte, souffrant⁴⁷⁴.

Il sent le miel, à force sa peau a pris l'odeur de la soie, celle fruitée du tussor de soie, celle de l'or, il est désirable. Je lui dis ce désir de lui⁴⁷⁵.

C'est un corps féminisé, il fait dans une certaine mesure allusion à la servilité et à la faiblesse de l'amant.

Dans *Se perdre* d'Annie Ernaux, l'héroïne, le « je » décrit son amant ainsi :

...il est « cet homme de ma jeunesse », blond et un peu rustre (ses mains, ses ongles carrés) qui me comble de plaisir et auquel je n'ai plus envie de reprocher son absence d'intellectualité⁴⁷⁶.

C'est un corps plein de virilité, une virilité qui peut suppléer à certains manques, ici, à une « intellectualité ». L'auteure profite de la sensualité de l'homme qui se transforme en objet de plaisir sexuel. Les rôles sont inversés : la femme n'est

⁴⁷⁴ Marguerite Duras, *L'Amant*, *op.cit.*, p. 49.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁷⁶ Annie Ernaux, *Se perdre*, *op.cit.*, p. 23.

plus utilisée pour le seul plaisir de l'homme, ce dernier devient un jouet dans les mains de la femme. Annie Ernaux permute le rôle traditionnel de chacun. C'est la femme qui devient « sujet » et qui juge de la qualité ou du défaut de l'homme.

Chez Chen Ran, l'héroïne observe les petits mouvements du corps de son amant :

Quand je m'approche vers lui [...] ses doigts tapent doucement la table en rythme, anxieusement. Plus je suis proche de lui, plus rapidement ses doigts tapent sur la table [...] Quand mon ombre obscurcit son journal, ses doigts s'arrêtent soudain, il serre presque le poing, le bout de ses doigts tremble montant qu'il perd son contrôle [...] Ces petits détails de comportements me le rendent encore plus adorable⁴⁷⁷.

C'est un corps tout à fait contrôlé par le « je », l'héroïne, une femme.

Dans *Shanghai baby*, Wei Hui expose le corps d'un amant de la narratrice :

Son corps était gracieux et longiligne. La bonne petite chaleur de ses couilles propres, que je laissais fondre dans ma bouche, m'a permis de goûter à ce sentiment de confiance totale qui caractérise le don de soi dans l'acte amoureux. Son pénis, qui se mouvait en circonvolutions, donnait l'impression d'avoir les ailes d'un petit oiseau⁴⁷⁸.

C'est en fait un corps, comme chez Annie Ernaux, qui donne du plaisir à la femme. La femme, en tant que sujet, décrit le corps de l'homme comme objet mais également manifeste la perception de la femme. Le désir féminin s'éveille, s'épanouit.

Ces quatre écrivaines s'opposent à la tradition littéraire qui met le corps de la femme dans la position d'« objet décrit » et « objet regardé », elles louent audacieusement le corps de la femme en décrivant soit fougueusement soit délicatement leurs perceptions physiques. De plus, elles donnent leur vision personnelle du corps de l'homme. En décrivant celui-ci, ces écrivaines observent, analysent et jugent les hommes. Elles établissent ainsi une nouvelle image féminine,

⁴⁷⁷ Chen Ran, *Siren shenghuo*, *op.cit.*, p. 128.

⁴⁷⁸ Wei Hui, *Shanghai Baby*, *op.cit.*, p. 98.

une image qui ne résiste pas au corps masculin ; en revanche, elles en jouissent. On peut supposer que le mythe du bonheur se cache dans la coexistence pacifique des sexes. En fait ces écrivaines dévoilent leur désir du corps en insistant sur le désir et la jouissance. Tout cela démontre leur intention d'aller contre la tradition, leur esprit rebelle. Il faut également noter que chez ces quatre écrivaines l'homme devient un synonyme du « désir », un objet sexuel. Le fait que les écrivaines révèlent plus ou moins consciemment leur attitude de « regarder d'en haut » ou de « dominer » l'homme avec leur sexe, doit être considéré comme un avertissement pour éviter l'apparition d'une autre « hégémonie » de la parole, celle de la femme.

9.3 La fille rebelle

L'histoire de l'être humain est une lutte entre l'instinct et la moralité. Quand l'instinct animal l'emporte, l'Homme, en tant qu'un individu, agit selon « le principe de plaisir »⁴⁷⁹. Plus tard, en raison des besoins de la vie en groupe et de la socialisation, l'Homme établit les principes pour maintenir un équilibre entre la demande de l'individu et l'intérêt du groupe, des autres. Cependant, cet équilibre est relatif. À l'époque féodale, l'instinct humain était intentionnellement déconsidéré et opprimé pour faire grand cas des principes moraux : dans l'Europe médiévale, l'éthique religieuse oppressait le désir humain ; en Chine, il y eut le « *sancong side* »⁴⁸⁰ pour la femme.

Avant le XX^e siècle, dans la littérature occidentale, bien qu'il y ait toujours eu des écrivains révoltés contre la morale et l'éthique opprimant l'idée de désir, il est rare que ceux-ci aient affirmé audacieusement leur désir personnel au mépris de la morale traditionnelle. Sauf quelques exceptions, à l'exemple de SADE (1740-1814),

⁴⁷⁹ Un concept central en psychanalyse, élaboré très tôt par Gustav Fechner (*Lustprinzip* en 1845), qui fut emprunté par Sigmund Freud en 1900.

⁴⁸⁰ « *San cong si de* » (les trois obéissances pour les femmes) devient après le premier siècle un principe auquel la femme doit se soumettre. Le contenu du « *san cong* » est le suivant : avant le mariage, la fille doit obéir à son père ; après le mariage, la femme doit se soumettre à son mari et si son mari meurt, elle doit déférer le pouvoir à son fils. « *Si de* » (les quatre vertus) sont : chasteté, modestie dans les paroles, décence dans les manières, ardeur au travail, série de normes contraignantes sur la moralité des femmes, leur comportement et leur savoir-vivre.

qui fut condamné pour outrages aux bonnes mœurs⁴⁸¹. Son œuvres ne fut guère reconnue avant Apollinaire et les surréalistes qui saluèrent la revendication d'une liberté absolue face à la contrainte sociale, à la fois morale, religieuse et langagière. Ce n'est qu'au XX^e siècle et sous l'influence des idées philosophiques modernes que les écrivains occidentaux, se basant sur la position de l'instinct humain, défient constamment l'ancienne moralité qui opprimait le désir.

Dans la narration dominante, que le phallocentrisme l'avoue ou non, la femme est toujours l'objet que l'on regarde. Le rôle de la femme est fixé : elle doit être timide, passive, obéissante, belle et bienveillante. Elle est essentiellement dépendante de l'homme et elle n'a ni la force ni le moyen d'agir. Mais ces écrivaines étudiées campent des filles tout à fait rebelles, s'opposant à la tradition et à ceux qui les regardent.

9.3.1 La fille séductrice chez Duras

Avant 18 ans, Duras vit en Indo-chine, colonie française. Comme elle habite dans la campagne reculée, elle n'est pas sous l'influence de la bonne morale traditionnelle et de la culture dominante. Dans sa vie simple, naturelle, elle maintient une conception de la moralité qui est proche de l'instinct. Elle se forge une vie à elle et une idée propre des valeurs, qui aboutiront finalement à une littérature alternative.

L'impression la plus profonde donnée par *L'Amant* est que la petite héroïne méprise, rejette et même foule aux pieds les normes morales établies par la société.

C'est une fille adolescente qui a perdu tôt son père. C'est un « sujet » qui grandit dans un espace vidé du pouvoir du père, un sujet féminin qui se développe véritablement, car maintenue loin des normes éducatives espérées. Ce n'est pas avec la parole que l'héroïne narratrice défie la tradition, c'est avec « le corps » qu'elle « blasphème » la moralité sociale. L'héroïne déchire facilement le masque des bonnes manières et persiste dans sa façon de vivre en « marge » de la convenance.

C'est une fille de quinze ans et demi, jamais intimidée, de caractère rebelle. Elle adore porter un chapeau d'homme alors qu'« aucune femme, aucune fille ne

⁴⁸¹ Le dernier date de 1959.

porte de feutre d'homme dans cette colonie à cette époque-là»⁴⁸². C'est une fille qui n'apprécie pas la beauté des filles au sens traditionnel. Elle essaie ce feutre à l'occasion, pour s'amuser, pour rire, mais elle voit : «sous le chapeau d'homme, la minceur ingrate de la forme, ce défaut de l'enfance, est devenue autre chose. Elle a cessé d'être une donnée brutale, fatale, de la nature»⁴⁸³, alors « je ne le [le chapeau d'homme] quitte plus»⁴⁸⁴. Dans la contemplation au miroir, la fille prend confusément conscience d'elle-même, de son identité, elle s'affirme. Cette tenue, mi-fille mi-garçon, assène un coup à l'image idéale de la fille traditionnelle qui s'accorde avec les principes du phallogentrisme. En même temps, cette fille ne possède pas encore la personnalité de la femme idéale dans la société phallogratique. En tant que benjamine de la famille, elle n'est pas un « ange » naïve ou timide. Son image, ses idées et ses comportements violent constamment le modèle traditionnel : quinze ans et demi, le corps mince, une robe de soie naturelle, usée, bistre, presque transparente, sans manches, décolletée, une ceinture de cuir à la taille, deux longues tresses, le chapeau d'homme, une paire de talons hauts en lamé or. Elle est fardée avec la crème Tokalon et la poudre Houbigan couleur chair, et son rouge à lèvres rouge sombre, cerise. Elle sort « dans cette tenue d'enfant prostituée »⁴⁸⁵. Elle a l'habitude qu'on la regarde⁴⁸⁶. Belle et rebelle ! « On regarde les blanches aux colonies, et les petites filles blanches de douze ans aussi. Depuis trois ans les blancs aussi me regardent dans les rues [...] on me regarde vraiment beaucoup. Mais moi je sais que ce n'est pas une question de beauté mais d'autre chose, par exemple, oui, d'autre chose, par exemple d'esprit »⁴⁸⁷. Cet « esprit », ici, est l'« allure », l'expression de son sexe, une manifestation du caractère féminin. Grâce au regard de l'homme, la fille voit la différence entre le « moi » et l'homme, ainsi la conscience féminine de la fille commence à germer sous le regard de l'homme adulte.

Dans la relation des deux sexes, la fille est toujours le sujet. Sur le bac, la fille

⁴⁸² Marguerite Duras, *L'Amant*, *op.cit.*, p. 20.

⁴⁸³ *Ibid.*.

⁴⁸⁴ *Ibid.*.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 25-26.

rencontre un inconnu qui l'invite, elle monte dans sa voiture sans la moindre hésitation. Plus étonnant, elle, une fille très jeune, «sait bien y faire déjà, pour détourner l'attention qu'on lui porte à elle vers celle que, elle, elle porte à l'argent »⁴⁸⁸. En plus, cette fille de quinze ans et demi méprise jusqu'à l'extrême les règles du jeu dans le monde phallocratique : en face de l'amant pleurant, « elle lente, patiente, elle le ramène vers elle et elle commence à le déshabiller. » « Elle lui demande de ne pas bouger. Laisse-moi »⁴⁸⁹. Jouissant du corps de l'homme, cette fille regarde calmement son amant, lequel « est dans un amour abominable »⁴⁹⁰. Aux yeux des autres, elle est une fille vicieuse, dans le pensionnat, « aucune ne lui adressera plus la parole »⁴⁹¹.

En fait, la fille s'aperçoit que son comportement dépasse la norme morale. Elle s'identifie à une femme expérimentée sexuellement, or cette attitude ne convient pas à une jeune fille. Elle parle à la troisième personne : « La même différence sépare la dame et la jeune fille au chapeau plat des autres gens du poste. De même que toutes les deux regardent les longues avenues des fleuves, de même elles sont. Isolées toutes les deux. Seules, des reines. Leur disgrâce va de soi. Toutes deux au discrédit vouées du fait de la nature de ce corps qu'elles ont, caressé par des amants, baisé par leurs bouches, livrées à l'infamie d'une jouissance à en mourir, disent-elles, à en mourir de cette mort mystérieuse des amants sans amour »⁴⁹². On voit par là que la jeune fille ne critique pas avec indignation la moralité sociale, mais elle démontre clairement son attitude : mépris, indifférence. Elle brave aussi les critiques et les affronts de son entourage pour arriver à satisfaire ses envies sexuelles, et elle ne le regrette jamais. C'est donc en transgressant la moralité que la fille accepte son amant chinois et « demandera toujours encore et encore »⁴⁹³, exposant sans réserve ses secrets de femme devant les lecteurs : « Je ferme les yeux sur le

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p.49.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p.50.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p.110.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 111.

⁴⁹³ *Ibid.*, p.112.

plaisir très fort »⁴⁹⁴.

C'est le « je » de la narratrice dans le souvenir de Duras, une image de « fille séductrice », une gifle sur « la face » de la phallocratie. L'auteure emprunte intentionnellement cette image de fille reniée par la culture phallocratique pour sujet narratif, faisant ainsi face à la culture phallocentrique avec insouciance et acharnement. La même méthode est employée par Annie Ernaux.

9.3.2 La fille qui avorte chez Annie Ernaux

Sous la plume d'Annie Ernaux, l'héroïne est toujours une fille douée intellectuellement, issue d'un milieu modeste. Elle ne déçoit pas les espoirs des parents, étant très bonne élève d'une école privée. Cette bonne fille assène un rude coup à l'éducation orthodoxe qu'elle reçoit—elle est enceinte sans être mariée. Dans *l'Événement*, Annie Ernaux campe une étudiante qui subit de dures épreuves pour chercher un moyen d'avorter.

D'abord, l'auteure nous présente une fille possédant l'esprit d'indépendance. Quand elle s'aperçoit qu'elle est enceinte, bien qu'elle soit anxieuse, elle n'est pas en plein désarroi, ni ne pleurniche devant ses parents, ni ne demande le mariage à son petit ami ; elle décide d'elle-même d'avorter afin de continuer ses études universitaires. Entre-temps, elle refuse la séduction d'un garçon et ainsi réserve sa dignité. Elle est hospitalisée en raison de l'hémorragie causée par l'avortement clandestin ; quand ses amis lui rendent visite, elle leur raconte cet événement avec un sentiment de « je me sentais sauvée »⁴⁹⁵, « sur le mode de l'humour »⁴⁹⁶ :

L.B. et moi, nous comparions avec jubilation nos avortements. L.B. racontait que l'épicière du coin de la rue lui avait dit que ce n'était pas la peine d'aller à Paris pour avorter, il y avait une femme tout près dans le quartier, qui ne prenait que trois cents francs. On plaisantait sur les cent francs que j'aurais pu économiser. On pouvait rire maintenant des vexations et de la peur, de tout ce qui n'avait pas empêché qu'on transgresse la loi⁴⁹⁷.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁹⁵ Annie Ernaux, *l'Événement*, Gallimard, 2000, p. 107.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 101.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 102.

Le mépris de la loi inhumaine, humiliante se montre. De plus, se faire avorter est aux yeux de la mentalité religieuse une transgression. Cette fille entre intentionnellement dans une église pour dire qu'elle a avorté et exprimer ensuite : « je me sentais dans la lumière »⁴⁹⁸. Evidemment, elle lance un défi à la tradition et à la moralité. En plus de cela, elle défie la société dominante : « Avec des détours, je lui ai fait comprendre que j'avais eu un avortement. C'était peut-être par haine de classe, pour défier ce fils de directeur d'usine, parlant des ouvriers comme d'un autre monde, ou par orgueil. Quand il a saisi le sens de mes paroles, il a cessé de bouger, ses yeux dilatés sur moi, sidéré par une scène invisible... »⁴⁹⁹

Avec l'avortement, l'auteure défie la tradition, la moralité et la culture dominante. Sa fierté provient de ce comportement qui s'oppose aux lois et accentue sa rébellion : « c'est sans doute quelque chose de cette fierté qui m'a fait écrire ce récit »⁵⁰⁰.

