



Xielin Zhang

Réception de *L'Amant* et naissance de l'autofiction chinoise : Un phénomène littéraire inédit

ZHANG Xielin. *Réception de L'Amant et naissance de l'autofiction chinoise : Un phénomène littéraire inédit*, sous la direction de Mireille Hilsum, Université Jean Moulin (Lyon 3), 2020.

Disponible sur : <http://www.theses.fr/2020LYSE3003>



Document diffusé sous le contrat *Creative Commons* « **Attribution – Pas d'utilisation commerciale - Pas de modification** »
Vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.



N°d'ordre NNT : 2020LYSE3003

THÈSE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

opérée au sein de

L'Université Jean Moulin Lyon 3

École Doctorale n° 484

Discipline de doctorat : Langue et littérature françaises

Soutenue publiquement le 31/01/2020, par :

Xielin ZHANG

Réception de *L'Amant* et naissance de l'autofiction chinoise : Un phénomène littéraire inédit

Devant le jury composé de :

Madame **Mireille HILSUM**, Professeur émérite de l'Université Jean Moulin Lyon 3,
directrice de thèse

Madame **Sandrine MARCHAND**, Maître de conférences, MCF HDR à l'Université
d'Artois, rapporteur

Madame **Siyan JIN**, Professeur à l'Université d'Artois, rapporteur

Monsieur **Dominique CARLAT**, Professeur à l'Université Lyon 2

Monsieur **Philippe FOREST**, Professeur à l'Université de Nantes

Réception de *L'Amant* et naissance de l'autofiction chinoise : Un phénomène littéraire inédit

Cette thèse est consacrée à la réception chinoise des œuvres de Marguerite Duras, plus particulièrement à un phénomène littéraire inédit : le lien entre la réception de *L'Amant* et la naissance de l'autofiction chinoise. À partir de ce phénomène, nous émettons l'hypothèse selon laquelle *L'Amant* a joué un rôle fondamental dans l'émergence de l'autofiction chinoise. Notre démarche s'appuie sur la réception générale de *L'Amant* en Chine ; après avoir mis en relief le lien étroit entre *L'Amant* et l'éventuelle autofiction chinoise, nous réalisons une analyse concrète et détaillée sur deux autofictions chinoises et nous procédons à l'établissement générique de l'autofiction chinoise à l'aide des critères déterminant l'autofiction française. À la fin de notre étude, nous abordons un fait littéraire existant en Chine comme en France : ce sont les femmes écrivains qui se consacrent en plus grand nombre à la pratique de l'autofiction. Nous cherchons à déterminer la raison de ce fait.

Mot-clés : réception, *L'Amant*, Marguerite Duras, littérature chinoise contemporaine, autofiction française, autofiction chinoise

Reception of *The Lover* and birth of the Chinese autofiction : A novel literary phenomenon

This thesis is dedicated to the Chinese reception of Marguerite Duras' publications, and more specifically to the following never before seen literary phenomenon : the bond between the reception of *The Lover* and the birth of the Chinese autofiction. Based on this phenomenon, we've put forward the hypothesis that *The Lover* has played a fundamental role in the emergence of the Chinese autofiction. Our process relies on the general reception of *The Lover* in China, therefore, after putting into focus the bond between the latter book and the hypothetical Chinese autofiction itself, we continue with the production of a thorough and concrete analysis on two Chinese autofictions, before proceeding to the generic establishment of the Chinese autofiction as a literary genre by basing ourselves on the criteria determining its French counterpart. At the end of our study, we address a literary fact existing both in China and in France : it is women writers who devote themselves in greater numbers to the practice of autofiction. We seek to determine the reason for this fact.

Key words : reception, *The Lover*, Marguerite Duras, the Chinese contemporary literature, the French autofiction, the Chinese autofiction

**À la mémoire de ma mère,
Chen Kejia**

Remerciements

Je suis très heureuse d'avoir bénéficié, au cours de ce long travail, des conseils pertinents et des encouragements bienveillants des professeurs, des spécialistes et de mes amis.

Mes remerciements vont d'abord à ma directrice de thèse, Mireille Hilsum, qui m'a fait confiance malgré mes connaissances insuffisantes au début de ce travail, est toujours présente et attentive, n'a jamais cessé de m'encourager et de me prodiguer ses précieux conseils lors de l'élaboration de cette thèse.

Toute ma gratitude va également aux membres de l'équipe de recherche Marge à l'université Lyon III, en particulier Gilles Bonnet, Vincent Mabillot et Benoît Auclerc, pour leur accueil chaleureux et l'intérêt qu'ils ont porté à mon travail ; ainsi qu'à Frédérique Lozanorios, qui m'a toujours accueillie avec bienveillance.

Je souhaite vivement remercier mon ami, Julien Besse, pour avoir consacré son précieux temps à lire ma thèse et à corriger si minutieusement mes fautes de français.

Mes remerciements vont particulièrement à Jin Siyan, à Sandrine Marchand, à Philippe Forest et à Dominique Carlat, qui m'ont fait l'honneur d'accepter de participer au jury de thèse.

Enfin, un grand merci à mon époux, Liu Qiwen. Je ne serais peut-être jamais arrivée au bout de ce long chemin sans la confiance et le soutien qu'il m'a témoignés.

Sommaire

INTRODUCTION.....	11
PREMIERE PARTIE : CONDITIONS THÉORIQUES ET CRITIQUES DE LA RÉCEPTION DE <i>L'AMANT</i>.....	21
CHAPITRE I : <i>L'AMANT</i> : UN EXEMPLE POUR L'ECRITURE FEMININE EN CHINE DEPUIS LES ANNEES 1990.....	24
CHAPITRE II : DOUBLE DETOUR THEORIQUE.....	81
DEUXIEME PARTIE : DEUX EXEMPLES D'AUTOFICTIONS INDÉTERMINÉES.....	139
CHAPITRE I : WANG XIAO BO : <i>L'ÂGE D'OR</i> (1994).....	142
CHAPITRE II : HONG YING : <i>UNE FILLE DE LA FAIM</i> (1999).....	194
CHAPITRE III : LA PREMIÈRE PERSONNE DANS LA LITTÉRATURE CHINOISE	232
CONCLUSION : L'AUTOFICTION, À LA MARGE DE L'HISTOIRE.....	273
BIBLIOGRAPHIE.....	287
ANNEXES.....	298

Introduction

La présente thèse est consacrée à un sujet qui a déjà suscité l'attention de la critique chinoise : la réception de l'œuvre de Marguerite Duras en Chine. En effet, Marguerite Duras, à la suite de la publication de *L'Amant* en Chine, bénéficie d'une très grande popularité parmi les lecteurs chinois. D'après Huang Hong, spécialiste chinoise de Duras, *L'Amant* est devenu un véritable phénomène littéraire et l'œuvre la plus imitée par certains écrivains chinois¹.

Dès le début des années 2000, la critique chinoise commence à traiter de ce phénomène littéraire et des études y sont consacrées. En 2004, les spécialistes de la littérature française en Chine, Xu Jun et Song Xuezhi, publient dans la revue littéraire *La Littérature étrangère contemporaine* (当代外国文学), une *Dissertation sur la traduction, l'étude et la réception des œuvres de Duras en Chine* (简论杜拉斯作品在中国的译介, 研究与接受). Il s'agit de la première étude sur la réception de Duras en Chine. Peu après, en 2005, une thèse intitulée *Duras et l'Asie, l'Asie et Duras, étude des représentations de l'Asie dans l'œuvre et de la réception de l'œuvre en Chine* est soutenue à Paris 3 ; son auteure, Huang Hong, a consacré la deuxième partie de sa thèse à la réception de l'œuvre de Duras. En 2007, Xu Jun et Song Xuezhi publient une étude consacrée à la réception de la littérature française en Chine, *La Traduction et la réception de la littérature française en Chine au xx^e siècle* (20 世纪法国文学在中国的译介与接受), consacrant un chapitre entier à la réception durassienne. Deux autres thèses ont été soutenues en France sur ce sujet : *L'œuvre de Duras en Chine : traduction et influence sur les écritures contemporaines* de Hu Xun (2014) ; et *La réception de Marguerite Duras en Chine* de Chen Lili (2016). En outre, la thèse de Luan Heshu, *Deux générations de femmes : une étude comparative entre les littératures et les théories féminines française et chinoise (1958-2005)*, soutenue en 2018, aborde elle aussi la réception de l'œuvre de

¹ Huang Hong, *Duras et l'Asie, l'Asie et Duras, étude des représentations de l'Asie dans l'œuvre et de la réception de l'œuvre en Chine*, thèse de 2005 à Paris 3, Lille, ANRT, p. 201.

Duras.

À la différence des études précédentes visant à dessiner une vision intégrale de la réception chinoise des œuvres durassiennes, la nôtre se concentre sur un phénomène littéraire inédit : le lien entre *L'Amant* et les œuvres autofictionnelles chinoises. Afin d'approfondir notre étude et de la distinguer des autres, nous ne nous appuyons pas sur la traduction et la diffusion des œuvres durassiennes, objets de nombreuses études ; notre travail porte exclusivement sur l'œuvre la plus célèbre de Duras, *L'Amant*, et non sur l'ensemble des œuvres durassiennes traduites en Chine. Par ailleurs, si la critique chinoise souligne souvent le rapport entre Duras et les écrivaines chinoises et voit ses œuvres comme des modèles pour l'écriture féminine en Chine, notre travail met en relief les œuvres chinoises à la première personne fondées sur la vie réelle de l'auteur, et évoque le travail des écrivains comme des écrivaines. Si certaines écrivaines ont déclaré s'être beaucoup inspirées de Duras, notamment Zhao Mei (赵玫)² ou Annie Baby (安妮宝贝)³, comme elles ne pratiquent pas l'écriture à la première personne, leurs œuvres ne figurent pas dans la présente étude.

1. L'objet d'étude

L'idée initiale de notre étude vient de la théorie de la réception, notamment la réflexion de Hans Robert Jauss sur la reconstitution de l'histoire de la littérature par la réaction du lecteur. Hans Robert Jauss désigne le rapport entre lecteur et œuvre littéraire comme une « relation dialectique »⁴. Selon lui :

L'œuvre littéraire n'est pas un objet existant en soi et qui présenterait en tout temps à tout observateur la même apparence ; un monument qui révélerait à l'observateur

² Zhao Mei (赵玫, 1954-), écrivaine chinoise, déclare, dans son essai *L'écriture comme passion* (写作之于激情), qu'elle adore Duras et qu'elle est droguée de son œuvre. Cf. *L'écriture comme passion*, dans *Conversation libre sur la littérature* (文学自由谈), n° 5, 2005, p. 101.

³ Annie Baby (安妮宝贝, 1974-), parle de son adoration pour Duras et ses œuvres dans son essai *Duras, un être solitaire* (一个人的杜拉斯). Cf. *Duras d'un être solitaire*, dans *Journal littéraire* (文学报), 11 août 2005.

⁴ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978, p. 47.

passif son essence intemporelle. Elle est bien plutôt faite, comme une partition, pour éveiller à chaque lecture une résonance nouvelle qui arrache le texte à la matérialité des mots et actualise son existence.⁵

Dans le cas de la réception de Marguerite Duras en Chine, la relation dialectique existant entre *L'Amant* et ses lecteurs-écrivains chinois constitue l'objet de notre étude. Comme l'œuvre littéraire n'est pas un objet existant en soi, il nous semble nécessaire de délimiter historiquement et sociologiquement les circonstances dans lesquelles nous observerons l'objet étudié. D'abord, nous observerons cette relation dialectique dans une société donnée, la Chine continentale, étant donné son homogénéité culturelle et littéraire. Ensuite, nous examinerons cette relation dialectique à une époque donnée, soit de la période post-maoïste jusqu'aux années 2000. Durant cette période, la réception de Duras s'est largement étendue.

Par ailleurs, notre étude se concentrera notamment sur les lecteurs-écrivains chinois de *L'Amant*, car cette relation dialectique est concrétisée par l'œuvre de ces derniers. Autrement dit, les livres chinois écrits dans une relation privilégiée avec *L'Amant* nous fournissent à la fois la matérialisation de la résonance nouvelle chez le lecteur chinois et l'actualisation de *L'Amant* dans le contexte littéraire et culturel chinois.

Huang Hong cite dans sa thèse les écrivains chinois qui ont écrit dans le sillage de *L'Amant*, par exemple Wang Xiaobo, Chen Ran, Lin Bai, Gu Yan, Hong Ying, Mian Mian et Weihui⁶. Leurs œuvres ont en commun d'utiliser, comme *L'Amant*, la première personne et le matériel autobiographique. Ce point commun n'est pas sans rapport avec la naissance, en France, dans les années 1970, d'un nouveau genre littéraire : l'autofiction qui, en dépit des divergences quant à ses critères génériques, est généralement caractérisée par l'emploi de la première personne et l'utilisation du matériel autobiographique. En effet, Isabelle Grell présente Wei Hui et Mian Mian comme des écrivains pratiquant l'autofiction en Chine⁷. Dans ce cas, il nous semble logique d'établir un rapport entre *L'Amant* et l'émergence de l'autofiction chinoise, et nous proposons donc une hypothèse : l'autofiction

⁵ *Ibid.*

⁶ Huang Hong, *Duras et l'Asie, l'Asie et Duras, étude des représentations de l'Asie dans l'œuvre et de la réception de l'œuvre en Chine, ouvr. cité*, p. 201.

⁷ Isabelle Grell, *L'Autofiction*, Paris, Armand Colin, 2014, p.101

chinoise est étroitement liée à la réception de *L'Amant* ; en imitant *L'Amant*, l'autofiction chinoise émerge.

Cependant, avant d'étudier plus précisément le rapport concret entre *L'Amant* et l'éventuelle autofiction chinoise, nous devons envisager deux conditions préalables : *L'Amant* est-il une autofiction ? Dans quelle mesure les œuvres chinoises à la première personne peuvent-elles être considérées comme de l'autofiction chinoise ? Pour répondre à ces questions, nous étudierons successivement : le rapport entre *L'Amant* et l'autofiction française ; entre *L'Amant* et les œuvres chinoises à la première personne ; et enfin entre les œuvres chinoises et l'autofiction chinoise. L'établissement générique de l'autofiction française reste ouvert, il n'existe pas pour le moment de définition largement acceptée par la critique, c'est-à-dire que nous ne possédons pas de définition incontestable pour confronter le texte de *L'Amant* à celui des œuvres chinoises à la première personne. Dès lors, les trois rapports demeurent incertains et constituent les objets de cette étude.

2. Le choix du corpus

Dans notre hypothèse, nous désignons *L'Amant* et l'autofiction chinoise comme les deux pôles de la relation dialectique existant dans la réception chinoise de *L'Amant*, et les lecteurs-écrivains de Duras comme les intermédiaires de cette relation. Dans cette perspective, une analyse textuelle de *L'Amant* est inévitable. Nous nous demanderons en même temps qui sont les lecteurs-écrivains de Duras, autrement dit, comment les distinguer ? En effet, après la confrontation textuelle et l'analyse des paratextes des écrivain(e)s chinois, Huang dresse la liste des lecteurs-écrivains de Duras. Notre étude continue sur cette voie ouverte par Huang, et considère les écrivain(e)s mentionnés comme les intermédiaires de cette relation dialectique.

Afin d'éclaircir notre démarche, citons encore une fois les noms recensés par Huang : Wang Xiaobo, Chen Ran, Lin Bai, Gu Yan, Hong Ying, Mian Mian, Weihu, etc. Il s'agit, à l'exception de Wang Xiaobo, d'écrivaines. Les écrivaines citées appartiennent à deux générations ; les écrivaines nées après les années 1960, comme Chen Ran, Lin Bai,

Gu Yan, Gu Yan, Hong Ying, et celles nées après les années 1970, comme Wei Hui et Mian Mian. Leurs œuvres appartiennent principalement à deux écoles littéraires qui s'épanouissent dans les années 1990 et 2000 : l'écriture privée et l'écriture du corps. Par ailleurs, Wang Xiaobo, le seul lecteur-écrivain de *L'Amant*, est un écrivain très influent dans la littérature contemporaine chinoise, qui jouit encore aujourd'hui d'une grande popularité parmi les jeunes Chinois.

La présente étude ne vise pas à établir la réception de *L'Amant* chez un lecteur déterminé, mais à esquisser un plan général de celle-ci au sein de l'autofiction chinoise. Selon ce principe, notre travail concerne les écrivaines représentantes des deux générations et des deux écoles, soit Lin Bai et Chen Ran, représentantes des années 1960 et de l'écriture privée ; Wei Hui et Mian Mian, représentantes des années 1970 et de l'écriture du corps. En outre, afin de donner une intégrité à notre travail, nous étudions une écrivaine singulière, Hong Ying, également une représentante des années 1960, mais dont l'écriture n'appartient à aucune école littéraire, ni à l'écriture privée ni à l'écriture du corps. Notre travail concerne également l'écrivain, en l'occurrence Wang Xiaobo.

L'œuvre des écrivain(e)s cités, au moins leurs ouvrages emblématiques, est rédigée à la première personne, et concerne plus ou moins leur propre expérience. Dans ce cas, tous les écrivain(e)s concernés et leurs ouvrages emblématiques peuvent être considérés comme des représentant(e)s de l'autofiction chinoise et analysés comme exemples afin d'établir les caractéristiques génériques de celle-ci. Parmi les écrivain(e)s concernés et les autofictions éventuelles, nous choisissons deux œuvres à analyser de façon exhaustive : l'ouvrage emblématique de Wang Xiaobo, *L'Âge d'or* ; et celui d'Hong Ying, *Une fille de la faim*.

Notre choix se fonde sur les considérations suivantes. D'abord, nous omettons intentionnellement les œuvres largement considérées par la critique chinoise comme l'imitation de *L'Amant*, en l'occurrence, celles de Chen Ran, de Lin Bai, de Wei Hui et de Mian Mian ; et ce, afin d'éviter de répéter l'étude que d'autres, par exemple Huang Hong, ont déjà réalisée. Wei Hui et Mian Mian, mentionnées par Grell comme des écrivaines pratiquant l'autofiction chinoise, constituent le premier choix pour étudier celle-ci. Cependant, à nos yeux, l'autofiction chinoise ne se limite pas aux œuvres de ces deux écrivaines, et notre travail vise à compléter le plan général de l'autofiction chinoise. Il nous

semble raisonnable d'adopter une vision large et de considérer les autres autofictions éventuelles. À cette fin, les deux corpus choisis concernent un écrivain et une écrivaine. En examinant les critiques réalisées dans le domaine de la réception durassienne, nous constatons que les liens entre *L'Amant* et l'œuvre de Wang Xiaobo sont rarement étudiés, les critiques se limitant souvent à une approche externe, c'est-à-dire à l'étude du paratexte. C'est pour cette raison que nous choisissons *L'Âge d'or* de Wang Xiaobo pour réaliser une analyse textuelle. À nos yeux, ce texte constitue la preuve la plus concrète pour établir le rapport entre *L'Amant* et l'ouvrage de Wang Xiaobo ; en outre, *L'Âge d'or* est écrit à la première personne du singulier et raconte l'expérience d'un jeune urbain à la campagne durant la Révolution culturelle. Cette histoire évoque l'expérience de l'auteur, qui a, de la même manière, été envoyé de Beijing à la campagne durant la Révolution culturelle. À partir de ces deux considérations, il nous semble logique d'analyser *L'Âge d'or* comme une autofiction éventuelle. Quant à *Une fille de la faim*, cette œuvre emploie également la première personne du singulier et concerne des événements réels s'étant déroulés durant la jeunesse de l'auteure elle-même ; par le biais de l'analyse textuelle, nous trouvons des traces de *L'Amant* dans le texte d'*Une fille de la faim*, et cette œuvre nous apparaît donc comme un intermédiaire adéquat pour étudier le rapport entre *L'Amant* et l'autofiction chinoise éventuelle.

3. L'approche littéraire et les méthodes de recherche

Notre étude impliquera une double orientation, interprétative et historique, étant donné que l'analyse textuelle et la récapitulation de l'histoire littéraire sont inévitables dans l'élaboration de notre démarche. Autrement dit, notre travail a requis non seulement l'analyse concrète et détaillée de l'œuvre littéraire, héritée de la narratologie, mais aussi une contextualisation culturelle et historique afin de mettre en relief et d'expliquer la réaction du lecteur chinois. Sur le plan méthodologique, notre étude se nourrit et se confronte à deux critiques distinctes : celle de la Chine et celle de la France. Le corpus primaire comprend non seulement deux langues différentes (le français et le chinois), mais

aussi deux genres (*genders*), l'écriture féminine et l'écriture masculine.

Il était d'autant moins possible d'opter pour une approche unique, chronologique ou thématique, externe ou interne, que la notion de l'autofiction n'est pas encore introduite en Chine. Notre travail doit donc aussi interroger la légitimité de confronter le texte chinois à un concept littéraire français. Il nous semble nécessaire d'inventer une stratégie d'analyse particulière qui prenne en compte la complexité de notre sujet.

Trois approches nous permettent de vérifier notre hypothèse. D'abord, une approche historique et chronologique, qui recourt à l'histoire de la littérature moderne et contemporaine chinoise. Elle nous sert pour trois objectifs : premièrement, pour reconstituer l'horizon d'attente des lecteurs-écrivains avant la réception de *L'Amant*. Jauss met en cause l'idéal d'objectivité de l'histoire traditionnelle de la littérature ; certes, pour l'historien de la littérature, il est souvent difficile d'outrepasser ses présupposés esthétiques ou idéologiques devant son objet, notamment dans une société comme la Chine, où l'idéologie marxiste est dominante et où la censure vise à contrôler l'expression écrite. En recourant à ces présupposés esthétiques ou idéologiques, autrement dit, au choix des historiens quant aux grandes œuvres et aux grands écrivains qui méritent d'occuper une place dans l'histoire littéraire, nous examinerons les critères esthétiques et les normes d'évaluation préexistantes. Ces critères et normes ont souvent une incidence importante sur la constitution de l'horizon d'attente du lecteur. En confrontant les critères préexistants à une nouvelle œuvre littéraire, en l'occurrence *L'Amant*, nous observons la « nouveauté » de ce dernier dans le contexte littéraire et culturel chinois. Cela nous aide à mesurer l'écart esthétique et à mettre en relief le changement d'horizon après la réception de *L'Amant*.

Deuxièmement, nous démêlons l'histoire de la réception des pensées et des théories occidentales en Chine, afin d'affirmer la légitimité d'appliquer les méthodes occidentales à l'analyse des textes et des phénomènes littéraires chinois. En outre, par cette approche chronologique, nous dressons un état général de la réception de *L'Amant* en Chine, notamment le rôle du traducteur, les diverses versions, l'introduction des autres œuvres durassiennes, et les critiques chinoises de *L'Amant* et de Duras, afin de constituer un fond théorique sur lequel nous approfondissons l'étude du rapport concret entre *L'Amant* et les œuvres chinoises à la première personne.

En guise d'approche interne, une analyse textuelle est inévitable, notamment quand nous examinons le rapport entre *L'Amant* et les deux autofictions éventuelles, en l'occurrence, *L'Âge d'or* et *Une fille de la faim* ; et quand nous résumons les caractéristiques générales de l'autofiction chinoise selon les deux œuvres. Nous nous appuyons tant sur les travaux de Gérard Genette que sur ceux de Philippe Lejeune. D'ailleurs, une approche externe, autrement dit un examen des textes « secondaires » comme les critiques, les revues, le paratexte, etc., nous semble tout aussi importante. Ainsi, une approche externe transposée dans le domaine culturel et social sert à mettre en évidence les conditions de la création et à interpréter les caractéristiques distinctes de l'autofiction chinoise.

Enfin, il nous semble nécessaire de faire le point sur notre choix de traduction. Les corpus primaires chinois, c'est-à-dire les éventuelles autofictions chinoises concernées par la présente étude, hormis celle de Lin Bai, *Combat d'un être solitaire* (一个人的战争), sont toutes traduites en français. Notre démarche et notre analyse textuelle s'appuient principalement sur ces traductions. Quant aux textes « secondaires », là où nous utilisons des traductions en français existantes, nous en mentionnons systématiquement le traducteur (sinon, les traductions sont les nôtres). D'ailleurs, par souci d'homogénéité, nous utilisons exclusivement dans notre étude les caractères chinois simplifiés, et ce, même lorsque nous faisons référence à des ouvrages anciens ou à des sources éditées hors de Chine continentale, par exemple à Taïwan.

4. Le plan

La présente étude est divisée en deux parties : la première partie vise à constituer les conditions théoriques et critiques de la réception de *L'Amant* en Chine. À partir de la deuxième partie, nous entrons dans une analyse concrète et détaillée des deux autofictions éventuelles, et nous finissons par l'établissement générique de l'autofiction chinoise.

La première partie est divisée en deux chapitres. Le premier chapitre commence par une courte récapitulation de l'histoire de la littérature moderne et contemporaine chinoise.

Cette récapitulation se fonde sur l'histoire générale, mais met l'accent sur l'histoire de la littérature féminine. En effet, cette récapitulation nous aide à mettre en évidence l'effet de *L'Amant* sur un public donné, en l'occurrence le lectorat chinois, notamment les lectrices-écrivaines. Dans le contexte général de la littérature chinoise, les écrivaines chez lesquelles la critique chinoise décèle la trace de *L'Amant* représentent une nouvelle vague de la littérature féminine chinoise, qui se distingue de la littérature féminine en étant marquée par un « je » subjectif. Dans ce cas, une récapitulation de la littérature antérieure à la réception de *L'Amant* et des écrivaines ayant précédé les lectrices-écrivaines nous aide à mesurer l'écart esthétique et à cerner l'horizon d'attente préexistant. Les nouveautés que cette nouvelle vague présente nous aident à examiner le changement d'attente causé par la réception de *L'Amant*. En tenant compte de la complexité des raisons qui provoquent une nouvelle vague littéraire, nous procéderons ensuite à une confrontation détaillée entre *L'Amant* et les œuvres emblématiques de cette nouvelle vague afin de déterminer dans quelle mesure la réception de *L'Amant* participe à forger les nouveautés. Le premier chapitre recense en outre les études actuelles de la réception des œuvres durassiennes afin de mettre en relief la prédilection du lectorat chinois pour *L'Amant*. En conclusion, nous émettrons l'hypothèse selon laquelle *L'Amant* a joué un rôle fondamental dans l'émergence de l'autofiction chinoise.

Cette hypothèse est vérifiée dès le chapitre 2. Nous consacrerons celui-ci à deux études fondamentales : celle de l'établissement générique et théorique de l'autofiction en France et celle du développement de l'autobiographie chinoise jusqu'à la veille de la traduction de *L'Amant*.

Dans le cadre de la présente étude, une récapitulation de l'établissement générique et théorique de l'autofiction en France nous semble inévitable, parce que : d'abord, le concept de l'autofiction n'est pas encore introduit en Chine ; ensuite, l'établissement générique de l'autofiction en France demeure inachevé ; enfin, jusqu'à aujourd'hui, il existe des divergences au sein de la critique française quant à l'appartenance de *L'Amant* au domaine de l'autofiction. Ce sont les conditions préalables importantes dont nous devons tenir compte avant d'effectuer un examen sérieux des conditions de la création de l'autofiction chinoise. Notre étude sur l'établissement générique de l'autofiction s'arrêtera à la pensée et

à la définition de Philippe Vilain, parce que sa définition, qui prend *L'Amant* comme modèle de l'autofiction, nous inspire notamment pour établir sa place adéquate dans le paysage général de l'autofiction française.

Dans le contexte théorique français, l'autofiction maintient un rapport étroit avec l'autobiographie. Pour continuer notre démarche, il nous semble logique de récapituler l'histoire de l'autobiographie en Chine. Nous avons deux considérations : d'abord, examiner dans quelle mesure l'émergence de l'autofiction chinoise est liée au développement de l'autobiographie chinoise ; ensuite, affirmer la légitimité d'appliquer les théories françaises pour analyser l'autobiographie et l'autofiction chinoises.

En combinant les deux études, nous constituerons un terrain théorique et critique afin de déterminer et d'analyser la nouveauté que *L'Amant* apporte à la littérature autobiographique chinoise dans la partie suivante.

La deuxième partie est divisée en trois chapitres. Les deux premiers chapitres sont chacun consacrés à une analyse textuelle : le chapitre 1 à *L'Âge d'or* de Wang Xiaobo et le chapitre 2 à *Une fille de la faim* d'Hong Ying. Le chapitre 3 est le dernier chapitre de la présente étude. Nous consacrerons ce chapitre à l'interprétation de la particularité générique de l'autofiction chinoise dans le contexte littéraire et culturel chinois. À proprement parler, nous chercherons à justifier la transgression de l'autofiction chinoise par rapport à la définition française. À la fin du dernier chapitre, nous aborderons un fait intéressant : en Chine comme en France, ce sont les femmes écrivaines qui se consacrent en plus grand nombre à la pratique de l'autofiction, et leur écriture autofictionnelle décrit souvent leur expérience sexuelle. Nous chercherons à déterminer la raison à l'origine de ce fait littéraire.

Première partie :
CONDITIONS THÉORIQUES ET
CRITIQUES DE LA RÉCEPTION DE
L'AMANT

Nous consacrerons la première partie de la présente étude à établir les conditions théoriques et critiques de la réception de *L'Amant* de Marguerite Duras en Chine. Cette partie sera divisée en deux chapitres : le premier chapitre visera à cerner le lectorat chinois de *L'Amant* et son horizon d'attente, et à recenser les études actuelles de la réception de cette œuvre dans la critique chinoise ; en conclusion, nous émettrons une hypothèse qui soulignera le rôle fondamental que *L'Amant* a joué dans l'émergence de l'autofiction chinoise. En tirant comme condition préalable que le concept de l'autofiction n'est pas encore introduit en Chine, le deuxième chapitre sera consacré à deux récapitulations : celle de l'établissement générique et théorique de l'autofiction en France et celle du développement de l'autobiographie chinoise jusqu'à la veille de la traduction de *L'Amant*. En combinant les deux, nous constituerons un terrain théorique et critique afin de déterminer et d'analyser la « nouveauté » que *L'Amant* apporte à la littérature autobiographique chinoise dans la partie suivante.

Chapitre I :
***L'Amant* : un exemple pour l'écriture féminine en Chine**
depuis les années 1990

Visage encore plus ridé,
dents encore plus perdues,
pas encore plus lent,
ça fait rien ma Duras,
ma chère, chère Duras !

Je veux vivre comme toi,

comme toi avec un visage encore plus ridé,
dents encore plus perdues,
pas encore plus lent,
mais plus vite le cerveau,
plus vite les mains,
plus vite l'amour,
plus vite le sexe,
plus vite, plus vite, encore plus vite, vite !

Ma Duras,
ma chère Duras, chère, chère, chère, chère, chère...

Ouf, je suis fatiguée,
chère Duras,
je ne peux pas,
vivre comme toi.

----- *Vivre comme Duras*, An Qi, traduit par Huang Hong

可以满脸再皱纹些
牙齿再掉落些
步履再蹒跚些没关系我的杜拉斯
我的亲爱的
亲爱的杜拉斯！

我要像你一样生活

像你一样满脸再皱纹些
牙齿再掉落些
步履再蹒跚些
脑再快些手再快些爱再快些性也再
快些
快些快些再快些快些我的杜拉斯亲爱的杜
拉斯亲爱的亲爱的亲爱的亲爱的亲
爱的。呼——哧——我累了亲爱的杜拉斯我不能
像你一样生活。

----- 像杜拉斯一样生活，安琪，2003

La première traduction chinoise de *L'Amant* est l'œuvre de Wang Dongliang. Elle est publiée aux Éditions du peuple de Sichuan en 1985, juste après sa parution en France⁸. À la suite de cette publication, Marguerite Duras bénéficie d'une très grande popularité parmi les lecteurs chinois. En effet, d'après la spécialiste de Duras, Huang Hong, *L'Amant* est un véritable phénomène littéraire :

L'Amant a créé une légende et il est devenu un vrai phénomène littéraire en Chine en faisant de son auteur un des écrivains modernes [...] considérés comme mondialement classiques avant même que le temps n'ait fait son travail de décantation. Avec ses huit traductions différentes, *L'Amant* est devenu l'œuvre la plus connue de son auteure pour le grand public chinois et l'œuvre la plus copiée et imitée par certains écrivains chinois.⁹

Huang Hong cite également les écrivains chinois qui imitent *L'Amant* comme Wang Xiaobo, Chen Ran, Gu Yan, Hong Ying, Mian Mian, Weihui... Il s'agit, à l'exception de Wang Xiaobo, d'écrivaines.

L'imitation de *L'Amant* entraîne une vague d'écriture féminine durant les années 1990 et jusqu'au début des années 2000. L'enthousiasme des écrivaines pour le livre de Duras attire rapidement l'attention de la critique chinoise ; Chen Xiaoming,

⁸ Cf. Xu Jun, Song Xuezi, *Dissertation sur la traduction, l'étude et la réception des œuvres de Duras en Chine* (简论杜拉斯作品在中国的译介, 研究与接受), publié dans *La Littérature étrangère contemporaine* (当代外国文学), n° 4, 2004.

⁹ Huang Hong, *Duras et l'Asie, l'Asie et Duras, étude des représentations de l'Asie dans l'œuvre et de la réception de l'œuvre en Chine*, thèse de 2005 à Paris 3, Lille, ANRT, p. 201.

professeure à l'université de Beijing, souligne l'importance de *L'Amant* et de Duras pour les écrivaines contemporaines dans son essai littéraire *Duras : « la mère corporelle » des femmes écrivains*.

Les femmes écrivains contemporaines ont probablement une « mère commune », c'est Marguerite Duras [...] *L'Amant* de Marguerite Duras a provoqué le réveil soudain des femmes écrivains chinoises dans la découverte de la position et de la direction de leur écriture.¹⁰

Certes, comme l'affirme Huang Hong, l'adoration de Duras et l'imitation de *L'Amant* sont largement partagées :

Ses fans l'adorent tellement qu'elles veulent non seulement écrire comme Duras, mais aussi « être femme comme Duras », « vivre comme Duras ».¹¹

Avant d'analyser le lien concret entre Duras et ses disciples chinoises, il me semble nécessaire de présenter la littérature féminine en Chine, afin d'expliquer le contexte littéraire dans lequel émerge le phénomène de *L'Amant* et de comprendre comment une œuvre étrangère vient injecter du sang neuf dans la veine de la littérature chinoise.

I. Chine : l'éveil de la féminité et la naissance de l'écriture féministe

Les écrivaines qui ont écrit dans le sillage de *L'Amant* sont également considérées comme des représentantes de la « nouvelle écriture féminine » par l'une des chercheuses les plus influentes dans ce domaine, Qiao Yigang. Dans son ouvrage, *Mélodie colorante. Études sur le thème de la littérature féminine chinoise* (多彩的旋律—中国女性文学主题研究), Qiao dresse le bilan de l'écriture féminine en Chine de la Chine ancienne jusqu'aux

¹⁰ 也许当代女作家都有一个共同母亲，那就是玛格丽特·杜拉斯...玛格丽特·杜拉斯的《情人》令中国女性作家突然感悟到她们的写作位置和方向。(Notre traduction), Chen Xiaoming, *Duras : « la mère corporelle » des femmes écrivains* (杜拉斯：女作家的身体之母). En ligne : [\[http://blog.sina.com.cn/s/blog_473fffb4010000i8.html\]](http://blog.sina.com.cn/s/blog_473fffb4010000i8.html), 28 novembre 2005 ; consulté le 7 avril, 2015.

¹¹ Huang Hong, *ouvr. cité*, p. 217.

années 2000. D'après elle, la nouvelle génération de femmes écrivains qui entament leur carrière après 1979 et publient leurs écrits à partir des années 1990 – comme Chen Ran, Lin Bai, etc. – se distinguent de leurs aînées qui avaient commencé à écrire avant la réforme économique de 1979. Selon Qiao, la nouvelle génération accepte la littérature occidentale postmoderne ; son héritage littéraire est postérieur à la Seconde Guerre mondiale. L'ancienne génération, quant à elle, suit notamment les traces du Mouvement du 4 mai¹².

Certaines jeunes femmes écrivains ont également été nourries par la pensée occidentale postmoderne, leurs récits incarnent la pensée et la stratégie visant à déconstruire et à renverser la société patriarcale. Cette situation signifie que la littérature féminine a emprunté une voie plus moderne et cosmopolite.¹³

Pourquoi Qiao désigne-t-elle l'année 1979 comme celle qui sépare deux générations de femmes écrivains ? La réforme économique de 1979 fut un événement marquant dans l'histoire de la Chine, non seulement dans les domaines économique et social, mais également sur les plans culturel et littéraire.

Afin de mieux comprendre ce qui sépare les deux générations, il nous semble nécessaire d'évoquer brièvement deux événements historiques et leurs significations pour la littérature chinoise : le Mouvement du 4 mai de 1919 et la réforme économique de 1979. Pour ce faire, nous consacrerons la première sous-partie à un survol des changements au sein de la littérature durant le 4 mai ; la deuxième sous-partie à cerner « l'esprit du 4 mai » dont héritent les écrivains et les écrivaines. En mettant l'accent sur le développement de l'écriture féminine, nous finirons par une récapitulation de la littérature post-maoïste.

¹² Cf. Qiao Yigang, *Mélodie colorante - Études sur le thème de la littérature féminine chinoise* (多彩的旋律—中国女性文学主题研究), Tianjin, Éditions de l'université de Nankai, 2003, p.6-8.

¹³ 一些青年女作家还从西方后现代主义思想中获取滋养, 在部分创作中体现了对男性中心社会解构与颠覆的思想和策略。这种局面意味着, 女性文学走上了更具有现代性和世界性的发展道路。(Notre traduction), *Ibid.*, p. 13.

1. Le Mouvement du 4 mai : la naissance de la littérature féminine moderne en Chine (1917-1921)

Les manuels d'histoire littéraire considèrent le Mouvement du 4 mai comme le point de départ de la littérature moderne en Chine. L'un des plus influents manuels destinés aux étudiants en lettres s'achève sur ces mots :

Le Mouvement de la nouvelle culture du 4 mai et la révolution de la littérature marquent le grand début de la littérature moderne chinoise.¹⁴

Le 4 mai 1919, peu après la naissance de la République chinoise, 5000 étudiants se réunissent pour manifester à Pékin, sur la place Tien An Men. Leurs revendications sont principalement dirigées contre les « 21 conditions » présentées par l'Empire du Japon à la Chine, qui s'apparentent à une colonisation de la Chine par le Japon. Les étudiants protestent également contre le Traité de Versailles, qui livre au Japon les concessions allemandes du Shang Dong, une province du nord de la Chine. Cette mobilisation est baptisée Mouvement du 4 mai¹⁵.

Le Mouvement du 4 mai est avant tout un mouvement nationaliste et politique. Cependant, guidés par de jeunes intellectuels progressistes, les étudiants, outre les revendications d'ordre politique, dénoncent également les préconisations visant à réformer la culture chinoise. En effet, de jeunes intellectuels comme Cai Yuanpei (蔡元培, 1848-1960), Chen Duxiu (陈独秀, 1879-1942) et Hu Shi (胡适, 1891-1962) étaient déjà engagés dans la promotion d'une culture nouvelle.

Mouvement nationaliste, la manifestation étudiante du 4 mai entraîne rapidement une vague de réactions nationalistes à travers la Chine : les ouvriers se mettent en grève générale à Shanghai et les commerçants décrètent le boycott des produits japonais.

¹⁴ 五四”新文化运动和文学革命，是中国现代文学史的伟大的开端。(Notre traduction), Tang Tao, Yan Jiayan, *L'Histoire de la littérature moderne chinoise* (中国现代文学史), volume I, Beijing, Éditions de la littérature populaire, 1984, p. 14.

¹⁵ Selon Zhou Cezong, cette manifestation constitue le Mouvement du 4 mai au sens le plus étroit, soit l'événement du 4 mai. Selon lui, au sens large, le Mouvement du 4 mai est une réforme globale sociopolitique qui comprend des manifestations étudiantes, le Mouvement de la nouvelle culture, la réforme de la littérature, etc. Cf. Zhou Cezong, *L'Histoire du Mouvement du 4 mai* (五四运动史), traduit par Chen Yongming, Changsha, Éditions de Yuelu, 1999, p. 6.

L'influence du mouvement s'étend donc à toute la Chine et les jeunes intellectuels en profitent pour propager leurs idées visant à réformer la culture traditionnelle. Faisant écho aux promoteurs du Mouvement de la nouvelle culture, les étudiants dénoncent également le poids des traditions, le pouvoir des mandarins et l'oppression des femmes ; favorables à la modernité et aux sciences nouvelles, ils valorisent le baihua, langue moderne basée sur le chinois parlé, exigeant que celle-ci remplace le wenyuan, langue écrite classique utilisée seulement par les lettrés, comme langue officielle et de l'enseignement. La popularisation du baihua a pour effet radical de renouveler la culture et la littérature chinoises. Dès lors, l'écriture n'est plus le privilège des lettrés et de la classe dominante¹⁶.

Le Mouvement du 4 mai est donc associé à un mouvement plus large, celui de la nouvelle culture, et considéré comme l'événement emblématique ayant conduit à la réforme de la culture entre 1917 et 1921¹⁷.

Point d'orgue du Mouvement de la nouvelle culture, le Mouvement du 4 mai se confond avec celui-ci afin de réformer la culture chinoise, entraînant un profond bouleversement de la pensée et de la création. Le Mouvement du 4 mai marque une rupture radicale au sein de la société et de la littérature chinoises, qui se trouvent alors à l'aube de leur modernité¹⁸.

Dans ce sens, la réforme de la culture est également la réforme de la littérature chinoise. D'après Qian Liqun, le début de la réforme de la culture marque la naissance de la littérature moderne chinoise :

La réforme de la littérature se déroulant au début de l'année 1917 établit une borne apparente qui marque la fin de la littérature classique et le commencement de la

¹⁶ Cet extrait est fondé sur la recherche historique de Zhou Cezong, *ouvr. cité*, p. 1-8.

¹⁷ Cf. Li Zehou, *L'Histoire de la pensée moderne chinoise* (中国现代思想史论), Beijing, Éditions de l'Orient, 1987, p. 7. Selon Li, le Mouvement du 4 mai inclut deux mouvements de différentes natures : le mouvement patriotique, qui cherche à sauver la Chine du joug colonial ; et celui de la réforme de la nouvelle culture, qui cherche à instruire le peuple. L'avis de Li est influent et représentatif de la critique chinoise. Sur cette question, voir aussi : Wang Hui, *Prophétie et Crise – Le Mouvement des Lumières du 4 mai dans l'histoire moderne chinoise* I, II (预言与危机-中国现代历史中的五四启蒙运动 1,2), *La Critique littéraire*(文学评论), n° 3 et 4, 1989 ; Du Weiming, Qian Liqun, Li Zehou, *Li Zehou et le domaine de pensée des années 1980 en Chine* (李泽厚与八十年代中国思想界), *L'Époque ouverte*(开放时代), n° 11, 2011.

¹⁸ Cf. Lin Yusheng, *La Crise de la conscience chinoise*(中国意识的危机), traduit par Mu Shanpei, Gui Yang, Éditions du peuple de Gui Yang, 1986, p. 31. Selon Lin, le noyau de la pensée du Mouvement du 4 mai est totalement iconoclaste, et cherche à renouveler la culture chinoise à l'aide des pensées occidentales et rompt totalement le lien entre la nouvelle culture et la tradition, soit la culture traditionnelle marquée par le confucianisme.

littérature moderne.¹⁹

Le début de la réforme de la littérature est marqué par le célèbre article de Hu Shi, *Suggestions pour une réforme de la littérature*, (文学改良刍议). Cet article paraît en janvier 1917 dans la revue *Nouvelle Jeunesse* (新青年), tribune des intellectuels progressistes fondée par Chen Duxiu, demandant à tous ceux qui écrivent d'utiliser dorénavant la langue parlée (白话 baihua) au détriment du chinois classique. Qian indique que cette suggestion est radicale pour réformer la littérature chinoise, parce que le changement de langue implique un abandon des traditions littéraires et la promotion d'une littérature populaire²⁰.

Qian effectue également un survol de la popularisation du baihua : en 1918, en réponse à l'appel de Hu Shi, Chen Duxiu publie dans *Nouvelle Jeunesse* une nouvelle de Lu Xun, *Journal d'un fou* (狂人日记). Première œuvre entièrement rédigée en langue vernaculaire, elle connaît un succès retentissant. En 1919, la popularisation du baihua atteint son sommet. Au lendemain du Mouvement du 4 mai, plus de 400 nouvelles publications rédigées en baihua paraissent en Chine. Dès 1920, la plupart des écrivains et des revues ont opté pour le baihua. Ainsi, selon Qian, la popularisation du baihua remonte aux années 1917 à 1920²¹.

D'après Qian, la popularisation de la langue vernaculaire apporte une contribution importante à la littérature chinoise. Le baihua est une langue plus adaptée pour représenter la vie moderne et appliquer les outils littéraires modernes²².

Par ailleurs, le baihua, langue plus simple et accessible, stimule l'enthousiasme des écrivains à traduire, à écrire et à créer ; romans, nouvelles et essais rédigés en langue vernaculaire sont largement adoptés par la population. Grâce à la diffusion des œuvres

¹⁹ 1917年初发生的文学革命，在中国文学史上树起一个鲜明的界碑，标志着古典文学的结束，现代文学的起始。(Notre traduction), Qian Liqun, *Les Trente Ans de la littérature moderne chinoise* (中国现代文学三十年), première version en 1987, Beijing, Éditions de l'université de Pékin, 2016, p. 3. L'histoire littéraire chinoise est généralement divisée en trois périodes : avant le 4 mai : la littérature classique ; entre 1917 et 1949 (l'année de l'établissement de la République populaire de Chine) : la littérature moderne ; de 1949 à nos jours : la littérature contemporaine. L'avis de la critique chinoise concernant ces trois périodes est unanime. Sur ce point, voir aussi Hong Zicheng, *L'Histoire de la littérature contemporaine en Chine continentale* (大陆当代文学史), volume I, II, Taipei, Showwe Information, 2008.

²⁰ Qian Liqun, *ouvr. cité*, p. 7.

²¹ *Ibid.*, p. 12.

²² *Ibid.*, p. 13.

vernaculaires, la littérature chinoise n'est plus le privilège des lettrés et de la classe dirigeante.

Le baihua fournit aux intellectuels du 4 mai un outil pratique servant à instruire et à éduquer le peuple. En effet, le Mouvement de la nouvelle culture est « essentiellement une illumination idéologique qui cherche à moderniser la Chine »²³.

Zhou Cezong constate cette illumination idéologique par deux aspects. L'objectif : afin que le pays, ankylosé dans ses traditions, accède à la modernité sociale, les intellectuels du 4 mai cherchent à provoquer un bouleversement radical des idées et des mœurs. Ils commencent par « désacraliser » la base même de la société féodale chinoise, le confucianisme. Les intellectuels du 4 mai le critiquent sévèrement, afin de renverser le statut dominant et sacré de la pensée confucéenne au sein de la société chinoise²⁴.

En parallèle, les intellectuels du 4 mai s'inspirent des idées occidentales comme le libéralisme, le pragmatisme, l'utilitarisme, l'anarchisme et les divers courants du socialisme, contribuant à bâtir une idéologie moderne à l'image des pays républicains occidentaux. De nombreuses œuvres occidentales sont traduites en chinois à cette époque²⁵. Grâce à la contribution des intellectuels et à l'impact des œuvres occidentales, la Chine des années 1920, plus ouverte sur le monde que jamais auparavant, connaît une profonde influence occidentale qui demeure sensible de nos jours²⁶.

Qian souligne la propagation des idées modernes au sein du monde littéraire. Selon lui, les intellectuels du 4 mai font renaître la Chine grâce aux idées occidentales. L'émergence de nouvelles idées engendrant souvent des vocations littéraires, la Chine des années 1920 s'avère, comme la Renaissance, une période florissante pour la littérature²⁷. À la suite au Mouvement du 4 mai, en réponse à l'appel des intellectuels et sous l'influence de la littérature occidentale, de plus en plus de jeunes Chinois se lancent dans une carrière

²³ 本质上是企求中国现代化的思想启蒙运动。(Notre traduction), *Ibid.*, p. 5.

²⁴ Cf. Zhou Cezong, *ouvr. cité*, p. 8. Les deux aspects établis par Zhou font l'unanimité dans la critique chinoise ; par exemple, Qian Liqun invite à critiquer le confucianisme et à absorber les pensées occidentales afin de renouveler la culture chinoise. Cf. Qian Liqun, *ouvr. cité*, p. 6-7.

²⁵ Selon Qian Liqun, seulement quelques années après le 4 mai, les divers courants philosophiques et littéraires occidentaux depuis la Renaissance sont introduits et traduits en Chine. Cf. Qian Liqun, *ouvr. cité*, p. 15.

²⁶ Cf. Du Weiming, Qian Liqun, Li Zehou etc., *Li Zehou et le domaine de pensée des années 1980 en Chine* (李泽厚与八十年代中国思想界), *L'Époque ouverte*(开放时代), n° 11, 2011.

²⁷ Qian Liqun, *ouvr. cité*, p. 7.

littéraire. Les écoles, sociétés et concours littéraires se multiplient et encouragent l'expérimentation. Grâce à ces pratiques, de jeunes écrivains se démarquent rapidement, certains d'entre eux, tels Mao Dun (茅盾, 1896-1981) ou Guo Moruo (郭沫若, 1892-1978) finissant par dominer la littérature chinoise durant plus d'un demi-siècle²⁸.

Par ailleurs, ces idées propagées par l'intelligentsia contemporaine contribuent à une rupture radicale de la littérature chinoise avec la littérature pré-4 mai. Dorénavant, la littérature chinoise ne sert plus à expliciter les classiques confucéens, mais à diffuser les idées modernes. En ce sens, le Mouvement de la nouvelle culture marque indéniablement le début de la littérature moderne en Chine²⁹.

Afin d'évaluer l'influence importante du Mouvement du 4 mai et de la réforme de la nouvelle culture, nous avons procédé ci-dessus à un bref survol des changements survenus au cours de cette période. Cet aperçu évoque les changements littéraires d'un point de vue général. À la lumière de ce qui précède, nous constaterons particulièrement les changements dans le domaine de la littérature féminine. En effet, si le Mouvement du 4 mai s'apparente à la Renaissance pour la littérature masculine, pour la littérature féminine, il représente la genèse.

La littérature féminine chinoise suscitée par le 4 mai n'est pas la continuation naturelle de la littérature féminine ancienne, mais le produit d'une ère marquée par l'esprit sceptique et la conscience critique.³⁰

Selon Qiao, la littérature féminine n'est pas une continuation de la littérature féminine ancienne. Pour défendre son avis, elle a établi une comparaison entre la littérature féminine ancienne et celle d'après le 4 mai.

En Chine, pendant la période dynastique et sous la tradition confucéenne, les femmes n'avaient pas le droit de pratiquer l'écriture ; la majorité des femmes, y compris celles qui vivaient dans des familles aisées, étaient illettrées. L'écriture féminine s'avérait très rare durant l'ère féodale, dont il ne nous reste qu'une poignée de poèmes composés par des femmes. Nombre des poèmes se cantonnent à décrire la vie familiale et la mélancolie

²⁸ *Ibid*, p. 73.

²⁹ *Ibid*, p. 13.

³⁰ 以“五四”为发端的中国女性文学，并非古代妇女文学的自然延续，而是一个充满怀疑精神和批判意识的时代的产物。(Notre traduction), Qiao Yigang, *ouvr. cité*, p. 22.

domestique de l'auteure, les femmes étant alors souvent confinées à l'espace domestique³¹.

Depuis la fin des années 1910 et des années 1920, sous l'appel de l'émancipation des femmes du Mouvement de la nouvelle culture, les femmes éduquées participent comme les hommes à la vie sociale, leur rôle social n'étant plus circonscrit à la famille et leur existence plus subordonnée à celle de l'homme. Dans le cadre du Mouvement de la nouvelle culture, la femme et l'homme sont libres et égaux³². À la suite de ce changement, dès les années 1920 les femmes, à l'instar de leurs collègues masculins, se lancent dans le domaine littéraire³³.

Qiao n'est pas le seul à considérer le Mouvement du 4 mai comme le point de départ de la littérature féminine ; dans son ouvrage retraçant l'histoire de la littérature féminine chinoise, *L'Écriture féminine chinoise du XX^e siècle à nos jours*, Jin Siyan partage l'avis de Qiao et voit en la réforme du 4 mai la naissance d'une nouvelle écriture féminine³⁴.

Selon Jin, l'idéologie moderne préconisée par les intellectuels du 4 mai encourage la liberté individuelle et la libération de la femme. Thème important au sein du Mouvement du 4 mai, l'émancipation féminine contribue notamment à l'essor de la littérature féminine³⁵.

Jin indique également que selon les historiens chinois étudiant la littérature féminine chinoise, comme Sheng Ying, l'histoire de la littérature féminine peut être divisée en plusieurs périodes, lesquelles correspondent à celles de la littérature générale chinoise du XX^e siècle³⁶. Jin est du même avis et divise l'histoire de la littérature féminine selon la même chronologie que celle de la littérature générale chinoise³⁷. Jin retrace l'histoire de la littérature féminine chinoise en cinq périodes : les trois premières correspondent aux périodes de la littérature moderne chinoise établies par Qian Liqun ; les deux dernières correspondent aux périodes de la littérature contemporaine chinoise établies par Hong

³¹ *Ibid.*, p. 22-23.

³² Selon Zhou Cezong, l'émancipation des femmes découle en même temps de l'appel des intellectuels du 4 mai et de la réussite du Mouvement du 4 mai ; la condition des femmes a connu un grand progrès après le 4 mai. Il indique que, dans la tradition confucéenne, l'analphabétisme est considéré comme une vertu chez la femme. S'il existait quelques écrivaines durant la période antérieure au 4 mai, la vague de l'écriture féminine n'est apparue qu'après cette date. Cf, Zhou Cezong, *ouvr. cité*, p. 372-373.

³³ Qiao Yigang, *ouvr. cité*, p.3.

³⁴ Jin Siyan, *L'Écriture féminine chinoise du XX^e siècle à nos jours*, Paris, Éditions You Feng, 2008, p. 58.

³⁵ *Ibid.*, p. 58-59.

³⁶ *Ibid.*, p. 38.

³⁷ *Ibid.*, p. 39.

Zicheng³⁸.

Utilisant une approche différente, Qiao affirme que le changement de condition des femmes rend possible l'émergence de l'écriture féminine ; Jin souligne que la libération de la femme préconisée par les intellectuels du 4 mai stimule chez les femmes le désir d'écrire et de s'exprimer ; Qiao Yigang et Jin Siyan indiquent que le Mouvement du 4 mai donne lieu à une première vague de femmes écrivains³⁹. Certaines, comme Bing Xin (1900-1999), Lu Yin (1898-1934), connaissent bientôt la célébrité et sont considérées par Qiao comme les représentantes de la littérature féminine moderne en Chine⁴⁰.

D'après les recherches des historiens chinois, il nous semble juste d'affirmer qu'à compter du 4 mai, la littérature féminine s'associe à la littérature masculine pour contribuer à la Renaissance de la littérature chinoise et tourner la page sur la littérature ancienne.

2. L'esprit du 4 mai : un sentiment d'engagement chez les écrivains et les écrivaines

Les préconisations et les expérimentations littéraires des intellectuels du 4 mai provoquent donc une rupture radicale. Nous attribuons celle-ci à la popularisation de la littérature vernaculaire, aux nombreuses traductions d'œuvres occidentales et à l'émergence d'une vague de femmes écrivains. Cependant, à nos yeux, pour la littérature moderne chinoise, l'influence du Mouvement du 4 mai se manifeste non seulement à travers des changements apparents, mais aussi dans son « esprit ».

Historien travaillant sur le rapport entre idéologie et histoire, Lin Yusheng fut le premier à définir l'esprit du 4 mai. Lin indique que, avant lui, les conceptions héritées du Mouvement, comme « l'esprit du 4 mai », « la pensée du 4 mai » et le « but du 4 mai »

³⁸ Selon Jin, les trois premières périodes vont de 1917 à la fin des années 1940, chaque période durant presque dix ans, ce qui correspond aux divisions de la littérature moderne chinoise selon Qian Liqun (*Cf.* Qian Liqun, *ouvr. cité*) ; les deux dernières périodes correspondent aux divisions de la littérature contemporaine selon Hong Zicheng : la littérature maoïste (1949-1976) et la littérature post-maoïste (1978-présent) (*Cf.* Hong Zicheng, *ouvr. cité*).

³⁹ Qiao Yigang, *ouvr. cité*, p. 26, et Jin Siyan, *ouvr. cité*, p. 39.

⁴⁰ Qiao Yigang, *ouvr. cité*, p. 26.

étaient souvent confondues par la critique historique et littéraire. Cependant, en revenant sur le développement de la culture et de la pensée du 4 mai, Lin propose de distinguer ces conceptions⁴¹.

Lin définit ensuite l'esprit du 4 mai :

Qu'est-ce que l'esprit du 4 mai ? C'est un sentiment d'engagement personnel de l'intellectuel chinois.⁴²

Lin souligne d'abord que ce sentiment de mission valorisée par l'intellectuel chinois rejoint initialement l'exigence du confucianisme envers les intellectuels :

On doit s'inquiéter de la nation avant qu'elle-même ne le fasse, et ne consentir à se réjouir qu'une fois qu'elle est heureuse.⁴³

Lin désigne également deux connotations de l'esprit du 4 mai : d'abord, ce sentiment de mission définit la perspective avec laquelle l'intellectuel perçoit la vérité :

Avec ce sentiment de mission, l'intellectuel chinois voit la vérité comme une théorie guidant le développement de la politique, de la société, de la culture et de la morale.⁴⁴

Ensuite, l'intellectuel chinois se destine à rechercher la vérité. Afin d'accomplir sa mission, confronté aux problématiques sociales, l'intellectuel responsable doit, comme ses aînés du 4 mai, participer au Mouvement patriotique ; son travail doit être lié à l'avenir de la nation, travailler au développement de celle-ci⁴⁵.

D'après Lin, l'esprit du 4 mai, tel que vécu au sein de l'intelligentsia chinoise jusqu'à nos jours, revient à se sentir investi d'une mission. Autrement dit, l'esprit du 4 mai

⁴¹ Cf. Lin Yusheng, *La crise de la conscience chinoise (中国意识的危机)*, traduit par Mu Shanpei, Gui Yang, Éditions du Peuple de Gui Yang, 1986, p. 335.

⁴² 什么是五四精神？那是一种中国知识分子特有的入世使命感。(Notre traduction), Lin Yusheng, *ouvr. cité*, p. 335.

⁴³ 先天下之忧而忧，后天下之乐而乐。Traduction extraite de *Sinoiseries*, <https://sinoiseries.wordpress.com/2015/09/18/joli-texte-fan-zhongyan-note-sur-la-tour-de-yueyang/>, consultée le 21 septembre 2016.

Fan Zhongyan (范仲淹, 985-1052), célèbre lettré de la dynastie des Song. Cette phrase devenue classique figure dans son article *Yue Yang Lou Ji* (岳阳楼记, « La note sur la tour de Yueyang »), l'un des textes en prose les plus connus de la littérature chinoise classique.

⁴⁴ 这种使命感使得中国知识分子以为真理本身应该指导政治，社会，文化与道德的发展。(Notre traduction), Lin Yusheng, *ouvr. cité*, p. 336.

⁴⁵ *Ibid.*

inscrit les intellectuels et les écrivains dans une tradition qui consiste à s'engager dans les problématiques sociales.

La définition de Lin vise toute l'intelligentsia chinoise après le 4 mai. Si nous nous penchons particulièrement sur le domaine littéraire, l'esprit du 4 mai peut être défini plus succinctement : c'est l'esprit de l'écrivain engagé. Qian Liqun évoque également cet esprit engagé des écrivains chinois après le 4 mai, le décrivant comme : « L'esprit du temps de la nouvelle tendance de pensée du 4 mai incarné dans l'écriture⁴⁶. »

Qian expose ensuite cet esprit incarné dans l'écriture :

À partir du moment où la réforme littéraire stimulée par *Nouvelle Jeunesse* commence, les précurseurs de la nouvelle littérature préconisent que la littérature doit servir aux lumières idéologiques et considèrent cette dernière comme un outil pour réformer la société et la vie.⁴⁷

Évidemment, selon Qian, cet esprit du temps s'inscrit dans celui du 4 mai défini par Lin, exigeant des écrivains qu'ils s'engagent dans la vie réelle, se consacrent à instruire le peuple et s'attaquent aux problèmes sociaux. Qian souligne en outre que cet esprit demeure dans le monde littéraire chinois : « Le développement de la littérature chinoise au cours des cent dernières années prend en charge et met en œuvre continuellement l'esprit hérité de la réforme littéraire⁴⁸. »

Les écrivaines chinoises, à l'instar de leurs collègues masculins, abordent dès leurs débuts les problématiques sociales du moment ; par exemple, Jin Siyan retrace l'émergence de l'écriture féminine chinoise en étapes (sa naissance, son essor) au fil desquelles l'intérêt des écrivaines chinoises pour les problèmes sociopolitiques persiste.

La naissance de l'écriture féminine chinoise moderne est marquée par la publication d'une nouvelle intitulée, *Le Vieux Couple* (老夫妻) de Chen Hengzhe⁴⁹. Cette nouvelle est publiée en octobre 1918 dans la revue *Nouvelle Jeunesse*, juste cinq mois après la

⁴⁶ 与五四新思潮相关的体现在创作上的时代品格。(Notre traduction), Qian Liqun, *ouvr. cité*, p. 24.

⁴⁷ 从《新青年》鼓动文学革命开始, 新文学的先驱者们就主张文学服膺于思想启蒙, 注重将文学作为改造社会人生的工具。(Notre traduction), *Ibid.*

⁴⁸ 近百年的中国文学的发展, 始终在承载和发挥着文学革命的精神遗传。(Notre traduction), *Ibid.*, p. 13.

⁴⁹ Chen Hengzhe (陈衡哲, 1893-1976), écrivaine chinoise, elle est la première femme professeure dans l'histoire de la Chine.

publication du premier roman en baihua de Lu Xun, *Journal d'un fou* (狂人日记)⁵⁰.

Comme les jeunes femmes écrivains de son époque, Chen Hengzhe était inévitablement confrontée au problème du *je* face à la famille – symbole rituel et communautaire du nous – nommé plus généralement « problème de la femme ».⁵¹

La naissance de l'écriture féminine nous indique que, dès son premier cri, l'écrivaine chinoise aborde les problèmes réels et sociaux. Quant à l'essor de l'écriture féminine, Jin mentionne surtout le rôle important que l'œuvre *Une maison de poupée* joue dans l'émergence de l'écriture féminine chinoise après le 4 mai. Jin retrace d'abord l'introduction de cette œuvre remarquable d'Henrik Ibsen :

En juin 1918, *Xinqingnian*, revue principale de la Révolution littéraire, lui consacre un numéro spécial (volume IV, numéro 6) où apparaît pour la première fois en chinois *A Doll's House*, traduit de l'anglais par Luo Jialun 罗家伦(1897-1969) et Hu Shi 胡适(1891-1962).⁵²

Selon Jin, la réception d'*Une maison de poupée* en Chine est remarquable. Le livre n'est pas une simple traduction d'un texte étranger, il ouvre un chemin pour la Nouvelle Littérature : roman à problématique (问题小说)⁵³. En effet, *Une maison de poupée* inspire les écrivains chinois à introduire les problèmes sociaux dans la littérature⁵⁴. Jin mentionne en outre deux représentants de ce genre de roman, un homme : Lu Xun ; et une femme : Bing Xin⁵⁵.

Étant donné que Jin n'approfondit pas son analyse du lien entre *Une maison de poupée* et le roman à problématique, nous aimerions proposer une brève analyse concrète sur ce point. Prenons les deux représentants qu'elle a mentionnés en exemple. Selon nous, *Une maison de poupée* suscite non seulement l'intérêt des écrivains chinois pour des problèmes sociaux, mais il attire également leur attention sur un thème général : l'émancipation de la femme.

⁵⁰ Jin Siyan, *ouvr. cité*, p. 58.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, p. 60.

⁵³ Le *Wen Ti Xiao Shuo* (roman à problématique), roman narratif visant à approfondir une problématique sociale dont la première vague coïncide avec le Mouvement du 4 mai et marque la naissance du roman moderne en Chine. Selon Qian Liqun, *ouvr. cité*, p. 55.

⁵⁴ Jin Siyan, *ouvr. cité*, p. 61.

⁵⁵ *Ibid.*

Bing Xin publie en 1919 une nouvelle intitulée *Liang Ge Jia Ting* (两个家庭, *Deux Familles*)⁵⁶. Cette nouvelle, qui fait de son auteure une pionnière en littérature vernaculaire, est associée à la mouvance du roman à problématique⁵⁷. Elle établit une comparaison entre deux familles, celle de la mère analphabète et celle de la mère éduquée, afin d'attirer l'attention sur l'importance de l'éducation des femmes. Lu Xun, quant à lui, va plus loin avec une nouvelle, *Les Blessures du passé* (伤逝)⁵⁸. À travers une tragédie amoureuse au sein d'un jeune couple, il tente de répondre à cette question : comment une femme peut-elle assurer sa condition sociale sans la protection de la famille patriarcale ? Lu Xun réclame donc le droit pour les femmes de travailler, car selon lui, l'émancipation féminine ne peut s'obtenir que par la libération économique.

Œuvre soulignant l'importance de l'émancipation des femmes, *Une maison de poupée* connaît un succès retentissant ; par ailleurs, cette œuvre répond au besoin des écrivains et des écrivaines de s'engager dans la vie sociopolitique :

Le réalisme d'Ibsen répond parfaitement aux besoins des Chinois de l'époque : montrer les ténèbres de la société traditionnelle et soulever les divers problèmes auxquels les femmes sont confrontées, afin de trouver un nouvel esprit adéquat pour cette nouvelle époque : « je » est avant tout un être humain (Woshi yigeren 我是一个人).⁵⁹

Quoi qu'il en soit, dès l'origine, la littérature féminine fait partie de la littérature chinoise moderne, qui sert également à diffuser les idées progressistes et à aborder certaines problématiques avec un esprit critique. À cet égard, la littérature féminine chinoise ne se distingue guère de la littérature masculine de l'époque. Comme l'affirme Qiao Yigang, il existe une généralité dans l'écriture féminine et l'écriture masculine :

[La littérature moderne] décrit la vie sociale sous une forme littéraire, qui reflète des sensations collectives et/ou des émotions personnelles, expose une certaine tendance idéologique et un jugement de valeur esthétique en lesquels consiste l'objectif

⁵⁶ Publiée en septembre 1919 dans le supplément du *Journal du matin* (quotidien célèbre de Pékin durant l'ère républicaine et la période du Mouvement de la nouvelle culture), Cf. Qian Liqun, *ouvr. cité*, p. 74.

⁵⁷ Cf. Qian Liqun, *ouvr. cité*, p. 55.

⁵⁸ Écrite en 1925 et figurant dans son recueil de nouvelles *Pang Huang* (彷徨, *Anxiété*) publié en 1926. Cf. Qian Liqun, *ouvr. cité*, p. 51.

⁵⁹ Jin Siyan, *ouvr. cité*, p. 61.

conscient de la majorité des écrivains chinois, dont les femmes écrivains.⁶⁰

Cette généralité souligne l'esprit engagé hérité du 4 mai, mais rejette dans une certaine mesure la singularité de l'écriture féminine. Qiao analyse ensuite ce qui efface la distinction entre l'écriture des femmes et celle des hommes. D'après elle, la littérature féminine moderne née dans le sillage du Mouvement du 4 mai manquait de conscience féminine :

Dans de nombreux cas, la conscience féminine est effectivement ignorée, voire fondue dans la conscience nationale, la conscience de classe et la conscience sociale.⁶¹

Autrement dit, dans l'esprit du 4 mai, une femme écrivain est une écrivaine engagée avant d'être une femme ; au lieu de parler au nom de la femme, elle écrit plutôt pour " l'homme " — un homme nouveau dont les aspirations se confondent avec celles de la nation.

3. L'essor littéraire post-maoïste : l'émergence de l'écriture féministe (années 1980 et 1990)

L'essor littéraire dû au Mouvement du 4 mai s'était soudainement affaibli lors de la proclamation de la République populaire de Chine en 1949. L'historien littéraire Hong Zicheng considère cette année comme un tournant littéraire, et explique la raison de ce tournant : « La pensée littéraire de Mao Zedong est devenue l'idéologie directrice⁶². » Selon Hong, la pensée littéraire de Mao simplifie le rapport de la politique et la littérature :

La politique réelle est le propos de la littérature, et la littérature est l'un des moyens

⁶⁰ 以文学的形式描述社会生活，反映群体情绪、个人情感，体现一定的思想倾向和审美价值判断，成为包括女作家在内的绝大多数中国作家的自觉追求。(Notre traduction), Qiao Yigang, *ouvr. cité*, p.3.

⁶¹ 很多时候，女性意识实际上被忽视，甚或被消融于民族意识、阶级意识和社会意识之中。(Notre traduction), *Ibid.*, p.9.