9.3.3 La fille en repli chez Chen Ran

Un trio familial, toujours dépourvu de fratrie. La narratrice-personnage raconte l'histoire d'une fille qui grandit de livre en livre dans la solitude. Cette solitude se développe jusqu'à son paroxysme dans le roman *La Vie Privée*. Au travers de cette solitude, l'auteure nous démontre son mépris des conventions et la difficile situation mentale de l'humain.

Comme la majorité des textes narratifs de Chen Ran, *La Vie Privée* refuse les histoires grandioses et raconte le récit personnel d'une narratrice repliée sur elle-même. La narratrice de *La Vie Privée* est une fille solitaire, « autiste », qui vit totalement refermée sur elle-même, au foyer et à l'école ; elle est donc traitée par son père et par son instituteur comme une « sourde-muette ». Même la fureur noire de son enseignant n'arrive pas à la briser : « Monsieur T. hurle sur moi, me demande de

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 108.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 109.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 107.

parler. Mais je ne parlerai jamais plus [...] Je n'ai rien fait sauf que je suis décidée à devenir une muette »⁵⁰¹. En effet, cette fille exerce dans le silence sa vengeance contre la société phallocratique que son père et son instituteur représentent. Elle fantasme : son père est « transporté par la voiture de police jusqu'à un lieu, il restera là, jamais il ne lui sera plus permis de rentrer à la maison »⁵⁰². Elle imagine également qu'elle presse sa main fortement sur le sexe de son instituteur, pour se venger de lui qui autrefois toucha son sexe⁵⁰³. L'héroïne résiste au pouvoir masculin par attaque imaginaire, elle emploie une violence mentale contre le pouvoir moral.

Ce repli sur soi de la fille devenue adulte se manifeste par des ruptures, avec la politique et le monde extérieur. Son déclencheur est la mort de sa voisine He, avec qui elle avait une relation homosexuelle depuis l'enfance, puis par la mort de sa mère. Le départ de Yin Nan, premier jeune homme dont elle soit tombée amoureuse, provoque chez elle l'autisme. À la fin du livre, elle se confine dans la salle de bain, pour y réunir ses amours hétérosexuel et homosexuel dans l'imagination et l'onanisme, « dans une combinaison mystérieuse et dans une véritable fusion sexuelle »⁵⁰⁴. Cette expérience auto-érotique n'atteint son accomplissement que grâce à cette permutation et à cette indifférenciation, où « l'expérience esthétique et l'assouvissement du désir se marient à la perfection »⁵⁰⁵. La fin de cette histoire révèle allégoriquement que la femme demeure solitaire dans cette société phallocratique et que rien ne peut l'aider. Mais elle n'est pas fanée ou flétrie, au contraire elle se procure de la tranquillité, de la placidité et une satisfaction mentale loin du tapage et de la légèreté. Ainsi elle perce à jour l'insignifiance de l'homme, laquelle se cache derrière l'apparence de la force ; elle acquiert une confiance en soi et la force mentale en déconstruisant les normes phallocratiques. La salle de bain est en fait pour la narratrice un espace propre à elle. Cette salle de bain n'est pas seulement une « chambre à soi », « la chambre, ici, dans ma compréhension [...] une

⁵⁰¹ Chen Ran, *Siren shenghuo*, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 27.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 190.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 191.

sorte de sécurité, d'autonomie, de garantie pour la vie »⁵⁰⁶.

Selon Virginia Woolf, « L'état normal et satisfaisant est celui où les deux sexes vivent en harmonie et coopèrent dans l'ordre spirituel. Dans un homme—qui est un homme—la partie féminine du cerveau doit néanmoins jouer son rôle ; et de même faut-il qu'une femme soit en rapport avec l'homme qui est en elle. C'est peut-être cela que Coleridge voulait dire quand il écrivit qu'un grand esprit est androgyne. C'est quand cette fusion a lieu que l'esprit est pleinement fertilisé et peut faire usage de toutes ses facultés »⁵⁰⁷. Chen Ran avec « une fille dans la salle de bain » transfigure cette idée de Woolf, en réaffirmant la qualité d'une écriture capable d'effacer les frontières entre l'homosexualité et l'hétérosexualité, entre le désir et l'amour.

En campant une fille qui se replie sur elle-même jusqu'à l'extrême, Chen Ran nous révèle sa conception du monde dirigée contre l'orthodoxie culturelle chinoise dominante.

9.3.4 La fille qui écrit avec « la partie basse » chez Wei Hui

Chez Wei Hui, l'héroïne est toujours une écrivaine qui écrit ce qu'elle imagine et ce qu'elle expérimente ou vit dans son existence. Il est vraiment difficile pour nous de distinguer l'héroïne de l'auteure. Les descriptions érotiques existent partout chez elle. Elle est donc qualifiée par les critiques littéraires chinoises de représentante de « l'écriture de la partie basse »⁵⁰⁸, c'est-à-dire des écrivaines qui « écrivent » avec la partie basse de leur corps.

Des critiques commentent l'écriture du corps chez Wei Hui ainsi : en exposant le secret personnel féminin, elle se procure une vente commerciale assurée;

⁵⁰⁶ Chen Ran, *Chen Ran wenji*, vol. 4, *op.cit.*, p.258. Cité et traduit par Zhang Yinde, *op.cit.*, p. 414, note 55.

⁵⁰⁷ Virginia Woolf, *Une Chambre à soi*, traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris, Denoël, 1992, p.147-148.

⁵⁰⁸ Pendant la fin des années 1990, des écrivaines chinoises jeunes décrivent sans tabou leur vie sexuelle et n'hésitent pas à évoquer les dérives de leur existence vers la drogue et la folie. Des critiques littéraires condamnent ces œuvres pour outrage aux mœurs. Ces œuvres sont dépréciées en tant qu'« écriture de la partie basse ».

tant de descriptions érotiques la mettent en situation d'«être regardée ». En fait, si on parcourt les œuvres de Wei Hui, il n'est pas difficile de voir comment elle contre-attaque les « voyeurs ».

Dans son roman *Folle comme Wei Hui*, il y a cette intrigue: Un jour, quand la fille est en train de prendre la douche, elle s'aperçoit que quelqu'un la regarde furtivement. Au début elle tremble de peur, s'habille tout de suite...Le second mari de sa mère se trouve à la cuisine comme d'habitude...La fille s'indigne et le regarde avec provocation. Dès qu'il rencontre le regard de la fille, il rougit. Mais la fille retrousse les lèvres et laisse paraître un sourire bizarre. Elle sent qu'elle l'a défait, qu'elle l'a contrôlé. « Cette affaire qu'il est impossible de raconter en public lui a donné imperceptiblement une certaine influence, elle a senti intérieurement cette possibilité de changer toute chose à son gré. Pour la même chose, si tu te sens honteuse, tu es comme une pierre où le mot 'honte' est écrit et t'étouffe. Mais si tu sens qu'elle ne te blesse pas, elle peut au contraire te donner une certaine prise pour faire honte à l'homme »⁵⁰⁹.

Dans *Mon dhyâna*, l'auteure exprime sa lucidité par la bouche de l'héroïne, une écrivaine aussi : « En face des masses d'hommes, je prends mon courage à deux mains pour endurer un genre d'oppression psychologique. Bien que la société évolue, il existe encore un préjugé et un malentendu à l'encontre de la femme, liés surtout au sexe et à certains signes sociaux (c'est-à-dire manque de respect vis-à-vis de l'écriture féminine, oppression psychologique...) »⁵¹⁰. Même si elle connaît bien cette oppression, elle déclare sans aucun scrupule : « Pour moi, l'écriture et la mondanité me laissent sentir que je suis un être ; le sexe, surtout le sexe réunissant l'amour, me font sentir mon existence comme femme. »⁵¹¹

L'intention de cette écriture de la partie basse ramène le corps de la femme, avec sa perception sexuelle, y compris la jouissance physiologique la plus secrète, des coulisses jusqu'à la scène. Elle vise à lancer un défi très clair au phallocentrisme.

⁵⁰⁹ Wei Hui, *Xiang Wei Hui nayang fengkuang*, op. cit., p. 290.

⁵¹⁰ Wei Hui, *Wo de chan (Mon dhyâna)*, Shanghai, Editions *Shanghai wenyi*, 2004, p.99.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 47.

Le particularisme de la femme est ainsi souligné et déclaré dans les textes.

En analysant les images rebelles de la fille chez ces quatre écrivaines, on remarque que ces filles ne résistent jamais au désir sexuel. Quand elles sont avec les hommes, elles ne tiennent aucun compte de valeurs comme la moralité sociale ou les principes éthiques, et encore moins le mariage et la famille. Devant le désir sexuel, tout est mis en pièces. En campant les filles rebelles, ces quatre écrivaines démontrent leur mépris de la moralité, leur refus de la tradition et leur « déviation » par rapport à la culture dominante.

Les écrivaines déconstruisent la tradition littéraire en marginalisant physiquement le père et en affaiblissant les capacités masculines. Tout en rejetant la maternité, elles reconstruisent l'image de la femme à travers l'écriture de l'autobiographie fictive. Les expériences et les perceptions qu'elles éprouvent au cours de leur épanouissement individuel interviennent dans leur création afin d'exposer la vie des femmes. Entre le passé et l'actualité, parallèlement à l'évocation de l'histoire individuelle, au narcissisme et à la revalorisation du corps, elles finissent par donner une signification au sexe féminin, subvertissant et déconstruisant celle qu'en donne le système phallocratique, car « en la femme se recourent l'histoire de toutes les femmes, son histoire personnelle, l'histoire nationale et internationale »⁵¹².

9.4 L'Interprétation de l'amour exotique dans *l'Amant* et *Shanghai baby*

L'Amant et *Shanghai baby* sont deux textes autobiographiques relatant chacun une histoire d'amour exotique. Le premier fait le portrait d'une Européenne, c'est-à-dire une femme d'un pays développé, vivant dans une colonie, l'Indochine, et qui a une relation avec un Chinois. Le second récit influencé par le premier pourrait être la même histoire vue à travers un miroir. En effet nous sommes ici à l'époque post-coloniale, l'écrivaine est une femme du tiers monde qui a une relation avec un Européen. Or ces deux femmes, issues de milieux totalement opposés, n'en restent

⁵¹² Hélène Cixous, *op. cit.*, p. 45.

pas moins des êtres opprimés du « deuxième sexe ». Cependant ce « deuxième sexe » se manifeste différemment chez chacune d'elles. Dans *l'Amant*, la française amoureuse d'un Chinois transgresse le code moral de l'époque en ayant un amant étranger, elle se rabaisse dans l'ordre hiérarchique de la société. Quant à Ni Ke de *Shanghai baby*, c'est la colonisée qui se hisse au niveau de l'étranger, de l'Allemand. Ces deux comportements opposés soulignent le rôle du facteur racial sur les femmes, ce qui leur permet de passer outre la règle établie. La différence d'origine de chaque héroïne conduit à des relations homme-femme différentes, ainsi qu'à une approche différente du lecteur de chaque roman. Quand le lecteur lit un texte étranger, il met en œuvre toutes ses connaissances et sa capacité esthétique afin qu'un système de jugement relativement exact se crée pour examiner et apprécier cette œuvre. Ainsi le lecteur chinois admet aisément le comportement de la fille dans *L'Amant*, roman écrit par une Française. Cependant quand le lecteur lit le texte dont l'auteur se trouve dans la même tradition culturelle que lui, il adopte un point de vue et une norme esthétique tout à fait différents jusqu'à ce que la « faille culturelle » se produise entre l'auteur et le lecteur. C'est en fait le cas de *Shanghai baby*, qui est violemment critiqué parce que les comportements de l'héroïne vont à contre-courant de l'orthodoxie. Les sorts différents de *L'Amant* et de *Shanghai baby* chez les lecteurs chinois nous amènent à explorer les moyens de contrôle utilisés par le patriarcat pour diriger la vie de la femme.

9.4.1 La fin de *L'Amant* et le début de *Shanghai baby*

Aux yeux du monde littéraire chinois, *L'Amant* de Duras est considéré comme un « texte maternel » : il a eu une grande influence sur la création littéraire chinoise pendant les années 1990, en particulier sur l'écriture féminine de l'époque. Le souvenir laissé par ce roman est impérissable : l'histoire de cette famille où se mêlent amours et haine, désir sexuel frénétique, désir et crainte de la mort restent des aspects éternels de la nature humaine... Ce sont des thèmes universels.

À la fin de *L'Amant*, la fille blanche narratrice imagine :

... il [son amant chinois] a dû être longtemps à ne pas pouvoir être avec elle [la femme de son amant chinois] [...] Le souvenir de la petite blanche devait être là, couché, le corps, là, en travers du lit [...] le désir de la petite blanche devait être tel, intenable à un tel point qu'il aurait pu en retrouver son image entière comme dans une grande et forte fièvre et pénétrer l'autre femme de ce désir d'elle, l'enfant blanche [...] par le mensonge, faire ce que les familles [...] attendaient de lui, à savoir l'héritier du nom »⁵¹³.

De plus, l'héroïne devine :

« peut-être connaissait-elle [la femme de son amant] l'existence de la jeune fille blanche [...] Elle ne devait pas ignorer sa peine [...] pouvait-elle sans inconvenance consoler ce genre de peine adultère dont elle faisait les frais ? peut-être avait-elle pleuré avec lui... »⁵¹⁴

On constate ici que dans cette relation triangulaire, fille blanche – amant chinois – fiancée chinoise, c'est la petite Française qui veut toujours mentalement contrôler la situation et maintenir sa position au sommet du triangle, même quand elle se retire physiquement de cette relation triangulaire en quittant l'Indochine pour la France. À travers l'espace imaginaire, cette blanche étend sa domination colonialiste ou raciale, et son désir de contrôler la relation du Chinois avec sa femme se poursuivra jusqu'à la fin du roman : de nombreuses années plus tard lorsque l'amant chinois venu à Paris téléphone à la Française pour lui déclarer : « c'était comme avant, qu'il l'aimait encore, qu'il ne pourrait jamais cesser de l'aimer, qu'il l'aimerait jusqu'à sa mort »⁵¹⁵. Sa position sur ce sujet est inébranlable. De même, le privilège de l'auteure en tant que femme occidentale se traduit par le fait qu'elle regarde les Chinois du haut de sa propre culture. L'imaginaire de Duras sur la vie de son amant chinois avec sa femme, qui conclut ce roman peut être comparé aux commentaires suivants de G. C. Spivak sur *Des chinoises* de Julia Kristeva : « ...cela semble spéculativement l'argument le plus élégant. En l'espace de dix pages, cette spéculation est devenue causalité psychologique »⁵¹⁶ ; « sa question, devant ce(s)

⁵¹³ Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 140-141.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 141.

⁵¹⁵ *Ibid.* p. 142.

⁵¹⁶ Gayatri C. Spivak, *op. cit.*, p. 252.

femme(s) silencieuse(s), concerne sa *propre* identité plutôt que la leur »⁵¹⁷ : dans cette histoire, la fiancée chinoise est complètement occultée. Qui est-elle ? Quels sont ses sentiments ? Elle est vraiment une quantité négligeable dans cette relation triangulaire. Devant l'amour de la fille blanche, elle, une Chinoise, une fille colonisée, ne peut que rester dans le silence. Pour les critiques chinois toujours sensibles aux questions coloniales et raciales, s'ils dénoncent chez Wei Hui « le culte de l'Occident » et « la perplexité d'une ancienne nation à l'époque post-coloniale », que perçoivent-ils chez Duras et cette fascination, voire cette peur de l'amant chinois face à la petite blanche française ? En réalité ils occultent et négligent la fiancée du Chinois. Comment expliquer cette différence d'attitude, alors que les deux textes dans le fond, possèdent peut-être une trame identique ?

Shanghai Baby est en fait une adaptation de *l'Amant*, mais cette fois la fille chinoise n'est pas celle de *l'Amant* qui ne pouvait que pleurer avec son mari. Cette fille chinoise veut « usurper » la position subjective, elle veut devenir la fille blanche qui libère le souvenir, le corps et le « je » à travers l'écriture.

Chaque chapitre de *Shanghai baby* de Wei Hui est introduit par une citation placée en exergue, qui multiplie les références à l'Occident. Cela peut être interprété comme la révélation de son idéal. Ces citations des féministes et écrivaines occidentales, tels que Sylvia Plathe, Marguerite Duras, Erica Jong, Helen Lawrenson, Robin Morgan, traduisent combien l'auteure imite consciemment l'écriture féminine occidentale. En même temps, ces citations sont un système de références de lecture, préparé par Wei Hui pour ses lecteurs chinois. Elle espère ainsi guider le lecteur dans sa lecture d'un texte qui s'écarte de l'orthodoxie traditionnelle. Evidemment, comme elle craint que son texte soit mal lu, elle recourt donc à ces citations occidentales à la manière d'un « vaccin ». Mais cette crainte révèle aussi un risque potentiel pour l'écriture féminine chinoise. Malgré ce vaccin, la plupart des lecteurs chinois ne sont pas « vaccinables ».

L'adaptation de *l'Amant* en *Shanghai baby* a donc produit un effet dramatique

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 251.

en Chine. On peut le voir à travers les commentaires tout à fait différents provoqués par deux textes autobiographiques qui racontent une histoire d'amour exotique. Si le premier est universellement loué comme le classique amoureux, le second est critiqué comme « une œuvre extrêmement vulgaire. En effet c'est par un intérêt mesquin que ce roman s'est vendu au capitalisme occidental ayant envahi le continent chinois. Il représente donc une 'herbe vénéneuse' qui doit être déracinée aussi vite que possible »⁵¹⁸.

Force est maintenant de nous poser la question suivante: pourquoi une œuvre devient-elle méprisable quand une histoire d'amour occidentale est transposée dans un pays en voie de développement ?

9.4.2 Le prix de la transgression

La femme qui transgresse les règles de la morale est toujours dangereuse. Elle menace directement la stabilité du système patriarcal, aussi est-elle toujours sévèrement punie. La colonisatrice cumule une double position : oppresseur et opprimée; pour la femme du tiers monde, qui se trouve aux bas-fonds de la pyramide du monde globalisé, la situation est pire encore, parce qu'elle subit non seulement l'exploitation sexuelle de l'extérieur mais aussi le sexisme de l'intérieur.

L'histoire de *L'Amant* se déroule au cours des années 1930, en Indochine. L'héroïne est une fille blanche dont la famille est ruinée. L'homme qui devient son amant appartient à « cette minorité financière d'origine chinoise qui tient tout l'immobilier populaire de la colonie »⁵¹⁹. Selon les critères de l'époque, l'origine européenne de la fille devrait lui donner une supériorité sur son amant asiatique. Or son appartenance à une famille sans le sou la place dans une situation d'infériorité par rapport au riche chinois qui a vécu à Paris et y a dépensé sans compter son argent. Elle s'offre donc à cet homme riche en acceptant son argent, profitant de ses

⁵¹⁸ *Shanghai Baby* une fois publié est critiqué violemment, dont « *Shanghai : qingyu zai jianjiao* » (*Shanghai : la passion pousse des cris perçants*) de Zhu Dake et « *Shanghai baobei dao xifang ji qita* » (*De Shanghai Baby à l'Occident et aux autres*) de Lu Xinghua. Ces deux articles reproduits par plusieurs websites ont eu de grandes répercussions.

⁵¹⁹ Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 44.

largesses sans aucun scrupule. Désormais ses compatriotes la raillent ; dans son pensionnat, « aucune ne lui adressera plus la parole »⁵²⁰ ; à la maison, sa mère l'enferme dans sa chambre, la bat à coups de poing, la gifle...⁵²¹ C'est donc l'argent de l'amant qui fait « taire » les différences ethniques des deux personnages. D'une part, la mère qui découvre la magnifique bague de grand prix offerte à sa fille par le Chinois, est amenée à se moquer du « petit solitaire » donné par son premier mari lors de leurs fiançailles⁵²². D'autre part, la valeur de cette bague influence le comportement des éducatrices du pensionnat : « Bientôt j'aurai un diamant au doigt des fiançailles. Alors les surveillantes ne me feront plus de remarques [...] personne ne dira plus rien à cause de ce prix du diamant... »⁵²³. Désormais tout est permis à la fille.

On peut donc supposer que dans une société phallocratique la valeur de la femme s'estime à la somme d'argent dépensée pour elle par l'homme. Le Chinois ayant été beaucoup plus généreux que le Français, la famille et ses compatriotes n'ont plus rien à dire. La petite blanche de Duras possède, d'ailleurs le « privilège de l'ambivalence » (privilege of ambivalence)⁵²⁴. C'est-à-dire qu'elle peut sans encombre fréquenter un milieu supposé inférieur au sien, celui des indigènes, sans qu'aucun grief ne lui soit fait. Autrement dit, l'oppression supportée par la petite française vient essentiellement des siens. Dans la société phallocratique où elle vit, l'argent de son amant soulage cette oppression, quant à la société phallocratique de son amant, inférieure à la sienne, y être blanche diminue la punition de sa transgression.

Par contre Ni Ke de *Shanghai baby* subit beaucoup plus d'oppressions. Sa relation avec l'Allemand est considérée comme une aspiration d'ascension sociale : « Le regard des étrangères à l'encontre des maîtresses de leurs compatriotes est

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 110.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 73.

⁵²² *Ibid.*, p. 113.

⁵²³ *Ibid.*, p. 88.

⁵²⁴ Rey Chow, *Ethics after Idealisme: Theory, culture, ethnicity, reading*, Bloomington: Indiana University press, 1998, p. 55-73.

toujours très subtil, comme celui qu'on lance aux intrus »⁵²⁵. « Il m'arrive parfois, quand je suis avec Mark, de me sentir profondément honteuse. J'ai peur d'être considérée comme toutes ces Chinoises coureuses d'étrangers »⁵²⁶. Ces paroles montrent donc que Ni Ke n'a pas quant à elle le « privilège de l'ambivalence ».

Si l'on suppose qu'il existe chez Duras, un certain équilibre entre la fille française et son amant chinois, l'argent compensant l'origine, cet équilibre est rompu chez Wei Hui. En effet Ni Ke est une écrivaine inconnue aux maigres ressources, alors que son amant est le riche responsable d'une société allemande de conseils en investissement située à Shanghai.

Dans la relation triangulaire entre l'amant allemand de Ni ke et la femme de son amant allemand, la position de Ni Ke au sommet finit par s'écrouler, parce que l'homme n'abandonne ni sa femme blanche ni sa vie familiale aisée. Il quitte Ni Ke en lui laissant un « gros sac de bric-à-brac »⁵²⁷ rempli de disques, vêtements, livres et bijoux, en fait « la poubelle de l'amour »⁵²⁸. Aux yeux de certains critiques, Ni Ke est « employée » abusivement et gratuitement pour satisfaire la sexualité de l'amant occidental. Mais l'Allemand n'est pas dénigré en raison de son statut de riche exploitant, symbole de supériorité économique et culturelle. Seule l'héroïne, donc l'auteure, une femme du tiers monde reste la victime : *Shanghai Baby* est interdit en Chine. Mais l'attitude de ces critiques ne traduit-elle pas leurs reconnaissances du pouvoir post-colonial et de la domination patriarcale ?

En fait, l'héroïne s'aperçoit du « non-équilibre » qui existe entre elle et son amant allemand, donc de l'inégalité entre elle et la fille blanche chez Duras. Elle pille délibérément deux fois son amant allemand : une fois elle vole l'argent dans son porte-monnaie à son insu, comme une autre fois elle vole son alliance en or blanc montée d'un saphir pendant son sommeil juste avant son départ. Pour le premier vol, l'héroïne explique que « ce devait être une réaction de jalousie face au bonheur que je lisais sur la photo de famille [trouvé dans son porte-monnaie], une subtile punition

⁵²⁵ Wei Hui, *Shanghai Baby*, *op. cit.*, p. 299.

⁵²⁶ *Ibid.*.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 366.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 365.

infligée à mon amant allemand »⁵²⁹. Pour le deuxième, « ce vol [...] juste une dernière plaisanterie, un souvenir en forme de nique au destin »⁵³⁰. En fait, ces comportements peuvent être interprétés comme une résistance, voire une vengeance inconsciente contre le pouvoir masculin et la supériorité du capitalisme global. Consciente néanmoins des conséquences graves de ce « déséquilibre », l'auteure écrit dans la postface : « Je ne sais pas quelle sera la destinée finale de ce roman. Mais je sais qu'une fois terminé, il disparaîtra de mon champ de vision. Ce n'est plus moi qui tirerai les ficelles »⁵³¹.

Rien qu'en étant une adaptation de *L'Amant*, *Shanghai Baby* est une transgression, parce qu'il est impossible pour une femme du tiers monde, même lorsqu'elle essaie d'occuper une position subjective à travers l'écriture, d'atteindre une position sommitale au sein d'une société phallogratique où l'origine, le statut et l'argent sont appréciés, surtout quand ils sont teintés de nationalisme. La femme chinoise est prédestinée à vivre à la frontière, dans l'interstice de la tradition et de la modernité. Par rapport à la femme des pays développés, elle supporte la confusion et l'influence des grandes transformations que la globalisation capitaliste amène au tiers monde. A la frontière, elle endure les traumatismes. Mais elle commence consciemment ou non à franchir cette frontière, à suivre donc l'exemple de la femme des pays développés, qui apprend le nouveau langage et le nouvel angle visuel. De *L'Amant* de Duras à *Shanghai baby* de Wei Hui, la voix de la femme chinoise est encore faible à entendre, confuse, mais au moins elle ne reste pas silencieuse.

On voit à travers les analyses de cette dernière partie que les écrivaines chinoises des années 1990 se tiennent sur la même ligne que les écrivaines françaises : le sexe, la sexualité, le corps et la perception du corps ne sont plus des

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 146-147.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 370.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 383.

problèmes pour elles, ils appartiennent à la conscience de la femme traditionnelle. La force qui les remue les pousse non seulement à exposer franchement leur expérience privée, intime dans leurs œuvres, mais aussi à découvrir leur dilemme actuel : l'héroïne ne peut pas satisfaire parallèlement la moralité et le désir sexuel. Elle se trouve toujours dans une situation embarrassante, malheureuse où l'âme et le corps se dissocient. La sensation qui subsiste après la lecture des écrivaines chinoises, est que les héroïnes osent affronter et dépasser les normes traditionnelles, notamment par le biais de leur sexualité toujours considérée comme une « zone interdite » par la femme traditionnelle elle-même. Certes, elles racontent leur jouissance physique, mais malheureusement elles n'arrivent pas à connaître à travers ces expériences le bonheur profond qui provient de l'âme, elles n'arrivent pas à réaliser l'adéquation parfaite entre leur corps et leur âme, là où l'on touche à l'essence de l'amour. C'est une contradiction qui subsiste au fond de leur cœur, qui se construit tout au long de leur auto-examen par l'écriture et qu'elles n'arrivent pas à surmonter. Telle est l'héroïne de *Shanghai Baby* faisant l'amour avec son amant allemand dans les toilettes publiques : bien que « l'orgasme retombe », l'héroïne a « un sentiment mitigé de crainte et de malaise » :

Je me mets à pleurer. Tout ça dépasse mon entendement et le doute s'installe en moi. Je n'arrive même pas à la cheville des professionnelles qui tapinent en bas ! Elles, au moins, ont une vraie conscience professionnelle et travaillent avec sérénité. Alors que moi, je me retrouve dans une situation inconfortable au possible, à devoir lutter avec moi-même de façon terrifiante. Le pire est que pendant ce temps je continue à faire travailler mes méninges et que dans ma tête, je continue à pondre des lignes. Je n'arrive plus à faire face au visage que me renvoie le miroir terni des W.-C. Quelque chose s'écoule de nouveau hors de moi—trou noir⁵³².

On sent ici une certaine perplexité après le plaisir, laquelle évoque la situation actuelle de l'écriture féminine chinoise. D'une part, en tant qu'écrivaines, sujets de l'écriture, les écrivaines chinoises veulent exprimer leur propre idéal spirituel. D'autre part, elles recourent à la jouissance pour démontrer leur propre conscience,

⁵³² *Ibid.*, p. 107-108.

occuper la place de sujet. Néanmoins, entre les « lignes » « pondues » par elles, la place de sujet féminin devient instable, « s'écoule » même, car leur écriture sur le secret privé féminin devient « le point de mire » du lecteur masculin, ainsi, la dignité subjective de la femme se met dans un « trou noir » : en apparence la femme est sujet, en fait elle est dans une certaine mesure encore un objet. Comme ce que G. C. Spivak commente sur les textes féministes français : « Au carrefour de la sexualité et de l'idéologie, la femme est constituée (si c'est bien le mot) comme objet. En tant que sujet, la femme doit apprendre à 'parler autrement'...»⁵³³ Donc, l'écriture féminine chinoise définie par cette phase, ne se débarrasse pas vraiment des normes phallogocentriques, mais devient sa « propre » ennemie. Egalement cela signifie que la libération de la femme par l'écriture est en train de naître et de s'approfondir toujours davantage. Telle qu'en elle-même elle se révèle au grand jour : à la fois à elle-même, à l'homme, à l'humanité tout entière.

Certes, l'écriture féminine chinoise des années 1990 est influencée par l'écriture féminine occidentale, surtout l'écriture du corps prônée par les féministes françaises. Les écrivaines chinoises imitent principalement leurs sœurs françaises par les formes et les techniques narratives — où déconstruction et construction se combinent. Que ce soit dans la déconstruction ou la construction, les écrivaines chinoises manifestent leurs propres caractères, elles se trouvent toujours prises entre la tradition et la modernité. Elles prolongent la continuité du conflit entre l'âme et le désir pendant les années 1920-1940 et elles l'approfondissent jusqu'à la contradiction entre l'esprit et le corps.

L'écriture personnelle des Chinoises des années 1990 comble une lacune dans l'écriture du corps de la littérature féminine chinoise ; elle apporte une contribution spécifique aussi à la littérature féminine en général, petit ruisseau qui rejoint la littérature féminine mondiale, cette grande rivière.

⁵³³ Gayatri C. Spivak, *op. cit.*, p. 259.

Conclusion générale

On peut dire que la littérature féminine est née au VII^e siècle avant Jésus Christ, avec Sappho première poétesse occidentale grecque et Madame Xu Mu également poétesse chinoise. Or depuis cette époque la littérature féminine va connaître plus de deux mille ans de vicissitudes. Bien que peu de femmes sachent lire et écrire, chaque génération voit éclore des œuvres littéraires féminines. Si la littérature féminine est occultée, ignorée, considérée par les milieux littéraires masculins comme un genre mineur, il est à remarquer que malgré ce mépris, les femmes s'expriment. À ce titre, la vie littéraire féminine est comparable en France et en Chine, même s'il n'y a pas longtemps eu entre elles de communication. Par exemple aux XVII^e-XVIII^e siècles se développent les salons littéraires des femmes, en France ainsi qu'en Chine, où tels salons sont appelés *Jie Se*. Ce phénomène littéraire prouve, entre autres, que les femmes de lettres ont envie d'acquérir leur autonomie dans la création littéraire. En fait les salons littéraires des femmes permettent à celles-ci d'étendre leurs fréquentations, d'élargir leur vue. L'important, c'est que les salons littéraires des femmes jettent les bases d'une émancipation féminine en vue de leur indépendance et d'une position sociale à acquérir. Au cours de cette période, la littérature féminine française se différencie de la littérature féminine chinoise. En France, au XVI^e siècle, la littérature féminine a intégré les pensées humanistes, puis les idées du siècle des Lumières et plus tard l'héritage de la Révolution. La femme de lettres française porte son regard non seulement sur les sentiments que peut éprouver une femme, mais également sur les problèmes de société. Elle revendique dans ses œuvres l'égalité entre homme et femme. Or cette prise de conscience ne se manifeste pas clairement chez la lettrée chinoise, même si elle estime que la femme n'est pas inférieure à l'homme. La littérature féminine française est donc en avance sur sa sœur chinoise.