⁶² 毛泽东的文学思想，成为纲领性的指导思想。(Notre traduction), Hong Zicheng, *ouvr. cité*, volume I, p. 17.

que les forces politiques doivent choisir pour atteindre leurs objectifs.⁶³

Sous le contrôle et la censure stricte de l'idéologie maoïste, de 1949 à la veille de la Révolution culturelle, la littérature chinoise a connu une période désignée dans l'histoire littéraire sous le nom « 十七年文学 » (La littérature pendant 17 ans). Les dix-sept années entre 1949 et 1966 furent une période panpolitique ; à l'époque :

L'écriture littéraire et le mouvement littéraire sont cohérents avec les tâches politiques réelles dans la direction générale, leur organisation et leur travail spécifique doivent s'intégrer pleinement à la politique.⁶⁴

C'est-à-dire que sous la direction de Mao, toutes les œuvres littéraires doivent servir à la propagande politique. Dans ce cadre panpolitique, la nature littéraire cède à la nature politique, la littérature n'étant que l'outil servant à diffuser la pensée révolutionnaire et à encourager l'enthousiasme révolutionnaire. Comme l'indique Qiao :

Évidemment, dans ce contexte idéologique, l'écriture féminine pendant ces dix-sept ans avait clairement perdu de son essence, la conscience féminine étant absente ou diluée, cachée dans le texte. Il était difficile, alors, d'affirmer qu'il existait encore une littérature féminine au sens strict.⁶⁵

Dès 1966, la littérature chinoise entre dans son hiver le plus rude, la Révolution culturelle. Au cours de cette période, de nombreux intellectuels et écrivains sont empêchés de s'exprimer ou condamnés à la déportation, voire physiquement éliminés. Toutes les activités littéraires ou presque s'arrêtent⁶⁶.

En septembre 1976, Mao meurt. Le mois suivant, la Bande des Quatre⁶⁷ est arrêtée. Ces deux événements marquent la fin de la Révolution culturelle. La littérature post-maoïste est nommée *Littérature de la nouvelle période* (新时期文学), et 1976 est

⁶³ 现实政治是文学的目的，而文学则是政治力量为实现其目标必须选择的手段之一。(Notre traduction), *Ibid.*, p. 30.

⁶⁴ 文学写作，文学运动，不仅在总的方向上与现实政治任务相一致，而且在组织上，具体工作步调上，也要与政治完全结合。(Notre traduction), *Ibid.*

⁶⁵ 显而易见的是，在特定的社会政治文化背景下，十七年女性创作明显缺乏性别色彩，女性意识在这一时期的文本中或失落、或淡化、或潜隐，以致很难说得上还存在较为严格意义上的女性文学。(Notre traduction), Qiao Yigang, *ouvr. cité*, p. 100.

⁶⁶ Cf. Hong Zicheng, *ouvr. cité*, volume I, p. 277-278.

⁶⁷ *Si Ren Bang* (四人帮), soit les « sbires » de la Révolution culturelle, à savoir Jiang Qing, épouse de Mao et les trois dirigeants du Parti communiste : Zhang Chunqiao, Wang Hongwen et Yao Wenyan. Ils seront jugés en 1980 pour leur rôle prédominant dans la Révolution culturelle.

considérée comme un nouveau tournant pour la littérature chinoise⁶⁸. Mais Hong indique qu'il existe une autre tendance, qui situe la naissance de la littérature post-maoïste en 1979. En décembre 1978, la session plénière du 11^e Comité central du Parti communiste donne une nouvelle direction au régime. Deng Xiaoping (邓小平, 1904-1997) devient bientôt le nouveau secrétaire général du Parti. Sous la direction de Deng et des réformistes au sein du Parti communiste, dès 1979, la réforme économique visant à redresser l'économie du pays bouleversé par la Révolution culturelle commence. Après cette session, la littérature chinoise réussit pas à pas à se dégager du « modèle » révolutionnaire. Ainsi, certains historiens littéraires considèrent l'année suivante, 1979, comme le début d'une nouvelle ère⁶⁹.

Cependant, Hong indique que la littérature post-maoïste se nourrit des changements progressifs au sein de la société chinoise et connaît un véritable essor à partir de la moitié des années 1980⁷⁰. Selon Hong, deux changements principaux dans le monde littéraire contribuent à l'essor de la littérature chinoise. D'abord, le rapport étroit entre la littérature chinoise et la politique ou la vie sociale est rompu :

Vers le milieu des années 1980, le “ retour à l'essence littéraire ” et la “ conscience littéraire ” étaient très à la mode [...] Ces sujets touchent l'essence de la littérature par divers aspects : délivrer la littérature de sa fonction sociale ; réfléchir sur le fait que la littérature ne s'intéresse qu'aux problèmes sociopolitiques ; valoriser l'esthétique et la forme littéraires. C'est dire que, les écrivains contemporains ont rompu avec la “tradition” exigeant l'engagement envers les problèmes sociopolitiques ; l'intérêt pour la vie “quotidienne” et “banale” est entré dans la vision des écrivains.⁷¹

La littérature se libère alors de sa position subordonnée à la politique et à la vie sociale, libérant l'écriture et stimulant l'enthousiasme des écrivains. Les écrivains et les écrivaines commencent à explorer le potentiel et à dépasser les limites de la littérature chinoise et, encore une fois, la littérature occidentale fournit l'exemple et la théorie qui nourrissent la

⁶⁸ Hong Zicheng, *ouvr. cité*, volume II, p. 8-9.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 33-34.

⁷¹ 在 80 年代中后期, “回到文学自身”和“文学自觉”是热门话题[...]在涉及文学存在的问题上, 则有多方面的含义: 对文学承担过多的社会责任的清理; 对文学只关注社会政治层面问题的反省; 对文学的“本体”, “形式”问题的重视。这说明, 当代作家注重社会政治问题的“传统”出现了分裂; “日常生活”的“世俗”关注进入了作家的视野。(Notre traduction), *Ibid.*, p. 35.

littérature chinoise de la période post-maoïste.

Dans les années 1950 et 1960, la publication d'une œuvre chinoise ou de traduction étrangère doit être strictement censurée. Au cours de la "Révolution culturelle", une politique stricte d' "autoconfinement " est mise en œuvre [...] Depuis la fin des années 1970 émerge une importante vague de traductions et d'introductions de la pensée et de l'œuvre littéraire occidentales modernes, qui connaît un enthousiasme durable et une envergure rare au cours de ce siècle. Cette vague a une incidence directe sur la " littérature de la nouvelle période " .⁷²

Selon Hong, cette vague de traductions couvre toutes les théories importantes des sciences humaines dans le monde occidental au cours du XX^e siècle, comme la psychologie freudienne, l'existentialisme, la phénoménologie, le formalisme russe, le structuralisme, l'herméneutique, la nouvelle critique, la sémiotique, le poststructuralisme, la critique littéraire féministe, etc.⁷³

Hong note que les écrivains et écrivaines de la nouvelle génération ayant accepté des théories occidentales contribuent à l'essor de la littérature post-maoïste. Selon la définition de Hong, la nouvelle génération inclut les écrivains et écrivaines qui commencent à publier leurs écrits après la réforme économique. Ils sont nés dans les années 1950 et 1960, et apparaissent dans le champ littéraire durant les années 1980. La majorité d'entre eux a été formée dans une université ou une école supérieure⁷⁴.

La nouvelle génération ne porte pas sur ses épaules le poids de l'histoire et marque une rupture radicale avec l'idéologie maoïste. En comparaison de leurs aînés, les écrivains et écrivaines de la nouvelle génération font preuve de plus d'audace dans leur exploration des possibilités nouvelles de la littérature. Grâce à l'enthousiasme des écrivains, à la passion des lecteurs et à la participation de nouveaux venus nés après les années 1960, la littérature chinoise connaît un développement sans précédent. Le champ littéraire, désormais sous les feux de la rampe, donne naissance à partir de la fin des années 1980 à une vague moderniste qui traversera toutes les années 1990.

⁷² 在五、六十年代，对于中外文化著译的出版，采取的是有高度选择性的方针。“文革”期间则实行严格的“自我封闭”的政策[...]从七十年代末开始，出现了本世纪不多见的大规模译介西方思想文化、现代文学作品的持久热潮。这种情况对“新时期文学”产生直接的影响。(Notre traduction), *Ibid.*, p. 26-29.

⁷³ *Ibid.*, p.31.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 25.

La littérature moderniste en Chine ne désigne donc pas une école littéraire précise, mais un courant général englobant les tentatives d'écrivains chinois d'adopter la pensée et l'art narratif occidental. En effet,

le “ moderniste ” (ou “ modernisme ”), dans le contexte contemporain chinois, est un ensemble de notions qui s'étendent de la fin du XIX^e siècle au milieu du XX^e siècle, comme le symbolisme, l'expressionnisme, le futurisme, le courant de conscience, le surréalisme, l'existentialisme, le nouveau roman, la Beat Generation, le Théâtre de l'absurde, l'humour noir, le réalisme magique, etc.⁷⁵

Par exemple, Ma Yuan (马原, 1953-) est le premier praticien de la métafiction en Chine ; Can Xue (残雪, 1953-) représente un style abstrait et surréaliste, et son récit sous la forme du courant de conscience participe notamment à diffuser la psychanalyse en Chine ; le récit de Yu Hua (余华, 1960-) incarne sa pensée sur l'existentialisme ; et le nouveau roman bouleverse la vision du roman de plusieurs écrivains chinois comme Su Tong (苏童, 1963-), Chi Li (池莉, 1957-), etc. Tous les écrivains et écrivaines mentionnés ci-dessus sont les représentants du courant moderniste en Chine. Chacun possède sa propre vision littéraire, ils n'obéissent pas aux mêmes notions et il est difficile de les rassembler en une école littéraire particulière. Cependant, on ne peut négliger la grande contribution des écrivains à l'essor de la littérature chinoise de la fin des années 1980 et des années 1990. Grâce à leurs explorations littéraires, les écrivains et écrivaines modernistes élargissent la capacité d'expression de la langue chinoise et enrichissent la forme artistique du roman chinois moderne.

Dans le cadre de la présente étude, nous nous intéressons particulièrement à l'introduction de la théorie du féminisme. L'émergence de la pensée féministe en Chine a lieu un peu plus tard que celle des autres pensées occidentales. Elle est déclenchée par la première traduction du *Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir, publiée en 1986⁷⁶. Depuis,

⁷⁵ 中国当代语境中的“现代派”(或“现代主义”),是个囊括自 19 世纪末到 20 世纪中期的,包括象征主义、表现主义、未来主义、意识流文学、超现实主义、存在主义、新小说派、垮掉的一代、荒诞派戏剧、黑色幽默、魔幻现实主义等名目的概念。(Notre traduction) – *Ibid.*, p. 46.

⁷⁶ La première version chinoise du *Deuxième Sexe*, intitulée *Le deuxième sexe, femme* (第二性, 女人), traduite par Sang Zhuying et publiée aux Éditions littéraires et artistiques de Hunan, n'est pas une traduction intégrale. La traduction intégrale par Tao Tiezhu a été publiée en 1998 aux Éditions des livres chinois. Les deux versions sont traduites de la version anglaise. En 2012, la traduction intégrale de Zhen Kelu publiée aux Éditions de traduction de Shanghai est une version traduite directement de la version française originale. Cf. Luan Heshu, *Deux générations de femmes : une étude comparative entre les littératures et les théories*

une série d'œuvres féministes ont vu le jour en Chine. Parmi celles-ci, on trouve *Feminist Literary Theory* de Mary Eagleton, publiée aux Éditions littéraires et artistiques de Hunan en 1989, *A Room of One's Own* de Virginia Woolf, publiée à la Librairie Sanlian en 1989 et *Sexual Politics* de Kate Millett, parue en 1999 aux Éditions des sciences humaines. Les spécialistes chinoises participent également à la diffusion des théories féministes : en 1992, une série de textes choisis par Zhang Jingyuan intitulée *La Critique littéraire contemporaine* (当代女性主义文学批评) est publiée aux Éditions de l'université de Beijing ; *Femmes : la plus longue révolution, recueil des théories du féminisme occidental contemporain* (女性 : 最漫长的革命—当代西方女性主义理论精选) de Li Yinhe est publié par la Librairie Sanlian en 1997. Nous constatons que les théories féministes sont globalement introduites en Chine et souvent traduites de la version anglaise, mais sans mettre en évidence la différence entre le féminisme américain et le féminisme français⁷⁷.

Le féminisme a gagné du terrain en Chine dès la fin des années 1980, les intellectuelles chinoises s'exprimant sur cette théorie et procédant à leurs propres études sur la littérature chinoise par le biais d'une approche féministe. Nous avons : *Surgies de la surface de l'histoire : études de la littérature des femmes modernes* (浮出历史地表 : 现代妇女文学研究) en 1989⁷⁸ ; *Le Féminisme et la littérature* (女权主义与文学) en 1994⁷⁹ ; *La Critique littéraire du féminisme en Chine* (女性主义文学批评在中国) en 1995⁸⁰, etc.

La première réponse théorique de la critique chinoise à l'introduction de la pensée féministe occidentale est une discussion à propos de la littérature féminine durant les années 1980⁸¹. Hong récapitule cette discussion : d'abord, il indique que, au début des années 1980, les récits écrits par les femmes et par les hommes sont homogènes, ni la critique ni les écrivaines ne font de différence entre les deux. En écrivant, les femmes

féminines française et chinoise (1958-2005), thèse de doctorat, université d'Aix-Marseille, 2018, <http://www.theses.fr/2018AIXM0097>, p. 159-161.

⁷⁷ Selon Luan Heshu, à la suite de l'approfondissement de la recherche sur la critique littéraire féministe, une certaine critique chinoise cherche à diviser les théories féministes en une école américaine et une école française, comme celle de Lin Xiaoyun, *Le pouvoir et le discours du deuxième sexe. Sur les caractéristiques morphologiques de la critique littéraire féministe chinoise* (第二性的权利话语, 中国当代女性主义文学批评形态特征论), parue en 2010. Cf. Luan Heshu, *ouvr. cité*, p. 216. Mais, dans la critique chinoise, on ne souligne pas la différence entre les deux écoles, elles sont acceptées globalement sous l'appellation de féminisme occidental.

⁷⁸ Meng Yue, Dai Jinhua, Zhengzhou, Éditions du peuple de Henan, 1989.

⁷⁹ Kang Zhengguo, Beijing, Éditions des sciences humaines, 1994.

⁸⁰ Lin Shuming, Gui Yang, Éditions du peuple de Gui Zhou, 1995.

⁸¹ Cf. Hong Zicheng, *ouvr. cité*, volume II, p. 217.

écrivains ne sont pas à la recherche d'une singularité liée à leur identité féminine⁸². À la suite de l'introduction du féminisme, le débat concernant la légitimité de l'appellation de "littérature féminine" apparaît. Cette appellation, qui tente d'établir un certain rapport entre l'écriture de la femme et son genre, est refusée par certaines écrivaines : « Beaucoup d'écrivaines [...] refusent l'existence générique de la littérature féminine. En effet, l'appellation de "femme écrivain" ou de "littérature féminine" suggère un certains mépris quant à leurs capacités littéraires [...] »⁸³.

Le débat est clos à la fin des années 1980, lorsque la critique décide d'appeler littérature féminine uniquement les récits incarnant la conscience subjective féminine de leur auteure. Cependant, d'une part le terme de littérature féminine est très large et se confond avec la tentative de séparer les récits écrits par des femmes d'une histoire littéraire générale (comme celle de Qiao). D'autre part, l'appellation de littérature féminine risque de limiter la création des femmes écrivains à un cadre prédéfini⁸⁴.

Hong ajoute que, dans ce contexte, certains critiques sont plus enclins à employer le terme d'écriture féminine, afin d'insister sur ce que "la littérature féminine" n'est pas, soit « un cadre d'écriture solidifié, mais plutôt une recherche et une découverte des caractéristiques féminines de l'action d'écriture et du texte⁸⁵ ». La littérature féminine est, selon lui, un concept large visant à distinguer les récits écrits par des femmes de la littérature générale ; mais l'écriture féminine est ici définie dans un sens étroit et liée à la conscience féminine, et celle-ci doit être incarnée spontanément et subjectivement dans le texte selon la volonté de l'auteure.

Peu après ce débat, un nouveau courant littéraire émerge au début des années 1990. Il s'agit de l'écriture privée, ou écriture individualisée, représentée par Chen Ran (陈染, 1962-) et Lin Bai (林白, 1958-), etc.

[...] La prétendue "écriture individualisée", ("écriture privée"), notamment les diverses œuvres de Lin Bai, de Chen Ran, de Hai Nan, etc. [...] sont [en majorité] des

⁸² *Ibid.*

⁸³ 不少女作家[...]否认存在一种称为“女性文学”的类别。这是因为“女”作家或“女性文学”的称谓，通常会被理解为对她们的文学能力有所贬抑[...] (Notre traduction), *Ibid.*, p. 219.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ 不是一个固化的写作框架，而是一种对写作行为和文本的女性特征的寻找和发现。(Notre traduction), *Ibid.*

monologues sur leur jeunesse et leur expérience, sur leurs désirs charnels [c'est] une écriture "autobiographique".⁸⁶

Évidemment, l'écriture privée s'attache à montrer la vie privée et l'expérience intime de la femme, souvent l'auteure elle-même. Ainsi, Hong considère l'écriture privée comme l'écriture féminine qui incarne spontanément et subjectivement dans le texte la conscience féminine selon la volonté de l'auteure. Hong place l'écriture privée en opposition à la culture patriarcale :

Beaucoup de leurs œuvres montrent une expérience féminine distincte et profonde [...] [Les œuvres des femmes écrivains] contribuent à la constitution de l'identité des femmes, à l'interrogation du statut central de la culture patriarcale, à l'expansion de la narration romanesque moderne, etc., qui stimulent des discussions passionnées dans le champ littéraire durant les années 1990.⁸⁷

En procédant à une récapitulation des diverses périodes de l'écriture féminine en Chine, Qiao Yigang considère également celle qui commence dans les années 1990 comme une nouvelle phase de la littérature féminine. Au sujet de la conscience féminine, elle affirme :

Sous l'effet combiné des facteurs sociaux, politiques, économiques et culturels, des années 1920 et 1930 jusqu'à dix-sept ans après l'établissement de la République populaire de la Chine, la première tendance (l'écriture engagée visant à explorer le monde extérieur) constitue l'aspect dominant de la création de la littérature féminine. À la suite du changement de la société et en raison du réveil de la conscience féminine et de la conscience individuelle, ce dernier type de création (l'écriture soulignant la conscience féminine), dans les nouvelles conditions historiques, connaît un développement rapide. À la condition préalable d'affirmer l'égalité entre homme et femme, certaines femmes écrivains mettent l'accent sur les différences entre femme et homme.⁸⁸

Elle ajoute, à propos de l'écriture privée :

⁸⁶ [...]所谓“个人化写作”, (“私人写作”), 林白、陈染、海男等的风格各异的作品, 被归入其中。她们的不少作品[...]是对女性自我成长过程中的生命经验, 身体欲望的那种独白, “自传式”的书写。(Notre traduction), *Ibid.*, p. 228.

⁸⁷ 她们的不少作品, 表现了鲜明、深刻的性别经验...它们在女性“身份”建构, 在挑战男权文化中心地位, 在当代小说叙事的拓展等方面的意义, 在 90 年代文学界引发热烈争议。(Notre traduction), *Ibid.*

⁸⁸ 在社会政治、经济、文化等多方面因素的综合作用下, 从三四十年代直到建国后十七年, 前一种倾向构成女性文学创作的主导方面; 随着时代社会的变化, 女性意识和个体生命意识的复苏, 后一类创作在新的历史条件下获得长足发展。一些女作家在肯定男女“同等”的前提下, 着意强调女性与男性“不同样”的一面。(Notre traduction), Qiao Yigang, *ouvr. cité*, p. 12.

Certaines font entrer dans l'écriture à la fois le corps féminin profondément réprimé, l'expérience privée et les scènes confinées. À partir du personnage féminin, elles expérimentent le monde, explorent l'univers intérieur de la femme et le rapport entre esprit et corps existant dans le rapport sexuel.⁸⁹

Qiao souligne ensuite le lien entre féminisme occidental et l'écriture privée :

Dans ce processus, l'afflux de la culture et de la pensée philosophique occidentales, y compris [...] la vague de la culture féministe occidentale, ont un impact important sur la vision féminine des auteures et leur sujet littéraire.⁹⁰

Évidemment, Qiao partage l'avis de Hong consistant à placer l'écriture privée dans le cadre de l'écriture féminine ; celle-ci se distingue de l'écriture des femmes du passé par la conscience féminine subjective de son auteure.

La critique chinoise choisit une appellation relativement neutre, l'écriture féminine, pour désigner l'écriture privée, mais elle ne peut ignorer le fait que l'écriture privée est essentiellement une écriture féministe dans le contexte culturel chinois. La critique chinoise semble redouter d'utiliser directement le mot « féministe », privilégiant le mot plus neutre et plus doux de « féminine ». En effet, dans le contexte du langage chinois, « féministe » ou « féminisme » est traduit exactement par 女权的 (le droit des femmes) ou 女权主义 (une doctrine pour le droit des femmes). Dans les circonstances littéraires d'alors, où l'on cherche à s'éloigner de la politique, cette expression sonne très sociopolitique ; la critique chinoise préfère donc l'expression «女性的» (de femme/féminin) pour éviter la connotation provocante propre à l'écriture féministe.

À l'inverse, les femmes écrivains nourries des théories du féminisme font l'éloge de l'émancipation des femmes. Xu Kun (徐坤, 1965-), une écrivaine participant au courant de l'écriture privée, annonce la troisième libération des femmes :

La troisième libération, c'est-à-dire l'émancipation des femmes des années 1990 de leur propre corps [...] [Elles] confrontent avec une nouvelle perspective leur propre corps pour le redécouvrir et l'apprécier, pour retrouver le soi féminin perdu et

⁸⁹ 有的将压抑深重的女性之躯与私人经验、幽闭场景一起带入创作，立足女性性别角色去体验世界，探索女性内宇宙以及两性关系中灵与肉的存在。(Notre traduction), *Ibid.*, p. 13.

⁹⁰ 在此过程中，西方文化、哲学思潮的涌入，包括西方女权主义文化浪潮的波及，给创作者的女性观及其文学主题的创新带来重要影响。(Notre traduction), *Ibid.*

anéanti.⁹¹

Xu Kun lie la conscience féminine au corps de la femme : à travers le contrôle de leur propre corps, les femmes retrouvent leur voix. On peut voir cette phrase comme une déclaration d'intention de l'écriture privée : elle vise à trouver la voix féminine, par l'intermédiaire des moyens de la redécouverte et de l'appréciation du corps féminin.

Durant des années 1990, de plus en plus ouverte vers l'extérieur, la Chine connaît une grande vague de libération sexuelle. Depuis, la vie sexuelle n'est plus contrôlée par le régime communiste à travers le mariage légal, et les rapports sexuels extraconjugaux sont encore clandestins, mais banals et fréquents dans la vie quotidienne des Chinois⁹². Les Chinois et les Chinoises ont repris le contrôle de leur propre corps. Dans ce contexte, il est raisonnable pour Xu Kun de voir dans la libération sexuelle l'émancipation des femmes chinoises⁹³.

En outre, la représentation du sexe s'épanouit dans la littérature au cours de cette période. Confrontée à cet épanouissement, la nouvelle génération des femmes écrivains nourrie de pensée féministe souhaite faire entendre sa propre voix, une voix libérée du contrôle patriarcal sur le corps de la femme. Par conséquent, la représentation du corps féminin et du sexe est considérée comme un moyen de lutte des femmes contre le statut dominant du discours patriarcal.

La femme chinoise a obtenu le droit d'écrire dès le Mouvement du 4 mai, cependant, ce droit a été donné par l'homme à la femme, ce n'était pas le fruit du combat de la femme elle-même. Puis, dans un contexte littéraire valorisant la narration collective, les femmes écrivains ont spontanément cherché à se fondre dans l'homogénéité de l'écriture masculine. Leur conscience du sexe restait dans l'égalité entre homme et femme, et on exigeait d'une femme qu'elle fasse tout comme un homme : travailler comme un homme,

⁹¹ 第三次解放，即是 90 年代女性对自己身体的解放...正视并以新奇的目光重新发现和鉴赏自己身体，重新找回女性丢失和被湮灭的自我。(Notre traduction), Xu Kun, *Le Bateau nocturne : l'écriture féminine des années quatre-vingt-dix* (双调夜行船：九十年代的女性写作), Tai Yuan, Éditions de l'éducation de Shanxi, 1999, p. 17.

⁹² Cf. Lu Min, *La Libération sexuelle et le changement de la norme sociale dans la nouvelle période de la Chine* (浅谈新时期中国性解放和社会规范的变更), *Legal System and Society (法制与社会)*, n° 6, 2018.

⁹³ Selon Luan Heshu, l'accent sur la découverte du corps féminin dans l'écriture privée est un reflet et un élargissement du concept d'Hélène Cixous sur l'écriture du corps dans la littérature chinoise. Cf. Luan Heshu, *ouvr. cité*, p. 229.

s'habiller comme un homme et surtout écrire comme un homme. La culture patriarcale dominante forçait inconsciemment les femmes écrivains à former leur propre récit selon l'expérience masculine et l'exigence des hommes. L'empreinte de la femme était limitée au style féminisé, souvent signalé par des mots comme « délicat » ou « mélancolique » ; mais le contenu et la stratégie narrative de l'écriture des femmes se cantonnaient au paradigme masculin, incarnant une perspective semblable à l'écriture masculine relativement à la problématique sociale ou culturelle. L'écriture masculine fournissait à l'écriture féminine non seulement le sujet, mais aussi la façon de parler. Dans ce contexte, une véritable écriture féminine issue d'une véritable voix féminine, exprimant la demande intérieure des femmes et manifestant l'expérience intime et émotionnelle des femmes n'existait pas.

La nouvelle génération des femmes écrivains souhaite faire entendre sa voix féministe, mais il est difficile pour elles de s'inspirer de l'œuvre de leurs aînées, et elles doivent tracer leur propre chemin. Heureusement, grâce aux œuvres occidentales, elles ne partent pas de rien. *L'Amant* de Marguerite Duras est donc entré dans le champ de vision des jeunes féministes chinoises. Dans les années 1990, *L'Amant* est introduit en Chine depuis quelques années, comme l'a souligné Huang Hong, l'aspect asiatique du livre suscite la curiosité des Chinois et celui-ci jouit d'une grande popularité parmi les lecteurs. Plus essentiellement, *L'Amant* répond aux attentes des jeunes femmes écrivains à l'égard d'un récit féminin : un récit individualiste privé du langage collectif de la nation, du pays et de la politique, bâti sur l'expérience intime et le souvenir personnel de l'auteure.

Après avoir été déçue par la politique et dégoûtée par la narration collective, à la suite de la levée de l'interdiction de la représentation du sexe, certaines écrivaines chinoises baignent dans une ambiance favorable à un récit individualiste et subjectif ; *L'Amant* de Duras arrive au bon moment dans ce contexte littéraire particulier. La nourriture étrangère que fournit *L'Amant* apporte du sang neuf à la littérature chinoise.

Avant d'entamer une étude du lien concret entre l'œuvre de Duras et les écrivaines chinoises, il nous semble nécessaire d'éclaircir une question : pourquoi insistons-nous à ce point sur la liaison entre *L'Amant* et l'écriture féminine chinoise ? Pour les lecteurs chinois, il s'agit sans aucun doute de l'œuvre durassienne la plus célèbre, mais résumement-ils pour autant Duras à *L'Amant* ?

II. Duras = *L'Amant* ?

1 L'accueil chinois de l'œuvre de Duras

Il existe aujourd'hui beaucoup de recherches consacrées à la réception de Duras en Chine⁹⁴. En regroupant et en complétant ces recherches antérieures, nous avons établi une liste de toutes les traductions des œuvres de Duras réalisées en Chine selon la chronologie de ses œuvres publiées en France (voir Annexe I et II).

En étudiant les traductions chinoises des œuvres durassiennes, nous notons quelques particularités concernant l'introduction de Duras en Chine. D'abord, l'enthousiasme de la presse chinoise pour les romans de Duras est incontestable ; presque tous ses romans sont traduits et publiés en Chine avant 2000, sauf *La Pluie d'été* et *Yann Andréa Steiner*, publiés en 2007. Cette situation met en évidence la popularité de Duras en Chine. En effet, une traduction aussi complète d'un écrivain contemporain est très rare dans ce pays. Xu Jun et Song Xuezhi, deux spécialistes de la réception de la littérature française en Chine, affirment que Duras a connu à deux reprises au moins les faveurs de la presse chinoise : d'abord en 1985, à la suite de la publication des diverses versions de *L'Amant*. En l'espace de deux ans, *L'Amant* fait l'objet de six traductions chinoises. Puis, entre les années 1999 et 2000, afin de rendre hommage à cette écrivaine française très influente en Chine, une série de ses œuvres ainsi que des monographies voient le jour⁹⁵.

Ensuite, nous notons que les éditions chinoises concernent plutôt ses romans, et qu'une partie importante de ses écrits, par exemple le théâtre, est moins traduite en Chine.

⁹⁴ Parmi eux, nous avons consulté les plus remarquables : celles de Xu Jun et de Song Xuezhi, *Dissertation sur la traduction, l'étude et la réception des œuvres de Duras en Chine* (简论杜拉斯作品在中国的译介, 研究与接受), *La Littérature étrangère contemporaine* (当代外国文学), n° 4, 2004 ; *La Traduction et la réception de la littérature française en Chine au XX^e siècle* (20 世纪法国文学在中国的译介与接受), Wuhan, Éditions de l'Éducation Hu Bei, 2007, dont un chapitre entier consacré à la réception durassienne en Chine. Et celles de Huang Hong : *Duras et l'Asie, l'Asie et Duras, étude des représentations de l'Asie dans l'œuvre et de la réception de l'œuvre en Chine*, thèse de 2005 à Paris 3, Lille, ANRT ; *Marguerite Duras sous la vision chinoise* (中国视角下的玛格丽特·杜拉斯), *La Littérature étrangère contemporaine* (当代外国文学), n° 1, 2007.

⁹⁵ Cf. Xu Jun, Song Xuezhi, *Dissertation sur la traduction, l'étude et la réception des œuvres de Duras en Chine* (简论杜拉斯作品在中国的译介, 研究与接受), cité.

Ses deux recueils de pièces de théâtre, *Théâtre I* (1965) et *Théâtre II* (1968) n'ont à ce jour aucune version chinoise. Quelques pièces comme *Les Eaux et forêts*, *La Musica*, *Suzanne Andler*, *Yes, peut-être*, *Le Shaga* et *Un homme est venu me voir* n'ont jamais été traduites en chinois. Donc, pour le lecteur chinois, Duras est avant tout une romancière. De façon générale, depuis le Mouvement du 4 mai, en raison du statut dominant du genre romanesque, l'introduction et la traduction d'autres genres littéraires sont beaucoup plus lentes⁹⁶ ; faute d'une bonne connaissance des conceptions et des formes théâtrales avancées, le théâtre occidental moderne demeure difficile et inaccessible pour la majorité des lecteurs chinois. Par conséquent, il semble raisonnable pour le traducteur chinois de donner la priorité aux romans durassiens.

Enfin, lors des recherches sur la réception durassienne en Chine, il est important de tenir compte de la grande popularité de *L'Amant*, illustrée par ses huit versions publiées en Chine et par l'intérêt continu du public chinois. L'introduction des œuvres durassiennes en Chine débute en 1980, avec la traduction de *Moderato Cantabile*. Duras est l'une des premières écrivaines occidentales introduites en Chine à la fin de la période maoïste. Mais dans un premier temps, elle ne reçoit pas un bon accueil des lecteurs chinois. En 1985, juste après sa publication en France, *L'Amant* est traduit en Chine, et son auteure accède rapidement à la célébrité⁹⁷.

Comme l'explique Huang Hong dans son essai *Marguerite Duras sous la vision chinoise* (中国视角下的玛格丽特·杜拉斯) :

Il semble qu'un seul amant chinois soit suffisant pour construire une légende moderne d'un écrivain français (Marguerite Duras) en Chine.⁹⁸

⁹⁶ Chen Pingyuan, spécialiste de l'histoire littéraire, voit la valorisation du roman depuis le 4 mai comme le signe de la modernisation de la littérature chinoise. Cf. *La Transformation du modèle narratif du roman chinois* (中国小说叙事模式的转变), Éditions de l'université de Pékin, Beijing, 2010, p. 13. Sur ce point, voir aussi Qian Liqun, pour qui l'engouement des écrivains du 4 mai pour la langue parlée redonne ses lettres de noblesse au Xiao Shuo, un genre littéraire privilégié par ces derniers pour l'éducation de la population. Le Xiao Shuo, revisité par les écrivains chinois à la lumière du roman occidental, devient dès le 4 mai le genre littéraire de prédilection, renversant et supplantant le poème sur l'échelle littéraire (Qian Liqun, *ouvr. cité*, p. 52-53).

⁹⁷ Xu Jun, Song Xuezhì, *ouvr. cité*.

⁹⁸ 似乎只需一个中国情人，就可以建构一个法国作家在中国的当代传奇。(Notre traduction), Huang Hong, *Marguerite Duras sous la vision chinoise*, (中国视角下的玛格丽特·杜拉斯), cité.

2. *L'Amant* : une malédiction ?

La seconde vague durassienne, à nos yeux, est déterminée par l'horizon d'attente des lecteurs chinois envers l'auteure de *L'Amant*, qui nourrit l'imaginaire collectif avec « je », la petite fille française. Notons que, outre les traductions des autres œuvres de Duras, les traductions de ses biographies sont nombreuses durant cette vague : *Marguerite Duras* de Christiane Blot-Labarrère, *L'Amie* de Michèle Manceux, *Marguerite Duras* de Laure Adler, *Duras ou le poids d'une plume* de Frédérique Lebelley ainsi que *Cet amour-là* et *M.D.* de Yann Andréa. Les deux récits de Yann Andréa, *Cet amour-là* et *M.D.*, sont publiés en Chine sous des titres quelque peu racoleurs : *Moi, esclave et amant : l'aveu du dernier amant de Duras* (我、奴隶和情人：杜拉斯最后一个情人的自叙) et *Mon amante Duras* (我的情人杜拉斯), afin de provoquer l'imagination et la curiosité du lecteur chinois concernant la vie amoureuse de Duras.

Par ailleurs, en 2014, *Marguerite Duras, L'écriture de la passion* de Laetitia Cenac est traduit par Huang Hong et publié aux Éditions de l'université de Chongqing, sous le titre *L'Amour, le mensonge et l'écriture, recueil de photographies de Duras* (爱, 谎言与写作：杜拉斯影像记) pour commémorer son centenaire. En 2017, *Marguerite Duras, la traversée d'un siècle* (杜拉斯：一个世纪的穿越) d'Alain Vircondelet est traduit par Hu Xiaoyue et Wu Qian et publié aux Éditions du Phénix littéraire et artistique de Jiangsu.

En outre, les études biographiques chinoises sur Duras abondent : en octobre 1999, simultanément à la publication de la collection de Duras sous la direction de Chen Dong et de Wang Dongliang, les Éditions d'écrivains publient deux études biographiques sur Duras. En 2002, une biographie d'un spécialiste chinois, Hu Sishe, est publiée aux Éditions de l'Union littéraire chinoise sous le titre *Une vie littéraire douloureuse et joyeuse – biographie de Marguerite Duras* (痛苦欢乐的文字人生：玛格丽特·杜拉斯传).