Au XX^e siècle, en Occident, on découvre un nouveau visage de la femme. Celle-ci commence à acquérir une certaine indépendance et plusieurs facteurs en sont la cause : bouleversement économique consécutif à la révolution industrielle,

modification des règles de transmission du patrimoine, accès des filles au système éducatif, pénétration progressive des revendications féministes, déclin des pratiques religieuses. Ces facteurs sont autant d'éléments qui vont faire jaillir les mouvements féministes occidentaux. De fait, c'est alors que la littérature féminine française prend son essor. Désormais elle va exercer son influence sur la littérature féminine mondiale. On doit cette création littéraire à des femmes parmi lesquelles il faut citer Colette, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Annie Ernaux... Ces œuvres magnifiques, sans précédents, font, jusqu'au début du XXI^e siècle l'admiration de tous à travers le monde. Des essais, tel *Le Deuxième Sexe* de S. de Beauvoir, amènent les femmes qu'elles soient ou non écrivaines à réfléchir sur leur situation. Les écrivaines élargissent alors les thèmes d'écriture et leur donnent de la profondeur. Le grand mérite des mouvements féministes des années 1960-1970 est d'avoir établi des théories littéraires féministes. Les féministes françaises se tournent vers une « écriture féminine » qui utilise « le corps » comme thème d'inspiration et base de création. Ce sont ces œuvres qui vont exercer leur influence sur la littérature féminine mondiale.

Quant à la littérature féminine chinoise du XX^e siècle, elle traverse des vagues de flux et de reflux, de renaissance puis de déclin, de régression. Or à chaque renouveau on constate l'influence de la littérature occidentale et plus particulièrement de la littérature française qui la marquera profondément. Si on compare la littérature féminine chinoise à la littérature féminine française, on note des caractères spécifiques relatifs à la femmes chinoise :

1. Mouvement dépendant de la femme chinoise. En Chine le mouvement de libération de la femme est déclenché pendant le Mouvement de la Nouvelle Culture des années 1910-1920 par les intellectuels masculins. Il est né au sein de la vague politique révolutionnaire anti-féodale et de la revendication des droits civils. Dès le début, le mouvement de libération de la femme n'a jamais été en Chine un mouvement spontané, mené et dirigé par les femmes. Naturellement, les œuvres féminines de l'époque n'arrivent pas à briser totalement les contraintes de la tradition dominée par l'homme. C'est au cours des années 1920-1930 que les écrivaines

chinoises abordent le thème de l'amour égalitaire, sincère, profond. Elles en font l'éloge. Mais plus ou moins consciemment elles éludent l'amour physique et la passion sexuelle. Seul l'amour platonique est pur et noble, car selon la tradition chinoise la sexualité, et celle de la femme surtout, n'est que vice et ignominie. Même l'audacieuse et rebelle Ding Ling, lorsqu'elle aborde la sexualité de l'héroïne dans son *Journal intime de Sophie*, se limite au niveau psychologique. Cela reflète l'éducation reçue à cette époque en Chine par ces écrivaines et leur état d'esprit. Elles veulent rompre avec une tradition qui les emprisonne, mais ne peuvent pas encore couper les liens qui entravent leur liberté d'expression. Or à la même époque on voit en France une femme comme Colette décrire sans tabous la sexualité, et briser les chaînes de la tradition phallocratique. Sa liberté physique et morale s'exprime pleinement.

2. La voix de la femme occultée par la politique. En Chine, c'est la guerre et c'est la révolution. La nation est en péril. Dans ce contexte, la femme n'a pas le temps de prendre en considération ses états d'âme. Elle doit essayer de survivre dans le grand courant de la révolution sociale. Pendant les années 1920-1950, les œuvres réalistes françaises servent en temps voulu de modèles à des écrivaines comme Ding Ling. Celle-ci ne s'attache plus à « l'ombre de soi », elle se tourne vers « autrui », c'est-à-dire vers les femmes issues du petit peuple. La parole féminine se mêle inévitablement avec « la nation » et « la classe ». Cependant il existe toujours des écrivaines qui s'inspirent de leur propre vie pour exprimer leur conscience féminine. Ainsi Zhang Ailing fait partie de ce groupe de femmes. Au cours des années 1940 elle est l'une des écrivaines les plus lues, mais parfaitement ignorée par l'histoire officielle depuis 1949, date de l'établissement de la République Populaire de Chine et ce jusqu'en 1980 ; à cette date, les œuvres et théories féministes occidentales apparaissent en Chine, suite à l'application de la réforme et à l'ouverture, qui provoque aussi la relecture des œuvres féminines des années 1920-1940. Cette relecture permet d'établir certaines constatations intéressantes. Par exemple, Zhang Ailing utilise des techniques narratives que l'on retrouvera chez Duras : père absent, mère cruelle, qui prouvent la volonté de briser la toute puissance du patriarcat et de

montrer les effets néfastes du carcan imposé par la tradition phallocratique.

Il faut noter, d'autre part que, si Zhang Ailing affirme nettement sa position féministe— ce que les écrivaines des années 1920-1930 n'avaient pas osé faire— elle n'aborde cependant jamais de description sexuelle. Celle-ci est encore tabou pour les écrivaines chinoises de l'époque.

3. Cas particulier : la libération sociale précède le réveil de la conscience.

C'est en 1949, avec l'établissement de la dictature prolétarienne, que la femme chinoise acquiert l'égalité avec l'homme. C'est la constitution qui instaure cette libération, permettant ainsi d'atténuer la contradiction entre les deux sexes. Le triomphe de la révolution et l'obtention des pouvoirs économiques et politiques sont considérés comme l'aboutissement de la libération des femmes. Aux yeux des écrivaines chinoises le problème des femmes n'existe plus. Désormais et pour longtemps, «servir le peuple» devient le thème commun du monde littéraire en Chine.

Alors que dans le monde occidental les mouvements féministes deviennent de plus en plus influents, que la littérature féminine a acquis ses lettres de noblesse, la femme chinoise semble libérée à la mesure de sa sœur occidentale. Or, il n'en est rien, toute autre est la réalité pour la femme chinoise dont la voix féminine se déforme, mise au service exclusif de la politique. La littérature féminine chinoise bascule dans un genre bizarre, un genre où l'héroïne s'est transformée en « femme mâle », femme sans féminité. Si l'esprit rebelle des années 1920-1930, la conscience introspective féminine et l'approche psychologique féminine des années 1940 disparaissent avec la prise de parole politique en littérature, à plus forte raison les thèmes abordant la sexualité sont-ils bannis.

Puis, au début des années 1980, au fur et à mesure de l'application de la réforme et de la politique d'ouverture la littérature chinoise va rapidement évoluer. Le climat politique se détend. Les écrits occidentaux pénètrent dans le pays. Les textes d'écrivaines occidentales sont introduits, permettant ainsi à la littérature féminine chinoise de se transformer rapidement, comme si elle n'attendait que cela pour s'éveiller. Au cours des années 1980-1990 elle évolue et passe de « *feminist* » à

« *female* ».

C'est au milieu des années 1990 que l'on voit surgir l'écriture personnelle féminine de jeunes femmes chinoises. Cette écriture ne suit pas des théories qui cherchent à faire disparaître la différence entre les sexes et à souligner la nature humaine commune à l'homme et à la femme, au contraire elle s'appuie sur la théorie de l'écriture féminine française, cherche à mettre en évidence et à redécouvrir leur féminité. Chen Ran, Lin Bai, Wei Hui abordent courageusement les questions sexuelles. Leurs héroïnes affirment et revendiquent une sexualité libre de toute contrainte. Le corps et la sexualité sont omniprésents tout au long de leurs œuvres et deviennent le moyen pour elles de se connaître, s'auto-explorer. Ainsi s'exprime Wei Hui : « Les féministes n'ont jamais pu expliquer ce phénomène d'hypnose sexuelle et je viens de découvrir en moi ce point de faiblesse qui fait la femme »⁵³⁴.

Ces trois caractéristiques de la littérature féminine chinoise, ci-dessus énoncées, prouvent que l'arrière-plan de la critique littéraire féminine chinoise est bien différent du contexte occidental plus riche. Il était inévitable pour les auteures chinoises d'adopter les théories littéraires féminines occidentales et d'imiter les écrits de leurs consœurs. La preuve en est la vague d'« écriture du corps » et d'« écriture personnelle » qui paraît au cours des années 1990 en Chine. Mais il faut cependant noter que l'écriture féminine chinoise des années 1990 est une imitation par assimilation. Elle garde toujours les qualités propres à la littérature chinoise tout en possédant les caractères de la femme universelle. D'autre part, la littérature féminine chinoise, tout en restant dans la continuité de celle de la période 1920-1940, approfondit et dépasse néanmoins ses explorations de la femme elle-même. Zhang Yanbing le résume ainsi: « En ce qui concerne le choix du genre littéraire, le choix identique ne prouve pas que ces femmes ont, a priori par nature, adopté ce genre. C'est leur situation politique, économique, culturelle qui les fait opter inconsciemment pour tel ou tel sujet »⁵³⁵.

⁵³⁴ *Shanghai Baby*, *op. cit.*, p. 344.

⁵³⁵ Zhang Yanbing, *Nüquan zhuyi wenlun (Théories littéraires féministes)*, Jinan, Editions *Shangdong jiaoyu*, 1998, p. 95, 48, 39, 215.

Il est à remarquer également que ces écrivaines opposent dans leurs textes, plus ou moins consciemment l'homme à la femme, l'un étant l'antithèse de l'autre. Après avoir subi et enduré si longtemps la critique phallogratique, la conscience féminine ne doit pas pécher par excès inverse. «La mission ultime de la littérature féminine doit être de renverser l'ordre établi par l'homme qui a occulté et déformé l'histoire de la femme. À elle d'écrire sur elle-même et de parvenir à une culture bisexuelle, une culture plurielle. Cette littérature ne doit être ni résistance ni refus d'un sexe par rapport à l'autre »⁵³⁶. Une autre hégémonie de la parole ne doit pas se substituer à l'ancienne. Ce n'est ni par la résistance, ni par la violence que les deux sexes se réconcilieront.

Enfin, le plus souvent, lorsque la femme écrit sur la femme c'est pour se concentrer sur la première moitié de la vie ; elle évite la vieillesse. Ceci est typique chez les écrivaines chinoises. Elles imitent la glorification de la jeunesse de Duras et ignorent sa vision de la vieillesse⁵³⁷. À leur insu, les écrivaines chinoises s'enlisent dans une certaine mesure dans l'image d'héroïne toujours belle et jeune. N'est-ce pas aussi un réflexe masculin culturel ? Elles doivent rester vigilantes car cette « écriture

⁵³⁶ Yang Lixin, *Xifang nüxing zhuyi wenlun yanjiu (Recherches sur les théories littéraires féministes occidentales)*, Nanjing, Editions Jiangsu wenyi, 2002, p. 222.

⁵³⁷ Au début de *l'Amant*, Duras crée un mythe pour elle-même, une vieille : « Un jour, j'étais âgée déjà, dans le hall d'un lieu public, un homme est venu vers moi. Il s'est fait connaître et il m'a dit : 'je vous connais depuis toujours. Tout le monde dit que vous étiez belle lorsque vous étiez jeune, je suis venu pour vous dire que pour moi je vous trouve plus belle maintenant que lorsque vous étiez jeune, j'aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté. » (p. 9, Minuit, 1984.) Ceci peut être perçu comme un mythe classique que Duras crée pour elle-même, également pour ces femmes dont la jeunesse fuit mais qui aiment encore la vie. Quelques lignes plus tard, on trouve une peinture de la vieillesse bouleversante : « Très vite dans ma vie il a été trop tard...Il me semble qu'on m'a parlé de cette poussée du temps qui vous frappe quelquefois alors qu'on traverse les âges les plus jeunes, les plus célébrés de la vie. Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes. » (*Ibid*, p.9-10) En réalité, *l'Amant* est une louange à la jeunesse par Duras, qui chante devant la fuite des années. Juste grâce à cette vue d'une vieille, l'histoire amoureuse de la jeune fille se manifeste brillante et nous donne la possibilité de la remémorer infiniment.

de la jeunesse » risque de se conformer au goût culturel de la phallocratie. De plus, ces écrivaines adoptent essentiellement « la rétrospection » comme thème d'écriture, encore jeunes, manquant d'expérience elles ne parviennent pas à dépasser le présent pour se projeter dans leur futur. C'est-à-dire que leur espace de création se limite à leur espace de vie. Cependant pour l'écrivain, la valeur de l'imagination se mesure, non seulement dans « la rétrospection » mais aussi dans « l'anticipation ». Il ou elle ne peut saisir la signification profonde de son existence et la valeur de l'écriture que dans cet examen , cette perception de l'avant et de l'après du présent.

Bibliographie

I. CORPUS DES ŒUVRES ÉTUDIÉES

I.1 Corpus français

I.1.1 Œuvres littéraires françaises

BEAUVOIR, Simone de, *Les mandarins*, Paris, Gallimard, 1954.

—, *La longue marche : essai sur la Chine*, Paris, Gallimard, 1957.

—, *Tous les hommes sont mortels*, Paris, Gallimard, 1957.

—, *L'Invitée*, Paris, Gallimard, 1961.

—, *Les belles images*, Paris, Gallimard, 1966.

—, *Le sang des autres*, Paris, Gallimard, 1967.

COLETTE, Sidonie-cabrielle, *La Vagabonde*, in *Œuvres complètes de Colette*, T. III, Paris, Flammarion, 1973.

—, *Mes apprentissages*, in *Les Œuvres complètes de Colette*, T.VIII, Paris, Flammarion, 1973,

DURAS, Marguerite, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1958.

—, *Le vice-Consul*, Paris, Gallimard, 1966.

—, *La vie tranquille*, Paris, Gallimard, 1972.

—, *Les parleuses*, Paris, Minuit, 1974.

—, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984.

—, *La pluie d'été*, Paris, P.O.L Editeur, 1990.

—, *L'Amant de la Chine du nord*, Paris, Gallimard, 1991.

—, *Les impudents*, Paris, Gallimard, 1992.

ERNAUX, Annie, *Ce qu'ils disent ou rien*, Paris, Gallimard, 1977.

—, *La femme gelée*, Paris, Gallimard, 1981.

—, *La place*, Paris, Gallimard, 1983.

—, *Une femme*, Paris, Gallimard, 1987.

—, *Passion simple*, Paris, Gallimard, 1991.

—, *La honte*, Paris, Gallimard, 1997.

—, *L'Événement*, Paris, Gallimard, 2000.

—, *Se perdre*, Paris, Gallimard, 2001.

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary* (1857), Paris, Edition Illustrée et Annotée, 1948.

ROLLAND, Romain, *Jean-Christophe* (1904), Paris, Albin Michel, 1966.

SAND, George, *Indiana* (1832), Paris, Editions d'aujourd'hui, 1976.

STENDHAL, *Le Rouge et le Noir* (1830), Paris, Gallimard, 1999.

I.1.2 Œuvres théoriques françaises

BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

CIXOUS, Hélène, « Le Rire de la méduse », Paris, *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 39-54.

CIXOUS, Hélène et CLEMENT, Catherine, *La jeune née*, Paris, Union Générale d'éditions, 1975.

IRIGARAY, Luce, *Speculum, De l'autre femme*, Paris, Minuit, 1974.

—, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977.

KRISTEVA, Julia, *Des chinoises*, Paris, Editions des femmes, 1974.

—, *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977.

I.2 Corpus chinois

I.2.1 Œuvres littéraires chinoises

BING Xin, *Chao ren (Surhomme)*, in *Xiaoshuo yuebao (Mensuel du roman)*, 10, avril, 1921, Beijing, <<http://www.tingbook.com/Player/208-3.html>> (page consultée le 11 juin 2008).

—, *Dao Qinglongqiao qu (Au pont du Dragon Vert, 1922)*, in *Wang shi (Le passé)*, Beijing, Editions de *Librairie Kai Ming*, 1930.

<<http://www.phqy.net/detail.asp?id=dyj00110>> (page consultée le 11 juin 2008).

—, *Ji xiaoduzhe (Aux petits lecteurs)*, Beijing, Editions de *Librairie du Nord*, 1926.

<http://www.yousheng8.com/play_1079_1.htm> (page consultée le 11 juin 2008).

CHEN Duansheng, *Zaishengyuan (l'Affinité prédestinée après la renaissance, 1831)*,

- rédigé et vérifié par Liu Chongyi, Henan, la Maison de *Zhongzhou shuhua*, 1982.
- CHEN Hengzhe, « *Niao* » (*L'Oiseau*), in *Xinqingnian (la Nouvelle jeunesse)*, n° 5, vol. 6, 1919, Beijing.
- CHEN Ran, *Duanpian canjian (Fragments de textes)*, Kunming, Editions *Yunan*, 1995.
- , « *Jiao tan* » (*L'Entretien*), in *Chen Ran zuopin zixuanji (Œuvres choisies par Chen Ran)*, vol. 2, Beijing, Editions *Guangming ribao*, 1996
- , *Yu wangshi ganbei (Trinquer avec le passé)*, *Kongxiren de dansheng (La naissance d'un homme creux)*, *Wunü yu tade mengzhong zhimen (La Sorcière et la porte des ses rêves)*, in *Chen Ran wenji (Œuvres de Chen Ran)*, vol. 1-4, Nanjing, Editions *Jiangsu wenyi*, 1996.
- , *Wuchu gaobie (Ce n'est pas un endroit pour un adieu)*, *Lingyizhi erduo de qiaojisheng (Une autre oreille qui sonne)*, in *Fan qiang doushi men (Tous les murs sont portes)*, Beijing, Editions *Zhongguo wenlian*, 2001.
- , *Siren Shenghuo (La vie privée)*, Beijing, Editions *Zuojia*, 2004.
- DAI Houying, *Ren a Ran (Ah, l'Homme, l'Homme)*, Guangzhou, Editions *Huacheng*, 1980.
- DING Ling, *Shafei nüshi de riji (Le journal intime de Sophie, 1928)*, Editions *Renming wenxu*, Beijing, 2004, p. 44-80.
- , *Amao guniang (La fille Amao, 1928)*, <<http://tieba.baidu.com/f?kz=123551433>> (page consultée le 8 juillet 2008).
- FENG Yuanjun, *Ge jue (La séparation)*, in *Chuangzao jikan (Création trimestrielle)*, n° 33, 1923, Beijing.
- , *Ge jue zhihou (Après la séparation)*, in *Chuangzao zhoukan (Création hebdomadaire)*, n° 49, 1923, Beijing.
- LIN Bai, *Lin Bai chuanguo suibi: kongxin sui yue (Les essais de la création de Lin Bai: les années creuses)*, in *Lin Bai wenji (Recueil de Lin Bai)*, Nanjing, Editions *Jiangsu wenyi*, 1997.
- , « *Zhishenyu yuyanzhong* » (*Se plaçant au langage*), in *Yigeren de zhanzheng (La guerre d'une seule personne)*, Wuhan, Editions *Changjiang wenyi*, 1999,

- p.242-252.
- , *Piao san (Dispersion), Ri wu (Le Midi)*, in *Dangdai xiaoshuo wushiqiang: Lin Bai juan (Les romans contemporains les plus populaires: le volume de Lin Bai)*, Shenyang, Editions *Shidai wenyi*, 2001.
- , *Wanwu huakai, (l'Epanouissement de tous les êtres)*, Guangzhou, Editions *Huacheng*, 2003.
- , *Shuo ba, fangjian (Parlez-moi, la chambre)*, Shenyang, Editions *Chunfeng wenyi*, 2004.
- , *Funü xianliao lu (Recueil des causeries des femmes)*, in *Shiyue (Octobre)*, Beijing, Editions de *Shiyue wenyi*, 2004.
- , *Yigeren de zhanzheng (La guerre d'une seule personne)*, Shenyang, Editions *Chunfeng wenyi*, 2006.
- LIU Zhen, *Changchang de liushui (La longue eau Courante)*, Beijing, Edition *Renmin wenxue*, 1979.
- LU Xun, *Nora zouhou zenyang (Que devient Nora après avoir quitté sa famille, 1923)*, in *Lu Xun quanji (Œuvres complètes de Lu Xun)*, Beijing, Editions *Renming wenxue*, 1981.
- RU Zhijuan, *Gaogao de baiyangshu (Le haut peuplier blanc)*, Shanghai, Editions *Shanghai wenyi*, 1959.
- , *Guan da ma (Tante Guan, 1955)*, in *Baihehua (Lis)*, Beijing, *Renmin wenxue*, 2000.
- WANG Anyi, *Huangshan zhi lian, (Amour dans la montagne aride), Xiaocheng zhi lian (Amour dans une petite ville), Jinxiugu zhi lian (Amour dans la vallée brodée d'or)*, in *Wang Anyi wenji (Œuvres choisies de Wang Anyi)*, vol.2, Beijing, Editions *Zuojia*, 1996.
- WANG Xiaobo, *Wang Xiaobo wenji (Les œuvres choisies de Wang Xiaobo)*, vol.4, Beijing, Editions *Qingnian*, 1997.
- WEI Hui, *Xiang Wei Hui nayang fengkuang (Folle comme Wei Hui), Hudie de jianjiao (Cris stridents du papillon)*, *Yuwang shouqiang (Le revolver du désir)*, *Shanghai Baobei (Shanghai baby)*, in *Wei Hui wenji (Œuvres de Wei Hui)*,

- Chengdu, Editions *Tiandi*, 2000.
- Wo de chan (Mon dhyâna)*, Shanghai, Editions *Shanghai wenyi*, 2004.
- Xue Tao, *Jinjiang chunwang ci (Poèmes au printemps à Jinjiang)*, in *Hua jingdian wenxue wang (Le net de la littérature classique chinoise)*,
 <<http://www.ccview.net/htm/tang/shi/xt007.htm>>,
 (page consultée le 9 mai 2009).
- YANG Mo, *Chant de la jeunesse (Qingchun zhi ge)*, Beijing, Editions *Zuojia*, 1958.
 <<http://www.eywedu.com/wenxueyuedu/qczg/index.html>>,
 (page consultée le 27 novembre 2008).
- ZHANG Ailing, *Bawang bieji (Adieu, ma concubine, 1937)*, *Chenxiang xie (Les débris d'aquilaria, 1943)*, *Moli xiangpian (Le Thé parfumé au jasmin, 1943)*, *Jinsuo ji (La cangue d'or, 1943)*, *Tongyan wuji (Paroles d'un enfant sans tabou, 1944)* et *Si yu (Paroles privées, 1944)*, *Hua diao (Fleur fanée, 1944)*, *Chuang shiji (La Genèse, 1945)*, *Qingcheng zhilian (L'Amour dans une cité déchue, 1945)*, *Duoshao hen (Rancune, 1947)*, *Yuan nü (Fille haineuse, 1968)*, in *Zhang Ailing wenji, (Les œuvres de Zhang Ailing) vol. 1- 4*, Hefei, Editions *Anhui wenyi*, 1992.
- ZHANG Jie, *Ai, shi buneng wangjide (l'Amour n'est pas une chose qui s'oublie)*, in *Beijing wenyi (Littérature et Art à Beijing)*, Beijing, Editions *Beijing wenyi*, 1980.
 <<http://read.anhuinews.com/system/2007/10/09/001863501.shtml>>,
 (page consultée le 19 novembre 2009)
- , *Fang zhou (l'Arche, 1982)*, in *Dangdai Zhongguo zuojia xuanji congshu—Zhang Jie (Œuvres choisies de Zhang Jie)*, Beijing, Editions *Renming*, 1993.
- ZHANG Kangkang, *Beijiguang (l'Aurore boréale, 1981)*, in *Zhongguo dangdai zhuojia xuanji congshu—Zhang Kangkang juan (Œuvres choisies des écrivains chinois contemporains—volume de Zhang Kangkang)*, Beijing, Editions *Renming wenxue*, 1998.
- ZHANG Xinxin, *Zai tongyi dipingxian shang (Sur la même ligne d'horizon, 1981)*, in *Shouhuo (Récolte)*, Shanghai, la maison de *Shouhuo*, 1981.

ZONG Pu, *Hongdou (Haricot rouge, 1958)*, in *Zong Pu wenji (Œuvres de Zong Pu)*, Beijing, Edition *Hua yi*, 1996.
<<http://www.dudume.com/a/youmeisanwen/zp/2010/0419/310.html>>,
(page consultée le 1 mai 2010)

I.2.2 Œuvres théoriques chinoises

CHEN Houcheng et WANGH Ning, *Xifang dangdai wenxue piping zai zhongguo (Critique littéraire occidentale contemporaine en Chine)*, Tianjing, Editions *Baihuawenyi*, 2000.

CHEN Xiaolan, *Nüxing zhuyi piping yu wenxue quanshi (La critique féministe et l'interprétation littéraire)*, Lanzhou, Editions *Dun Huang wenyi*, 1999.

LI Xiaojiang, *Nüren, yige youyuan meili de chuanshuo (Femme, une légende ancienne et élégante)*, Shanghai, Editions *Shanghai*, 1989.

LIU Huiying, *Zouchu nanquan chuantong de fanli (Marchant hors du piège de la tradition phallocratique)*, Beijing, Editions *Sanlian*, 1995.

YANG Junlei, *Zhongguo dangdai wenlun huayu zhuanxing yanjiu (Recherches sur la transformation de la théorie littéraire chinoise contemporaine)*, Beijing, Editions *Zhongguo renming daxue*, 2003.

I.3 Les traductions

I.3.1 Du français au chinois

BEAUVOIR, Simone de, *Les Belles images* (1966), traduit par Fan Rong, *Meili de xingxiang*, in *Littérature étranger contemporaine (Dangdai waiguo wenxue)*, n° 1, 1996, Nanjing.

—, *Les Mandarins* (1954), traduit par Xu Jun, *Mingshi fengliu*, Beijing, Editions de l'Université de Beijing, 1996.

—, *Tous les hommes sont mortels* (1946), traduit par Ma Zhencheng, *Ren doushi yaosi de*, Shanghai, Editions *Yi lin*, 1997.

—, *Le deuxième sexe* (1949), traduit par Tao Tiezhu, *Di er xing*, Beijing, Editions

- Zhongguo shuji*, 1998.
- , *L'Invitée* (1943), traduit par Zhou Yiguang, *Nü bin*, Beijing, Editions *Zhongguo shuji* en 1999.
- , *Le Sang des autres* (1945), traduit par Ge Lei et Qi Yanfen, *Taren de xue*, Editions *Zhongguo shuji*, 2000.
- DURAS, Marguerite, *L'Amant* (1984), traduit par Wang Daqian, *Qing ren*, in *Waiguo wenyi (Littératures et arts étrangers)*, n° 5, 1985, Shanghai.
- , *L'Amant de la Chine du nord* (1991), traduit par Hu Xiaoyue, *Beifangde zhongguo qingren*, Beijing, Editions *Zhongguo wenlian*, 1992.
- , *Les impudents* (1943), traduit par Wang Shiyuan, *Houyan wuchi de ren*, Shenyang, Edition de *Chunfeng wenyi*, 2000.
- , *La vie tranquille* (1944), traduit par Yu Jiale, *Pingjing de shenghuo*, Shenyang, Edition de *Chunfeng wenyi*, 2000.
- , *Un barrage contre le Pacifique* (1950), traduit par Zhang Rong, *Didang taipingyang de diba*, Shenyang, Edition de *Chunfeng wenyi*, 2000.
- , *Le vice-Consul* (1966), traduit par Song Xuezhi, *Fu lingshi*, Shenyang, Edition de *Chunfeng wenyi*, 2000
- ERNAUX, Annie, *La place* (1983), traduits par Guo Yumei, *Wei zhi*, Tianjing, Editions *Baihua weiyi*, 2003.
- Une femme*(1987), traduits par Guo Yumei, *Yige nüren*, Tianjing, Editions *Baihua weiyi*, 2003.
- La honte* (1997), traduits par Guo Yumei, *Ci ru*, Tianjing, Editions *Baihua weiyi*, 2003.
- KRISTEVA, Julia, *Des chinoises (Zhongguo funü)*, traduit par Zhao Liang, Shanghai, Editions de l'Université de *Tongji*, 2010.

I.3.2 Du chinois au français

- CAN Xue, *Tiantang de duihua* (1988), traduit par Françoise Naour, *Dialogues en paradis*, Paris, Gallimard, 1991.
- , *Huangnijie* (1987), traduit par Geneviève Imbot-Bichet, *La Rue de la Boue jaune*,

- Paris, Bleu de Chine, 2001.
- Dai Houying, *Ren a Ren* (1980), Traduit par Li Tchi-houa, Pénélope Bourgeois et Jacqueline Alézaïs, *Étincelles dans les ténèbres*, Paris, Seuil, 1987.
- Wang Anyi, *Xiaocheng zhi lian* (1986), traduit par Yvonne Andre, *Amour dans une petite ville*, Paris, Editions Philippe Picquier, 2007.
- , *Jinxiugu zhi lian* (1986), traduit par Yvonne Andre, *Amour dans la vallée enchantée*, Paris, Editions Philippe Picquier, 2008.
- , *Huangshan zhi lian* (1986), traduit par Stéphane Leveque, *Amour sur un colline dénudée*, Paris, Editions Philippe Picquier, 2008.
- WEI Hui, *Shanghai baobei* (2000), traduit par Cora Whist, *Shanghai baby*, Paris, Editions Philippe Picquier, 2003.
- Zhang Xinxin (1981), *Zai tongyi dipingxian shang*, traduit par Emmanuelle Péchenart, *Sur la même ligne d'horizon*, Paris, Actes Sud, 1986.

I.3.3 De l'anglais au français

- BUTLER, Judith, *Gender trouble*, New York, Routledge, 1999, traduit par Cynthia Kraus, *Trouble dans le genre*, Paris, Editions la Découverte, 2005.
- FRIEDAN, Betty, *The feminine mystique* (1963), traduit par Yvette Roudy, *La femme mystifiée*, Paris, Gonthier, 1971.
- FIRESTONE, Shulamith, *The Dialectic of sex* (1970), traduit par Sylvia Gleadow, *La dialectique du sexe*, Paris, Stock, 1972.
- MILLET, Kate, *Sexual politics*, New York, Doubleday, 1970, traduit par Elisabeth Gille, *La politique du mâle*, Paris, Des Femmes-A. Fouque. DL, 2007.
- WOOLF, Virginia, *A room of one's own* (1929), traduit par Clara Malraux, *Une Chambre à soi*, Denoël, 1992.

I.3.4 De l'anglais au chinois

- BUTLER, Judith, *Gender trouble*, New York, Routledge, 1999, traduit par Song Sufeng, *Xingbie mafan*, Shanghai, Editions Shanghai sanlian, 2009.
- FRIEDAN, Betty, *The feminine mystique* (1963), traduit par Wu Yiyun, Ding

- Zhaomin, Lin Wuwei, *Nüxing de aomi*, Nanjing, Editions *Jiangsu renmin*, 1998.
- MILLET, Kate, *Sexual politics*, New York, Doubleday, 1970, traduit par Song Wenwei, *Xing zhengzhi*, Nanjing, Editions *Jiangsu renmin*, 2000.
- WOOLF, Virginia, *A room of one's own* (1929), traduit par Wang Huan, *Yijian ziji de wuzi*, Beijing, Editions *Beijing sanlian*, 1989.