Ces biographies publiées en Chine mettent en évidence l'intérêt soutenu du lecteur chinois pour la vie de Duras. Pour ce dernier, cette vie se superpose à celle de la petite fille de *L'Amant*. D'emblée, le roman est en effet considéré en Chine comme un récit autobiographique racontant l'expérience de l'auteure.

C'est une œuvre de la nostalgie, écrite de la main d'une femme écrivain âgée de soixante-et-onze ans, racontant une histoire d'amour intime qu'elle a eue dans son adolescence avec un jeune Chinois.⁹⁹

Ce passage est tiré de la préface à la version chinoise de *L'Amant*, traduite par Li Yumin et publiée en 1986 sous le titre *Cet amour si tendre* (悠悠此情), et rédigé par Liu Mingjiu, l'un des plus célèbres traducteurs et spécialistes de la littérature française. Le point de vue de Liu représente celui qui domine au sein du champ littéraire chinois à propos du lien entre *L'Amant* et son auteure. À proprement parler, le lecteur voit dans *L'Amant* l'expérience vécue de Marguerite Duras ; étant donné la grande popularité de cette œuvre, nous comprenons l'enthousiasme du lecteur chinois pour la biographie de l'écrivaine. Le lecteur chinois comble lui-même les vides dans la vie du « je » à l'aide de la biographie de Duras.

La prédilection des Chinois pour *L'Amant* fait irruption dans le champ des études littéraires. Établissant une comparaison avec l'état des études occidentales sur Duras, Yang Qian, une spécialiste de la littérature comparée, observe :

Les particularités des études chinoises sur Duras sont les suivantes : premièrement, la plupart des articles se base sur des impressions, faute de recherches approfondies ; deuxièmement, les études sur Duras sont loin d'être systématiques, et la plupart porte sur l'analyse d'un seul livre, ce qui est injuste pour Duras, vu que l'intertextualité est un caractère remarquable de ses œuvres ; troisièmement, les études se concentrent principalement sur quelques œuvres connues, ce qui rend impossible la représentation de l'abondance et de la complexité de l'écriture durassienne.¹⁰⁰

Bien entendu, « quelques œuvres connues » signifie ici surtout *L'Amant*.

D'après Yang, si on les confronte à l'enthousiasme de la presse chinoise et à la

⁹⁹ 这是一部怀旧之作，出自一个 71 岁高龄的女作家之手，记叙了自己尚未完全成年时与一个华裔青年的一段恋爱私情。(Notre traduction), Liu Mingjiu, *L'Exploration de la littérature autobiographique, L'Amant de Marguerite Duras* (自传文学中的探索—玛格丽特·杜拉斯《悠悠此情》), dans le recueil d'essais *Les Feuilles de platane de Fontainebleau* (枫丹白露的桐叶), Shanghai, Éditions de la documentation scientifique et sociale, 2000, p. 296.

¹⁰⁰ 国内对杜拉斯的研究有如下特点：其一，大部分文章还属于印象式的评价，有深度的批评文章不是太多。其二，对杜拉斯的研究缺乏系统性，大部分是对单个文本的分析，这对许多作品都有显著互文性特点的杜拉斯来说明显有失偏颇。其三，批评关注的焦点往往在杜拉斯的少数知名作品上，因而不能全面地反映杜拉斯创作的丰富性和复杂性。(Notre traduction), Yang Qian, *Les études occidentales de Duras* (西方的杜拉斯研究), dans *L'Étude de la littérature étrangère* (外国文学研究), n° 5, 2004.

quantité considérable d'œuvres durassiennes publiées, les études et les critiques sur Duras en Chine sont très insuffisantes et il existe un grand écart entre celles-ci et celles réalisées en Occident. Yang donne une autre raison pour expliquer ce grand écart :

Je pense que c'est à cause du malentendu et du préjugé de la critique chinoise et de la majorité des lecteurs chinois au sujet de Duras. La propagation par les médias de la vie personnelle de Duras, et la présentation vulgarisatrice du texte par le film *L'Amant* ont fait que le public chinois ne considère Duras que comme une écrivaine populaire qui excelle à écrire des histoires sensuelles et à exposer son histoire d'amour, ce qui défigure considérablement la position de Duras dans l'histoire de la littérature [...] Son écriture est non seulement sérieuse, mais aussi profonde.¹⁰¹

Yang n'est pas la seule à insister sur le malentendu au sujet de Duras dans le contexte culturel chinois ; d'après Huang Hong, ce malentendu existe depuis longtemps, mais persistera.

Du 27 au 30 novembre 2014, une conférence internationale commémorant le centenaire de Duras baptisée *Le Mythe de Duras, un centenaire de la traversée spatiotemporelle* (杜拉斯神话：跨越时空的百年) s'est tenu à l'université normale Hua Dong. Présent lors de cette conférence, Huang Hong a livré un exposé intitulé *La centenaire, qui a mal-lu Duras ?* (百年诞辰：是谁误读了杜拉斯?) Dans cet exposé, Huang évoque l'important malentendu sur Duras et en désigne directement la source :

Au début d'avril de cette année, lors d'un entretien avec Shi Jianfeng, le journaliste du *Matin d'est*, j'ai dit qu'après trente ans, la connaissance sur Duras en Chine sortait peu à peu du « phénomène de *L'Amant* ». Il s'avère que je suis trop optimiste. *L'Amant* est devenu une malédiction pour Duras, [...] L'impression générale des médias chinois sur Duras est encore superficielle, et se cantonne à l'amour d'une Blanche de quinze ans et demi. Il est clairement très naïf et imprudent de dessiner un équivalent entre l'écriture de Duras et *L'Amant*.¹⁰²

¹⁰¹ Je pense que c'est à cause du malentendu et du préjugé de la critique chinoise et de la majorité des lecteurs chinois au sujet de Duras. La propagation par les médias de la vie personnelle de Duras, et la présentation vulgarisatrice du texte par le film *L'Amant* ont fait que le public chinois ne considère Duras que comme une écrivaine populaire qui excelle à écrire des histoires sensuelles et à exposer son histoire d'amour, ce qui défigure considérablement la position de Duras dans l'histoire de la littérature [...] Son écriture est non seulement sérieuse, mais aussi profonde.¹⁰¹

¹⁰² 我认为是因为中国学术界和大部分中国读者对杜拉斯有误解与偏见。媒体对杜拉斯个人生活的炒作和电影《情人》对文本的庸俗化处理使得中国受众仅仅把杜拉斯视为一个擅长写色情故事、有着感情传奇的通俗女作家，这大大歪曲了杜拉斯在文学史上的定位...她的创作不仅是严肃的，而且是深刻的。(Notre traduction), *Ibid.*

¹⁰² 在今年四月初接受《东方早报》记者石剑锋的采访时，我认为中国对杜拉斯的认识在 30 载的阅读之后会逐渐走出“情人现象”，事实证明，我是过于乐观了。《情人》成了杜拉斯的魔咒[...] 中国媒体对杜拉斯的总体印象还是浮浅的，跳不出白人小女孩十五岁半的“爱情”，把杜拉斯一生的创作跟《情人》画上等号显然是过于天真和轻率了。(Notre traduction), L'exposé de Huang Hong sera repris dans la colonne *Critique hebdomadaire* (书评周刊) du *Journal de la nouvelle capitale* (新京报) le 3 mars 2016.

L'Amant, œuvre colorée autobiographique, détermine certes la connaissance de Duras en Chine voire son image. Tout du moins, la connaissance de Duras du lecteur chinois commence par *L'Amant*, y compris chez ses disciples féminines.

Yuan Xiaoyi, chercheuse et traductrice, raconte son parcours à la rencontre de l'œuvre durassienne dans la préface à la version chinoise du *Monde extérieur* traduite par ses soins :

À dix-huit ans, j'ai lu pour la première fois l'œuvre de Duras, c'était *L'Amant*, la version traduite par monsieur Wang Daoqian. Ensuite, j'ai vu le film, et plus tard j'ai lu la version française, et depuis, je ne peux plus m'arrêter de lire continuellement les œuvres de Duras comme *Moderato Cantabile*, *Hiroshima mon amour*, *Une aussi longue absence*, *Un barrage contre le Pacifique*, *Le Vice-Consul*, etc.¹⁰³

Le parcours de Yuan est représentatif et partagé par beaucoup de lecteurs et admirateurs de Duras. Même si les autres livres de Duras sont lus, *L'Amant* domine toujours quant à l'impression et à la connaissance de l'écriture de Duras et à Duras elle-même. Zhao Mei, une femme écrivain classée parmi les admiratrices chinoises de Duras, livre ses impressions sur Duras dans son essai *Derrière l'élégance, c'est la femme qui combine la beauté et la sagesse* (在优雅的背后，是把美丽和智慧结合起来的女人) :

Duras est une autre femme française, mais la différence entre elle et Beauvoir est que Duras est une femme nourrie par l'amour. [...] Cette femme vit presque tout le temps dans son cœur. Elle n'aime pas le monde en dehors de son monde intérieur, elle est même fatiguée de Paris. Elle est attachée purement au roman. Elle ne se soucie jamais des choses politiques ou sociales, qui sont loin de son cœur. Elle ne vit que dans les secrets, les beaux secrets sur l'amour. Et les secrets sont tellement innocents, comme son visage insouciant cette année-là. Mais, l'âge innocent n'existe pas, comment être insouciant dans la pauvreté ? Elle a passé son enfance en Indochine. La chaleur de Saigon et les foules sales. Le bac sur le Mékong. Nous savons tout ça. *L'Amant* chinois. La peau jaune et lisse comme la soie. C'est cela qui donne le langage de Duras. Un langage né romanesque. L'ambiance décrite par des phrases courtes. Tout est là dès le commencement^{104 105}.

¹⁰³ 十八岁的时候，我第一次读到杜拉斯的作品，是她的《情人》，王道乾先生的译本。后来看到了电影，再后来读到了法文本，再后来一发不可收拾地读下去，《琴声如诉》、《广岛之恋》、《长别离》、《抵挡太平洋的堤坝》、《副领事》等等，等等。(Notre traduction), Yuan Xiaoyi, *La joie désespérée et la tristesse* (绝望的快乐与哀愁), préface à la version chinoise du *Monde extérieur*, Guilin, Éditions de Lijiang, 1999, p. 3.

¹⁰⁴ 杜拉依然是一个法国的女人。她与波伏瓦不同的是，杜拉是一个被爱情滋养起来的女人。[...] 这个

Dans ce court essai, Zhao Mei tente d'imiter le style de Duras en utilisant des phrases courtes. Son admiration pour Duras est évidente ; plus important, nous notons que son impression et sa connaissance de Duras sont déterminées par son impression du personnage de la petite fille française tel que décrit dans *L'Amant*. Est-ce Duras qui incarne la petite Blanche ou la petite Blanche qui incarne Duras ? Il ne s'agit jamais d'une problématique pour la majorité des lecteurs chinois, pour lesquels le « je » de *L'Amant* correspond à Duras elle-même. La petite fille qui a vécu en Indochine est devenue une femme écrivain française.

De façon générale, l'œuvre de Duras n'est pas facile à lire pour le grand public français. Selon Aliette Armel, *L'Amant* marque un tournant dans l'œuvre durassienne et dans sa lecture. En effet, il s'agit du premier livre de l'auteure rédigé à la première personne du singulier :

L'Amant apparaît comme un livre autobiographique où un auteur à la fois connu et mystérieux se livre enfin à la confidence sur un passé familial et amoureux peu ordinaire. Le scandale et l'exotisme y apportent un attrait supplémentaire. La curiosité d'un public avide de sensationnel à propos des personnalités du monde littéraire, le besoin de nouveauté des critiques et le souci des fidèles d'aller plus avant dans la connaissance de l'auteur et de l'œuvre sont ainsi également satisfaits.¹⁰⁶

Avec *L'Amant*, Duras établit ouvertement un pont entre sa vie et son œuvre ; en effet, ce livre fonctionnerait comme la clé servant à lire les œuvres durassiennes :

Après 1984, on ne lit plus Marguerite Duras de la même manière. La critique est obligée de tenir compte de l'aspect autobiographique, de cette « hypertextualité illimitée » selon l'expression de Madeleine Borgomano, perspective nouvelle ouverte par *L'Amant*, synthèse des différents thèmes abordés au cours de

女人的几乎所有的时间都是在她的心里度过的。她不喜欢心灵以外的任何外部的环境，她甚至厌倦巴黎。她是纯粹小说的女人。她从不关心那些政治的或者社会的总之离她的心很遥远的事情。她只生活在隐私中。那些关于爱的美丽的隐私。而那些隐私又是那样地纯洁，就像她当年的那张无忧无虑的脸。然而，没有纯真年代。在贫穷中又怎么会无忧无虑。她的童年在支那。西贡的炎热和肮脏的人群。湄公河上的救船。这我们都知道。中国情人。那丝绸一般光滑的黄色的皮肤。便是这一切，给予了杜拉语言。天生小说的语言。用短句造成的情境。一开始就是这样了。(Notre traduction), Zhao Mei, *Derrière l'élégance, c'est la femme qui combine la beauté et la sagesse* (在优雅的背后，是把美丽和智慧结合起来的女人), dans *Comment prouver qu'on se possède* (怎样证明彼此拥有), Guangzhou, Éditions de Huacheng, 1999, p. 32.

¹⁰⁵ Il existe plusieurs traductions de « Marguerite Duras » en chinois : « 玛格丽特·杜拉斯 », « 杜拉斯 », « 杜拉 ». La plus utilisée est « 杜拉斯 », et Zhao emploie ici « 杜拉 ».

¹⁰⁶ Aliette Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Bègles, Le Castor astral, 1990, p. 13-14.

l'œuvre, explicitement reliés à l'enfance et à l'adolescence de l'auteur.¹⁰⁷

L'Amant est sans nul doute un livre très important dans la lecture de l'écriture durassienne, pour le lecteur français comme pour le lecteur chinois. En Chine, en raison de la chronologie des traductions et de la popularité considérable de *L'Amant*, ce livre marque, moins un tournant que le début et le noyau de la connaissance de Duras. La clé – si clé il y a – de l'intertextualité durassienne est donnée au lecteur chinois d'emblée, et le pont que *L'Amant* dresse entre la vie et l'écriture de Duras limite considérablement la vision chinoise sur son œuvre. C'est ce qui constitue à nos yeux la principale particularité de la réception durassienne en Chine.

Si l'œuvre de Duras ne se résume pas à *L'Amant*, en Chine, ce livre est fondamental pour l'étude de la réception durassienne. « Dans un certain sens, l'influence de Duras en Chine est celle de *L'Amant*. »¹⁰⁸ Prenons l'exemple de Wang Xiaobo. Chez lui, la chose est évidente et il avoue lui-même que *L'Amant* fige sa conception du roman, érigeant Duras en maître littéraire. Cependant, tout en faisant l'éloge du succès artistique et littéraire de *L'Amant*, Wang souligne aussi : « D'après moi, les autres romans de Duras n'ont pas la même qualité que *L'Amant*. »¹⁰⁹

L'Amant est-il le meilleur roman durassien ? Ce jugement de Wang est probablement difficile à accepter pour la critique française, voire pour Duras elle-même. Mais la présente étude n'a pas pour objet de juger de l'opinion de Wang. En effet, cette opinion est emblématique des écrivains admirateurs de Duras.

Lin Bai, femme écrivain représentative de l'écriture féminine, considérée par la critique chinoise comme une admiratrice de Duras, évoque sa propre écriture en ces termes :

Pour moi, l'écriture individualisée est bâtie sur les expériences et les souvenirs personnels. À travers l'écriture individuelle, les expériences sexuelles de l'individu, qui sont considérées comme sujet tabou dans la narration collective, sont délivrées de

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰⁸ 从某种意义上说，杜拉斯在中国的影响就是《情人》的影响。(Notre traduction), Xu Jun, Song Xuezhì, *ouvr. cité*.

¹⁰⁹ 照我看，她的其它小说都不如《情人》好。(Notre traduction), Wang Xiaobo, *Mon point de vue sur le roman* (我对小说的看法), dans *La Majorité silencieuse* (沉默的大多数), Beijing, Éditions des Shiyue Wenyi, 2018, p. 178.

la mémoire opprimée. Je les vois s'envoler librement, leur silhouette semble marginale et étrangère à côté d'un langage collectif de la nation, du pays et de la politique, mais c'est cette étrangeté qui établit leur unicité.¹¹⁰

D'une part, nous pouvons considérer les mots de Lin Bai comme une forme de justification pour son écriture individualisée. Étant donné que le langage collectif domine la littérature chinoise depuis le Mouvement du 4 mai, dès le départ, l'écriture individualisée prend le contrepied de la narration collective. Comment définir l'écriture individualisée dans le contexte chinois ? Lin Bai nous offre quelques pistes : afin de s'éloigner de la narration collective de la nation, du pays et de la politique, l'écriture individualisée se concentre sur l'expérience et les souvenirs des individus, et cherche à délivrer l'expérience sexuelle refoulée dans la mémoire de chacun.

D'autre part, ces propos nous renseignent quant à l'horizon d'attente du lecteur chinois envers l'écriture individualisée ; *L'Amant*, livre autobiographique qui raconte l'expérience sexuelle au cours de l'adolescence de l'auteure, satisfait pleinement cet horizon d'attente.

Dans ce contexte, il est logique pour la littérature chinoise de souligner l'aspect autobiographique de *L'Amant*. Pour les admiratrices chinoises de Duras, *L'Amant* est imitable et les pousse à raconter leur propre histoire. Par conséquent, sous la plume des femmes écrivains, une vague de récits du « je » déferle sur le monde littéraire au cours des années 1990 et au début des années 2000.

III. *L'Amant* et les femmes écrivains des années 1960

En Chine, l'écriture féminine, la vague des récits du « je » témoignent des efforts des écrivaines pour faire entendre les voix féminines. Elles concernent principalement deux

¹¹⁰ 对我来说, 个人化写作建立在个人体验与个人记忆的基础上, 通过个人化的写作, 将包括被集体叙事视为禁忌的个人性经历从受到压抑的记忆中释放出来, 我看到它们来回飞翔, 它们的身影在民族、国家、政治的集体话语中显得边缘而陌生, 正是这种陌生确立了它的独特性。(Notre traduction), Lin Bai, *L'Époque passionnante du chat* (猫的激情时代), Beijing, Éditions de l'Union littéraire chinoise, 2001, p. 301.

générations d'écrivaines : les pionnières comme Lin Bai et Chen Ran, nées dans les années 1960, dont nous parlerons dans cette partie, puis le groupe baptisé Mei Nv Zuo Jia (美女作家), littéralement les « belles femmes écrivains », nées dans les années 1970, telles que Wei Hui et Mian Mian, dont nous parlerons dans la partie suivante.

Considérons-les tout d'abord ensemble, d'après ce qui les réunit : une vague de récits individuels et autobiographiques, à la thématique similaire : bâtis sur l'expérience sexuelle et le souvenir personnel, ces récits se concentrent sur les sensations corporelles et le monde intérieur. Marquée par l'emploi de la première personne du singulier, cette vague de l'écriture féminine, au cours des années 1990 et 2000, s'avère également une vague de l'écriture autobiographique. L'imitation sur *L'Amant* participe assurément à l'émergence de cette vague.

À cette fin, il me semble pertinent d'analyser de façon approfondie le travail de certaines écrivaines représentatives afin de mettre à jour le lien concret entre *L'Amant* et les récits autobiographiques et d'établir la manière dont l'œuvre durassienne a contribué à l'essor de l'écriture féminine en Chine. Commençons par les femmes écrivains s'adonnant à l'écriture privée, soit les écrivaines nées dans les années 1960.

1. Chen Ran : la focalisation alternative

Chen Ran est née en 1962 à Beijing. La majorité de son œuvre se compose de romans et de nouvelles publiées pendant les années 1990. Elle compte parmi les écrivaines les plus influentes de la littérature contemporaine chinoise. Elle fut l'une des premières écrivaines à s'être consacrée à une littérature individuelle et personnelle¹¹¹. En raison du caractère intime de sa description du monde intérieur des femmes, elle est considérée comme la représentante du récit féministe.

Les récits romanesques de Chen Ran emploient essentiellement la première personne du singulier. Ses œuvres les plus représentatives, par exemple *Trinquer avec le passé* (与往事干杯) et *Vie Privée* (私人生活) sont rédigées de cette manière. *Vie privée*, publié en

¹¹¹ Hong Zicheng, *ouvr. cité*, volume II, p. 227.

1996, est à la fois son ouvrage emblématique et un récit symbolisant l'écriture privée¹¹².

Constatant son caractère autobiographique ainsi que l'emploi du « je », la critique chinoise rapproche l'écriture de Chen Ran de celle de Duras. À l'occasion de la réédition de *Vie Privée* en 2000, Dai Jinhua, spécialiste du féminisme, retrace la source étrangère chez Chen Ran dans une postface intitulée *Chen Ran : une écriture individuelle et féminine* (陈染：个人和女性的书写).

Si nous souhaitons déterminer la contribution de la littérature étrangère à l'écriture de Chen Ran, nous pouvons évoquer la contribution de Yourcenar, de Virginia Woolf et de Marguerite Duras, mais non celle de Garcia Marquez ou de Milan Kundera. En tant qu'individu refusant de s'identifier à une collectivité ou à une communauté quelconque, sa propre expérience de l'existence deviendra l'objet le plus important de son écriture et de ses réflexions.¹¹³

Si Chen Ran, à l'inverse de Wang Xiaobo, n'exprime pas publiquement son idolâtrie pour Duras dans ses écrits, elle ne cache pas son admiration pour *L'Amant*. Elle en cite en outre le célèbre incipit dans sa nouvelle *Septembre où femme chauve ne peut pas sortir* (秃头女走不出来的九月).

L'héroïne, simple « je » sans nom, entre dans une attente interminable de son amant ; à la fin de la nouvelle, elle imagine une rencontre dramatique :

J'attends dans le noir, solitaire, que la voix familière s'élève et prononce la parole célèbre que mon cher lecteur connaît bien :

« Un jour, j'étais âgée déjà, dans le hall d'un lieu public, un homme est venu vers moi. [Il s'est fait connaître et¹¹⁴] 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. »¹¹⁵

¹¹² *Ibid.*, p. 230.

¹¹³ 如果我们一要为陈染寻找外国文学的源流,那么它会是尤瑟纳尔、伍吉妮亚·吴尔芙、玛格丽特·杜拉,而不是加西亚·马尔克斯或米兰·昆德拉。作为一个无法、也拒绝认同任何集团、群体的个人,她自己的生命体验无疑成了她最重要的写作与思考对象。(Notre traduction), Dai Jinhua, *Chen Ran : une écriture individuelle et féminine* (陈染:个人和女性的书写), dans *Vie privée* (私人生活), Beijing, Éditions des écrivains, 1996, p. 318.

¹¹⁴ Afin de souligner les parties manquantes, nous avons placé les mots ou les phrases omis entre crochets.

¹¹⁵ 我等待着那个熟悉的声音从寂寞的黑暗中升起——那个我亲爱的读者所熟悉的一段众所周知的台词：“我已经老了，有一天，在一处公共场所的大厅里，有一个男人向我走来……他向我说，我认识你，永远记得你……那时候你是年轻女人，与你那时的面貌相比，我更爱你现在备受摧残的面容……”

En réalité, ce passage célèbre cité par Chen Ran ne correspond à aucune version chinoise de *L'Amant*. Elle omet quelques mots, comme « Il s'est fait connaître » et « Tout le monde dit que vous étiez belle lorsque vous étiez jeune », etc. Chen Ran cite probablement de mémoire. En effet, quelques mots-clés lui suffisent pour rappeler au lecteur le formidable récit de *L'Amant*. À l'aide de cette citation, Chen Ran structure une intertextualité entre son récit et l'œuvre de Duras, et ce, afin de créer une atmosphère de désespoir.

Si la trace de Duras chez Chen Ran ne fait guère de doute, elle s'incarne surtout dans la similarité des thèmes entre *L'Amant* et ses propres récits. Comme le fait remarquer Huang Hong :

Dans beaucoup de romans de Chen Ran, on trouve un espace situé dans le plus profond de ses souvenirs et ses expériences individuelles de jeunesse. La critique chinoise a vite fait le rapprochement entre elle et Marguerite Duras, toutes les deux excellent dans une écriture profondément autobiographique et intimiste nourrie d'une nostalgie incurable d'un passé perdu.¹¹⁶

Inspirée par *L'Amant*, Chen Ran nous dévoile les secrets de son histoire intime d'adolescente. *Trinquer avec le passé*, sa nouvelle la plus connue, publiée en 1991, se base comme *Vie privée* sur ses souvenirs d'adolescence.

Enfant, Chen Ran a beaucoup souffert du divorce de ses parents. Cette souffrance, ainsi que l'absence de son père au cours de son enfance et de son adolescence, constituent deux traumatismes profonds relatés dans *Trinquer avec le passé* et *Vie privée*. Les héroïnes des deux romans, deux « je », désignent des jeunes filles ayant souffert de l'absence paternelle et de la négligence maternelle ; elles entretiennent l'une comme l'autre une liaison immorale et secrète avec un homme beaucoup plus âgé qu'elles : le voisin pour la jeune fille de *Trinquer avec le passé* et Monsieur T., le professeur, pour la jeune fille de *Vie privée*. Il va de soi que la ressemblance thématique entre *L'Amant* et les récits de Chen Ran est intentionnelle.

Jin Siyan, spécialiste de l'écriture féminine, analyse la narration de Chen Ran en

(Notre traduction), Chen Ran, *Septembre où la femme chauve ne peut pas sortir* (秃头女走不出来的九月), dans *Auto-collection de Chen Ran* (陈染自选集), Beijing, Éditions Modernes, 2006, p. 91.

¹¹⁶ Huang Hong, *Duras et l'Asie, L'Asie et Duras, Étude des représentations de l'Asie dans l'œuvre et de la réception de l'œuvre en Chine*, cité, p. 244.

s'appuyant sur la théorie de Genette sur la focalisation alternative (interne/externe). Selon Jin, il existe une double voix dans l'écriture de Chen Ran :

Le récit est constamment interrompu par la voix du *je*. L'ensemble des messages transmis au lecteur ne l'est pas par le narrateur omniprésent, ni par un personnage, de son point de vue, mais entre les deux, entre-deux. Il s'agit d'une écriture du Double. On entend une double voix que le contexte immédiatement précédent rend manifeste et en même temps fragmentaire...¹¹⁷

Jin explique ensuite le concept de double voix en ces termes : « Les problèmes syntaxiques sont marquants dans l'écriture de Chen Ran [...] au ton ambigu du *je* en soi et du *je* en tant qu'observateur. ¹¹⁸» Certes, chez Chen Ran, le « je » s'incarne en deux voix, celle de la « jeune fille » qui agit et celle de la « femme adulte » qui observe. Les liens entre les deux s'avèrent manifestes et, en grandissant, la jeune fille devient une femme solitaire. Cette femme est omniprésente dans les récits de Chen Ran : dans *Trinquer avec le passé*, il s'agit d'une écrivaine vivant seule ; dans *Vie privée*, d'une femme jeune mais à l'âme déjà vieille. Cette femme nous raconte ses souvenirs d'enfant et d'adolescente tout en observant la petite « je » d'un point de vue extérieur.

Une scène de *Vie privée* en constitue un exemple typique :

Les jours qui ont suivi ce violent orage ont été froids et gris. Les yeux mi-clos, je marchais seule vers l'école. Les passants étaient tous plus grands que moi. Je n'avais pas le cœur à lever les yeux pour admirer le paysage, aller à l'école était une bien trop grande pression.

Évidemment, c'est la petite fille qui parle. Soudain, un imprévu survient dans le récit :

Un fou s'est approché et s'est planté devant moi, aussi maigre qu'une brindille secouée par le vent. Il me fixait, riant gaiement, comme s'il marchait sur une route qui menait au paradis du bonheur.

Jusqu'ici, nous regardons à travers les yeux de la petite fille. Puis la voix de la jeune femme interrompt le récit de cette rencontre entre « moi » et le fou :

J'ignorais s'il était véritablement fou. Pour moi, il l'était, incontestablement. Qui

¹¹⁷ Jin Siyan, *ouvr. cité*, p. 426.

¹¹⁸ *Ibid.*

d'autre qu'un fou aurait pu de la sorte aborder une jeune fille dans la rue et lui rire au visage ? Et plus spécialement encore, une jeune fille comme moi ?

La description de la rencontre continue, ou, plus exactement, la femme continue observer la petite fille :

Il m'a contournée, souriant. Je me suis arrêtée de marcher, j'ai fait demi-tour, mais sans jamais le quitter des yeux, jusqu'à ce qu'il tourne au coin de la rue et que sa silhouette disparaisse derrière un mur.¹¹⁹

À certains moments, la narratrice désigne directement la petite fille à la troisième personne afin d'établir volontairement une distance entre le « je » en soi et le « je » observateur, et d'explicitier que « je » est une autre pour « moi ». Alors que la fille s'apprête à vivre sa première expérience sexuelle, « je » devient « elle » :

Dans la chambre, la lumière du crépuscule du mois d'août s'est posée sur le corps en ébullition de cet homme mûr, qui allait et venait sur celui presque nu de sa jeune élève. Sa tête était plongée au creux de ses seins et il les embrassait avec fougue. Sa braguette semblait le tourmenter et le faire souffrir. Son souffle chaud venait lui lécher le visage, son cou, ses épaules, jusqu'au pubis, et lui renvoyait une sensation de picotements.

Il la tenait fermement des deux mains par la taille, ils étaient l'un contre l'autre, elle a senti comme une main émerger du bas de son dos, la « troisième main » émergeait, cherchant à se frayer une place dans son corps et y attraper quelque chose. L'élève, le corps tendu, cherchait à se détacher de lui, tentant d'y glisser un petit espace de séparation. Mais il la serrait davantage, insérant sa langue dans son oreille, son cou, plongeant sa tête entre ses seins, embrassant avec fougue sa peau blanche comme du lait. Incapable de résister davantage, elle a fermé les yeux.

À ce moment-là, il s'est courbé, quelque chose de chaud a jailli de son pantalon et est venu se déverser sur ses seins.

Le récit recommence ensuite à la première personne, mais nous y entendons toujours la voix du « je » observateur :

Il était tard. La lumière chaude de la fin du jour filtrait par la fenêtre ouverte de la chambre. Nous étions en transpiration. Nous pouvions entendre les battements de nos

¹¹⁹ Chen Ran, *Vie Privée*, traduit du chinois par Rebecca Peyrelon, Paris, Éditions You Feng, 2016, p. 35.

cœurs aussi distinctement que la trotteuse de ma montre.¹²⁰

La lumière chaude filtrant à l'intérieur de la chambre de l'adolescente nous rappelle la garçonnière de l'amant chinois :

C'est un compartiment au sud de la ville. L'endroit est moderne, meublé à la va-vite dirait-on, avec des meubles de style moderne. Il dit : je n'ai pas choisi les meubles. Il fait sombre dans le studio, elle ne demande pas qu'il ouvre les persiennes. Elle est sans sentiment très défini, sans haine, sans répugnance non plus, alors est-ce sans doute là déjà du désir.¹²¹

Bien sûr, c'est la voix de la narratrice omniprésente qui raconte, observant la jeune femme et son amant ; mais elle parle de son souvenir, l'environnement de la garçonnière l'impressionne et ce qu'elle ressent à cet instant reste gravé dans sa mémoire :

[...] Elle est très attentive à l'extérieur des choses, à la lumière, au vacarme de la ville dans laquelle la chambre est immergée.¹²²

La narratrice décrit objectivement ce qui se déroule dans la garçonnière d'un point de vue extérieur, à travers la vision de l'autre :

Lui, il tremble. Il la regarde tout d'abord comme s'il attendait qu'elle parle, mais elle ne parle pas. Alors il ne bouge pas non plus, il ne la déshabille pas, il dit qu'il l'aime comme un fou, il le dit tout bas. Puis il se tait. Elle ne lui répond pas.¹²³

Simultanément, la narratrice relate les pensées de la jeune femme d'un point de vue intérieur comme si elle se trouvait dans sa tête :

Elle pourrait répondre qu'elle ne l'aime pas. Elle ne dit rien. Tout à coup elle sait, là, à l'instant, elle sait qu'il ne la connaît pas, qu'il ne la connaîtra jamais, qu'il n'a pas les moyens de connaître tant de perversité. Et de faire tant et tant de détours pour l'attraper, lui il ne pourra jamais. C'est à elle à savoir. Elle sait. À partir de son ignorance à lui, elle sait tout à coup : il lui plaisait déjà sur le bac. Il lui plaît, la chose ne dépendait que d'elle seule [...] ¹²⁴

¹²⁰ Chen Ran, *ouvr. cité*, p. 115.

¹²¹ Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 47.

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*, p. 48.

Soudain, la troisième personne disparaît et « je », l'adolescente, revient :

[...] Je me demande comment j'ai eu la force d'aller à l'encontre de l'interdit posé par ma mère. Avec ce calme, cette détermination. Comment je suis arrivée à aller « jusqu'au bout de l'idée ».

Nous nous regardons. Il embrasse mon corps. Il me demande pourquoi je suis venue. Je dis que je devais le faire, que c'en était comme d'une obligation.¹²⁵

En passant librement de la première à la troisième personne, le mode de narration de *L'Amant* est évidemment caractérisé par la focalisation alternative. Le « je » est à la fois la petite fille, actrice, et la femme écrivain, narratrice. Par cette méthode, la narratrice oscille entre focalisation interne et externe.

Pour Chen Ran, femme écrivain entamant sa carrière au lendemain de la réouverture de la Chine sur le monde occidental, le mode de narration de *L'Amant* constitue un nouvel art littéraire. Par l'intermédiaire de la confrontation textuelle entre l'ouvrage de Duras et l'écriture de Chen Ran, nous estimons que cette dernière imite intentionnellement le mode de narration de *L'Amant* afin de raconter son propre passé inoubliable.

2. Lin Bai : du Mékong au Yangzi

Quant à Lin Bai, autre représentante de l'écriture privée, née en 1958, elle est légèrement plus âgée que Chen Ran, mais leur écriture présente quantité de points communs, ainsi que l'indique Jin Siyan :

Vers la fin des années 1980, surgit un autre type d'écriture (Chen Ran, Zhai Yongming, Lin Bai) où le récit à la troisième personne avec histoire, comédie ou tragédie, est remplacé par une narration, ou plutôt un monologue à la première personne « je » – acteur/narrant. L'écriture fournit au lecteur et aux analyses textuelles un terrain riche de virtualités pour l'imagination et pour la représentation de la vie intérieure.¹²⁶

Publié en 1994, le roman de Lin Bai, *Combat d'un être solitaire* (一个人的战争), est considéré, aux côtés de *Vie privée* de Chen Ran, comme une œuvre représentative de

¹²⁵ *Ibid.*, p. 51.

¹²⁶ Jin Siyan, *ouvr. cité*, p. 240.

l'écriture privée. Comme *Vie privée*, ce roman est bâti sur la vie privée et l'expérience d'adolescente de l'auteure elle-même et écrit à la première personne.