II. CORPUS CRITIQUE

II.1 La question féministe

II.1.1 Livres

a. Au sujet de corpus

- ADLER, Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998.
- BADY, Paul, *La littérature chinoise moderne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993
- BLOT-LABARRERE, Christine, *Marguerite Duras*, coll. Les contemporains, Paris, Seuil, 1992.
- DUGAST-PORTES, Francine, *Annie Ernaux : étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, DL, 2008.
- DURAS, Marguerite et PORTE, Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977.
- EAGLETON, Mary, *Feminist Literary Theory*, Oxford, Blackwell, 1996.
- GU Yanling, *Jujue zuodierxing de nüren (La Femme refusant le deuxième sexe)*, Beijing, Editions *Zhongguo youyi*, 1989, p. 21, 29.
- LEJEUNE, Philippe, *Le moi des demoiselles : enquête sur le journal de jeune fille*, Paris, Seuil, 1993.
- LI Ang, « *Women sange jiemei yu Zhang Ailing* » (*Nous trois sœurs et Zhang Ailing*), *Zhang Ailing pingshuo liushi nian (Sur Zhang Ailing pendant 60 ans)*, Beijing, Editions *Zhongguo huaqiao*, 2001, p. 242.
- LIN Weiming, *Ding Ling yanjiu (Recherches sur Ding Ling)*, Changsha, Editions de

- l'Ecole Normale Supérieure du *Hunan*, 1992.
- REGARD, Frédéric, *La force du féminin : sur trois essais de Virginia Woolf*, Paris, La fabrique, 2002.
- RICOUART, Janine, *Ecriture féminine et violence : une étude de Marguerite Duras*, Birmingham (Ala.), Summa publ., 1991.
- SALLENAVE, Danièle, *Castor de guerre*, Paris, Gallimard, 2008.
- VIRCONDELET, Alain (dir.), Centre culturel international, colloque, *Marguerite Duras*, Paris, Ecriture, 1994.

b. À l'écriture féminine

- CHENG Pei, *L'aventure des lettres françaises en extrême Asie : Chine, Corée, Japon, Vietnam*, Paris, Editions You Feng, 2005, p. 30-56.
- DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1999.
- HEINICH, Nathalie, *Etats de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.
- JIN Siyan, *L'écriture féminine chinoise du XX^e siècle à nos jours*, Paris, Editions You Feng, 2008.
- LI Youliang, *Gei nanren mingming (Donnez un nom aux hommes)*, Beijing, Editions *Shehui kexue wenxian*, 2005.
- LUO Ting, *Nüxingzhuyi wenxue yu oumei wenxue yanjiu (Littérature féministe et recherches littéraires en Europe et aux Etats-Unis)*, Beijing, Editions *Dongfang*, 2002,
- MORZEWSKI, Christian et QIAN Linsen (ed.), *Les écrivains français du XX^e siècle et la Chine*, Arras, Artois Presses Université, 2001.
- WANG Xirong, *Ershi shiji zhongguo nüxing wenxue piping (La Critique de la littérature féminine chinoise du XX^e siècle)*, Beijing, Editions *Zhongguo shehui kexue*, 2006
- WILWERTH, Evelyne, *Visages de littérature féminine*, Bruxelles, Mardaga, 1987.
- XU Dai, *Bianyuan xushi—ershi shiji nüxing xiezuoganpiping (La narration marginale---la critique de l'écriture féminine du XX^e siècle)*, Shanghai, Editions

Xuelin, 2002.

YANG Lixin, *Xifang nüxing zhuyi wenlun yanjiu (Recherches sur les théories littéraires féministes occidentales)*, Nanjing, Editions Jiangsu wenyi, 2002.

ZHANG Yinde, *Le monde romanesque chinois au XX^e siècle*, Paris, Honoré champion, 2003, p. 395.

—, *Histoire de la littérature chinoise*, Paris, Ellipses, 2004.

II.1.2 Articles

a. La critique universitaire

En français

FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Dominique, « Controverses et anathèmes au sein du féminisme français des années 1970 », in *Les cahiers du genre*, vol. 39, 2005, Paris.

HSIEH, Yvonne Y, « L'évolution du discours (anti-) colonialiste dans *Un barrage contre le Pacifique*, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du nord* de Marguerite Duras », in *Dalhousie French studies*, vol. 35, 1996, Halifax (Canada), p. 55-66.

NOUDELMANN, François, « Que nous disent aujourd'hui Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir ? », in *Diogène*, Paris, PUF, 2006, p. 44-49.

RAOUL, Valerie, « Ecriture », in *Le Journal fictif dans le roman français*, Paris, PUF, coll., 1999, p.22.

ROMANOWSKI, Sylvie, « Passion simple d'Annie Ernaux : le trajet d'une féministe », in *French Forum*, vol. 27, n^o. 3, 2002, University of Nebraska Press, p. 99-115.

WILSON, Suzanne, « Auto-bio-graphie : vers une théorie de l'écriture féminine », in *The French Review*, vol. 63, n^o. 4, 1990, Bozeman, Montana State University, p.617-622.

ZUFFEREY, Nicolas, « La condition féminine traditionnelle en Chine Etat de la recherche », in *Etudes chinoises*, vol. 22, Association françaises d'études chinoises, 2003, p. 185-229.

En anglais

- KELLY, Joan, “*The Doubled Vision of Feminist Theory: A Postscript to the ‘Women and Power’ conference*”, in *Feminist studies*, vol. 5, n° 1, 1979, New York, JSTOR, p. 216-227.
- MITCHELL, Julie, “*Women : The longest Revolution*”, in *New Left Review*, vol. 40, December 1966, UK, p. 11-37.
- SHOWALTER, Elaine, “*Feminist criticism in the wilderness*”, in *Critical Inquiry*, vol. 8, n°2, Editions de l’université de Chicago, 1981, p. 179-205.
- Christian Education in China: A Study made by an Educational Commission on representing the Mission Boards and Societies conducting Work in China*, New York committee of Reference and Council of the Foreign Missions Conference of America, 1922, p. 200-256.

En Chinois

- CAO Yafeng, «*Fan xingbie benzhi zhuyi de butongqingxiang ji yuanyin* » (*Raison et tendances différentes dans l’anti-essentialisme*), in *Zhongyang minzu daxue xuebao* (Revue académique de l’Université centrale des minorités nationales), n°4, 2003, Beijing, p. 123-128.
- CHEN Kaimei, «*Zhongguo gudai nüxing wenxue tedian chuyi* » (*Caractéristiques de l’ancienne littérature féminine chinoise*), in *Zhonghua nüzi xueyuan xuebao* (Revue académique de l’université de femme de la Chine), n°6, vol.18, Dec. 2006, Beijing, p.64-67.
- FAN Rong, «*Fuqing shi yizhong yinyu* » (*Père est une métaphore*), in *Waiguo wenxue yanjiu* (*Études de la littérature étrangère*), n° 5, 2006, Wuhan, p. 97-114.
- FENG Hao, «*Ailainaxisu de wenlun ‘meidusha de xiaosheng’ he linbai de qianqi xiaoshuo* » (*‘Le Rire de la méduse’ de Hélène Cixous et les premiers romans de Lin Bai*), in *Liaoning daxue xuebao* (Revue académique de l’Université de Liaoning), vol. 35, n° 2, 2007, Shenyang, p. 52-55.
- GE Lei, «*Ping Beauvoir de xiaoshuo taren de xue* » (*Sur ‘Le Sang des Autres’ de*

- Beauvoir*), in *Waiguo wenxue (Littérature étrangère)*, n°. 1, 1986, Beijing, p.33-53.
- HUANG Yan, « Cong kelaite de zuoping kan ershi shiji faguo nüzuojia de nüxing yishi » (*Voir la conscience féminine des écrivaines françaises à travers les œuvres de Colette*), in *Guangdong waiyu waimao daxue xuebao (Revue académique de l'Université des langues étrangères de Guangdong)*, vol. 18, n°. 6, 2007, Guangzhou, p.67-91.
- JIANG Huosheng, « Marguerite Duras he tade Qingren » (*Marguerite Duras et son L'Amant*), in *Wuhan daxue xuebao (Revue académique de l'Université de Wuhan)*, n°. 5, 1988, Wuhan, p. 68-71.
- JIANG Yi, « Yulian, miandu fubi de nuofu » (*Julien, capitulard devant la Restauration*), in *Kaifeng shifan xueyuan xuebao (Revue de l'Ecole Normale Supérieure de Kaifeng)*, n°.2, 1976, Kaifeng.
- LIN Shuming, « sheng/xin eryuan duili de shiyi chaoyue— Hèlène Cixous 'nǚxing shuxie' lun bianxi » (*Le dépassement poétique de l'opposition dualistique du corps / l'âme—une analyse sur la théorie de l'écriture de corps*), in *Waiguo wenxue pinglun (Commentaire littéraire étranger)*, n°. 2, 2001, Beijing, p.64-77.
- LIN Xingqian, « Fan fuquan tizhi de jidian—Zhang Ailing xiaoshuo lun » (*Le sacrifice contre le système patriarcal—sur les romans de Zhang Ailing*), in *Wenxue pinglun (Commentaire littéraire)*, n°. 4, 1998, Beijing, p. 34-42.
- LIU Guangyu et Dong Ling, « Nǚxing jue se yianbian yu zhongguo funü jiefang » (*Le changement du rôle de la femme et son émancipation*), in *Shandong shida xuebao (Revue académique de l'Université de Shantong)*, n°. 2, 2000, Jinan, p.10-14.
- LIU Siqian, « Zhongguo nüxing wenxue de xiandaixing » (*Modernité de la Littérature Féminine Chinoise*), in *Wenyi yanjiu (Les recherches de la littérature et de l'art)*, n°.1, 1998, Beijing, p. 90-101.
- LIU Ziqiang, « Marguerite Duras he tade xiaoshuo Qingren » (*Marguerite Duras et son roman l'Amant*), in *Dangdai waiguo wenxue (Littératures étrangères*

- contemporaines), n° 4, 1985, Nanjing, p. 169-171.
- LUO Dagang, «*Luo Dagang tongzhi da benkanjizhewen* » (Réponse au journaliste), in *Waiguo wenxue jianjiu* (Etudes de la littérature étrangère), n°1, 1981, Wuhan, p.56-61.
- MENG Fanhua, «*Nüxing wenxue yu qishi niandai chusheng de nü zuojia* » (La littérature et les écrivaines nées pendant les années 1970), in *Zhongguo nüxing wenhua* (La culture féminine en Chine), n°1, 2000, Beijing, p.113-130.
- MU Zi, «*Xinxiaoshuopai guannian yu magelitedulasi de Qingren* » (La conception du nouveau roman et L'Amant de Marguerite Duras), in *Waiguo wenxue pinglun* (Commentaire littéraire étranger), n° 3, 1994, Beijing, p. 90-94.
- Qi Yanfen, «*Simone de Beauvoir xiaoshuozhong de nüxing xingxiang jiqi suofanying de cunzaizhuyi guandian*» (Les images de femme et les vues existentialistes reflétées dans les romans de Simone de Beauvoir), in *Waiguo wenxue* (Littérature Etrangère), n°2, 1984, Beijing, p. 22-44.
- RAN Zaixian, «*Ping sitangda de 'hongyuhei'* » (Critique du 'Rouge et le Noir' de Stendhal), in *Kaifeng shifan xueyuan xuebao* (Revue de l'Ecole Normale Supérieure de Kaifeng), n°9, 1960, Kaifeng.
- SHENG Ying, «*Zhongguo nüzuojia he nüxing wenxue* » (Les femmes écrivains chinoises et la littérature féminine chinoise), in *Zhongguo wenhua yanjiu* (Recherches de la culture chinoise), automne, 1995, Beijing, p. 62-66.
- SONG Xuezhi, «*Durasi bixia de mi* » (L'énigme sous le plume de Duras), in *Dangdai waiguo wenxue* (Littératures étrangères contemporaines), n° 3, 2000, Nanjing, p.158-161.
- SONG Xuezhi et Xu Jun, «*Qingren de zhongguo qingjie : dulasi yu zhongguo dangdai nüzuojia* » (Le complexe chinois : Duras et les écrivaines chinoises contemporaines), in *Waiyu yanjiu* (Etudes des langues étrangères), vol. 93, n° 5, 2005, Nanjing, p. 67-70.
- WANG Dongliang, «*Gaiguan nanyi dinlun de Duras* » (Le jugement sans définition sur Duras), in *Shijie wenxue* (Littérature mondiale), n° 5, 1996, Beijing, p.284-297.

- WANG Xiyun, « *yige xingxiang de shenhua* » (*Un mythe riche d'images*), in *Waiguo wenxue pinglun* (*Commentaire littéraire étranger*), n°.1, 2001, Beijing, p.46-52.
- YAN Chunde, « *Ershi shiji zhongguo nüxing wenxue de fazhan* » (*Développement de la littérature féminine chinoise au XXe siècle*), in *Wenxue pinglun* (*Commentaire littéraire*) n°. 4, 1998, Beijing, p. 69-76.
- YAN Zesheng, « *Zhudi batele : yuwang shenti xingbie biaoyan* » (*Judith Butler : sexualité, corps et performance sexuelle*), in *Waiguo lilun dongtai* (*Développements des théories étrangères*), n°. 4, 2004, Beijing, p. 38-44.
- YANG Chuanxin, «*Huozhe, zuoyigeren— ping Bofuwa rendoushiyao side* » (*Vivre, être un homme— sur ‘Tous les hommes sont mortels’ de Beauvoir*), in *Jiangnan daxue xuebao* (*Revue académique de l'Université de Jiangnan*), n°. 1, 1989, Wuhan, p. 88-90.
- YANG Ling, « *Yuejing de yuyan—qingren he shanghai baobei zhongde yiguolian jiedu* » (*Fable franchissant la frontière—l'interprétation sur l'amour exotique dans ‘L'Amant’ et ‘Shanghai Baby’*), in *Zhejiang xuekan* (*Revue académique à Zhejiang*), n°.1, 2008, Hangzhou, p. 85-91.
- YOU Yun, « *Marguerite Duras de xiaoshuo chuanguo* » (*La création romanesque de Marguerite Duras*), in *Dangdai waiguo wenxue* (*Littératures étrangères contemporaines*), n°. 1, 1992, Nanjing, p. 172-176.
- YU Fenggao, « *Beauvoir xie mingshifengliu ---jietuo aiqing zhongduanhou de tongku* » (*Beauvoir écrit Les mandarins pour se libérer de la douleur de la fin de l'amour*), in *Mingzuo xinshang* (*Appréciation des œuvres réputées*), n°. 6, 1998, Taiyuan, p. 89-93.
- ZHANG Chen, « *Rutong falanxi de yingsu ban de youhuo---qianlun Duras dui dangdai zhongguo nüzuojiade yingxiang* » (*Comme la tentation de pavot français--- l'influence de Duras sur les écrivaines chinoises contemporaines*), in *Mei yu shidai* (*Beauté et époque*), septembre, 2006, Zhengzhou, p. 84-86.
- ZHONG Yi, « *Dulasi he chen ran xiaoshuode nüxing zhuyi bijiao* » (*Comparaison des féminismes chez Duras et Chen Ran*), in *Wenxue pinglun* (*Commentaire*

littéraire), n°3, 2008, Beijing, p. 11-12.

ZHU Hong, « *Meiguo dangqian de 'funü wenxue'* », (*La Littérature contemporaine de femme aux Etats-Unis*), in *Shijie wenxue* (*Littérature mondiale*), n°. 4, 1981, Beijing, p. 275-294.

b. Articles de presse

En Français

ARMEI, Alette, « Le Jeu autobiographique », in *Le Magazine littéraire*, no. 278, juin, 1990, Paris, p. 28-31.