Lin Bai est née à Guangxi, une province proche de l'Indochine. Sous la plume de Duras, l'Indochine, théâtre de l'histoire d'amour entre la petite blanche et son amant chinois, est un endroit toujours chaud, bruyant et humide, traversé par le fleuve Mékong. Dans *Combat d'un être solitaire* de Lin Bai, l'enfance et l'adolescence de l'héroïne se déroulent à Ville B, bourgade d'une zone subtropicale, un lieu chaud, bruyant et humide traversé par un grand fleuve. Exactement comme Guangxi, son pays natal, ou l'Indochine de Duras.

Si *L'Amant* évoque fréquemment l'image du fleuve Mékong, c'est également le cas dans *Combat d'un être solitaire* de Lin Bai. S'apprêtant à raconter la vie qui était la sienne à l'âge déterminant de 19 ans et demi, la narratrice dit :

La vie à l'âge de dix-neuf ans et demi est comme un pétale frais flottant sur un grand fleuve courant ; en endurent la goutte de pluie, la jeunesse est passée rapidement, lumineuse et éphémère comme un éclair ; l'âge de dix-neuf ans et demi, lointain et mystérieux, est comme le tonnerre éloigné qui gronde...¹²⁷

Chez Lin Bai, la fille de 19 ans et demi évoque la petite blanche de 15 ans et demi chez Duras ; inspirée par *L'Amant*, Lin Bai met l'accent sur un âge précis et important dans la vie de l'héroïne ; comme chez Duras, l'âge souligné représente une séparation entre l'adolescence et la période adulte.

Lin Bai évoque d'ailleurs spontanément le lien entre le texte de *Combat d'un être solitaire* et celui de *L'Amant*. Racontant le premier rapport sexuel de l'héroïne, Lin Bai écrit :

Un bateau à vapeur et le fleuve Yangzi (le Mékong et un bac), un beau marin et une jeune étudiante ; il n'est pas nécessaire d'ajouter des mots, ces quatre noms sont suffisants pour formuler une histoire romanesque.¹²⁸

¹²⁷ 十九岁半的日子像顺流而下的大河上漂浮的鲜艳花瓣，承受着青春的雨点呼啸而过，闪电般明亮而短暂，那个无处可寻、永远消逝的十九岁半，雷声隆隆，遥远而隐秘... (Notre traduction), Lin Bai, *Combat d'un être solitaire* (一个人的战争), Beijing, Éditions des Jeunes Chinois, 2011, p. 64.

¹²⁸ 轮船与长江（湄公河与渡船），英俊的船员与年轻的女大学生，不用添加任何东西，只用这仅有的四个词，就能构成一个足够浪漫的故事。(Notre traduction), *Ibid.*, p. 169.

Les mots mis entre parenthèses par Lin Bai, « le Mékong et un bac », nous font aussitôt penser à l'histoire d'amour de *L'Amant* ; Lin Bai met en parallèle le Mékong et le Yangzi, un bateau à vapeur et un bac. Ici, un sous-texte lui aussi parallèle est constitué : « un beau marin et une jeune étudiante » équivaut à « l'amant chinois et la petite Blanche ».

Si Chen Ran souligne directement les éléments appartenant à *L'Amant*, Lin Bai essaie quant à elle de créer une intertextualité entre sa propre écriture et celle de *L'Amant*. Un lecteur familier du récit de Duras comprendra facilement en quoi les quatre noms suggèrent une histoire romanesque, créant alors un horizon d'attente pour le lecteur, soit une histoire d'amour dans la veine de *L'Amant*.

D'autre part, la focalisation alternative (interne/externe) s'avère également fréquente dans *Combat d'un être solitaire* de Lin Bai, comme dans *Vie privée* de Chen Ran. Au cours de la narration, on passe librement de la première à la troisième personne ; l'héroïne « je » est à la fois « je » agissant et « je » observant.

Vie privée, de Chen Ran, est publié en 1996 et *Combat d'un être solitaire*, de Lin Bai, en 1994. Les deux ouvrages paraissent au cours de la période intermédiaire entre les deux vagues d'introduction de l'œuvre durassienne en Chine ; à proprement parler, ils sont écrits après la popularisation de *L'Amant*, mais avant que l'on se mette à traduire largement les autres œuvres de Duras. Ces deux œuvres représentatives de l'écriture privée, du thème au mode de narration, imitent intentionnellement celle du livre de Duras.

Jin précise plus loin le caractère de l'écriture de Chen Ran et de celle de Lin Bai :

La structure du récit est floue, mise entre parenthèses (Lin Bai), répétitive (Chen Ran, Lin Bai). Le langage glisse vers la forme du monologue, des murmures du *je* [...] À travers ces récits, on voit comment une sensibilité féminine moderne intègre l'angoisse et l'affirmation du *je* intime dans une écriture subjective.¹²⁹

Compte tenu de ces caractéristiques textuelles, Jin estime que l'écriture de Chen Ran et celle de Lin Bai apparaissent comme fragmentées ; par conséquent, nous estimons que leur écriture emprunte également les caractères textuels durassiens : structure floue et répétitive, formes du monologue et du fragment.

¹²⁹ Jin Siyan, *ouvr. cité*, p. 425.

IV *L'Amant* et les belles femmes écrivains

Les belles femmes écrivains, représentées par Wei Hui et Mian Mian, perpétuent des “traditions” instaurées par leurs aînées. D’abord, en employant la première personne, leur écriture se base sur la propre expérience de l’auteur ; ensuite, celle-ci se concentre également sur la vie intime, en particulier l’expérience sexuelle ; enfin, leur écriture imite également *L'Amant*. Les belles femmes écrivains ont en commun avec leurs aînées des thèmes, des sujets, un style et des goûts, il existe donc une tendance au sein de la critique chinoise qui consiste à rassembler les récits du « je » des deux générations sous l’appellation unique d’« écriture du corps ».

Dans son ouvrage *De corps écrit à corps écrivant, une étude sur l’écriture des femmes écrivains de la nouvelle génération durant les années 1990* (从书写身体到身体书写—二十世纪 90 年代新生代女作家创作漫谈), Ran Xiaoping analyse les particularités de l’écriture féminine chinoise des années 1990, autrement dit la vague des récits du « je ». Selon Ran, l’écriture des années 1960 et celle des années 1970 doivent être classées dans la même catégorie :

Durant les années 1990, la nouvelle génération des femmes écrivains s’est consacrée aux sensations corporelles féminines sous la forme du “roman de l’expérience psychologique féminine”, poussant la littérature féminine à entrer dans une nouvelle ère. Xu Kun, Lin Bai, Hai Nan, Xu Xiaobin, Wei Hui, Mian Mian, Zhou Jieru, etc., au lieu de se concentrer sur le monde extérieur, comme valorisé par la littérature masculine, mettent l’accent sur la vision intérieure et se passionnent à montrer les sensations physiques et psychologiques propres à la femme ; elles décrivent le sexe sans détour, délivrant celui-ci de son carcan social et moral ; leurs récits sont empreints de l’expérience subjective, à la fois “personnelle” et “autobiographique”, et forment pour finir un modèle “individualiste” et un exemple concret de “l’écriture féminine”.¹³⁰

¹³⁰ 90 年代的新生代女作家便从专注女性身体感觉入手, 形成了“女性心理体验小说”, 使女性主义的文学发展步入了一个新的阶段, 徐坤、林白、海男、徐小斌、卫慧、棉棉、周洁茹等一反男性文学重在开拓外部世界的趋向, 强化内视, 兴奋点集中于女性独异的身心感觉, 纯粹地表现性爱, 将传统的附加其上的社会的道德的内涵剥离开来, 蒸盈出浓烈的“私人化”, “自叙”的主观体验色彩, 形成了“个人化”的“女性书写”模式, 使“女性书写”获得了本体内涵。(Notre traduction), Ran Xiaoping, *De corps écrit à corps écrivant, une étude sur l’écriture des femmes-écrivaines de la nouvelle génération durant les années 1990* (从书写身体到身体书写—二十世纪 90 年代新生代女作家创作漫谈), dans *Vingt-et-unième siècle*, n° 6, 2003.

Parmi les écrivaines citées dans ce passage figurent celles des années 1960, comme Xu Kun, Lin Bai et Hai Nan ; et celles des années 1970, comme Wei Hui, Mian Mian et Zhou Jieru. Cependant, nous ne pouvons pas considérer l'écriture du début du XXI^e siècle comme une pure et simple continuation de celle des écrivaines des années 1960. En effet l'écriture privée est liée à la théorie féministe. Dans le contexte littéraire chinois, il s'agit avant tout d'un type d'écriture féministe. Mais l'horizon d'attente s'est transformé, d'une génération à l'autre. Pour les écrivaines qui commencent leur carrière à la fin des années 1990, l'écriture du corps ne peut plus être vue comme un champ féministe et vierge à explorer, mais comme un piège potentiel du voyeurisme masculin à éviter.

1. Retour sur la différence entre les générations : du féminisme au consumérisme

Lin Bai a expliqué ainsi ses objectifs littéraires :

À titre de femme écrivain, on est non seulement sous la couverture de la narration collective, mais aussi sous celle de la narration masculine (les deux se superposent parfois). Cette couverture double submerge facilement l'individu. Ce contre quoi je lutte de toutes mes forces, c'est cette sorte de couverture et de noyade. L'individu submergé perd son sens subjectif, des limitations peuvent être observées partout dans son écriture.¹³¹

Lin Bai sait pertinemment que l'écriture individuelle et privée est marginalisée ; elle constitue une exception au sein de la narration officielle, largement masculine. La stratégie de l'écriture privée pour faire entendre la voix féminine est évidente : en exprimant librement l'expérience personnelle marginalisée, l'écriture privée rectifie la vision du monde de la narration masculine et centralisée, laquelle en devient douteuse. L'écrivaine féministe adopte une position consistant à "être entendue" et à "être vue".

D'une langue particulière et féminine, les femmes écrivains décrivent chaque

¹³¹ 作为一名女性写作者，在主流叙事的覆盖下还有男性叙事的覆盖（这二者有时候是重叠的），这二重的覆盖轻易就能淹没个人。我所竭力与之对抗的，就是这种覆盖和淹没。淹没中的人丧失着主体，残缺的局限处处可见。(Notre traduction), Lin Bai, *L'Époque passionnante du chat* (猫的激情时代), Beijing, Éditions de l'Union littéraire chinoise, 2001, p. 301.

vibration de leur cœur et chaque frisson de leur corps. Pourtant, leurs récits sensuels et directs risquent de les exposer au regard masculin comme femmes objets ou, pire, d'être considérés comme de la littérature érotique.

En 1998, juste avant l'émergence des belles femmes écrivains, Cui Weiping, une critique littéraire, a fait part de son inquiétude pour l'avenir de l'écriture féministe dans son essai *Je suis femme, mais pas féministe* (我是女性，但不主义). Cui signale que l'écriture du corps dans le contexte littéraire chinois contemporain risque de profiter au marché de l'érotisme :

Les descriptions du sexe et du corps sous la plume de certaines femmes écrivains contemporaines sont encouragées et attendues. Le pouvoir moral qui emprisonnait autrefois celles-ci a perdu ses forces ; du point de vue masculin ou du point de vue commercial, la femme qui écrit sur son propre corps devient une affaire autorisée. Mais dans une société où les critères littéraires ne sont pas encore pleinement établis et un contexte littéraire où les lecteurs ne sont pas encore bien entraînés, il existe réellement un marché dissimulé de l'érotisme. Ceci peut-être un piège pour les femmes écrivains. Si elles sont sérieuses et prudentes dans leurs écritures, elles doivent y faire attention.¹³²

Cui évoque ici le changement d'horizon d'attente du lecteur de l'écriture du corps. Elle l'explique par deux facteurs : d'abord, à la suite de l'ouverture de la Chine et de la révolution sexuelle, l'écriture du corps émerge dans un contexte littéraire nouveau. À l'époque de l'écriture privée, soit au début des années 1990, la description sexuelle est loin d'être banale et fait encore l'objet d'une censure stricte. Dans ce contexte, une femme écrivain doit faire preuve de beaucoup de courage et d'audace pour exposer sa vie intime et sexuelle au grand public. En outre, l'écriture privée est sérieuse et avant-gardiste, ses auteures sont à la fois des pionnières et des féministes.

Toutefois, à la fin des années 1990, après une pratique soutenue, l'écriture du corps perd de son aura et devient banale. De plus, comme le fait remarquer Cui, l'écriture du

¹³² 当今某些女性作家笔下的那些性描写、肉体描写实际上是受着某种鼓励、是被期待的，以前那种被禁锢的力量在眼下已经微乎其微，不管是从男性的眼光还是从商业的立场看，女性写自己的身体已经成了一桩天经地义被允许的事情。在一个文学标准还没有完全建立起来的社会中，在一个文学素质普遍低下的环境里，事实上还存在一个隐藏的色情市场。这对于当今从事女性写作的人来说——如果她们对自己的工作是严肃认真的，恐怕是一个不能不加以考虑和警惕的一个陷阱。(Notre traduction), Cui Weiping, *Je suis femme, mais pas féministe* (我是女性，但不主义), dans *Débats littéraires et artistiques* (文艺争鸣), n° 6, 1998.

corps par une femme écrivain est encouragée par un monde masculin et voyeuriste. Une fois que l'écriture du corps répond à cette attente et se complait dans celle-ci, le corps féminin devient un objet exposé au regard du voyeurisme masculin et l'écriture du corps perd alors son caractère féministe.

Malheureusement, il semble que l'essor des belles femmes écrivains a confirmé les inquiétudes de Cui. Évoquant la vague de l'écriture féminine dans les années 1990 et 2000, Huang Hong conclut en affirmant :

Le voyeurisme dans la société moderne est poussé à un tel point que la vie intime devient un des produits de consommation les plus populaires [...] Ainsi, l'ensemble de l'écriture féminine chinoise glisse peu à peu vers le piège de l'exhibitionnisme superficiel qui s'accommode de la logique du marché.¹³³

C'est un fait que les belles femmes écrivains comme Wei Hui et Mian Mian remportent un important succès commercial. Leur succès fulgurant fait de l'ombre à leurs aînées Lin Bai et Chen Ran. Selon Huang, leur réussite commerciale est due à leur accommodation à la logique du marché, par l'intermédiaire d'une exhibition volontaire de leur vie intime.

L'opinion de Huang est-elle juste ou fait-il seulement preuve de méfiance ? Afin de nous en assurer, il semble nécessaire de dresser un bilan de l'écriture des belles femmes écrivains. Prenons ses deux représentantes les plus célèbres : Wei Hui et Mian Mian.

2. Les belles femmes écrivains : succès commercial et mépris critique

Wei Hi est née en 1973. Son œuvre la plus connue est *Shanghai Baby* (上海宝贝), publié à la fin de 1999 aux Éditions littéraires et artistiques Chunfeng. *Shanghai Baby* est rédigé à la première personne et s'inspire de la vie de son auteure. Coco, l'héroïne du livre, est une jeune écrivaine shanghaienne ; comme Wei Hui, elle est diplômée en lettres de l'université Fu Dan, la plus importante université de Shanghai. Son nom, Coco, est un pseudonyme choisi par l'héroïne elle-même, en référence à Coco Chanel. L'histoire de *Shanghai Baby* est simple : c'est celle d'une femme partagée entre deux hommes.

¹³³ Huang Hong, *ouvr. cité*, p. 240-241.

Employée dans un bar, Coco, qui a connu un modeste succès avec un premier livre, entame la rédaction d'un second. Elle partage sa vie et un petit appartement avec Tian Tian, jeune peintre fragile et instable, souvent tenté par la drogue. Leur relation est plus spirituelle que charnelle, et leurs rapports sexuels se résument à des caresses en raison de l'impuissance physique de Tian Tian. L'insatisfaction sexuelle conduit Coco à la trahison. Mark, chef d'entreprise allemand, joue le rôle de partenaire sexuel puis d'amant exotique.

Mian Mian est une autre Shanghaïenne, née en 1970. Son œuvre emblématique est *Tang* (糖, littéralement bonbon, mais traduite en français sous le titre *Les Bonbons chinois*). Au début des années 2000, *Les Bonbons chinois* sont publiés dans la principale revue littéraire chinoise, *Moisson* (收获). Récit en grande partie autobiographique, *Les Bonbons chinois* racontent à la première personne la « jeunesse cruelle » de Xiao Hong, jeune fille à problèmes, issue d'une famille d'intellectuels mais dont les parents n'acceptent pas les choix. Après avoir assisté au suicide de Ling Zi, sa meilleure amie, Xiao Hong, âgée de 15 ans, entre en rébellion. Elle quitte ensuite Shanghai, sa ville natale, pour Shenzhen où elle plonge dans l'univers du rock underground chinois. Xiao Hong y rencontre Saining, un guitariste dont elle tombe amoureuse. Elle veut tout partager avec lui. Commence alors une descente dans un monde marginal fait de rock, de drogue, de sexe, d'alcool, de prostitution et de folie. Perdue dans ce monde, Xiao Hong cherche sa place comme elle cherche désespérément l'amour. Elle a conscience de ce qui lui arrive et tente de trouver des solutions à ses problèmes, mais reste très pessimiste quant à son sort. À la fin de l'ouvrage, Xiao Hong décide d'entamer une carrière d'écrivaine, l'écriture s'imposant alors dans sa vie comme la thérapie qui la sauve de sa descente aux enfers.

Shanghai Baby et *Les Bonbons chinois* sont souvent mis dans le même panier par la critique et les lecteurs, car les deux livres abordent des sujets similaires : la marginalisation, la drogue, la prostitution, etc. Ces sujets étant délicats, ils n'ont jamais été exprimés auparavant dans la littérature chinoise. Les deux ouvrages sont en outre emblématiques d'une génération "no future" en Chine. Cette nouvelle génération, dépourvue d'idéologie et méprisant les valeurs traditionnelles, veut tout essayer et tout posséder sans aucune contrainte de devoirs et de responsabilités.

Les deux livres ont remporté un grand succès commercial dès leur parution, mais ils

ont presque aussitôt été retirés de la vente et interdits en Chine. En effet, si la vie marginale décrite par les deux livres existe dans les bas-fonds des grandes villes comme Shanghai, Shenzhen, Beijing, etc., ceux-ci l'exposent aux yeux du grand public et surtout des jeunes lecteurs ; pour cette raison, ils déplaisent fortement aux autorités chinoises de l'époque. Fin 1999, année de sa publication, *Shanghai Baby* de Wei Hui est retiré des librairies et les exemplaires restants sont brûlés suite à des accusations d'érotisme et sous la pression de la censure. « C'est un ouvrage de bas niveau, qui plus est parsemé de passages obscènes, qui propage des idées nihilistes et une conception de la vie vulgaire et décadente »¹³⁴ : telle est la raison donnée par la critique officielle. Quelques mois plus tard, c'est le tour des *Bonbons chinois* de Mian Mian.

Comble de l'ironie, il semblerait que l'interdiction par la censure ait constitué la meilleure publicité qui soit pour les deux livres. On trouve facilement des versions pirates des deux ouvrages partout en Chine. Plus les livres sont censurés par les autorités, mieux ils se vendent et se lisent. En outre, frappés d'interdiction dans leur pays, *Shanghai Baby* et *Les Bonbons chinois* reçoivent un accueil chaleureux au-delà de ses frontières. Traduits et publiés dans une dizaine de langues, on les lit pour entrevoir un aspect dissimulé de la Chine moderne. Les sujets délicats qu'abordent les deux livres, comme la drogue, le rock, le polyamour, la prostitution, etc., sont fréquents, voire banals, pour les lecteurs étrangers ou familiers de la littérature occidentale. Les auteurs occidentaux les ont en effet maintes fois décrits. Pourtant, la première personne, en donnant à ces deux livres un caractère autobiographique, leur donne un "parfum de scandale" qui accroît leur attirance.

Il est difficile de déterminer si l'étiquette de « belle femme écrivain » a été inventée avant ou après le succès commercial de Wei Hui et Mian Mian. Mais ce succès est si important qu'il s'étend aux femmes écrivains nées après les années 1970. L'écriture du corps devient rapidement une mode chic au sein de la littérature chinoise. Sous la pression des éditeurs et du marché du livre, un groupe de jeunes écrivaines, sous l'étiquette de « belles femmes écrivains » font leur apparition dans le champ littéraire : Zhou Jieru (née en 1976), Wei Wei (née en 1973), Dai Lai (née en 1972), etc. Inspirés de leur propre vie,

¹³⁴ Caroline Puel, *Les belles femmes écrivains*. En ligne : [<http://www.lepoint.fr/actualites-litterature/2007-01-20/les-belles-femmes-ecrivaines/1038/0/59892>], consulté le 8 mai, 2016.

leurs récits emploient également la première personne et pratiquent l'écriture du corps ; leur livre, où figure souvent leur photo, suggère au lecteur le lien entre l'héroïne et l'auteure.

Les éditions françaises de *Shanghai Baby* et des *Bonbons chinois* affichent également de jolies photos de leurs auteures. La couverture de *Shanghai Baby* est un portrait de Wei Hui ; son visage maquillé occupe le centre de la photo, nul ne peut ignorer sa lèvre rouge et charnue. Celle des *Bonbons chinois* est une photo de Mian Mian : en fumant, elle fixe l'objectif de ses yeux brouillés. (Voir annexe 3)

Les livres des belles femmes écrivains se vendent assez bien, mais aucun ne suscite autant d'engouement que ceux de Wei Hui et de Mian Mian. Leurs ouvrages sont si populaires qu'ils font des belles femmes écrivains un phénomène non seulement littéraire, mais aussi social et culturel. Sans égard pour les principales concernées, les belles femmes écrivains deviennent une vague littéraire à la mode, manipulée par le marché du livre. Dans une certaine mesure, les récits de la vie intime et sexuelle de la femme se trouvant exposés au regard masculin, ces dernières deviennent des femmes-objets. Même cette étiquette de belles femmes écrivains, on l'a vu, suggère le mépris masculin.

La popularité ou l'accommodation au marché semble constituer un "péché original" des belles femmes écrivains. Malgré leur grand succès commercial, leurs livres ne reçoivent pas un bon accueil de la critique. Il existe des introductions générales à la vague des belles femmes écrivains et à leurs récits, mais très peu d'analyses textuelles précises.

Nous pouvons citer Wang Yuechuan, théoricien littéraire, pour expliquer la négligence de la critique chinoise à l'encontre de l'écriture des belles femmes écrivains :

Certainement, le plus grand inconvénient de l'écriture personnalisée des femmes ou de la critique sur celle-ci, à mon avis, est d'inciter la vulgarité et la non-critique sur la réalité. Si une certaine écriture perd l'esprit critique et l'espérance, s'immerge profondément dans les désirs présents et se contente de commenter la vie courante, cette écriture n'a pas d'avenir.¹³⁵

¹³⁵ 当然，女性的私人化写作或批评存在的最大弊端，我认为是怂恿世俗化和现实的非批判性。如果这个世界丧失了批判和向往，只深陷于当代欲望，只对当下的生活表现出一种醉心的评说，做出一副知足常乐状，那么这种写作是没有前途的。(Notre traduction), Wang Yuechuan, *Le Langage et l'écriture de l'identité des femmes en Chine* (女性话语与身份书写在中国), dans *La Culture orientale* (东方

Certes, dans les récits des belles femmes écrivains, tels que *Shanghai Baby* et *Les Bonbons chinois*, les grands thèmes comme la culture, l'histoire ou la politique chinoises sont absents. L'avis de Wang incarne le jugement principal de la critique chinoise nourrie de l'esprit du 4 mai, comme on l'a vu précédemment, lequel valorise les grands thèmes, la collectivité et l'engagement de l'intellectuel et de l'écrivain. Dans ce contexte, il est difficile pour une écriture individuelle et personnelle d'éviter un tel reproche, ce qui vaut aussi pour l'écriture privée. Pourtant, cette dernière, comme s'en explique Lin Bai, déstructure la narration masculine au profit de la voix des femmes. Sous la bannière du féminisme, l'écriture privée s'exprime à partir de " moi " pour atteindre "elles". Voilà qui, dans une certaine mesure, confère à l'écriture privée une portée positive et sociale.

Par ailleurs, si on la compare à la vague de littérature moderniste qui s'est épanouie durant les années 1990, l'écriture des belles femmes écrivains manque d'audace sur le plan romanesque, leurs livres demeurant fidèles à une narration traditionnelle et chronologique. De l'avis de certains critiques, une telle narration représente un recul littéraire et une perte esthétique. Ces opinions permettent d'expliquer autrement l'indifférence de la critique chinoise envers l'écriture des belles femmes écrivains.

3. Deux générations, deux rapports à *L'Amant*

Compte tenu de leur emploi de la première personne et de leur matériel autobiographique, ainsi que du fait que Marguerite Duras et *L'Amant* sont très à la mode à cette époque, il semble en effet raisonnable de mettre *Shanghai Baby* et *Les Bonbons chinois* dans la catégorie des œuvres imitant *L'Amant*, comme le fait par exemple Huang Hong.

Shanghai Baby et *Les Bonbons chinois* présentent nombre de thèmes similaires à *L'Amant*. Pour Wei Hui et Mian Mian, comme pour Lin Bai et Chen Ran, *L'Amant* constitue un trésor thématique ; chacune voit *L'Amant* par le biais de sa propre vision. Chen Ran et Lin Bai lui empruntent l'absence du père, la négligence de la mère et surtout

文化), n° 3, 2000.

la figure de la jeune fille qui grandit en solitaire. En revanche, chez Wei Hui et Mian Mian, les thèmes durassiens récurrents sont l'alcool, la prostitution, le désespoir et la folie.

Au début de chaque chapitre de *Shanghai Baby*, Wei Hui cite une ou deux phrases d'un écrivain qu'elle aime, et celles de Marguerite Duras sont citées davantage que toutes les autres, quatre fois au total, dont trois sont extraites de *L'Amant* :

Chapitre 18 :

Nous sommes des amants. Nous ne pouvons pas nous arrêter d'aimer. (p. 193)
(Extraite de *L'Amant*, Éditions de Minuit, 1984, p. 78.)

Chapitre 31 :

[...] parce qu'il s'était perdu dans l'histoire comme l'eau dans le sable et qu'elle le retrouvait seulement maintenant à cet instant de la musique jetée à travers la mer. (p. 368) (*Ibid.*, p.138.)

Chapitre 32 :

Tout a commencé de cette façon pour moi, par ce visage voyant, exténué, ces yeux cernés en avance sur le temps, *l'expérience*. (p. 375) (*Ibid.*, p. 16.)¹³⁶

Comme il s'agit d'un récit largement autobiographique, Coco, l'héroïne de *Shanghai Baby*, partage les goûts littéraires de son auteure. Wei Hui exprime son admiration pour Duras dans la bouche de Coco :

L'estime que j'ai pour les hommes de grande taille est un peu question de vanité (je ne suis pas grande et le hasard veut que les deux femmes françaises que je préfère, Marguerite Duras et Coco Chanel, soient aussi de petite taille).¹³⁷

D'autre part, dans la postface à *Shanghai Baby*, Wei Hui crée pour sa propre histoire une fin du même « type » que celle de *L'Amant* :

Ceci est mon premier roman. Je l'ai écrit entre le printemps et l'été. S'il peut paraître un peu confus, c'est que je n'ai pas eu un moral très stable durant cette période. Au moment où je tapais le dernier mot sur mon ordinateur, j'ai reçu un appel de l'étranger. En entendant la voix me dire « Hello » au bout du fil, je n'ai pas réagi tout de suite. La lumière du soleil était déjà basse. La vigne vierge courait sur les balcons ajourés des

¹³⁶ Wei Hui, *Shanghai Baby*, traduit du chinois par Cora Whist, Éditions Philippe Piquier, poche, 2003.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 48.

anciennes bâtisses françaises. Le gamin du dessus pratiquait son piano et jouait *La Lettre à Élise*. J'ai écrasé ma cigarette dans le cendrier et dit en allemand dans le combiné : « Je t'aime. »¹³⁸

Cet appel de l'amant étranger nous évoque celui de l'amant chinois à la fin de l'ouvrage de Duras. Ces passages apparaissent donc comme une copie "fabriquée en Chine" du passage ci-dessous :

Des années après la guerre, après les mariages, les enfants, les divorces, les livres, il était venu à Paris avec sa femme. Il lui avait téléphoné. C'est moi. Elle l'avait reconnu dès la voix. Il avait dit : je voulais seulement entendre votre voix. Elle avait dit : c'est moi, bonjour [...] Et puis il n'avait plus su quoi lui dire. Et puis il le lui avait dit. Il lui avait dit 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.¹³⁹

À l'inverse de Wei Hui, Mian Mian n'a pas pour habitude de révéler les noms des écrivains qu'elle apprécie. Mais elle parle de Marguerite Duras et de *L'Amant* dans un entretien avec le journaliste Zhang Ying. Zhang lui demande :

Admirez-vous Duras ? Préférez-vous sa personnalité ou ses œuvres ?¹⁴⁰

Et Mian Mian de répondre :

Han Dong [un ami écrivain de Mian Mian] m'a donné un exemplaire de *L'Amant*, il m'a dit que c'était un livre sublime, mais je n'ai pas pu le terminer, parce que je lis trop lentement. J'aime le souffle de Duras, perçant, passionné, gracieux, fragile et mystérieux. Mais elle est trop intellectuelle, c'est pourquoi je n'arrive pas à lire pleinement son roman.¹⁴¹

La réponse de Mian Mian est ambiguë, car elle ne dit pas si elle aime ou non Duras. Cependant, nous savons au moins qu'elle a lu *L'Amant*, même si elle déclare ne pas pouvoir le terminer. Voilà qui explique, comme l'indique Huang Hong, les « ressemblances

¹³⁸ *Ibid.*, p. 382.

¹³⁹ Marguerite Duras, *L'Amant*, p. 141-142.

¹⁴⁰ 你欣赏杜拉斯吗？是喜欢她的人还是她的作品？(Notre traduction),

Mian Mian, transforme la douleur et le malheur de la vie en littérature (棉棉, 把人生的痛苦和不幸, 变成了文学). En ligne : [<http://www.ifuun.com/a20171015687124>], consulté le 1 octobre, 2017.

¹⁴¹ 韩东送我一本《情人》，他说这是本伟大的书，可是我看不完，我读书实在太慢，我喜欢杜拉的气息：尖锐、痴情、优美、脆弱、神秘。但是她太知识分子，这是我为什么看不完她的小说。(Notre traduction), *Ibid.*

thématiques » entre les livres de Mian Mian et celui de Duras. Huang décrit plus en détail ces « ressemblances thématiques » :

Dans n'importe quel texte, soit *Lalala*, soit *Il y a des bonbons pour tous les enfants sages*, soit *Les Bonbons chinois*, nous pouvons souligner toujours les sujets récurrents et obsédants du mal de vivre, de la perte et la quête d'identité, de l'abandon, de la douleur, de l'errance sans destination, de l'obsession, du désespoir, de l'amour impossible et de l'écriture comme le seul moyen de thérapie et de survie.¹⁴²

Pourtant, Mian Mian avoue également que l'écriture de Duras est trop intellectuelle pour elle. Il s'agit peut-être de modestie de sa part, mais on pourrait aussi y voir une explication de son manque d'ambition esthétique.

Assurément, si nous confrontons par l'analyse le texte de *L'Amant* et ceux de *Shanghai Baby* et des *Bonbons chinois*, il nous semble que l'imitation n'apparaît pas aussi nettement que chez Lin Bai et Chen Ran. Comme on l'a vu, outre les ressemblances thématiques, Lin Bai et Chen Ran empruntent intentionnellement les arts romanesques et le mode narratif de Duras, notamment par l'emploi récurrent de l'image de la rivière chez Lin Bai et la focalisation alternative chez Chen Ran. Lin Bai et Chen Ran possèdent un autre point commun avec Duras sur le plan esthétique : par leur écriture fragmentée, leurs phrases courtes et leurs répétitions, elles imitent la narration durassienne.

A contrario chez Wei Hui et Mian Mian, la narration s'avère simple et traditionnelle : le « je » est le seul narrateur, racontant et agissant simultanément, et le récit suit la plupart du temps un ordre chronologique et spatiotemporel. Écrivaines de « best-seller », Wei Hui et Mian Mian écrivent pour le grand public et cherchent une acceptation large. Huang Hong en conclut que réception et compréhension de l'œuvre durassienne chez les belles femmes écrivains sont superficielles et limitées, même si Duras est une idole pour elles :

À leur yeux, Marguerite Duras n'est pas seulement une excellente référence littéraire étrangère, un symbole de la liberté d'expression, mais d'abord un exemple d'un nouveau mode de vie contraire à la tradition chinoise et à ses mœurs et coutumes pudiques et réservées, ce qui en France ne choque pourtant plus personne depuis fort longtemps.¹⁴³

¹⁴² Huang Hong, *ouvr. cité*, p. 284-285.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 273.

D'après Huang Hong, dans la vie et l'écriture de Duras, les belles femmes écrivains voient un nouveau mode de vie. Huang n'explique pas davantage en quoi consiste ce mode de vie, mais elle indique comment les belles femmes écrivains imitent Duras :

Toutes les « jeunes et belles femmes écrivains » chinoises ont adopté le même stratagème : s'exhiber comme Marguerite Duras avait fait dans *L'Amant* et dans beaucoup d'autres livres, ce qui en France était loin d'être quelque chose de nouveau ou d'extravagant, encore moins de révolutionnaire.¹⁴⁴

Selon Huang, ce mode de vie se situe à l'opposé de la tradition chinoise, pudique et réservée ; les belles femmes écrivains accèdent à ce mode de vie en s'exhibant dans l'écriture comme l'a fait Duras dans *L'Amant*.

Récit en grande partie autobiographique, *L'Amant* a fait sensation et suscité de la curiosité quant à la vie intime de son auteure, et ce, même en France. En Chine, on l'a vu, le livre provoque également la curiosité du public à propos de la vie de Duras, et surtout son histoire d'amour. À un certain égard, *L'Amant* profite de la curiosité du public et doit son succès commercial et sa popularité à l'exhibition que Duras fait de sa propre vie. Dans ce cas, nous pouvons comprendre ce que Huang entend par le mode de vie de Duras, même si elle ne l'explique pas : les belles femmes écrivains recherchant elles aussi le succès commercial à une époque où *L'Amant* est très à la mode, il leur paraît judicieux d'exhiber les détails de leur vie intime pour attirer l'attention du public. Les belles femmes écrivains obtiennent un succès considérable, dû en grande partie à l'exhibition de leur propre vie, inspirée des leçons du succès de *L'Amant*.

Cependant, si Wei Hui et Mian Mian subissent des critiques affirmant qu'elles manquent d'ambition esthétique, qu'elles s'exhibent avec superficialité ou qu'elles s'accommodent du marché et du regard masculin, elles n'en restent pas moins, à nos yeux, de jeunes écrivaines talentueuses et sensibles au nouvel élément littéraire. Par l'imitation du mode de vie de Duras, par l'exhibition empruntée à celle-ci, elles ouvrent un nouveau champ littéraire : l'autofiction.

En 2014, Isabelle Grell a passé en revue le paysage général de l'autofiction ; au moment d'évoquer l'état de l'autofiction en Chine, Grell mentionne deux écrivaines en

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 240.

particulier, soit Wei Hui et Mian Mian¹⁴⁵. Grell ne donne pas la raison de son choix. *Les Bonbons Chinois* et *Shanghai Baby* possèdent certainement les caractéristiques fondamentales pour être considérés comme des autofictions : l'utilisation de la première personne, le récit d'événements réels, un « je » à la fois narrateur et protagoniste. Cependant, ces éléments suffisent-ils à confirmer que ces deux livres relèvent de l'autofiction ? Pourquoi eux seulement ? D'autres livres (relevant de la même vague) également inspirés par *L'Amant* comportent aussi des traits fondamentaux de l'autofiction. *Combat d'un être solitaire* de Lin Bai et *Vie Privée* de Chen Ran sont des récits en grande partie autobiographiques et racontés à la première personne ; tout comme *L'Âge d'or* de Wang Xiaobo, inspiré par *L'Amant*, dans lequel l'auteur raconte son expérience pendant la Révolution culturelle à la première personne.

Il me semble alors raisonnable d'émettre une hypothèse: l'imitation de *L'Amant* a donné naissance à un nouveau genre littéraire en Chine, l'autofiction. Avant d'aller plus loin dans l'analyse du rôle de *L'Amant* dans l'émergence et le développement de l'autofiction chinoise, il nous semble nécessaire de revenir sur l'histoire et la théorisation françaises du genre. De qui parlons-nous quand nous disons autofiction ? Dans quelle mesure *L'Amant* de Duras relève-t-il de ce genre dont la définition est si difficile ?

¹⁴⁵ Isabelle Grell, *ouvr.cité*, p.101.

Chapitre II : Double détour théorique

Ce chapitre est consacré à deux détours théoriques : celui de l'autofiction en France et celui de l'autobiographie en Chine, afin de constater les différences quant au développement de l'écriture autobiographique dans les deux pays. Cette constatation vise à éclairer le rôle de *L'Amant* dans l'émergence de l'autofiction chinoise. Cela constituera l'objectif principal de la deuxième partie à proprement parler, le présent chapitre visant à préparer une fondation théorique et historique pour cerner les nouveaux éléments que *L'Amant* fournit à l'écriture autobiographique en Chine depuis son introduction.

Le premier sous-chapitre est divisé en trois parties : la première est consacrée à l'histoire générique de l'autofiction ; la deuxième vise à défendre la légitimité du genre autofictionnel ; et la troisième cherche à déterminer une place adéquate pour *L'Amant* dans le vaste paysage de l'autofiction. Le deuxième sous-chapitre démêlera chronologiquement le développement de l'écriture autobiographique en Chine, qui peut être divisé en deux périodes : celle de la Chine ancienne ; et celle postérieure au 4 mai. Notre récapitulation s'arrêtera à la veille de l'introduction de *L'Amant* en Chine, soit l'année 1981.

A : L'autofiction

I. Histoire du genre et théorisations françaises

Cette partie est consacrée à l'histoire générique de l'autofiction et à ses théorisations successives. Nous avons sélectionné cinq grands repères marquants dans l'évolution du genre. Après avoir rappelé les positions de Philippe Lejeune et de Serge Doubrovsky, qui

marquent la naissance du terme, nous étudierons de façon chronologique les débats et leurs enjeux chez les écrivains comme chez les théoriciens. Il nous semble que l'on peut distinguer trois moments importants : l'effort de Jacques Lecarme pour faire reconnaître et légitimer le néologisme ; l'expansion générique chez Gérard Genette et Vincent Colonna et la réponse et la défense chez Marie Darrieussecq ; l'établissement générique durant les années 2000. Nous nous arrêterons pour finir sur la notion d'autofiction anominale proposée par Philippe Vilain, particulièrement utile pour penser l'œuvre de Duras.

1. Rappel : P. Lejeune et S. Doubrovsky

L'écriture de soi existe en France en tant que tradition littéraire depuis l'apparition, en 1580, des *Essais* de Montaigne. On dénombre, dans l'histoire littéraire française, quantité de grands écrivains pratiquant *l'écriture de soi* : Montaigne, Jean-Jacques Rousseau, Stendhal, André Gide, Jean-Paul Sartre, Marguerite Duras, Patrick Modiano... pour ne citer que quelques grands noms. De la Renaissance à nos jours, l'intérêt des écrivains pour l'autobiographie n'a cessé de croître.

Deux œuvres fondatrices marquent pour nous des points de départ : celle de Philippe Lejeune, qui définit l'autobiographie, à partir des *Confessions* et celle de Serge Doubrovsky qui, s'inspirant des travaux de P. Lejeune, réfléchit à sa propre écriture et crée un néologisme – « autofiction » – pour définir son livre *Fils*.

Selon Lejeune, on peut distinguer radicalement roman et autobiographie : l'autobiographie se définit – on le sait, mais nous y reviendrons à la lumière des controverses – par l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage et par un pacte de sincérité qui l'oppose au roman¹⁴⁶. Cependant, le théoricien lui-même se demande s'il n'existe pas une autre possibilité :

Le héros d'un roman déclaré comme tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se

¹⁴⁶ Cf. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p. 14-15.

présente à l'esprit d'une telle recherche.¹⁴⁷

Serge Doubrovsky répond à la question du théoricien par son livre *Fils*, qui relève de ce qu'il appellera désormais, comme tant d'autres après lui : « autofiction ». Rappelons la quatrième de couverture :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, du traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.¹⁴⁸

À travers la première phrase de cette définition, S. Doubrovsky nous livre déjà sa pensée quant à la définition de l'autobiographie. Il distingue son écriture de cette dernière. La deuxième phrase indique les éléments centraux de cette définition : « fiction d'événements et de faits strictement réels ». Si l'on s'attarde sur ces éléments, on trouve un non-sens absolu. En effet, « fiction » et « faits réels » s'excluent mutuellement. En principe, « faits réels » signifie la réalité et la vérité, habituellement antonymes du mot « fiction ».

S. Doubrovsky nous explique cependant « ce non-sens » un peu plus loin :

J'ai inscrit « roman » en sous-titre sur la couverture, fondant ainsi un pacte romanesque par attestation de fictivité, simplement parce que je m'y suis trouvé contraint, malgré l'insistance inlassable de la référence historique et personnelle. [...] Non seulement auteur et personnage ont la même identité, mais le narrateur également : en bonne et scrupuleuse autobiographie, tous les faits et gestes du récit sont littéralement tirés de ma propre vie ; lieux et dates ont été maniaquement vérifiés.¹⁴⁹

S. Doubrovsky indique deux éléments fondamentaux pour distinguer une autofiction : la trinité de l'auteur, du héros et du narrateur et un pacte romanesque. Par là, S. Doubrovsky répond à la question de P. Lejeune : « Le héros d'un roman déclaré comme tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur ? » *Fils* prouve l'existence de cette possibilité : une trinité

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 31.

¹⁴⁸ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

¹⁴⁹ Serge Doubrovsky, *Autobiographie/vérité/psychanalyse*, *L'Esprit créateur*, vol. 20, automne 1980, Minnesota, p. 89.

d'identité se rejoignant en une personne réelle. Mais le pacte autobiographique entre l'auteur et le lecteur n'existe pas, c'est-à-dire que l'auteur ne promet pas la réalité et la vérité de l'écriture.

S. Doubrovsky complète ainsi la case vide indiquée par P. Lejeune. Dans un échange de lettres, il lui avoue qu'il a « voulu très profondément remplir cette case que [son] analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié [son] texte critique et ce que j'étais en train d'écrire »¹⁵⁰. De son côté, en 1986, P. Lejeune évalue l'apport de S. Doubrovsky et de son autofiction, dans *Moi aussi* : « Il s'est employé à remplir l'une des deux cases vides, en combinant le pacte romanesque et l'emploi de son propre nom.¹⁵¹»

La définition de S. Doubrovsky contient cependant une contradiction interne, une tension interne, parfaitement volontaires : comment une personne réelle peut-elle affirmer que son histoire est une fiction si elle écrit des événements qui se sont déroulés dans sa vie ? En effet, l'auteur d'autofiction emploie son propre nom pour raconter sa propre histoire, mais ne reconnaît dans l'écriture ni la véracité des épisodes ni la sincérité et l'authenticité de celle-ci. Bien que l'auteur autofictionnel conserve la trinité d'identité, contrairement à l'auteur d'autobiographie il signe avec son lecteur un pacte romanesque au lieu d'un pacte autobiographique. De là provient la contradiction interne à l'autofiction : une personne réelle écrit les événements qui se sont réellement produits dans sa vie sous son propre nom, mais refuse d'avouer la vraisemblance de ses récits et déclare que son histoire est une fiction.

S. Doubrovsky défend cette contradiction de l'autofiction en soulignant la dimension politique de l'autobiographie. Selon lui, celle-ci est réservée aux grands personnages de ce monde ; l'autofiction, au contraire, est réservée aux petits, aux moins importants de ce monde comme lui-même. Dans le cadre de l'autofiction, nombre d'éléments sont vérifiés, mais l'auteur ne veut pas ou n'ose plus signer le pacte autobiographique qui les garantit¹⁵².

¹⁵⁰ Cf. Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, p. 63.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵² *Vies Imaginaires* de Marcel Schwob, scellent l'acte de naissance de la fiction biographique, inaugurent dans les années 1980, une pratique nouvelle qui ouvre la voie dans *Vies minuscules* de Pierre Michon, elle a étendu à la biographie la découverte de S. Doubrovsky. La biofiction, comme l'autofiction, elles enrichissent, aux marges de la grande Histoire, l'existence des "petits".

2. Légitimation : Jacques Lecarme

Isabelle Grell attribue à J. Lecarme et à P. Lejeune l'expansion du néologisme d'« autofiction »¹⁵³. Grâce à la diffusion publique du concept d'autofiction par P. Lejeune dans *Moi aussi*, le néologisme inventé par S. Doubrovsky rencontre un écho important parmi les théoriciens qui travaillent sur *l'écriture de soi*, et pour qui le terme « autofiction » suscite immédiatement l'intérêt. P. Lejeune accélère effectivement la réception du néologisme. Cependant, P. Lejeune ne travaille pas directement sur l'établissement théorique autofictionnel, se consacrant plutôt au domaine général de *l'écriture de soi*. Chez lui, l'autofiction est considérée comme une branche de cette dernière. En effet, lorsqu'il republie *L'Autobiographie en France* en 2010 (la première édition date de 1971), il évoque l'autofiction comme un développement théorique de *l'écriture de soi*.

J. Lecarme contribue également à la rapidité de l'expansion du néologisme d'autofiction. Au cours des années 1980, il analyse le concept d'autofiction dans plusieurs essais. D'abord, dans *La Littérature en France depuis 1968*, où l'on trouve une sous-partie intitulée *Indécidables et autofictions*. Peu après, en 1984, J. Lecarme fait apparaître le terme d'autofiction dans *l'Encyclopedia Universalis* sous l'entrée *Fiction romanesque et autobiographie*. Ses travaux inaugurent l'extension sémantique du terme autofiction. J. Lecarme souligne d'abord que l'autofiction n'est pas un concept nouveau, car des écrivains tels que Louis-Ferdinand Céline, André Malraux, Romain Gary, Roland Barthes, Patrick Modiano ou Philippe Sollers ont déjà pratiqué l'autofiction¹⁵⁴. Ainsi, selon Lecarme, la définition de Serge Doubrovsky englobe tous les écrivains qui exercent une forme d'écriture située, à divers degrés, entre l'autobiographie déclarée et la fiction. Lecarme tente de distinguer deux usages différents à l'intérieur de la notion d'autofiction : d'abord, l'autofiction au sens strict du terme, c'est-à-dire que les faits sur lesquels porte le récit sont strictement réels, mais la technique narrative et le récit s'inspirent de la fiction. Pour lui, *Roland Barthes par Roland Barthes* relève de cette première catégorie. Ensuite, l'autofiction au sens large, soit un mélange de souvenirs et d'imaginaire. Ici, le vécu

¹⁵³ Cf. Isabelle Grell, *ouvr.cité*, p. 18.

¹⁵⁴ Cf. Jacques Lecarme, *La Littérature en France depuis 1968*, Paris, Bordas, 1982, p. 154.

associé à l'imaginaire et à la fiction affecte le contenu des souvenirs. L'œuvre d'Alain Robbe-Grillet appartient à ce second cas¹⁵⁵.

La tentative théorique de Jacques Lecarme autour de l'autofiction enrichit effectivement cette notion. Désormais, l'autofiction ne concerne plus seulement *Fils* ou d'autres écritures autobiographiques tentées par S. Doubrosky. Grâce aux théories de J. Lecarme, le concept d'autofiction est entré dans le champ critique. Mais pour parler de véritable envol théorique, il faut également mentionner Gérard Genette.

3. Renversements : Gérard Genette, Vincent Colonna vs Marie Darrieussecq

Gérard Genette participe à l'établissement théorique de l'autofiction de deux manières : il répond aux études sur l'autofiction et dirige la thèse de Vincent Colonna, qui travaille directement sur ce sujet. En 1991, dans *Fiction et Diction*, Gérard Genette reprend l'étude de l'autofiction en proposant une nouvelle définition qui se base tout d'abord sur le protocole nominal de la triple identité (l'auteur est narrateur et protagoniste). Il distingue à l'intérieur de l'autofiction deux catégories :

Je parle ici des vraies autofictions – dont le contenu narratif est, si j'ose dire, authentiquement fictionnel, comme (je suppose) celui de *La Divine Comédie* – et non des fausses autofictions, qui ne sont « fictions » que pour la douane : autrement dit, autobiographie honteuse.¹⁵⁶

Ici, Genette s'oppose à ceux qui reprochent à l'autofiction d'être trop fictive par rapport à l'autobiographie. Il adopte une position inverse et donne au néologisme une extension maximale. Il traite de « menteurs » les auteurs qui appliquent le terme d'autofiction à des textes possédant des éléments autobiographiques, ajoutant que l'autofiction n'est pas assez fictive. La catégorisation de Genette fait de l'œuvre de S. Doubrovsky une « fausse autofiction », autrement dit, une « autobiographie honteuse ».

Comme il est pratiqué aujourd'hui, le « genre » de l'autofiction répond presque fidèlement, sinon dignement, à la définition large, et délibérément déconcertante,

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 154-155.

¹⁵⁶ Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 86-87.

qu'en donnait Serge Doubrovsky, inventeur du terme et pratiquant de la chose telle du moins que définie par lui [...]. Les définitions sont libres et l'usage est roi, mais il me semble toujours que cette définition large, désormais reçue, est trop floue pour ne pas s'appliquer aussi bien à toute autobiographie, récit de soi toujours plus ou moins teinté, voire nourri, volontairement ou non, de fiction de soi.¹⁵⁷

Ainsi, G. Genette n'est pas satisfait de la définition de S. Doubrovsky, pouvant désigner n'importe quel texte à la première personne.

Quant à Vincent Colonna, en 1989, il termine une thèse, *L'Autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, sous la direction de G. Genette, dans laquelle il se penche sur la problématisation de la fictionnalisation de soi. À travers ses démarches, V. Colonna élargit la conception du néologisme d'autofiction vers celui de la pure fictionnalisation de soi. Voici sa définition de l'autofiction :

Une autofiction est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom).¹⁵⁸

Ici, V. Colonna met les éléments fictionnels au-dessus des éléments référentiels d'une autofiction. Il semble que la trinité d'identité ou le véritable nom de l'auteur suffit à qualifier une autofiction. Il est inutile de relater des faits réels dans une autofiction, la véracité des faits narrés n'ayant plus d'importance. S. Doubrovsky rejette l'acception du terme de V. Colonna en disant que : « Ma conception n'est pas celle de Colonna », il insiste sur le préfixe « auto » : « La personnalité et l'existence ici en question sont les miennes et celles des personnes qui partagent ma vie.¹⁵⁹ »

En 1996, M. Darrieussecq prend la défense de sa pratique autofictionnelle dans son article, *L'Autofiction, un genre pas sérieux* :

Le choix de la fiction n'est pas gratuit : pour faire sa place « à coup sûr » dans le champ littéraire, en toute rigueur générique aristotélicienne, l'autobiographie n'a pour solution que l'autofiction. Puisque l'autobiographie est trop sujette à caution et à condition, et puisque l'autofiction est littérature, faisons entrer l'autobiographie dans le champ de la fiction : coup de force « ontologique » qui assure par essence une place à

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 136.

¹⁵⁸ Vincent Colonna, *L'Autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, p. 30. En ligne : [<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>], consulté le 10/02/2015.

¹⁵⁹ Serge Doubrovsky, *Texte en main*, dans *Autofiction & Cie, Cahiers RITM*, n° 6, 1993, p. 212.

mon livre dans la littérature.¹⁶⁰

Selon M. Darrieussecq, la seule solution pour faire entrer une autobiographie dans le champ littéraire, c'est de feindre la fiction. L'autofiction se distingue de l'autobiographie en assumant son « impossible sincérité ou objectivité » et en intégrant « une part de brouillage et de fiction due en particulier à l'inconscient »¹⁶¹. Ici, M. Darrieussecq introduit la psychanalyse afin de bien distinguer l'autofiction de l'autobiographie. Mais comme on ne peut s'arrêter à cette spécificité de l'autofiction, elle affirme par ailleurs que :

L'autofiction met en cause la pratique « naïve » de l'autobiographie, en avertissant que l'écriture factuelle à la première personne ne saurait se garder de la fiction, ne saurait se garder de ce fameux roman que convoque le paratexte. L'autofiction, en se situant entre deux pratiques d'écriture à la fois pragmatiquement contraires et syntaxiquement indiscernables, met en cause toute une pratique de la lecture, repose la question de la présence de l'auteur dans le livre, réinvente les protocoles nominal et modal, et se situe en ce sens au carrefour des approches littéraires.¹⁶²

Pour M. Darrieussecq, le caractère fictionnel constitue bien l'élément essentiel pour distinguer l'autofiction de l'autobiographie. Si un auteur fait ce choix de fiction, c'est d'abord pour tenter de dissimuler le caractère autobiographique et faire entrer le livre sur un marché littéraire actuellement monopolisé par le roman.

M. Darrieussecq donne aussi sa propre définition de l'autofiction :

Je dirais que l'autofiction est un récit à la première personne se donnant pour fictif (souvent, on trouvera la mention roman sur la couverture), mais où l'auteur apparaît homodiégétiquement sous son propre nom, et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples « effets de vie » – contrairement à l'autofiction telle que l'entend Colonna.¹⁶³

En bref, M. Darrieussecq reproche à V. Colonna le fait qu'il privilégie des effets d'in vraisemblance qui risquent de faire penser aux lecteurs que la vie de l'écrivain ainsi écrite est fictive. Au contraire, M. Darrieussecq accentue les « effets de vie », et explique qu'elle entend par là des « effets de réel », grâce auxquels l'auteur d'autofiction tente de

¹⁶⁰ Marie Darrieussecq, *L'Autofiction, un genre pas sérieux*, *Poétique*, n° 107, septembre 1996, p. 372-373.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 377.

¹⁶² *Ibid.*, p. 376.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 370.

faire croire à son lecteur que c'est bien le récit de la vie de l'écrivain qu'il est en train de lire.

4. Années 2000 : Philippe Forest, Bruno Blanckeman vs Philippe Gasparini

Depuis le début des années 2000, nous observons dans le domaine littéraire une vague de théorie et de critique ayant pour objet l'autofiction. Le terme poursuit son aventure et devient petit à petit la vedette de la presse littéraire française. En effet, malgré tout ce que les théoriciens et les écrivains consacrent à ce domaine, leurs préoccupations et leurs théories se différencient les unes des autres.

D'abord, il y a les théoriciens qui s'intéressent plutôt au champ général de la littérature, au paradoxe des concepts « auto » et « fiction » et au néologisme créé pour désigner ce nouveau-né littéraire, bâtard de l'autobiographie et de la fiction. Par exemple : *Le Roman du je* chez Philippe Forest, et *Fictions de soi* chez Bruno Blanckeman. Dans ses essais *Le Roman, le je*, paru en 2001, et *Le Roman, le réel* paru en 2007, P. Forest présente une nouvelle théorie qui rapproche l'autofiction du *Roman du je*.

Selon P. Forest, la valeur des textes autobiographiques contemporains doit se mesurer selon un degré de « dépersonnalisation » et il distingue à cet égard trois niveaux artistiques. D'abord « l'ego-littérature », où « le Je se présente comme une réalité (biographique, psychologique, sociologique, etc.) dont témoignages, documents, récits de vie expriment l'objectivité antérieure à toute mise en forme par l'écriture¹⁶⁴ ». Ensuite, c'est l'autofiction, qui marque un progrès, car elle représente un « courant » dans lequel les textes assument la composition fictionnelle dans leur narration à la première personne. Enfin, un nouveau concept qu'il nomme « Roman-du-je ». Cette appellation s'inspire d'une formule de l'allemand et du japonaise, qui consiste en « une écriture du Je par laquelle le sujet “revient” en raison d'une “expérience” du “réel” comme “impossible”¹⁶⁵ ». P. Forest insiste sur le fait que l'identité entre auteur, narrateur et personnage ne peut exister :

¹⁶⁴ Philippe Forest, *Le Roman, le je*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001, p. 37.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 38.

Alors même qu'il lui prête son nom, son histoire, les traits les plus singuliers de son visage, l'auteur diffère radicalement du personnage qui le représente au sein de l'espace littéraire.¹⁶⁶

Selon ce fait, P. Forest nie la trinité d'identité dans l'autobiographie telle que théorisée par P. Lejeune et crée la théorie du « Roman du je ». P. Forest touche au cœur de la question du rapport entre réalité et fiction, selon le principe que tout acte d'écriture est créateur. Celui qui raconte sa vie dans une œuvre littéraire la transforme donc nécessairement en fiction. Ainsi la vérité est fiction, y compris lorsque l'auteur fait appel à sa mémoire. En bref, selon la théorie du « Roman du je », le « vécu » n'est pas l'« expérience », il en est seulement l'arrangement mensonger. Autrement dit, le « vécu » prend ici la forme d'un certain vraisemblable qui n'a rien à voir avec l'« expérience ».

Quant à Bruno Blanckeman, en 2002, dans *Les Fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, il divise le roman contemporain en trois catégories : « fictions vives », « fictions joueuses » et « fictions de soi ». La dernière catégorie nous intéresse davantage. À l'intérieur de celle-ci, selon le paramètre de P. Lejeune concernant la véracité vs la fictionnalisation, se distinguent trois niveaux d'écriture intime dont « l'autodiction » s'avère la plus proche du pacte doubrovskien. Selon Blanckeman, *L'Amant* de Duras correspond à cette forme de fiction de soi.

Alors que P. Forest et B. Blanckeman travaillent parallèlement sur la fiction et la véracité sans intervenir directement dans le champ de l'autofiction, Philippe Gasparini se consacre à l'école doubrovskienne.

Philippe Gasparini publie d'abord, en 2004, *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*. Dès lors, le théoricien se concentre sur la question des *écritures du je*. Quatre ans plus tard, P. Gasparini publie *Autofiction, une aventure du langage*. Cette œuvre occupe une position importante dans le parcours théorique de l'autofiction doubrovskienne, car elle est à la fois synthétique et créatrice. En retraçant dans ce livre l'histoire de la naissance du néologisme « autofiction », P. Gasparini confirme la définition de S. Doubrovsky, en qui il voit le créateur du néologisme. Ensuite, il énumère minutieusement les dix critères pour distinguer une autofiction doubrovskienne :

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 17.

1. l'identité onomastique de l'auteur et du héros-narrateur ;
2. le sous-titre : « roman » ;
3. le primat du récit ;
4. la recherche d'une forme originale ;
5. une écriture visant « la verbalisation immédiate » ;
6. la reconfiguration du temps linéaire (par sélection, intensification, stratification, fragmentation, brouillages...) ;
7. un large emploi du présent de narration ;
8. un engagement à ne relater que des « faits et événements strictement réels » ;
9. la pulsion de « se révéler dans sa vérité » ;
10. une stratégie d'emprise du lecteur.¹⁶⁷

À l'issue de ce travail, P. Gasparini tente de synthétiser les différentes définitions données par J. Lecarme, P. Lejeune, G. Genette, R. Robin, V. Colonna et M. Darrieussecq. Ce parcours montre comment l'autofiction est peu à peu sortie de la clandestinité pour revendiquer un véritable statut littéraire. Enfin, P. Gasparini emprunte le concept d'« autonarration » à Arnaud Schmitt :

Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience.¹⁶⁸

Au sein de cette « autonarration », P. Gasparini distingue deux catégories de textes autobiographiques, strictement référentielles ou non, celle de « texte strictement autobiographique », et celle de « roman autobiographique ». Selon P. Gasparini, le roman autobiographique obéit à une stratégie d'ambiguïté plus ou moins retorse et regroupe le corpus autofictionnel. Celui-ci laisse cependant un problème en suspens : qui décide ce qui est « strictement » autobiographique et ce qui ne l'est pas, et pour quelle(s) raison(s) ?

En effet, P. Gasparini emploie le terme d'autonarration pour nommer les textes d'« archi-autofiction » afin de les différencier de l'autofiction doubrovskienne. Selon lui, les écrits autobiographiques de Duras comme *L'Amant* appartiennent à la sous-catégorie de l'autonarration : roman autobiographique. Dans cette sous-catégorie, P. Gasparini range de nombreux écrivains : Jean Genet, Louis Aragon, Patrick Modiano, Alain Robbe-Grillet,

¹⁶⁷ Philippe Gasparini, *Autofiction, une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008, p. 209.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 311.

Philippe Sollers, Christine Angot et également Philippe Vilain. Celui-ci lui répond en 2009 dans son essai *L'Autofiction en théorie*.

5. L'autofiction anominale : Philippe Vilain

Philippe Vilain, avec *Défense de Narcisse* en 2005, et *L'Autofiction en théorie* en 2009, participe à l'établissement théorique de l'école de l'autofiction allusive. P. Vilain pense l'autofiction en tant qu'écrivain, et sa théorie se base avant tout sur sa propre pratique de l'écriture. Ainsi *Le Renoncement*, en 2001, et *L'Été à Dresde*, en 2003, sont des écrits à la première personne où le narrateur est lui-même un écrivain. En effet, les écrits de P. Vilain sont naturellement basés sur sa propre expérience, mais cette part de sa vie réelle sert à l'élaboration d'une fiction.

P. Vilain commente en premier lieu les dix critères d'appartenance que Philippe Gasparini dénombre pour une autofiction doubrovskienne. Pour lui,

Trop d'impositions rendent confuse et inopérante une définition qui semble exclusivement s'appliquer aux textes de son inventeur et à laquelle aucun texte ne peut entièrement souscrire.¹⁶⁹

Par la suite, P. Vilain reconnaît le travail objectif de P. Gasparini pour synthétiser les travaux en cours sur l'autofiction. Néanmoins, d'après P. Vilain, la tentative de Gasparini de substituer le terme « autofiction » à celui d'autonarration est compréhensible, mais ingrate. Quant à la définition de l'autonarration que propose Gasparini, celle-ci possède « trop de traits ou de caractéristiques pour être convaincante¹⁷⁰ ». En effet, pour affirmer une seule proposition, une définition doit exclure les propositions similaires. Or, cette définition fait exactement l'inverse en raison du souci scrupuleux du théoricien, qui rassemble les propositions au lieu de les exclure. Quoi qu'il en soit, Vilain met en cause la légitimité de l'autonarration et refuse de classer sa pratique autofictionnelle sous cette appellation. Pour lui, l'autonarration de Gasparini, tout comme la quasi-autofiction chez S. Doubrovsky, ne suffit pas à qualifier sa propre pratique autofictionnelle et celle de

¹⁶⁹ Philippe Vilain, *L'Autofiction en théorie*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, 2009, p. 17.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 19.

Marguerite Duras.

Dans *L'Autofiction en théorie*, P. Vilain émet l'hypothèse que l'autofiction est un genre littéraire qu'il convient de diviser en deux catégories : l'autofiction nominale, telle que bien déterminée par la définition doubrovskienne ; et l'autofiction anominale. Il précise celle de S. Doubrovsky, qui ne tient pas compte des autofictions dans lesquelles le « je » ne se nomme pas. Il définit donc l'autofiction comme une « fiction homonymique ou anominale qu'un individu fait de sa vie ou d'une partie de celle-ci¹⁷¹ », et en élargit la définition considérant les autofictions que S. Doubrovsky appelle des quasi-autofictions – des autofictions dans lesquelles le « je » ne se nomme pas – comme des autofictions anominales ou nominale indétérminées. P. Vilain affirme ensuite qu'à l'intérieur de l'autofiction, la position de l'autofiction anominale équivaut à celle de l'autofiction doubrovskienne. Selon lui, on ne peut exclure *L'Amant* du domaine de l'autofiction même si son auteur ne se nomme pas, la première personne étant suffisante pour établir une trinité d'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage.

Enfin, Il nous semble nécessaire de mentionner que, le créateur de ce terme, S. Doubrovsky, dit lui-même dans sa plus récente entrevue :

Je pense qu'autofiction et autobiographie sont finalement deux sortes de romans de soi, mais racontés à la manière du XVIII^e siècle, comme Rousseau, à la première personne dans un ordre temporel, et puis le roman du XX^e siècle dans sa déconstruction, ses schizes, ses failles. C'est le même projet de se ressaisir, mais dans le langage d'une autre époque. À l'origine, j'ai voulu opposer les genres, il fallait essayer d'établir un concept qui était contesté de partout et j'avais donc intérêt à batailler autour de la différence entre l'autobiographie et l'autofiction. Maintenant je dis que c'est simplement une question d'histoire. On ne peut plus écrire aujourd'hui comme on écrivait au XVIII^e ou XIX^e siècle. Le projet reste le même : ressaisir sa vie et la raconter, mais pas de la même manière.¹⁷²

S. Doubrovsky redonne finalement sa place à l'autobiographie, et retient en dernier ressort cette définition de l'autofiction :

Récit dont la matière est entièrement autobiographique, la manière entièrement

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 74.

¹⁷² Serge Doubrovsky, *Le Monstre*, Paris, Grasset, 2014, p. 22.

fictionnelle.¹⁷³

Dans ce sous-chapitre, nous dégageons, de la naissance du néologisme à nos jours, les similitudes et les différences entre les théories existantes autour de l'autofiction et les définitions qui lui sont associées, et ce, afin de comprendre l'évolution du genre. En effet, cette évolution est un processus dont la signification échappe à la définition originale de l'autofiction. Au sein de l'établissement théorique de l'autofiction, les *intégristes* défendent l'originalité de l'école doubrovskienne, les *détracteurs* contestent l'existence générique problématique de l'autofiction, et les *novateurs* rénovent la théorie autofictionnelle en la basant sur la pratique d'autofictionneur. Chantier dynamique, le champ autofictionnel est ouvert à toutes les contributions, et cela concerne autant les constructions que les déconstructions, les approbations que les reproches.

Quel enseignement tirer de ce rapide survol ? Il nous semble que l'autofiction constitue un concept qui soulève plus de difficultés théoriques qu'il n'en tranche, du modèle littéraire qu'il désigne à sa définition, c'est pourquoi il nous semble important de souligner les points litigieux et de clarifier les enjeux théoriques. Pour ce faire, nous distinguerons quatre points dans la partie suivante.

II. L'autofiction : une exception théorique

Depuis que S. Doubrovsky a baptisé l'autofiction en 1975, d'autres ont rivalisé de termes pour débaptiser le genre : J. Lecarme l'appelle ironiquement un *mauvais genre*¹⁷⁴, M. Darrieussecq un *genre pas sérieux*¹⁷⁵ et Michel Contat un *genre litigieux*¹⁷⁶. Pour P. Lejeune, l'autofiction est un nouveau développement théorique de *l'écriture de soi*, et non pas un genre littéraire.

Les tentatives des théoriciens pour conceptualiser l'autofiction nous prouvent la difficulté d'établir ses limites théoriques, une difficulté qui provient de l'indécidabilité

¹⁷³ Serge Doubrovsky, *C'est fini*, entretien avec Isabelle Grell, dans *Je & Moi*, P. Forest, NRF, n° 598, 2011.

¹⁷⁴ Jacques Lecarme, *L'autofiction : un mauvais genre ?*, dans *Autofiction & Cie*, Cahiers RITM, n° 6, 1993.

¹⁷⁵ Marie Darrieussecq, *L'autofiction, un genre pas sérieux*, *Poétique*, n° 107, septembre 1996.

¹⁷⁶ Michel Contat, *L'autofiction, un genre litigieux*, Le Monde, 5 avril 2003.

générique de l'autofiction. De nombreux théoriciens ont déjà tenté d'en donner une définition générique : S. Doubrovsky, V. Colonna, G. Genette, M. Darrieussecq, P. Gasparini, P. Vilain, etc. Mais parmi ces nombreuses définitions, aucune ne peut être considérée comme unanime. Outre le fait de manquer d'une définition unanime, les chercheurs œuvrant pour la théorisation de l'autofiction rencontrent une autre difficulté : il n'existe pas suffisamment d'œuvres littéraires se conformant strictement à la définition autofictionnelle. P. Lejeune dénombre par exemple les critères pour distinguer une autobiographie selon la pratique littéraire de Jean-Jacques Rousseau – en l'occurrence *Les Confessions*. Dès lors, *Les Confessions* sont considérées comme une pratique référentielle de l'autobiographie. Cependant, il n'existe pas de telle pratique pour l'autofiction.

Par ailleurs, de l'invention du néologisme à nos jours, l'établissement générique de l'autofiction et les discussions à son sujet se sont particulièrement cantonnés à la littérature française et francophone¹⁷⁷. Cela constitue également un obstacle dans la conceptualisation du genre de l'autofiction. Bâtarde, hybride, sans appartenance claire, limitée aux frontières françaises, l'autofiction reçoit une pluie d'accusations. Le genre de l'autofiction serait-il *illégitime* ?

Pour défendre ce genre jugé par certains comme illégitime, il nous semble nécessaire de distinguer quatre points importants : la légitimité de la part de « fiction » dans le genre de l'autofiction ; le contexte postmoderne où naît l'autofiction ; le rôle de la psychanalyse dans l'émergence de l'autofiction ; et la proposition d'un nouveau pacte liant l'autofictionneur au lecteur.

1. Une « fiction » illégitime ?

Les argumentations des théoriciens remettent surtout en question la légitimité de la part de « fiction » dans le genre de l'autofiction. Les théoriciens s'affrontent autour d'une

¹⁷⁷ Cf. Isabelle Grell, *ouvr. cité*, p. 95. Selon I. Grell, l'avis selon lequel l'autofiction est une écriture franco-française est un faux reproche. Bien que l'utilisation du néologisme et le débat autour de l'autofiction ne dépassent pas la frontière de la littérature franco-française, la pratique existait déjà hors de cette dernière mais n'avait pas trouvé son nom.

question : l'écriture autofictionnelle est-elle un mensonge motivé ou non ? D'abord, le terme « autofiction » est constitué par deux éléments essentiels : « auto » et « fiction ». Ici, « auto » signifie « lui-même » ou « de lui-même », mais « fiction » est défini dans un premier sens comme « mensonge » puis « construction de l'imaginaire ». Il semblerait que l'autofiction donne l'impression à son lecteur que les écritures autofictionnelles reflètent les mensonges ou l'imagination de l'auteur.