MAROUSSIA, Hajdukowski-Ahmed, « Le dénoncé/énoncé de la langue au féminin ou le rapport de la femme au langage' », in *Féminité, Subversion, Ecriture*, Suzanne Lamy et Irène Pagès (eds), Montréal, Editions du Remue-Ménage, 1983, p.53-69.

MICHELE, Ferrand, « Nous aurons les jouissances que nous voulons... La question de la sexualité dans le féminisme français contemporain », in *Genre et sexualités*, Ignasse Gérard et Welzer-Lang Daniel (dir), Paris, L'Harmattan, 2003, p.53-64.

QIAN Linsen, « Entre accueil et refus : l'aventure séculaire de la littérature française en Chine », in *L'Aventure des lettres françaises en extrême Asie : Chine, Corée, Japon, Vietnam*, Cheng Pei (éd.), Paris, Editions You Feng, 2005, p. 30-56.

SPIVAK, Gayatri C., « Féminisme française dans un cadre international », in *En d'autres mondes, en d'autres mots*, trad. Anglais (U.S) par Françoise Bouillaux, Paris, Payot, 2009, p. 247-278.

En anglais

BEAHAN, Charlotte, "*Feminism and Nationalism in the Chinese Women's Press, 1902-1911*", in *Modern China*, vol. 1, n°. 4, 1975, London, Sage Publications, p.379-401.

MCDUGALL, Bonnie S, "*Discourse on Privacy by Women Writers*", in *Late Twentieth-Century Chine* », in *China Information*, Vol XIX (1), London, Sage Publications, 2005, p. 97-119.

ROBERT McG et THOMAS Jr., “Chinese Writer Revered outside the Mainland”, in *New York Times*, 13 septembre, 1995.

SHOWALTER, Elaine, “The Feminist critical Revolution”, in *The New Feminist Criticism: Essays on women, literature and theory*, London, Virago press, 1992, p.3-18.

TONDEUR, Claire-Lise, « Erotica / Pornorotica : Passion simple d’Annie Ernaux », in *Thirty voices in the Feminine*, Michael Bishop (ed). Amsterdam, Rodopi, 1996, p.199-205.

En chinois

CHEN Suyan, « Nüxing de qianyin shixian—wuliushi niandai liangan nüzuojia » (*La réalisation de la conscience féminine—les écrivaines de la Chine et Taïwan pendant les années 1950 et 1960*), in *Taigang wenxue xuankan* (Œuvres littéraires à Taïwan et Hongkong), n°. 11, 1994, Fuzhou, p. 33-46.

GUO Kai, « Lüetan dui Lin Daojing de miaoxie zhong de quedian—ping Yang Mo xiaoshuo Qingchun zhi ge » (*Sur les défauts de Lin Daojing dans le roman de Yang Mo— Le Chant de la jeunesse*), in *Zhongguo qingnian* (Jeunesse chinoise), n°. 2, 1959. Beijing.

HAN Xiaohui, « Nüxing wenxue qiaoran yongdong, wenxuejie duici bianduobaoshao » (*Le monde littéraire se montre plus réservé que laudatif vis-à-vis de l’épanouissement de la littérature féminine*), in *Zuojia bao* (Journal des écrivains), 17, septembre, 1994, Beijing.

LI Jie, « Shengming de jiqing : Sartre yu Beauvoir de qite lianqing » (*La passion de la vie : l’affection unique de Sartre et Beauvoir*), in *Dangdai zuojia* (Les écrivains contemporains), n°.1, 1996, Beijing, p. 124-132.

LI Jiefei, « Tamen de xiaoshuo » (*Les romans d’Elles*), in *Dangdai zuojia pinglun* (Commentaires des écrivains contemporains), n°. 5, 1997, Shenyang, p. 68-83.

LI Xiaojiang, « Shijimo kan dierxing » (*Perception du ‘Deuxième sexe’ à la fin du siècle*), in *Dushu* (Lecture), n°.12, 1999, Beijing, p. 98-103.

LI Ziyun, « Ta tichu le shenme wenti—ping ‘zai tongyi di ping xian shang’ ji qita »

- (*Quelle question pose-t-elle—‘Sur la même ligne d’horizon’*), in *Dushu (Lecture)*, n°. 8, 1982, Beijing, p. 40-50.
- LEI Da, « *Ershiyi shiji de xiaoshuo* » (*Les romans de XXIe siècle*), in *Lanzhou wanbao (Lanzhou soir)*, 22, Août, 2000, Lanzhou.
- LIU Jia, « *Ruhe kandai waiguo wenxue zuopin* » (*Comment traiter les œuvres classiques de la littérature étrangère*), in *Weixue zhishi (Connaissances littéraires)*, n°.6, 1960, Beijing.
- LIU Mingjiu, « *Zizhuan wenxue de xin tansuo—Youyou ci qing qian yan* » (*Nouvelle exploration de la littérature autobiographique—la préface pour L’Amant en version chinoise*), in *Youyou ci qing (L’Amant)*, Beijing, Editions Beijing shifan daxue, 1996, p. 9-15.
- LIU Sibao, « *Duras de quanjin huajuan* » (*Peinture panoramique de Duras*), in *Zhonghua dushu bao (Journal de lecture en Chine)*, 25, juillet, 2001, Beijing.
- LU Xinghua, « *Shanghai baobei dao xifang ji qita* » (*De Shanghai baby à l’Occident et aux autres*), in *Lui Xinghua wenji (Œuvres de Lui Xinghua)*, p. 279-285, <<http://attach3.bdwn.net>> (page consultée le 11 novembre 2008).
- LUO Dagang, « *Yuehan kelisitofu zheyi renwu* » (*Le personnage de Jean-Christophe*), in *Zhongguo qingnian (Jeunesse chinoise)*, n°. 2, 1957, Beijing.
- , « *Da Liu Zhi he Guo Xiang tongzhi* » (*Réponse aux camarades Liu Zhi et Guo Xiang*), in *Duzhe bao (Journal de la lecture)*, n°. 1, 1958, Beijing.
- , « *Yuehan kelisitofu he zichanjieji de rendaozhuyi* » (*Jean-Christophe et l’humanisme bourgeois*), in *Wenyi bao (Journal de l’art et de la littérature)*, n°.9-10, 1961, Beijing.
- NAN Fan, « *Nüxing xiezuo yu nüxing quti* » (*L’écriture féminine et le corps de femme*), in *Shanghai wentan (Le monde littéraire à Shanghai)*, n°.12, 1996, Shanghai, p.41-46.
- RONG Weiyi, « *Simone de Beauvoir funü jiefang lilun tantao* » (*Les recherches sur les théories féministes de Beauvoir*), in *Funü yanjiu luncong (Les recherches des femmes)*, n°. 2, 1994, Beijing, p. 46-50.
- SHI Zhuo, « *Ailaina xisu de quti xiezuo dui zhongguo nüxing wenxue de yingxiang* »

- (*L'influence de 'l'écriture du corps' d'Hélène Cixous sur la littérature féminine chinoise*), in *Meizhong waiyu (Langage étranger US-Chine)*, vol.6, n°.4, 2008, Wuhan, p.79-81.
- Shen Congwen, « *Ji Ding Ling* » (*Sur Ding Ling*), in *Shen Congwen ji (Les œuvres choisies de Shen Congwen)*, Guangzhou, Editions Huacheng, 1984.
- WANG Chunlin, « *Yi siyu de fangshi zhuiwen cunzai : Lin Bai yigeren de zhanzheng yinxing* » (*Interrogant l'existence par le langage personnel : l'impression sur La guerre d'une seule personne de Lin Bai*), in *Zuojia bao (Journal des écrivains)*, 17, septembre, 1994, Beijing.
- WANG Dongliang, « *Duras de shuimeiren* » (*La belle au boit dormant de Duras*), in *Dushu (Lecture)*, n°. 8, 1999, Beijing, p. 71-77.
- WANG Gan et DAI Jinhua, « *Nüxing wenxue yu gerenhua xiezu* » (*L' Littérature féminine et l'écriture personnelle*), in *Dajia (Grands écrivains)*, no. 1, 1996, Kunming.
- WANG Zhongxiang, « *Yulian de zhengzhi sixiang, xingxiongzhuyi he renshengguan* » (*Idée politique, héroïsme et conception de la vie de Julien*), in *Wenxue zhishi (Connaissances littéraires)*, n°.6, 1960, Beijing.
- WEN Wai, « 'Hong yu hei' yu Yulian » (*Le rouge et le noir et Julien*), in *Shandong wenxue (Littérature de Shandong)*, n°.11, 1960, Jinan.
- WU Yuetian, « *Dulasi yishi* » (*Les Anecdotes de Marguerite Duras*), in *Dushu (Lecture)*, n°. 1, 1992, Beijing, p. 149-151.
- YAO Wenyuan, « *Wenxue shang de xiuzhengzhuyi sichao he chuangzuo qingxiang* » (*Les pensées révisionnistes dans la littérature et leur tendance*), in *Renming wenxue (La littérature du peuple)*, n°. 11, 1957, Beijing.
- , « *Cong 'Hong yu hei' kan xifang jingdian wenxue zuopin de aiqing miaoxie* » (*La description de l'amour dans les œuvres classiques des littératures occidentales à travers 'Le rouge et le noir'*), in *Guanyu Sitangda de 'Hong yu hei' (A propos du Rouge et le noir de Stendhal)*, Beijing, Editions Renmin wenxue, 1958.
- ZHU Dake « *Shanghai : qingyu zai jianjiao* » (*Shanghai : la passion pousse des cris stridents*), 2000, < http://bbs.zxrs.net/disppbbs_33_25593_1.html > (page consultée le 11

novembre 2008).

II.1.3 Entretiens

Entretiens entre Chen Ran et journaliste de *Beijing qingnianbao (Journal pour la jeunesse de Beijing)*, 16, septembre, 2000.

Entretiens entre Marguerite Duras et Hervé Le Masson, in le *Nouvel Observateur*, le 28 sept, 1984

Entretien de Marguerite Duras avec Suzanne Koapit, *Réalité*, mars 1963.

II.1.4 Thèse

Kong-Kug-Lon, *La littérature féminine dans la Chine d'aujourd'hui*, thèse pour le doctorat ès lettres, L'Université de Paris, 1940.

Yang Tinfang, *Congjingmo dao feixiang—qianxi faguo nüxing xiezuozhili (Du silence au vol—essai sur les écrits des femmes en France)*, thèse pour le doctorat ès lettres, L'Université de Wuhan, Chine, 2007.

II.2 Approches du *gender* par les sciences humaines

II.2.1 Philosophie

ARISTOTE, *Politique*, ed Loeb Classical Library, 1254 b10-14.

CHOW, Rey, *Ethics after Idealism: Theory, culture, ethnicity, reading*, Bloomington, Indiana University press, 1998, p. 55-73.

DORLIN, Elsa, *Sexe, genre et sexualité*, Presses Universitaires de France, 2008.

GOULD, Carold C. and WARTOSFSKY, Marx (eds), *Women and Philosophy: Toward a Theory of Liberation*, New York, Putnam Publishing Group, 1976, p.45-53.

LIU Mingjiu, *Kaixuanmen qian de tongye, Sisyphus shi de fen dou (Les feuilles de platane devant l'arc de triomphe, la lutte du style de Sisyphe)*, Beijing, Editions Sanlian, 1998.

YOUNG, Iris Marion, *Beyond the Unhappy Marriage: a Critique of Dual Systems*

Theory », in *Women and Revolution: a Discussion of the Unhappy Marriage of Feminism and Marxism*, Lydia Sargent (ed), Boston, South End, 1981, p. 40-70.

VARIKAS, Eléni, *Penser le sexe et le genre*, Paris, PUF, 2006.

II.2.2 Psychologie

DOR, Joel, *Le Père et sa fonction en psychanalyse*, Ramonville Saint-Agne, Éditions Éres, 2003.

FREUD, Sigmund, « Sur la sexualité féminine » (1931), *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969.

—, *Le malaise dans la culture* (1929), Paris, PUF, 2004.

—, « Pour introduire le narcissisme » (1914), in *Œuvres complètes psychanalyse*, Paris, PUF, 2005, p. 217-245.

HEINICH, Nathalie et ELIACHEFF, Caroline, *Mères-filles, Une relations à trois*, Paris, Albin Michel, 2002.

KRISTEVA, Julia, *Seule une femme*, Editions de l'Aube, 2007.

LACAN, Jacques, « La signification du phallus » (1958),
<<http://pagesperso-orange.fr/espace.freud/topos/psycha/psysem/phallus.htm>>
(page consultée le 11 novembre 2008).

MIJOLLA-MELLOL, Sophie de (dir.), *La cruauté au féminin*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

NAOURI, Aldo, *Les filles et leurs mères*, Paris, Editions Odile Jacob, 2000.

OLIVIER, Christiane, *Les enfants de Jocaste*, Editions de Denoël /Gonthier, 1980.

TONG Qingbing, *Wenyi xinlixue jiaocheng (Cours de littérature et l'art psychologique)*, Beijing, Editions Gaodengjiaoyu, 2001, p. 72-92.

ZAPATA, Monica, « Etudes de genre et psychanalyse : quels rapports ? », *Lecture du genre*, n° 5, 2008, version PDF : p. 15-26.

<http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_5/Zapata.html>
(page consultée le 11 mars 2009).

II.2.3 Sociologie

- AMARA, Fadela, *Ni putes ni soumises*, Paris, La Découverte, 2003.
- BARDOLPH, Jacqueline, *Etudes postcoloniales et littérature*, Paris, Champion, 2002.
- CAO Shuwen, *Jiazhu wenhua yu zhongguo xiandai wenxue (La culture du clan familial et la littérature contemporaine chinoise)*, Beijing, Editions Zhongguo shehui kexue, 2002, p. 211-293.
- DAHAN-GAIDA, Laurence (dir), *Logiques du tiers : littérature, culture, société*, presses Universitaires de Franche-Comté, 2007, p. 11-36, p. 155-164.
- GUIONNET, Christine, *Féminins/Masculins*, Paris, A.Colin, 2004.
- HEYDEN-RYNSCH, Verena von der, *Salons européens : les beaux moments d'une culture féminine disparue*, Gallimard-Jeunesse, 1993.
- HOFFMANN, Paul, *La femme dans la pensée des Lumières*, Genève, Slatkine Reprints, 1995.
- HUANG Lin, Wang Guangming, *Lianxing duihua—Ershi shiji zhongguo nüxing yu wenxue (La Conversation des deux sexes—les femmes chinoises et la littérature au XX^e siècle)*, Beijing, Editions Zhongguo wenlian, 2001.
- LEWIS, Ida Belle, *The Education of Girls in China*, San Francisco, Chinese Materials Centre, 1973, p.19.
- LI Xiaojiang, «*Dangdai funü wenxue zhong zhiye funü wenti* » (*Les problèmes des femmes professionnelles dans la littérature féminine contemporaine*), in *Wenxue pinglun (Commentaire littéraire)*, n^o. 1, 1987, Beijing, p. 24-28.
- LUO Suwen, *Nüxing yu jindai zhongguo shehui (Les femmes et la société chinoise moderne)*, Shanghai, Editions Shanghai Renming, 1996.
- MAO Zedong, «*funü zoushang le laodong zhanxian* » (*Les femmes s'engagent sur le front du travail*), in *Maozedong xuanji (Œuvres choisies de Mao Zedong vol.5)*, Beijing, Editions Renming, 1977, p. 246-247.
- OPHIR, Anne, *Regards féminins : condition féminine et création littéraire*, Paris, Denoël, Gonthier, 1976.

WANG Zheng, « Le militantisme féministe dans la Chine contemporaine », *Travail, genre et sociétés*, n°1, Paris, La Découverte, 2010, p. 103-122.

XIAO Wei, « Le moi féministe et la modernité », in *Diogène*, Paris, P.U.F, 2008, p.156-169.

II.2.4 Histoire

DUBY, Georges et PERROT, Michelle, *Histoire des femmes en Occident*, I-IV (1991), V (1992), Paris, Plon.