Lorsqu'on parle de la différence la plus manifeste entre une autofiction et une autobiographie, on affirme que c'est le pacte que l'auteur signe avec le lecteur qui est différent. Dans l'autobiographie, l'auteur garantit la vraisemblance de son récit ; mais dans l'autofiction, il n'ose plus déclarer sa sincérité et son authenticité. L'auteur refuse donc un tel pacte autobiographique et, à l'inverse, signe un pacte romanesque avec son lecteur.

Le pacte autobiographique est effectivement une norme que Jean-Jacques Rousseau a établie pour l'auteur d'autobiographie : il s'agit de dire toute la vérité, rien que la vérité. Un peu comme si l'auteur se trouvait devant un tribunal et qu'il jurait à ses lecteurs. Le « serment » n'est jamais annoncé directement, mais la vérité est une norme essentielle que l'autobiographie cherche à atteindre, et il est sans doute plus juste de parler de sincérité de l'auteur. Car la vérité vient de soi dans la mesure où l'auteur connaît celle-ci, mais il doit prouver son honnêteté en tâchant d'éviter les oublis, les erreurs ou les déformations.

À partir de la théorie de la réception, P. Lejeune désigne l'auteur et le lecteur comme deux parties d'un pacte de lecture. Par le récit, l'auteur exerce son influence sur le lecteur afin de rendre possible la lecture suivant son intention. Selon l'effet que l'auteur cherche à provoquer, on divisera le pacte de lecture en pacte autobiographique et pacte romanesque.

D'après Philippe Lejeune, le pacte autobiographique est essentiellement un pacte référentiel, qui cherche à atteindre un effet de « vérité ». Lejeune définit le pacte référentiel comme suit :

Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels : exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une « réalité » extérieure au texte et donc se soumettre à une épreuve de vérification. Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non « l'effet de réel », mais l'image du réel. Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un « pacte référentiel »,

implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend.¹⁷⁸

P. Lejeune place l'autobiographie à l'opposé de la fiction, car le pacte autobiographique cherche à atteindre un effet de réel ou, selon P. Lejeune, « une image du réel ». L'auteur de l'autobiographie raconte sa propre vie sous son propre nom, il veut persuader le lecteur à l'aide de sa sincérité et de son authenticité que ses récits reflètent véritablement les événements réels dans sa propre vie. Mais l'auteur de fiction ne cherche pas cette image du réel, il ne veut pas persuader le lecteur que ses récits sont basés sur des événements réels. Ainsi, la plus grande différence entre l'autobiographie et la fiction provient de cette différence dans la réception du texte.

De surcroît, à partir de la réception du texte, on met en doute la légitimité de la part de « fiction » dans le genre de l'autofiction. Selon P. Lejeune, le pacte référentiel est soit implicite soit explicite, mais il n'empêche pas l'image du réel que l'auteur cherche à atteindre. Dans le cas implicite, la trinité d'identité de l'auteur, du narrateur et du héros marque l'établissement du pacte référentiel. Cependant, la contradiction résidant dans la nature de l'autofiction place ce genre dans une position délicate, car l'autofiction donne à la trinité d'identité le pouvoir référentiel, mais refuse de signer celui-ci. Bien entendu, le récit de l'auteur possède une puissance de dévoilement, lorsqu'un auteur raconte une histoire dont le héros porte son propre nom ; une trinité d'identité vise généralement à augmenter l'effet de vérité. En revanche, l'auteur autofictionnel profite de la puissance de dévoilement, mais refuse d'assurer la vraisemblance de son récit. Il dit consciemment à son lecteur : « Je veux vous raconter une histoire sur moi-même dont le héros porte mon propre nom, mais qui ne m'est jamais arrivée. » Dans ce cas, il semble que l'auteur autofictionnel ne peut échapper à l'accusation de mentir consciemment à son lecteur ; du point de vue du lecteur, lors de la réception d'un texte, celui-ci ne peut distinguer la part de réalité et la part de fiction dans une autofiction à la première personne dont le héros porte le même nom que l'auteur.

Évidemment, la divergence quant à la légitimité de la part fictionnelle est au cœur de l'établissement générique de l'autofiction, l'école doubrovskienne et l'école moins

¹⁷⁸ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 [1975], p. 36.

restreinte ne pouvant tomber d'accord sur ce point. Cependant, nous ne pouvons nier son existence en tant que genre littéraire, l'autofiction constitue – si nous pouvons emprunter la phrase de P. Vilain – une exception théorique, qui existe et existera encore longtemps dans l'histoire littéraire.

2. L'ère du petit récit

En tant que nouveau genre, l'autofiction occupe une place solide au sein du champ postmoderne. Et lorsqu'on parle du champ postmoderne, que dit-on exactement ? En étudiant le cas de l'autofiction, il est nécessaire d'envisager deux conditions préalables : premièrement, le petit récit ; deuxièmement, la psychanalyse.

Le petit récit est à l'opposé du grand récit, et tous deux proviennent de la théorie de Jean François Lyotard sur la postmodernité. Selon Lyotard, le métarécit (ou grand récit) est un processus narratif étroitement lié à la modernité, qui vise à donner des explications englobantes et totalisantes de l'histoire humaine, de son expérience et de son savoir ; deux grands récits narratifs justifieraient le projet scientifique des Lumières, celui de l'émancipation du sujet rationnel et celui du métarécit hégélien de l'histoire de l'esprit universel. Cependant, après la Seconde Guerre mondiale et surtout Auschwitz, puis en raison de l'informatisation de la société et du passage à une société postindustrielle, le savoir scientifique et l'esprit universel perdent leur légitimité ; en même temps, le savoir est réduit à une simple « marchandise informationnelle ». Lyotard souligne le fait qu'à l'époque postmoderne, les grands récits ne se perdent pas suivant la disparition de l'époque moderne, et qu'ils ne sont pas dépassés, mais plutôt déplacés par les petits récits. On définit donc le petit récit : le petit récit est un récit narratif étroitement lié à la postmodernité, il remplace le grand récit en se concentrant sur des contextes spécifiques comme la diversité de l'expérience humaine¹⁷⁹.

Ainsi, nous constatons que l'autofiction, basée sur la vie privée de l'auteur, est un

¹⁷⁹ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1994[1979]

reflet du petit récit dans le champ littéraire, car elle se concentre davantage sur l'expérience particulière que sur la destinée humaine. Parce que, dans un monde où le métarécit a perdu sa légitimité, où la narration authentique n'est plus en vigueur, nous trouvons que l'écart est important entre ce que l'on nous fait croire et notre propre expérience. Parler pour soi-même et raconter sa propre expérience semble donc être une bonne façon de cerner et de définir le monde qui nous entoure. Nous comprenons à présent dans quelles circonstances l'auteur se lance dans ce genre autofictionnel. L'autofiction est pour l'auteur non seulement un choix subjectif, mais aussi un choix objectif restreint au récit narratif postmoderne.

3. Rôle de la psychanalyse

Surtout, depuis Freud, grâce à une meilleure connaissance de la conscience humaine, on constate que la mémoire peut mentir, qu'elle emmêle réalité et fiction. Le « je » n'est plus fiable. Le moi questionne l'être, et s'échappe à lui-même, « je » devient un autre. En effet, la psychanalyse change notre vision de nous-mêmes. Et au sein du champ littéraire, l'écriture subit également l'influence de la psychanalyse. Pour les écrivains, le sens de la vraisemblance n'a jamais été plus contestable qu'aujourd'hui. La perception du « je » et du monde devient une illusion douteuse.

Dans ce cadre, la vérité que vise l'auteur de l'autobiographie est une mission impossible, car, au fond, tout acte d'écriture est créateur, même s'il fait appel à la mémoire. Ainsi, la vérité est souvent corrompue dans l'imaginaire, car la mémoire humaine a tendance à oublier ou à modifier :

Mais la rédaction et la structuration de l'histoire se font dans un temps postérieur à celui de l'événement décrit, ce qui entraîne un décalage susceptible de transformer la réalité vécue. Le récit de ce que l'on a été passe obligatoirement par la réécriture adulte qui modifie la matière originelle. D'autre part, la théorie freudienne du souvenir-écran, selon laquelle la mémoire enregistre ce qui est « indifférent » plutôt que ce qui est « significatif », hypothèque la vérité autobiographique puisqu'elle donne

aux littératures personnelles statut de fiction inévitable.¹⁸⁰

La mémoire humaine n'est pas fiable, c'est dans sa nature même. Pourtant, l'autobiographie cherche à produire la vérité, et la vérité ainsi produite correspond donc plutôt aux informations auxquelles elle croit. Cette vérité doit toujours être entendue au sens subjectif, malgré le désir fort de l'auteur de dire la vérité sur lui-même, car elle comporte souvent des failles telles que le défaut de mémoire, l'autocensure ou l'embellissement.

Dans ce cas, la frontière entre le roman et l'autobiographie est de plus en plus floue, car on remarque que l'autobiographie entretient aussi des rapports avec l'imaginaire et la subjectivité. Sur cette frontière floue, l'autofiction est née.

Quoi qu'il en soit, afin de changer la façon de se voir soi-même, la psychanalyse change *l'écriture de soi*, et contribue ainsi à la naissance du néologisme « autofiction ». à la suite du décès de sa mère, S. Doubrovsky entreprend une psychanalyse, au cours de laquelle il note ses rêves dans un carnet. En 2000, le groupe de recherche Genèses d'autofiction de l'ITEM découvre que le néologisme « autofiction » apparaît pour la première fois dans un carnet sur lequel S. Doubrovsky est astreint par le psychanalyste à noter ses rêves¹⁸¹. Familier de la théorie psychanalytique, S. Doubrovsky n'est pas naïf au point de penser qu'il peut raconter son histoire en toute vérité, même s'il écrit rétrospectivement les événements réels de sa vie. M. Darrieussecq cite elle aussi la psychanalyse afin de défendre la légitimité de la fiction dans sa pratique autofictionnelle. L'enjeu pour la psychanalyse est de comprendre la différence entre la définition d'autobiographie et celle d'autofiction, car l'auteur d'autofiction n'ose pas affirmer sa sincérité et son authenticité comme l'auteur d'autobiographie.

Notons le rôle fondamental que la psychanalyse joue dans l'autofiction ; la théorie freudienne est largement acceptée par l'auteur comme par le lecteur ; on sait bien que la mémoire ment ; sans oublier l'autocensure et la perspective subjective, qui jouent également un rôle très important dans un récit personnalisé. En se basant sur ces faits, l'autofictionneur interroge donc la limite de la vérité. En bref, selon la perspective

¹⁸⁰ Madeleine Ouellette-Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, Éditions XYZ, p. 39.

¹⁸¹ Cf. Isabelle Grell, *ouvr. cité*, p. 8-9.

psychanalytique, il est quelque peu naïf de croire que l'on peut raconter sa propre vie en toute vérité. L'autofictionneur de l'école doubrovskienne décrit les événements réels, mais n'ose plus affirmer son authenticité quant à leur vraisemblance. Pour l'autofictionneur de l'école moins restreinte, il touche à une autre dimension de la vérité, et affirme la vraisemblance par la fiction. Pour illustrer l'avis des autofictionneurs appartenant à cette école, nous pouvons citer P. Vilain. S. Doubrovsky accuse l'autofiction anominale comme celle de Vilain d'être une « quasi-autofiction ». Selon lui, Vilain ne pratiquerait pas l'autofiction, car il invente des événements qui ne sont pas la réalité vécue par l'auteur.

Mais selon P. Vilain, la fiction est un prolongement basé sur sa propre vie ; il défend la légitimité de la fiction dans son écriture autofictionnelle, et parle simultanément pour les auteurs qui pratiquent l'autofiction non doubrovskienne. Selon lui, la fiction basée sur la vie de l'auteur n'est pas un mensonge motivé, car l'auteur invente un dénouement pour renforcer les sentiments et la réflexion dont il a réellement fait l'expérience dans sa propre vie. Ces sentiments et cette réflexion sont réels, l'auteur invente seulement la façon stylistique de les présenter ; par ailleurs, le sentiment et la réflexion issus de l'expérience de l'auteur ont de la valeur aux yeux des lecteurs.

Cependant, même si P. Vilain nous explique la motivation de l'autofictionneur, un problème demeure : lors de la réception, le lecteur ne peut distinguer la fiction de la vérité lorsqu'il est face à une autofiction. Pour ce faire, peut-être pouvons-nous proposer un nouveau pacte spécifique à l'auteur et au lecteur d'autofiction – le pacte autofictionnel.

4. Le pacte autofictionnel

Lorsque l'on parle d'un pacte autofictionnel ou d'un pacte d'autofiction, qu'est ce que l'on désigne exactement ? De la perspective du lecteur, la question se pose, par exemple, de savoir comment réagir face à un texte qualifié d'autofiction. Quelle attitude de lecture doit-on adopter ? En quoi un pacte autofictionnel diffère-t-il du pacte autobiographique ou romanesque ? La réponse sera simple, si l'on adopte la position de l'auteur d'autofiction.

Un auteur d'autofiction n'entraîne pas forcément l'adhésion du lecteur, ne tente pas

de persuader le lecteur de la vraisemblance de ses récits, et ne s'engage qu'à une chose : mentir le plus honnêtement possible au lecteur. Quant à ce dernier, il reste libre, c'est à lui d'accorder ou de suspendre sa croyance en ce que l'auteur lui soumet. Par ailleurs, à travers le pacte autofictionnel, la barrière entre l'auteur et le lecteur est franchie, et un dialogue ouvert entre l'auteur et le lecteur est établi. Certes, le pacte autofictionnel implique une nouvelle expérience esthétique, notamment pour les lecteurs habitués de l'esthétique traditionnelle.

Ainsi, à l'issue de ce parcours historique et théorique, on peut dire que l'autofiction a trouvé sa place dans un contexte postmoderne où la mémoire n'est plus fiable, et où « je devient un autre » ; où le petit récit remplace le grand récit et où l'expérience particulière jouit d'un régime de faveur. Lorsqu'on parle d'autofiction, il nous faut donc considérer le contexte dans lequel celle-ci émerge et il nous semble illogique de mesurer ce nouveau genre à l'aide des critères correspondant aux genres traditionnels.

Dans cette sous-partie, nous avons défendu pour le statut légitime de l'autofiction en tant que genre littéraire ; cependant, même si l'on voit l'autofiction comme un genre sérieux, un problème persiste. En l'absence d'une définition unanime et de critères génériques, on manque d'outils critiques fiables et susceptibles de révéler si un texte constitue une autofiction. Ce problème demeure notamment quand l'on se trouve devant un texte dont l'auteur refuse d'explicitement son genre, comme c'est le cas de *L'Amant* chez Duras. C'est la raison pour laquelle il nous semble important de clarifier le genre de *L'Amant*, et de trouver une place adéquate pour celui-ci dans le champ vaste de l'autofiction. Nous y consacrerons la sous-partie suivante.

III. *L'Amant*, une autofiction ?

L'Amant, œuvre de Marguerite Duras rédigée à la première personne, s'inspire de l'adolescence de l'auteur en Indochine. Si ce livre appartient incontestablement à l'écriture de soi, son genre pose une question récurrente pour la critique durassienne, car il possède des caractéristiques à la fois romanesques et autobiographiques. L'auteur n'a jamais

confirmé ou nié explicitement le lien entre ce récit et sa propre vie, et en l'absence d'une preuve d'authenticité, on hésite donc entre le roman et l'autobiographie. Cependant, à mesure que se poursuit l'établissement générique autofictionnel, la critique tend de plus en plus à inclure *L'Amant* dans ce genre littéraire.

1. Brouillage générique : ni autobiographie ni roman

En 1990 paraît un livre intitulé *Marguerite Duras et l'Autobiographie*, consacré à l'étude du rapport entre l'œuvre de Marguerite Duras et le champ autobiographique. Son auteur, Aliette Armel insiste pour placer *L'Amant* dans le champ de la littérature autobiographique, assurant que :

L'Amant apparaît comme un livre autobiographique où un auteur à la fois connu et mystérieux se livre enfin à la confiance sur un passé familial et amoureux peu ordinaire. Le scandale et l'exotisme y apportent un attrait supplémentaire.¹⁸²

Certes, l'enfance et l'adolescence dans l'exotique Indochine et un passé amoureux, accentué par l'emploi de la première personne, ces éléments constituent a priori des éléments d'une autobiographie. La curiosité du public se voit suscitée et satisfaite par *L'Amant*, grâce auquel le lecteur obtient un aperçu de la vie de Duras.

Cependant, ce n'est pas la première fois que Duras établit publiquement un pont entre sa vie et son œuvre. A. Armel démontre peu après que les épisodes que Duras évoque dans *L'Amant* – l'absence de père, la folie de sa mère, la veulerie du frère aîné, l'amour incestueux qu'elle portait à son petit frère, la mendiante, etc. – sont familiers pour ses plus fidèles lecteurs. Ces éléments qui constituent la matière de *L'Amant* sont repris dans des entretiens publiés sous forme de livres, ainsi que dans des articles et des notes rédigés à l'occasion de la sortie de ses livres ou de ses films, puis dans *Outside* en 1981¹⁸³.

Mais *L'Amant* voit pour la première fois l'auteur raconter des épisodes de sa vie dans l'ordre chronologique et à la première personne. Selon A. Armel, « le public et la critique

¹⁸² Aliette Armel, *ouvr. cité*, p. 13.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 14.

s'accordent à placer *L'Amant* dans le champ de la littérature autobiographique¹⁸⁴ », mais la question demeure : *L'Amant* est-il une autobiographie ? Philippe Lejeune l'affirme, et inclut *L'Amant* dans la liste de *L'Autobiographie en France*¹⁸⁵.

Pour justifier cette opinion, comparons *L'Amant* avec la définition de l'autobiographie de Philippe Lejeune :

Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.¹⁸⁶

Oui, *L'Amant* est un récit en prose ; oui, *L'Amant* est un récit rétrospectif à la première personne du singulier ; oui, *L'Amant* est basé sur le passé réel de l'auteur ; et oui, *L'Amant* met l'accent sur la vie individuelle de l'auteur, en particulier sur son enfance et son adolescence – les deux étapes, selon la psychanalyse, les plus importantes pour forger une personnalité. Selon les analyses primaires sur *L'Amant*, nous avons l'impression que ce livre est une autobiographie typique.

Armel compare le texte de *L'Amant* avec le critère essentiel que P. Lejeune établit pour distinguer une autobiographie : celui du pacte autobiographique.

L'adhésion de l'écrivain à ce pacte est manifestée par un certain nombre de moyens techniques, et en particulier par la rédaction du livre à la première personne du présent de l'indicatif, clairement identifiée à l'auteur. *L'Amant* répond à ce critère grammatical : le personnage qui s'exprime à la première personne n'est pas explicitement nommé.¹⁸⁷

D'après Armel, la première personne du singulier suffit pour indiquer une trinité d'identité entre l'auteur, le narrateur et le héros, car elle est clairement identifiée à l'auteur. Elle indique également que le livre débute par une description du visage du narrateur, ne laissant aucun doute sur l'identification avec Marguerite Duras, et le physique de l'auteur est évoqué plusieurs fois dans le texte alors que le locuteur raconte ses souvenirs d'enfance. Dans ce cas, il nous semble donc que la trinité d'identité est bien présente dans

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸⁵ Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 105.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸⁷ Aliette Armel, *ouvr. cité*, p. 15.

le texte de *L'Amant*, bien que jamais sous la forme d'une déclaration explicite telle que :
Moi, je suis Marguerite Duras.

Cependant, la trinité d'identité sert à mettre en place le pacte autobiographique, qui vise à atteindre « un effet réel ». En effet, pour persuader le lecteur de la vraisemblance de ses récits afin de signer le pacte autobiographique, l'auteur d'autobiographie est tenu de fournir une épreuve de vérification dans le texte. Mais l'étude du texte de *L'Amant* donne l'impression que l'auteur a voulu rendre cette vérification impossible. D'abord, Duras omet d'inclure les informations extérieures qui servent normalement à « orienter » une histoire réelle. Par exemple : des noms, des dates sur les circonstances conduisant à l'histoire. Prenons à titre d'exemple les premières phrases du texte :

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. »¹⁸⁸

Pour le début d'une œuvre se basant sur les souvenirs de l'auteur, ceux-ci manquent cruellement de précision ; date : un jour, lieu : le hall d'un lieu public, personnages : le narrateur et un homme dont on ignore le nom. Cependant, quelques semaines après la parution de *L'Amant*, à l'occasion d'un entretien avec Bernard Pivot¹⁸⁹ dans le cadre d'*Apostrophes*, Duras fournit au lecteur les précisions attendues. Au cours de l'émission, elle avoue qu'elle pourrait facilement trouver la date à laquelle se déroule la première scène. Pour le lieu, il s'agit du « hall de la Télévision française » ; quant à l'homme anonyme, il est en réalité célèbre et connu du public, raconte Duras à Pivot : « C'est le frère de Prévert, il est venu en oblique, il est arrivé droit sur moi pour me dire ça et j'ai trouvé ça complètement adorable. » Les précisions qu'apporte Duras dans *Apostrophes* prouvent sa volonté de voiler les épreuves référentielles, l'absence de précision ne provient ici ni d'une défaillance de la mémoire ni d'un souci de protéger l'anonymat d'une personne, mais bien d'une volonté de brouillage.

¹⁸⁸ Marguerite Duras, *ouvr. cité*, p. 3.

¹⁸⁹ Cf. entretien avec Bernard Pivot. En ligne ; [<https://www.youtube.com/watch?v=9sWXoxRN6j8>]. Consulté 1^{er} mars 2015

Par l'absence de preuves référentielles, Duras rompt le lien entre le récit et le monde réel. Ce n'est d'ailleurs pas l'unique façon de jeter le doute sur l'appartenance de l'œuvre au genre autobiographique. En effet, Duras a aussi la volonté de mettre à mal la trinité d'identité en employant la troisième personne. Une image d'elle-même antérieure pendant le passage d'un bac sur le Mékong marque par exemple une étape décisive dans sa vie. Duras décrit plusieurs fois cette image avec des perspectives et dans des circonstances différentes. Parfois, elle passe de « je » à « elle » pour indiquer la jeune Marguerite de quinze ans et demi. Ainsi, l'auteure s'observe elle-même, plus jeune, de l'extérieur. « Je » devient une autre. En même temps, la locutrice n'est alors plus l'héroïne, la trinité d'identité entre l'auteure, la narratrice et l'héroïne s'en trouve rompue. Par ailleurs, l'auteure emploie fréquemment les verbes au passé afin de s'éloigner du présent, la locutrice allongeant la distance spatio-temporelle avec l'héroïne afin d'annuler l'authenticité du présent conventionnel de l'autobiographie. Celui-ci, comme l'explique A. Arnel, est l'un des moyens techniques essentiels servant à manifester le pacte autobiographique.

Quoi qu'il en soit, les mêmes éléments qui servent à former les aspects autobiographiques de *L'Amant* jettent simultanément le doute sur l'appartenance de l'œuvre au genre autobiographique. Par la volonté de l'auteur, tout le chemin servant à guider le lecteur est remis en question. Duras ne cherche pas à persuader son lecteur de croire en la vraisemblance de son histoire, à l'inverse, elle tente de mettre en cause la validité de la vérité historique de *L'Amant*. Dès la page 14, elle déclare directement à son lecteur : « L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne ¹⁹⁰. » De toute évidence, elle refuse de signer le pacte autobiographique avec son lecteur, et n'assure pas à celui-ci de raconter son histoire en toute vérité. En l'absence de cette authenticité, la validité du genre autographique de *L'Amant* se trouve donc mise en cause.

Quant au pacte romanesque, lors d'un entretien avec Marianne Alphant, Marguerite Duras montre son hésitation quant au terme de « roman ». Elle déclare en effet :

¹⁹⁰ Marguerite Duras, *ouvr. cité*, p. 14.

On m'a demandé de mettre « roman ». J'ai dit que je pouvais le mettre et puis je ne l'ai pas mis. J'ai préféré la sécheresse du blanc. Qu'on dise « roman » ou non, au fond, ça les regarde, les lecteurs. La lecture, c'est le roman. Quand elle se produit, rien ne peut se comparer à cette lecture-là, elle est miraculeuse.¹⁹¹

En réalité, Duras brouille volontiers les pistes quant à la caractéristique générique de *L'Amant*. Dans l'émission *Apostrophes*, elle avoue à Bernard Pivot : « C'est la première fois que je n'écris pas un roman. Tous mes autres livres sont des fictions, même *L'Été 80*¹⁹². »

En comparant ses deux déclarations sur le genre de *L'Amant*, nous observons que son attitude est toujours ambiguë, qu'elle ne répond jamais directement à la question, qu'elle n'affirme à aucun moment : « Oui, *L'Amant* est un roman. » Au contraire, elle renvoie la question au lecteur. Et elle ne dit pas « *L'Amant* est une autobiographie », mais « ce texte n'est pas une fiction ». Ces deux aveux sont minces, mais en les combinant, nous constatons que d'un côté, pour l'auteur, *L'Amant* n'est pas une fiction ; de l'autre, que pour le lecteur, *c'est un roman*. Duras dévoile donc ici la contradiction interne à *L'Amant* : le récit est basé sur des événements réels de la vie de l'auteur, mais celle-ci préfère que le lecteur le considère comme un roman plutôt qu'une autobiographie. De ce fait, Duras donne le choix à ses lecteurs, c'est à eux de décider s'il s'agit de fiction ou de vécu. Un pacte interactif se produit entre auteure et lecteurs.

À la suite de l'analyse du texte de *L'Amant* et de ses déclarations autour de celui-ci, il nous semble évident que Duras cherche à placer ses récits en un lieu ambigu entre fiction et autobiographie, précisément dans le champ où naît l'autofiction. Dès lors, une autre question émerge : *L'Amant* peut-il être inclus dans le paysage général de l'autofiction ? De l'aveu de l'auteure à l'analyse objective du texte, il nous semble très raisonnable de placer *L'Amant* dans le paysage autofictionnel. Comme l'affirme M. Ouellette-Michalska, « l'union de la fiction et de l'autobiographie n'a jamais été aussi convaincante que dans *L'Amant*¹⁹³. »

¹⁹¹ Cf, entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 17 avril 1985.

¹⁹² Cf, entretien avec Bernard Pivot, En ligne : [<https://www.youtube.com/watch?v=9sWXoxRN6j8>], consulté le 1^{er} mars 2015.

¹⁹³ Madeleine Ouellette-Michalska, *ouvr. cité*, p. 101.

2. *L'Amant* : une autofiction anominale

Depuis le début de l'établissement générique de l'autofiction, l'appartenance de *L'Amant* au genre fait débat. Celui-ci interroge l'autofiction sur deux caractéristiques d'appartenance, celle du pacte d'homonymie et celle de la légitimité de la fiction. En effet, selon l'école doubrovskienne, pour établir la trinité d'identité, le héros doit porter le nom de l'auteur. Mais le texte de *L'Amant* contrevient à cette norme, car l'héroïne ne se nomme pas. En même temps, si l'auteure refuse de donner son propre nom à son personnage, cela signifie qu'elle n'assure pas que les événements racontés représentent son propre vécu. Sous un nom indéterminé, la fiction et la fabulation seraient libres et sans contraintes. Dans ce cas, *L'Amant* est un roman autobiographique chez P. Gasparini ou une quasi-autofiction chez S. Doubrovsky. Devant ces deux tentatives visant à classer ou à hiérarchiser les textes autofictionnels, P. Vilain affirme : « Un texte n'est pas moins ou pas plus une autofiction qu'une autre, il l'est ou ne l'est pas¹⁹⁴. » Par conséquent, pour Vilain, que l'on parle de sa propre pratique ou de celle de Duras, il s'agit soit d'une autofiction soit d'une non-autofiction. Il n'accepte pas un compromis du type autonarration ou quasi autofiction. Dans ce cas, la question demeure : peut-on exclure *L'Amant* de l'autofiction à cause de ces deux transgressions ?

Concernant la légitimité de la fiction, depuis 2000, l'autofiction est largement perçue par le lecteur et la critique comme un concept littéraire de l'entre-deux : entre fictionnel et factuel, entre vécu et fantasmé. De plus, comme nous l'avons analysé dans la deuxième sous-partie, dans des circonstances où la psychanalyse est largement acceptée, volontiers ou pas, la fiction constitue une partie inévitable d'un texte autofictionnel.

Quant à la transgression du pacte d'homonymie, P. Vilain prend spécifiquement la défense de *L'Amant* : celui-ci est une œuvre dans laquelle « l'auteur prétend [y] raconter sa vie à la première personne sans se nommer dans son texte ni faire figurer la mention "roman", s'arrogeant ainsi une liberté par rapport aux conditions du genre¹⁹⁵. » Cependant « Il semble que *L'Amant* contrevienne aux règles de l'autofiction stricte et présente le cas d'une autofiction indéterminée, où l'absence de dénomination générique "roman" indique

¹⁹⁴ Philippe Vilain, *ouvr. cité*, p. 70.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 58.

le rapport implicite entre l'auteur, qui ne se nomme pas, et le narrateur¹⁹⁶.» Mais « Le texte se présente ainsi comme une confession où la fiction pourrait servir de creuset à l'expérience vécue¹⁹⁷.» Vilain conclut donc : « À l'intersection du romanesque et de l'autobiographique, *L'Amant* offre par excellence toutes les caractéristiques de l'autofiction¹⁹⁸. » Enfin, P. Vilain valide l'appartenance de *L'Amant* au genre de l'autofiction, préférant classer l'œuvre dans l'école anominale que dans l'école doubrovskienne.

L'Amant interroge la règle de l'autofiction stricte, tout en élargissant le champ de l'autofiction. En effet, à travers la grande popularité de *L'Amant*, le genre franchit les frontières de la littérature française. En 2007, M. Ouellette-Michalska évoque *L'Amant* comme modèle à la fois autofictionnel et féminin ayant suscité nombre d'imitations, parce que :

On ne peut pas parler d'autofiction chez les femmes sans invoquer la figure emblématique de Marguerite Duras qui contribua à lui donner sa forme actuelle, voire à l'instaurer. L'union de la fiction et de l'autobiographie n'a jamais été aussi convaincante que dans *L'Amant*.¹⁹⁹

C'est bien sûr le cas en Chine, où l'œuvre déclenche directement une vague littéraire à la fois autofictionnelle et féminine ; s'il existe à présent de nombreuses études sur le rapport entre *L'Amant* et l'écriture féminine en Chine, la grande contribution de *L'Amant* au champ de l'autofiction dans la littérature chinoise n'est jamais abordée. La vague autofictionnelle qui émerge en Chine dans des années 1990 continue jusqu'à aujourd'hui. Mais alors que la pratique autofictionnelle se popularise, l'établissement générique ou la critique de l'autofiction prend du retard. En effet, le concept d'autofiction n'est toujours pas introduit en Chine à ce jour.

Le nouveau pacte autofictionnel que fournit Duras à son lecteur constitue un véritable défi esthétique pour son lecteur chinois, habitué à trouver une histoire concrète dans une œuvre narrative basée sur la vie de l'auteur. Car il n'existe à ce jour en Chine

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 59.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 61.

¹⁹⁹ Madeleine Ouellette-Michalska, *ouvr. cité*, p. 101.

aucun travail d'établissement générique sur l'écriture autobiographique comme celui de P. Lejeune pour la littérature française, et le concept d'autofiction demeure un champ entièrement vierge, inexploré par la critique chinoise. Au sein du monde littéraire chinois, l'arrivée de *L'Amant* est comme la visite d'un être venu du futur. Leur rencontre est décisive et source de résultats inattendus pour la littérature chinoise. Par conséquent, notre thèse vise à cerner ces résultats inattendus. Afin de les mettre en lumière, avant d'entrer dans l'analyse concrète d'une éventuelle autofiction chinoise, il nous semble important de démêler le parcours historique et théorique de la littérature autobiographique en Chine. Nous y consacrerons la deuxième partie.

B. Histoire de l'autobiographie en Chine

« 自传 » (*Zi Zhuan*) : ce terme chinois, qui possède la même structure et le même sens que le terme autobiographie, est constitué des deux mots : « 自 » (*Zi*) et « 传 » (*Zhuan*). *Zi* signifie ici « moi-même », et *Zhuan* le fait d'écrire l'histoire d'un individu. Ainsi, les deux mots combinés renvoient à l'histoire d'une personne écrite par celle-ci.

En Chine, l'autobiographie se développe en deux étapes. La différence la plus manifeste entre celles-ci concerne l'influence extérieure qu'elles intègrent. L'autobiographie moderne, née de la réforme culturelle du XX^e siècle, est un développement de l'autobiographie ancienne ayant une relation privilégiée avec l'autobiographie occidentale ; mais l'autobiographie ancienne prend sa source dans la culture traditionnelle chinoise. Afin d'obtenir une perspective d'ensemble sur l'autobiographie chinoise, commençons par l'étude précise de textes autobiographiques appartenant à l'autobiographie ancienne.

I. L'autobiographie dans la Chine ancienne

En 1998 paraît un livre intitulé *La Littérature autobiographique en Chine* (中国的自传文学), consacré à l'étude de l'autobiographie ancienne en Chine. Dans ce livre, le sinologue japonais Kawai Kozo analyse l'autobiographie chinoise ancienne à la lumière des théories génériques de l'autobiographie occidentale, notamment celle de P. Lejeune. Selon Kawai Kozo, dans la Chine ancienne, il n'existait pas de genre littéraire équivalant à l'autobiographie occidentale, mais un type de récit de nature autobiographique, soit l'histoire d'une personne écrite par elle-même²⁰⁰. Partant de ce fait, il analyse le développement de l'autobiographie ancienne afin d'établir la différence entre celle-ci et l'autobiographie occidentale. Pour illustrer son avis, nous distinguerons quatre récits importants comme repères historiques à analyser : l'autopostface de Sima Qian, qui est le premier récit de nature autobiographique dans l'histoire chinoise ; l'autoportrait de Tao Yuanming, où l'auteur a coupé intentionnellement le rapport concret entre l'auteur et le héros, mais qui est largement perçu comme une autobiographie ; et les deux œuvres datant de la dynastie Tang qui portent pour la première fois le nom d'autobiographie (*Zi Zhuan*).

1. L'autopostface de Sima Qian (-109 à -91)

Dans ce livre, le sinologue japonais Kawai Kozo indique que le premier récit autobiographique authentique est celui de Sima Qian. Ce récit appartient à l'œuvre historique la plus connue en Chine – « 史记 » (*Shiji*) (*Mémoires historiques*)²⁰¹.