ELISSEEFF, Danielle, *XX^e siècle la grande mutation des femmes chinoises*, Paris, Bleu de Chine, 2006.

GOUGES, Olympe de, *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (1791), <[http : www.aidh.org/Biblio/Text_fondat/FR_03.htm](http://www.aidh.org/Biblio/Text_fondat/FR_03.htm) > (page consultée le 9 mai 2008).

HONG Zicheng, *Zhongguo dangdai wenxueshi (L'Histoire littéraire chinoise contemporaine)*, Beijing, Editions Beijing, 1999.

HUANG Manjun, *Zhongguo ershi shiji wenxue lilun pipingshi (Histoire de la critique théorique littéraire chinoise du XXe siècle)*, Beijing, Editions Zhongguo wenlian, 2002, p.689-742.

LIN Danya, *Dangdai zhongguo nüxing wenxueshilun (Histoire de la littérature féminine contemporaine)*, Xiamen, Editions Xiamen daxue, 2006.

LI Xiaojiang, « *La position esthétique des femmes dans l'histoire et la culture* » (*Nüxing zai lishi wenhua moshi zhong de shenmei diwei*), in *Shanghai wenlun (Commentaires littéraires à Shanghai)*, no.1, 1990, Shanghai, p. 38-41.

MENG Rui et DAI Jinhua , *Fuchu lishi dibiao (Emergent de la pensée féminine à la surface historique)*, Zhengzhou, Editions Henan renming, 1989.

PERROT, Michelle, *Mon histoire des femmes*, Paris, Seuil, 2006.

PIERRON, Alexis, « Histoire de la littérature grecque / Chapitre X », 1875, p. 148. <<http://fr.wikisource.org/wiki/histoire>> (page consultée le 23 juin 2009).

RAUCH, André, *Le premier sexe*, Paris, Hachette Littérature, 2002.

III. THÉORIES LITTÉRAIRES

III.1 L'autobiographie

- ATABEKIAN, Caroline d' & BREMOND-BORTOLI, Véronique (eds), *L'autobiographie ou l'écriture de soi*, « Repères, définition, les contraintes du genre », collection Weblettrés in folio, 2006, <[http : www. Sceren..fr/Themadoc/autobiographie/contraintes.htm#A1](http://www.Sceren.fr/Themadoc/autobiographie/contraintes.htm#A1)>.
- BRUSS, Elizabeth W, « L'autobiographie considérée comme acte littéraire », in *Poétique*, n°17, 1974, p. 20-21.
- CHAUCHAT, Catherine (ed.), *L'Autobiographie : les mots de Sartre*, Paris, Gallimard, 1993, p.6-18.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographie*, Paris, Seuil, 1975.
- , *Pour l'autobiographie*, Paris, Seuil, 1998.
- , *Signes de vie, le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005, p. 63-88.
- MAY, Georges, *l'Autobiographie*, Paris, PUF, 1979, p.11.

III.2 Théories générales

- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte précédé de variations sur l'écriture*, Paris, Seuil, 1973, p.115.
- CHAUVIN, Danièle et CHEVREL, Yves, *Introduction à la littérature comparée : du commentaire à la dissertation*, Paris, Dunod, 1996.
- CHAVY, Paul et VAJDA, György M. (éd.), *Littérature générale, Littérature comparée*, Paris, P. Lang, 1992.
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957,
- KANG Zhengguo, *Nüquan zhuyi yu wenxue (Le féminisme et la littérature)*, Beijing, Editions Zhongguo shehui kexue, 1994.
- LECLERCQ, Jean et MONSEU, Nicolas (ed), *Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi*, Dijon, Université de Dijon, 2009.
- LIN Chenguang, *Dangdai wenxueping xue (Théorie de la critique littéraire*

- contemporaine*), Jinan, Editions *Shandong daxue*, 2001.
- LIU Mingjiu, *Cong xuanze dao fankang—faguo ershi shiji wenxueguan (Du choix à la résistance—sur la littérature française du XX^e siècle)*, Shanghai, Editions *Wenhui*, 2005.
- MARINO, Adrian, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, P.U.F., 1988.
- ZHANG Yanbing, *Nüquan zhuyi wenlun (Théories littéraires féministes)*, Jinan, Editions *Shandong jiaoyu*, 1998.
- ZHANG Jingyuan, *Dangdai nüxing zhuyi piping (La Critique féministe contemporaine)*, Beijing, Editions *Beijing daxue*, 1992.
- Congrès international de GRES, *L'écriture fragmentaire*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2002.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	1
Première partie : Les littératures féminines française et chinoise avant 1950 : deux voix se faisant écho	10
Chapitre I : En « nymphose » avant le XX^e siècle.....	11
1.1 Le mythe antique.....	11
1.1.1 La première poétesse chinoise : Madame Xu Mu.....	13
1.1.2 La première intellectuelle de la littérature occidentale : Sappho.....	14
1.2 La littérature courtoise en France et l'essor de la poésie en Chine au Moyen Age.....	15
1.2.1 Les troubairitz (XII ^e et XIII ^e siècle).....	16
1.2.2 Les lettrées chinoises à l'époque prospère féodale.....	18
1.3 Le salon littéraire féminin et <i>Jieshe</i> du XVIII^e-XIX^e siècle.....	22
1.3.1 Chen Duansheng et Liang Desheng : <i>L'Affinité prédestinée après la renaissance</i>	23
1.3.2 George Sand : <i>Indiana</i>	25
Chapitre II : Le réveil de la littérature féminine chinoise des années 1920-1930	29
2.1 L'influence de la culture occidentale en Chine.....	29
2.1.1 Le contexte historique.....	30
2.1.2 La démocratisation de l'éducation.....	31
2.1.3 L'impact du premier mouvement féministe occidental.....	32
2.2 L'accueil de la littérature française pendant le Mouvement de la Nouvelle Culture.....	41
2.2.1 Avant le mouvement du 4 mai 1919.....	41
2.2.2. Après le mouvement du 4 mai 1919.....	45

2.3 Les caractères de la littérature féminine chinoise de l'époque.....	51
2.3.1 La construction chimérique : l'amour passionné, la sexualité, l'amour maternel.....	52
2.3.2 Rébellion de Ding Ling.....	60
Lecture comparative du <i>Le journal intime de Sophie</i> et de <i>La Vagabonde</i>	63
L'influence de <i>Madame Bovary</i> sur <i>La fille Amao</i>	71
Chapitre III : Les années 1940 : approfondissement de la littérature féminine chinoise, l'exemple Zhang Ailing.....	78
3.1 Biographie de Zhang Ailing.....	79
3.2 Déconstruction du mythe du « héros » chez Zhang Ailing.....	81
3.3 Lecture comparative des œuvres de Zhang Ailing et Duras.....	86
3.3.1 La mère odieuse.....	86
3.3.2 Amour absolu vs mariage adapté à des fins utilitaires.....	89
Deuxième partie : Les littératures féminines française et chinoise des années 1950-1970 : voix féminine vs voix torturée.....	96
Chapitre IV : La formation des écoles des théories littéraires féministes en Occident.....	98
4.1 Les mouvements des femmes des années 1960-1970 en Occident.....	98
4.2 Les théories littéraires féministes occidentales.....	101
4.2.1 La théorie littéraire féministe française.....	102
4.2.2 La théorie littéraire féministe anglaise et américaine.....	106
Chapitre V : Le déclin de la conscience de soi en Chine.....	111
5.1 La situation sociale et culturelle de l'époque.....	111
5.2 Rejet de la littérature française.....	119
5.3 La conscience féminine dans l'interstice politique des « dix-sept ans » (1949-1966).....	126
5.3.1 L'écriture marginale des femmes : semi-autobiographie et narration de la révolution.....	126

5.3.2 Le vacillement de la conscience de la maternité et la distorsion de la conception de la famille.....	131
5.4 La déformation extrême de la conscience féminine pendant la Grande Révolution Culturelle (1966-1976).....	133
 Troisième partie : Les littératures féminines française et chinoise des années 1980-1990 : voix d'influence vs voix de perception.....	
 141	
 Chapitre VI : La renaissance de la conscience féminine des années 1980.....	
143	
6.1 La transformation de concept « personnel ».....	143
6.2 Le second accueil de la littérature française.....	144
6.3 Les caractères de l'écriture féminine chinoise au début des années 1980.....	149
6.3.1 Appel à l'humanisme.....	149
6.3.2 Interrogation sur l'amour.....	151
 Chapitre VII : L'engouement des écrivaines chinoises pour la littérature féminine française.....	
156	
7.1 L'importation des théories littéraires du féminisme occidental.....	156
7.2 L'influence de Simone de Beauvoir.....	160
7.2.1 La théorie féministe de Simone de Beauvoir.....	160
7.2.2 La traduction et l'introduction des œuvres de Simone de Beauvoir en Chine.....	165
7.2.3 L'influence de Beauvoir sur le monde littéraire Chinois.....	167
7.3 La perception de l'écriture du corps.....	175
7.3.1 Compréhension culturelle de « l'écriture du corps ».....	175
7.3.2 L'influence de Cixous en Chine : exemple de Lin Bai.....	177
7.3.3 Des méditations sur le phénomène de la création de Lin Bai.....	182
7.4 La réception de Duras.....	184
7.4.1 La traduction des œuvres de Duras en Chine.....	184
7.4.2 Les recherches sur Duras en Chine.....	185

7.4.3 L'influence de Duras sur les écrivaines chinoises contemporaines.....	188
7.4.4 Exemple de Lin Bai.....	195
7.5 La floraison de l'écriture personnelle féminine des années 1999.....	200

Quatrième partie : Déconstruction et construction de la littérature féminine : comparaison entre Marguerite Duras, Annie Ernaux, Chen Ran et Wei Hui.....	206
--	------------

Chapitre VIII : Déconstruction.....208

8.1 L'image du père marginalisé.....208

8.1.1 Le père absent chez Duras.....209

Le-Nom-du-Père et l'amant.....213

Le-Nom-du-Père et la parole de la mère.....215

L'expression symbolique du Nom-du-Père à travers ses objets.....218

8.1.2 L'infériorité du père chez Annie Ernaux.....221

8.1.3 L'Ambivalence de Chen Ran pour son père.....224

8.1.4 Le père exclu chez Wei Hui.....228

8.2 L'effondrement de la maternité.....231

8.2.1 La mère cruelle chez Duras.....231

8.2.2 La mère vulgaire chez Annie Ernaux.....233

8.2.3 La mère possessive chez Chen Ran.....236

8.2.4 La mère insignifiante chez Wei Hui.....239

8.3 L'homme comme un fantôme.....241

8.3.1 L'homme incapable chez Duras.....241

8.3.2 L'homme comme l'ombre chez Annie Ernaux.....242

8.3.3 L'homme comme un voyageur chez Chen Ran.....245

8.3.4 L'homme défaillant chez Wei Hui.....246

Chapitre IX : Construction.....249

9.1 L'écriture féminine vers l'autobiographie fictive.....249

9.1.1 L'autobiographie à portée sociologique chez Annie Ernaux.....253

9.1.2 L'Autobiographie imaginée chez Marguerite Duras.....	254
9.1.3 L'Autobiographie déformée chez Chen Ran.....	256
9.1.4 La semi-autobiographie chez Wei Hui.....	258
9.2 La contemplation féminine.....	261
9.2.1 L'écriture de l'expérience de l'enfance.....	261
9.2.2 L'écriture narcissique chez Duras, Chen Ran et Wei Hui.....	268
9.2.3 L'écriture du corps.....	275
9.3 La fille rebelle.....	281
9.3.1 La fille séductrice chez Duras.....	282
9.3.2 La fille qui avorte chez Annie Ernaux.....	285
9.3.3 La fille en repli chez Chen Ran.....	286
9.3.4 La fille qui écrit avec « la partie basse » chez Wei Hui.....	288
9.4 L'interprétation de l'amour exotique dans <i>L'amant</i> et <i>Shanghai Baby</i>.....	290
9.4.1 La fin de <i>L'Amant</i> et le début de <i>Shanghai baby</i>	291
9.4.2 Le prix de la transgression.....	294
 Conclusion générale.....	 300
 Bibliographie.....	 308
I. Corpus des œuvres étudiées.....	309
I.1 Corpus français.....	309
I.1.1 Œuvres littéraires françaises.....	309
I.1.2 Œuvres théoriques françaises.....	310
I.2 Corpus chinois.....	310
I.2.1 Œuvres littéraires chinoises.....	310
I.2.2 Œuvres théoriques chinoises.....	314
I.3 Les traductions.....	314
I.3.1 Du français au chinois.....	314
I.3.2 Du chinois au français.....	315
I.3.3 De l'anglais au français.....	316

I.3.4 De l'anglais au chinois.....	316
II. Corpus critique.....	317
II.1 La question féministe.....	317
II.1.1 Livres.....	317
a. Au sujet de corpus.....	317
b. À l'écriture féminine.....	318
II.1.2 Articles.....	319
a. La critique universitaire.....	319
b. Articles de presse.....	324
II.1.3 Entretiens.....	328
II.1.4 Thèse.....	328
II.2 Approches du <i>gender</i> par les sciences humaines.....	328
II.2.1 Philosophie.....	328
II.2.2 Psychologie.....	329
II.2.3 Sociologie.....	330
II.2.4 Histoire.....	331
III. Théories littéraires.....	332
III. 1 L'autobiographie.....	332
III. 2 Théories générales.....	332
Table des matières.....	334

**Titre français : RÉCEPTION ET CRÉATION : LES LITTÉRATURES FÉMININES FRANÇAISE
ET CHINOISE AU XX^e SIÈCLE**

Résumé : Cette étude a pour objet de montrer, mesurer et qualifier la relation entre les littératures féminines chinoise et française du XX^e siècle. Le champ d'étude est circonscrit aux écrivaines les plus représentatives de chaque époque dans chacun des deux pays et à leurs œuvres qui témoignent d'une prise de conscience féminine.

Les récits de Chinoises des années 1920-1940 comme ceux des Françaises d'alors proposent une pensée féministe intense, même s'il n'existe pas de communication directe au sein de ces deux littératures féminines et que l'influence de la littérature française sur la première génération des écrivaines chinoises contemporaines passe par des écrivains masculins. La théorie littéraire féminine française qui se forme pendant les années 1970, devient le pivot théorique et le modèle pratique pour l'essor de l'écriture féminine des années 1990 en Chine, qui poursuit ainsi la continuité avec la littérature féminine chinoise des années 1920-1940.

L'adoption de la méthode comparée contribue à montrer que la littérature féminine chinoise contemporaine est « le fruit » de la combinaison du propre développement de la littérature féminine chinoise, de l'influence des théories féministes et de la littérature occidentale, surtout française.

Mots Clés : littérature féminine française, littérature féminine chinoise, théorie littéraire féminine, prise de conscience féminine, influence, réception, création, l'écriture du corps

**English title : RECEPTION AND CREATION : THE FRENCH AND CHINESE FEMALE
LITERATURES IN THE TWENTIETH CENTURY**

Abstract : This study aims at probing, measuring and describing the relationship between the Chinese and French female literature of the twentieth century. It concentrates particularly on the most representative female writers from both countries and their works that reflect female consciousness.

The Chinese female writing in the 1920s-1940s shows strong feminist thought, similar to French female writing of the period. However, there was no direct communication between these two female literatures and the influence of French literature on the first generation of contemporary Chinese female writers came from male writers. The French feminist literary theory formed during the 1970s has become the theoretical pivot and practical model for the Chinese female writing in the 1990s, yet continually influenced by Chinese female writing in the 1920s-1940s.

The use of the comparative method helps to show that Chinese contemporary female literature is "the fruit" of the combination of the development of Chinese female literature herself, the influences of western feminist theories and western literature, especially French literature.

Key words : French female literature, Chinese female literature, feminist literary theory, female consciousness, influence, reception, creation, writing from the body