« 史记 » (*Shiji*), parfois *Mémoires du Grand Historien* ou *Mémoires historiques*, est écrit entre -109 et -91 par l'historien chinois Sima Qian. Cet ouvrage, couvrant l'histoire chinoise de l'époque mythique de l'Empereur Jaune jusqu'à celle à laquelle a vécu son auteur, constitue dans les faits le premier récit historique de la Chine. *Mémoires historiques* a été commencé par Sima Tan, le père de Sima Qian, mais achevé par celui-ci, qui en a fait une grande historiographie. La famille Sima avait pour responsabilité de relater l'histoire

²⁰⁰ Kawai Kozo, *La Littérature autobiographique en Chine* (中国的自传文学), traduit en chinois par Cai Yi, Beijing, Central Compilation & Translation Press, 1998, p. 4.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 15.

de la dynastie Han de génération en génération. Cette position officielle était appelée « 太史令 » (*Tai shi ling*), et l'homme qui l'occupait était nommé respectueusement « 太史公 » (*Tai shi gong*). Dans la postface, Sima Qian rédige des notes biographiques sur lui-même. Cette « auto-postface », considérée comme le premier récit autobiographique chinois, s'intitule *L'Auto-postface de Tai shi gong*.

Dans *L'Auto-postface de Tai shi gong*, les récits vont du premier ancêtre de la famille Sima jusqu'à Sima Tan, le père de Sima Qian. Dans la plupart des cas, la recherche des origines est un élément nécessaire à une biographie. Car pour un Chinois, l'origine paternelle est l'indice le plus important servant à déterminer son identité. L'auteur Sima Qian entre ensuite en scène :

Le fils de Tan s'appela Ts'ien. Se-ma Ts'ien, naquit à Long-men. La jeunesse de Se-ma Ts'ien se passa dans la campagne qui s'étend au sud de la montagne de Long-men. Dès l'âge de dix ans, il savait déjà par cœur les principaux textes de l'antiquité.

À l'âge de vingt ans, il parcourut dans le sud le région du Kiang et du Hoai ; il monta sur la montagne Koei-tsi et il explora la caverne de Yu ; il visita la montagne des Neuf doutes ; il navigua sur les rivières Yuen et Siang. Au nord, il franchit les rivières Wen et Se. Il se livra à l'étude dans les capitales de Ts'i et de Lou ; il observa les usages laissés par K'ong-tse ; il prit part au tir municipal sur la montagne I, près de la ville de Tseou. Il se trouva dans une situation difficile à P'i, à Sié et à P'ong-tch'eng. Il revint en passant par les pays de Leang et de Tch'ou. Alors (Se-ma) Ts'ien fut nommé secrétaire ; il reçut l'ordre d'aller dans l'ouest régler l'administration des pays au sud de Pa et de Chou ; il parcourut les pays de K'iong, de Tso, et de Koen-ming ; à son retour, il fit un rapport sur sa mission.²⁰²

Ces quelques lignes contiennent presque tous les éléments fondamentaux d'une autobiographie : l'auteur établit d'abord la similarité d'identité entre le héros et lui à travers le récit sur l'origine paternelle et la naissance ; ensuite, il présente son expérience d'étude et de voyage. Ici, à condition de supposer la similarité entre l'auteur et le héros, Sima Qian ajoute les récits sur son enfance et sa jeunesse. Quoi qu'il en soit, ces lignes sont conformes à la norme générale de l'autobiographie : le biographe raconte son histoire.

²⁰² 有子曰迁。(Notre traduction) 迁生龙门，耕牧河山之阳。年十岁则颂古文。二十而南游江、淮，上会稽，探禹穴，窥九嶷，浮于沅、湘；北涉汶、泗，讲业齐、鲁之都，观孔子之遗风，乡射邹、峰；厄困鄆、薛、彭城，过梁、楚以归。于是迁仕为郎中，奉使西征巴、蜀以南，南略邛、笮、昆明，还报命。(Traduction de Édouard Chvannes) Sima Qian, *Mémoires historiques* (史记), Beijing, Éditions de Zhonghua Shuju, 1959, p. 3293. Traduction de Édouard Chvannes, cf. *Les mémoires historiques de Se-ma Ts'ien*, traduits et annotés par Édouard Chvannes, Paris, Édition Leroux, 1895-1905, tome 1, p25-27

De plus, Sima Qian raconte les événements chronologiquement. Selon Kawai Kozo, ces éléments de *L'Auto-postface* de Sima Qian constituent dès lors des traditions dans l'autobiographie ancienne²⁰³.

Mais les récits sur la vie personnelle de Sima Qian servent essentiellement à expliquer sa motivation d'écrire cet ouvrage. L'auteur ne cherche pas à rédiger sa biographie. D'ailleurs, dans *L'Auto-postface de Tai shi gong*, Sima Qian introduit principalement le contenu des cent trente chapitres qu'il a réalisés dans *Mémoires historiques*. Les récits autobiographiques n'y occupent qu'une petite place. Ainsi, nous ne pouvons considérer *L'Auto-postface de Tai shi gong* comme une autobiographie complète. Malgré cela, Sima Qian est la première personne en Chine à écrire des récits autobiographiques.

À ses origines, le récit autobiographique en Chine est lié à l'histoire, laquelle est rédigée par un historien. Avec *L'Auto-postface de Tai shi gong*, Sima Qian élabore un exemple autobiographique pour les intellectuels suivants. Après lui, apparaissent plusieurs textes autobiographiques sous forme d'autopostface, dont celui de Wang chong (27-97 ?)²⁰⁴, l'auteur de *论衡* (*Lun Heng, Sinogrammes traditionnels*). Cet ouvrage est un texte classique qui contient des essais critiques de l'auteur sur les sciences naturelles, la mythologie chinoise, la philosophie et la littérature. Le dernier chapitre explique la motivation de l'auteur sous le titre de *自纪* (*Zi Ji, L'Auto-récit*). Dans ce chapitre, Wang Chong narre rétrospectivement sa propre expérience, depuis ses origines paternelles, à travers son enfance et jusqu'à sa carrière officielle. En comparant avec *L'Auto-postface de Tai shi gong*, nous constatons que *L'Auto-récit* chez Wang Chong est plus détaillé et plus figuré. Par exemple, lorsqu'il décrit son enfance, il se remémore les jeux auxquels jouaient les autres enfants et les œuvres classiques qu'il lisait pour se distinguer d'eux.

Outre les récits autobiographiques de Sima Qian et de Wang Chong, il existe d'autres exemples, mais ces derniers sont les plus connus et les plus emblématiques. Grâce à leur analyse, nous pouvons déterminer les caractéristiques générales des récits autobiographiques en Chine.

²⁰³ Cf. Kawai Kozo, *ouvr. cité*, p. 16.

²⁰⁴ Wang Chong (王充) est un penseur chinois de la dynastie Han, dont l'esprit critique, voire scientifique, en fait un auteur à part dans la tradition chinoise, très proche à certains égards de l'esprit des modernes.

D'abord, les récits autobiographiques servent à expliquer la motivation d'écrire, ils sont un élément de l'auto-postface ajoutée à la fin d'une œuvre. Par leur longueur, les récits ne constituent pas encore un texte complet ; l'auteur ne tente pas d'y narrer sa vie entière. Par conséquent, nous ne pouvons considérer les récits autobiographiques comme une forme mature d'autobiographie.

L'auteur chinois utilise rarement la première personne. La similarité entre l'auteur et le héros du récit s'effectue par un pacte homonymique : Sima Qian utilise l'appellation de sa position officielle ; Wang Chong profite de son prénom.

Ensuite, les récits autobiographiques appartiennent davantage au champ historiographique qu'au champ littéraire. D'abord, du point de vue de l'origine, Sima Qian, en tant qu'historien, lorsqu'il écrit sa propre histoire, conserve son point de vue objectif et applique les méthodes historiographiques à la narration de sa propre expérience. Du point de vue de la réception, les récits autobiographiques sont lus comme de l'histoire, autrement dit, ils sont considérés comme des récits de faits historiques. Les récits autobiographiques sont considérés comme des sources fiables pour constituer l'historiographie postérieure.

Par exemple, les récits autobiographiques dans l'autopostface sont classés dans le champ historique par le théoricien Liu Zhi ji dans sa recherche 史通 (*Shi Tong, Généralités d'historiographie*)²⁰⁵. *Généralités d'historiographie*, rédigée sous la dynastie Tang, est la première théorie historiographique en Chine. Liu Zhi ji y classe toutes les historiographies écrites avant son époque dans différentes catégories. Les récits autobiographiques dans l'autopostface comme ceux de Sima Qian sont rangés dans la catégorie de 自叙 (*Zi Xu, autorécit*) appartenant à l'historiographie particulière.

Mais les récits autobiographiques sont des fragments, ils ne constituent pas encore un genre littéraire ni même un ouvrage complet. Les récits sont écrits principalement à la troisième personne et ne visent pas à raconter l'histoire de la personnalité de l'auteur, mais à éclaircir sa motivation.

²⁰⁵ Cf. Kawai Kozo, *ouvr. cité*, p. 10-11.

2. L'autoportrait de Tao Yuanming (365-427)

Selon Kawai Kozo, il existe en Chine une autre forme littéraire ancienne conforme à la description générale de l'autobiographie – l'objet du récit est l'auteur lui-même. Parmi les nombreux récits appartenant à cette catégorie, *Le Maître des cinq saules* de Tao Yuanming est le plus emblématique. Son auteur est également considéré comme l'initiateur de cette catégorie littéraire. Avant tout, il nous semble nécessaire de présenter brièvement Tao Yuanming et surtout sa pensée philosophique, car celle-ci permet de comprendre le texte du *Maître des cinq saules*.

Tao Yuanming, écrivain et poète chinois, voit le jour en 365 et meurt en 427. Il est considéré comme l'un des plus grands poètes inspirés par le taoïsme. Tao Yuanming vit pendant une période de division de la Chine. La dynastie Jin a pendant un temps réussi à réunifier le pays, mais les barbares occupent le Nord depuis le début du IX^e siècle. Peu après, en 420, la dynastie Jin disparaît, remplacée par la dynastie Song. C'est durant cette période mouvante que Tao Yuanming voit le jour. À cette époque, le monde de la pensée vit de profonds changements. Le confucianisme est délaissé au profit du taoïsme, tandis que le bouddhisme accroît son influence. En tant que représentant du taoïsme au sein d'un champ littéraire où domine encore le confucianisme, Tao Yuanming est considéré comme un "avant-gardiste", notamment lorsqu'il chante dans ses écrits la retraite à la campagne et l'alcool. Citons à titre d'exemple 归田园居 (*Le Chant du retour*), dans lequel il parle de son retour chez lui, à la campagne, après avoir quitté son métier de fonctionnaire. Ainsi, l'un de ses écrits les plus connus 桃花源记 (*La Source des fleurs de pêcher*), texte en prose, décrit une utopie anarchiste : un village loin du monde dans une vallée cachée, où les habitants vivent sans hiérarchie ni lois.

Bien qu'il soit issu d'une famille de fonctionnaire, Tao Yuanming manifeste peu d'intérêt pour sa carrière. Comme il le montre dans ses poèmes, il préfère la vie simple à la campagne, tel un ermite isolé du monde. Tao Yuanming est donc considéré comme l'initiateur et le représentant de la littérature d'ermite. Pour expliquer sa pensée, Tao Yuanming écrit une courte autobiographie dans laquelle il se donne le pseudonyme de « Maître des cinq saules » (五柳先生), en référence aux cinq saules poussant près de sa

maison.

La première phrase du *Maître des cinq saules* se différencie de l'autobiographie à laquelle nous sommes habitués :

Du maître, le lieu de naissance est inconnu et son nom n'est pas précisé ; à côté de sa maison poussaient cinq saules, qui lui fournirent son pseudonyme.²⁰⁶

Comme les autres récits autobiographiques en Chine, le texte du *Maître des cinq saules* commence par une courte présentation du héros. Normalement, une telle introduction sert à indiquer l'identité réelle de ce dernier, mais, dans ce texte, par la présentation que fournit Tao Yuanming, nous ne trouvons aucun indice indiquant l'identité réelle du héros. Si l'auteur ne l'explique pas, comment déclarer que ce texte est une autobiographie ? Autrement dit, sommes-nous censés établir la similarité entre l'auteur et le héros parce que cinq saules poussent près de la maison de Tao Yuanming ?

D'après Kawai Kozo, le Maître des cinq saules représente Tao Yuanming lui-même. Il cite deux exemples à titre de preuves : d'abord, Shen Yue (441-513)²⁰⁷ qui, au moment d'écrire la biographie de Tao Yuanming, affirme que le texte du *Maître des cinq saules* relate avec exactitude la vie de Tao Yuanming ; ensuite, dans une autre biographie dédiée à Tao Yuanming, son auteur Xiao Tong (501-530)²⁰⁸ avance la même opinion²⁰⁹. De toute évidence, les contemporains de Tao Yuanming s'accordent pour placer le *Maître des cinq saules* dans le champ de l'autobiographie. Kawai Kozo est également de cet avis et analyse dans son livre la première phrase du texte. Selon lui, le Maître des cinq saules n'est sûrement pas un personnage fabuleux. La première phrase, au lieu d'expliquer à son lecteur que le Maître des cinq saules est inventé, sert en effet à établir le lien entre le héros et l'auteur. Les « cinq saules » ne sont pas une image littéraire, mais des éléments quotidiens de la vie de Tao Yuanming. Autrement dit, l'auteur évoque sa vie quotidienne dans la première phrase, « cinq saules » ne possédant pas de signification spécifique.

²⁰⁶ 先生，不知何许人也，亦不详其姓字；宅边有五柳树，因以为号焉。La traduction française vient de Jacques Pimpaneau, *Biographie des regrets éternels – Biographies de Chinois illustres traduites par Jacques Pimpaneau*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1997, p. 53-55.

²⁰⁷ Shen Yue (en chinois, 沈约), écrivain et historien actif durant la dynastie Nan.

²⁰⁸ Xiao Tong (en chinois, 萧统), écrivain chinois, fils de l'empereur Wu de la dynastie Liang.

²⁰⁹ Cf. Kawai Kozo, *ouvr. cité*, p. 69.

Mais pourquoi l'auteur n'indique-t-il pas explicitement qu'il est le Maître des cinq saules ? Kawai Kozo explique qu'en tant qu'anachorète, le nom et prénom ou toute autre information visant à localiser son identité sociale ne sont pour Tao Yuanming que des restrictions extérieures. En effet, l'auteur a la volonté de couper le lien entre le signifiant et le signifié, en l'occurrence nom et personnage²¹⁰.

Selon Kawai Kozo, Tao Yuanming décrit sa vie quotidienne dans le texte du *Maître des cinq saules*, c'est pourquoi la critique chinoise s'accorde sur l'appartenance de celui-ci au champ autobiographique²¹¹.

Afin de vérifier, analysons le texte suivant. Dans la deuxième phrase, l'auteur généralise le caractère du *Maître des cinq saules* : « Calme et pondéré il parlait peu et n'enviait ni le profit ni la gloire.²¹² » Par cette phrase, l'auteur nous dévoile deux traits de caractère importants du Maître des cinq saules : d'abord, il s'agit d'un homme calme ; ensuite, il a peu de désirs concernant le profit et la gloire. À travers ces deux traits de caractère, l'auteur décrit un ermite vivant à l'opposé de la vie laïque. Cependant, un ermite ayant peu de désirs jouit quand même des passions. L'auteur les dévoile plus loin.

La première, c'est la lecture :

Il aimait lire, mais ne recherchait pas une compréhension scolastique ! Quand il avait saisi une idée générale du sens, il était si content qu'il en oubliait de manger.²¹³

À cette époque, un intellectuel, pour prouver son niveau académique, se devait de posséder une bonne connaissance des livres classiques. Du point de vue des intellectuels anciens, le livre était un outil indispensable pour obtenir un poste supérieur. Mais le Maître des cinq saules trouve la lecture amusante, il lit parce qu'il aime cela et ne cherche pas d'autre bénéfice que la joie qu'il en retire.

L'alcool est sa seconde passion :

Par nature, il aimait l'alcool, mais sa famille était pauvre et souvent il ne pouvait en obtenir. Ses relations et ses amis qui le savaient l'invitaient parfois à partager le vin qu'ils avaient préparé. Quand il commençait à boire, sa tasse était rapidement vidée et

²¹⁰ *Ibid.*, p. 57-58.

²¹¹ *Ibid.*, p. 69.

²¹² 闲静少言，不慕荣利 (Traduction de Jacques Pimpaneau)

²¹³ 好读书，不求甚解；每有会意，便欣然忘食。(Traduction de Jacques Pimpaneau)

au bout d'un moment il ne manquait pas de s'enivrer. Une fois ivre, il se retirait sans même se demander s'il devait rester ou partir.²¹⁴

Dans ce court paragraphe, l'auteur nous dévoile d'abord sa passion, puis il décrit une scène d'enivrement ; tout cela vise à expliquer son attitude vis-à-vis de l'alcool : la joie que le Maître des cinq saules éprouve quand il boit est pure, simple. Il boit parce qu'il aime boire, il boit pour tomber en ivresse.

Le texte décrit ensuite entre parenthèses le logement du Maître des cinq saules :

Son habitation paraissait à l'abandon et n'abritait ni du vent ni du soleil. Il portait des habits courts et rapiécés de travailleur manuel ; son coffre à riz et ses gourdes étaient périodiquement vides, mais ceci n'altérait pas sa sérénité.²¹⁵

De toute évidence, la pauvreté n'empêche pas la bonne humeur du Maître des cinq saules, car celui-ci a sa propre façon de s'amuser. Il s'agit de sa troisième passion : l'écriture.

Il écrivait souvent, mais pour son propre plaisir et ainsi exprimait ce qu'il voulait. Il oubliait de garder en son cœur les échecs et les succès et vécut ainsi jusqu'à la fin.²¹⁶

Tao Yuanming déclare que le Maître des cinq saules écrit pour s'amuser. À ses yeux, son texte n'a rien à voir avec le bénéfice ou la vanité ; oui, le texte témoigne de son ambition, mais celle du Maître des cinq saules n'est certainement pas semblable à celle de ses contemporains, car il ne mesure jamais son gain et sa perte, et il souhaite maintenir cet état jusqu'à la fin de sa vie. C'est là toute son ambition.

À la fin de ce texte, l'auteur ajoute un petit commentaire avec la perspective d'un observateur :

Son eulogie est ainsi rédigée :

La femme de Qian Lou²¹⁷ a dit :

²¹⁴ 性嗜酒，家贫不能常得。亲旧知其如此，或置酒而招之。造饮辄尽，期在必醉；既醉而退，曾不吝情去留。(Traduction de Jacques Pimpaneau)

²¹⁵ 环堵萧然，不蔽风日；短褐穿结，簞瓢屡空，晏如也！(Traduction de Jacques Pimpaneau)

²¹⁶ 常著文章自娱，颇示己志。忘怀得失，以此自终。(Traduction de Jacques Pimpaneau)

²¹⁷ Qian Lou, contemporain de Confucius, fut invité à devenir ministre du royaume de Qi, mais chaque fois refusa. Le souverain du royaume de Qi venait le consulter à pied chaque fois qu'il était en danger. Qian Lou était si pauvre que quand il mourut son vêtement n'était même pas capable de couvrir complètement son cadavre. Un disciple de Confucius proposa de le placer en biais. Mais la femme de Qian Lou préféra le laisser droit même si le cadavre n'était pas complètement recouvert, car il avait été un homme droit qui n'aurait pas supporté quelque chose de biais. Elle choisit comme nom posthume « Plénitude » car, malgré sa

« Il ne se souciait pas de la pauvreté
Il ne courait pas après la richesse et les honneurs. »
Ces paroles ne s'appliquent-elles pas à des hommes comme lui ?
Il buvait son saoul et composait des poèmes pour satisfaire son désir.
N'est-il pas un sujet de l'Empereur du détachement ?
N'est-il pas un sujet de l'Empereur de la spontanéité silencieuse ?²¹⁸

De toute évidence, l'auteur apprécie le comportement et l'esprit du Maître des cinq saules. En fait, selon le texte original chinois, l'auteur dit que le Maître des cinq saules vit comme le peuple de l'Empereur de Wu huai shi ou le peuple de l'Empereur de Ge tian shi. Ce sont deux empereurs de l'époque mythique – une époque pure, simple, libre sans ordre laïque ni hiérarchie, sans morale ni lois; un monde idéal que chante Lao Tseu, mais aussi le monde que Tao Yuanming représente dans *La Source des fleurs de pêcher*.

Ayant analysé le texte du *Maître des cinq saules*, nous trouvons que l'auteur décrit avec justesse la vie quotidienne d'un ermite; ses trois passions – en l'occurrence lire, boire et écrire –, sont en fait les loisirs courants, chaque intellectuel contemporain les partageant. De plus, concernant le texte du *Maître des cinq saules*, nous pouvons affirmer que le texte est écrit à la troisième personne. Néanmoins, la critique insiste pour placer *Le Maître des cinq saules* dans le champ autobiographique²¹⁹.

Si nous nous plaçons du point de vue contraire, les scènes quotidiennes que décrit Tao Yuanming sont certes applicables à la vie de n'importe quel intellectuel de l'époque, c'est-à-dire qu'elles s'appliquent aussi à la vie de l'auteur. Le texte, qui révèle beaucoup de détails du quotidien, comme l'esprit calme et libre du Maître des cinq saules et la joie qu'il éprouve dans sa vie banale et pauvre nous évoque Tao Yuanming lui-même. Il est donc raisonnable d'établir le lien entre Tao Yuanming et le Maître des cinq saules. Par conséquent, l'écriture de soi devient une hypothèse probable et logique quant au genre de l'œuvre.

Le Maître des cinq saules est considéré comme le texte initial d'une série d'autobiographies chinoises. Dans *La Littérature autobiographique en Chine*, Kawai Kozo

pauvreté, il avait refusé les honneurs : « Peu lui importait d'être pauvre et ignoré, et il ne courait pas après la richesse et les honneurs », ajouta-t-elle. Cf. Jacques Pimpaneau, *ouvr. cité*, p. 55.

²¹⁸ 赞曰：“黔娄之妻有言：‘不戚戚于贫贱，不汲汲于富贵。’其言兹若人之俦乎？衔觞赋诗，以乐其志，无怀氏之民欤？葛天氏之民欤（Traduction de Jacques Pimpaneau）

²¹⁹ Cf. Kawai Kozo, *ouvr. cité*, p. 69.

dénombrer une série d'autobiographies chinoises imitant le texte du *Maître des cinq saules*. Parmi celles-ci figurent deux textes connus, celui de Wang Ji²²⁰ (590-644), 五斗先生传 (*Le Maître des cinq boisseaux*), et celui de Bai Juyi²²¹ (772-846), 醉吟先生传 (*Le Maître ivre et chantant*). Selon Kawai Kozo, outre le fait que les deux textes sont nommés d'après *Le Maître des cinq saules*, ils partagent au moins deux autres caractéristiques avec celui-ci : d'abord, les deux textes refusent d'explicitement l'identité du héros, autrement dit son nom et ses origines. Ensuite, à l'instar du *Maître des cinq saules*, les deux textes évoquent la vie quotidienne et les loisirs du héros, décrit dans les deux textes comme un ermite²²².

Sous l'imitation du texte du *Maître des cinq saules*, une nouvelle catégorie émerge en Chine. Mais comme nous l'avons montré, il s'agit moins en réalité d'une autobiographie mettant l'accent sur l'histoire de l'auteur que d'un autoportrait représentant sa vie idéale et imaginaire. Afin de la distinguer des récits autobiographiques représentés par l'autopostface de Sima Qian, nous plaçons cette catégorie dans le paysage général de l'autoportrait.

3. L'autobiographie de Lu Yu et de Liu Yuxi : histoire ou littérature ? (733-842)

Selon Kawai Kozo, les premiers écrits sous le titre d'« autobiographie » sont ceux de Lu Yu (733?-804?)²²³ – 陆文学自传 (*L'Autobiographie de Lu Wenxue*) – et de Liu Yuxi (772- 842)²²⁴ – 子刘子自传 (*L'Autobiographie de Zi liuzi*)²²⁵. Les titres des deux textes sont constitués des mêmes éléments : l'autobiographie pour en désigner la nature et le nom de plume de l'auteur pour en désigner l'objet. Les deux textes marquent l'apparition du néologisme 自传 en Chine.

Kawai Kozo évalue la valeur novatrice de l'autobiographie de Lu Yu. Selon lui, la deuxième partie du texte relate les détails de son expérience personnelle, de son enfance au

²²⁰ Wang Ji (en chinois, 王绩), poète qui vécut au début de la dynastie Tang, il est considéré comme le premier poète connu qui estime et imite le style de Tao Yuanming dans l'histoire littéraire chinoise.

²²¹ Bai Juyi (en chinois, 白居易), poète prolifique de la dynastie Tang, il est considéré encore de nos jours comme un des poètes les plus célèbres de Chine.

²²² Cf. Kawai Kozo, *ouvr. cité*, p. 73-99.

²²³ Lu Yu (en chinois, 陆羽), écrivain de la dynastie Tang, connu pour son ouvrage *Le Classique du thé*.

²²⁴ Liu Yuxi (en chinois, 刘禹锡), poète, philosophe et essayiste actif sous la dynastie Tang.

²²⁵ Cf. Kawai Kozo, *ouvr. cité*, p. 172.

début de sa carrière professionnelle. Jusqu'alors, au lieu de détailler l'expérience de l'auteur, les récits comme ceux de Sima Qian citaient simplement les événements survenus au cours de sa vie. D'après Kawai Kozo, les récits détaillés ajoutent une valeur esthétique à l'autobiographie de Lu Yu²²⁶.

Quant à l'autobiographie de Liu Yuxi, elle tourne principalement autour d'un événement historique ayant changé la carrière professionnelle et la vie de Liu Yuxi. Il fut impliqué dans un bouleversement politique qui aurait eu lieu vers le milieu du règne de la dynastie Tang. Liu Yuxi était membre d'un groupe politique soutenant une politique réformatrice. À la suite de l'échec de la réforme, ce groupe politique est exilé par ses adversaires. Ce bouleversement politique chamboule radicalement la carrière de Liu Yuxi. Dès lors, il lui est impossible d'approcher le cercle du pouvoir. Dans *L'Autobiographie de Zi Liuzi*, Liu Yuxi cite les événements de sa vie, les fonctions officielles qu'il a occupées et porte un regard objectif sur ce bouleversement politique. À la fin de son autobiographie, il dévoile qu'il rédige celle-ci à l'âge de 71 ans. Il s'agit donc d'un bilan général de sa vie, à l'issue de laquelle Liu Yuxi déclare qu'il ne regrette rien, et ce, malgré les critiques.

Cependant, Kawai Kozo pense que dans son autobiographie, Liu Yuxi n'expose pas franchement son sentiment et sa pensée au sujet du bouleversement politique, car il refuse de commenter ce qu'il a fait, pendant la réforme, aux côtés des deux meneurs du groupe auquel il a participé. Il semblerait que Liu Yuxi adopte un point de vue d'historien pour narrer son expérience objectivement, mais selon Kawai Kozo, sa posture quasi indifférente nous révèle que Liu Yuxi ne réfléchit pas encore profondément à son comportement. Autrement dit, l'auteur n'a pas la volonté de confesser ses actes.

Kawai Kozo en conclut que même si l'autobiographie est écrite à la fin de la vie de l'auteur, elle ne représente nullement l'histoire de sa personnalité, la figure de l'auteur demeurant statique de son enfance à l'âge de 71 ans²²⁷.

Kawai Kozo met l'accent sur l'analyse du texte et sur sa valeur esthétique, il ne cherche pas à synthétiser les caractéristiques génériques de l'autobiographie chinoise. Mais il y a entre les deux textes des éléments similaires que nous ne pouvons pas ignorer.

²²⁶ Kawai Kozo, *ouvr. cité*, p. 185.

²²⁷ Kawai Kozo, *ouvr. cité*, p. 201.

D'abord, les deux autobiographies sont courtes et représentent seulement quelques milliers de caractères; ensuite, les deux textes sont écrits à la troisième personne, mais leur titre nous dévoile la similarité d'identité entre l'auteur et le héros; enfin, les deux textes narrent rétrospectivement des événements réels de la vie de l'auteur.

Évidemment, les deux pratiques autobiographiques subissent principalement l'influence des récits autobiographiques de Sima Qian; ils commencent par la présentation de l'identité du héros et citent les événements passés dans la vie de celui-ci. L'auteur narre à la troisième personne et il fait des efforts pour conserver une perspective objective, c'est-à-dire le point de vue d'un historien. Par ailleurs, les deux pratiques concernent principalement la vie publique de l'auteur. Le récit de Lu Yu tourne autour de son expérience d'étude, des obstacles qu'il a rencontrés et des aides qu'il a reçues, s'achevant par une liste d'œuvres qu'il a réalisées. Celui de Liu Yuxi met l'accent sur sa carrière politique, énumère les postes officiels qu'il a occupés. Comme chez Sima Qian, les deux pratiques concernent rarement la vie privée du héros. De ce point de vue, il nous semble logique de voir les deux pratiques autobiographiques comme une continuation du récit autobiographique de Sima Qian, mais pas de celui de Tao Yuanming, parce que celui-ci raconte principalement la vie privée du héros, l'auteur s'attachant davantage à énumérer ses passions et ses loisirs que ses réussites professionnelles.

Cependant, à travers l'analyse du texte, nous remarquons que l'autobiographie chinoise subit aussi l'influence du *Maître des cinq saules*. Chez Lu Yu, l'autobiographie le représente comme un ermite à l'instar de Tao Yuanming; quant à Liu Yuxi, il ajoute à la fin de son autobiographie un paragraphe dans lequel il se livre directement à des commentaires, voire à des compliments sur lui-même, comme dans le dernier paragraphe du *Maître des cinq saules*.

En considérant le récit autobiographique de Sima Qian comme la source principale de l'autobiographie ancienne, il nous semble que celle-ci appartient davantage au champ historiographique qu'au champ littéraire. En 2009, Yang Zhengrun a publié une œuvre consacrée à l'étude de la biographie; selon lui, la critique chinoise s'accorde pour classer l'autobiographie comme un sous-genre au sein du domaine biographique. Et la biographie,

selon la critique ancienne chinoise, est classée dans le domaine historique²²⁸. À proprement parler, en tant que sous-genre de la biographie, l'autobiographie ancienne est classée également dans le domaine historique.

En bref, l'autobiographie en Chine ancienne est un mélange de biographie et d'autoportrait, mais qui, à l'époque, constitue davantage une pratique historique qu'une pratique littéraire.

4. L'autobiographie dans Chine ancienne : concept ou genre

En prenant les pratiques autobiographiques que nous avons analysées, pouvons-nous en conclure à l'apparition de l'autobiographie comme un genre mature en Chine ?

Pour répondre à cette question, nous évoquerons d'abord l'avis de Kawai Kazo. Bien que son étude se consacre davantage à collecter les documents autobiographiques originaux et à analyser ces textes autobiographiques, il réalise également une confrontation entre ces textes et la définition de Lejeune afin d'établir la différence entre les textes autobiographiques en Chine ancienne et ceux du monde occidental. Kawai Kazo soutient que l'autobiographie est un genre occidental, dont nous ne pouvons trouver l'équivalent en Chine ancienne. Les récits comme *L'Auto-postface* de Sima Qian ou *Le Maître des cinq saules*, voire les autobiographies de Lu Yu et de Liu Yuxi, sont seulement des récits ayant une nature autobiographique²²⁹. Selon Kawai Kazo, les pratiques autobiographiques en Chine ancienne sont dépourvues d'influence pratique, les deux articles intitulés *Zi Zhuan* trouvent peu d'écho, leurs imitations sont rares et, quoi qu'il en soit, ces deux pratiques ne deviennent pas un genre emblématique dont héritent les auteurs suivants²³⁰. L'autobiographie en Chine ancienne n'est pas suffisamment développée pour concurrencer l'autobiographie occidentale.

Kawai Kazo indique également que contrairement à l'autobiographie occidentale, le texte autobiographique en Chine ancienne ne manifeste pas « la différence entre le moi

²²⁸ Yang Zhengrun, *Une poétique moderne de la biographie* (现代传记学), Nan Jing, Éditions de l'université de Nan Jing, 2009, p. 22.

²²⁹ Kawai Kazo, *ouvr. cité*, p. 4.

²³⁰ *Ibid.*, p. 206.

d'hier et le moi d'aujourd'hui ²³¹ »; autrement dit, la figure du héros du texte autobiographique ancien demeure statique, l'auteur ne retrace pas les changements de sa personnalité; mais l'autobiographie occidentale est dédiée à l'histoire de la personnalité du héros. Selon Kawai Kazo, cette différence manifeste la divergence de nature entre les deux types d'autobiographies. Celle de l'Occident examine les changements entre le moi ancien et le moi nouveau et les mesure au fil du temps, Il s'agit essentiellement d'une auto-analyse ou d'une introspection; celle de la Chine ancienne constitue principalement une autojustification, elle se produit souvent dans le cas où l'auteur s'aperçoit de sa différence avec la norme commune des intellectuels anciens, et cherche à expliquer et à défendre ce qu'il est²³².

Le jugement de Kawai Kazo sur la nature de l'autobiographie chinoise ancienne convient aux auteurs pratiquant l'autobiographie mentionnés dans la présente étude : Sima Qian a été castré après avoir provoqué la colère de l'empereur; Tao Yuanming cherche à exposer son image d'ermite; Lu Yu n'a jamais approché le cercle du pouvoir; et Liu Yuxi est exilé jusqu'à la fin de sa vie. Tous connaissent l'échec dans leur vie politique et ne se conforment pas à la norme générale mesurant la réussite de l'intellectuel ancien. Dans de tels cas, pour se défendre et justifier son existence, l'auteur se place en opposition par rapport au monde extérieur. Sa plume ne sert pas à raconter les changements de son monde intérieur.

Cependant, lorsqu'on parle de la nature de l'autobiographie en Chine ancienne, il ne faut pas oublier son rapport étroit avec l'histoire. À l'exception de l'autoportrait de Tao Yuanming, les textes autobiographiques basés sur une perspective objective concernent exclusivement la vie publique de l'auteur. Utilisant la troisième personne, leurs auteurs n'ont pas la motivation ni la possibilité d'approfondir l'exploration de leur monde intérieur. Les changements de leur personnalité passent alors inaperçus pour l'auteur comme pour le lecteur.

Kawai Kozo conclut que les textes chinois de nature autobiographique ont une longue histoire, et que leurs caractéristiques sont très vivantes et très marquées. On ne peut

²³¹ 今日之我已非昨日之我。(Notre traduction), *Ibid.*, p. 3.

²³² *Ibid.*, p. 203.

donc les confondre avec l'autobiographie occidentale, les autobiographies en Chine ancienne étant davantage un concept visant à écrire l'histoire de l'auteur lui-même qu'un genre littéraire²³³.

Kawai Kozo n'explique pas la raison pour laquelle l'équivalent de l'autobiographie occidentale n'existe pas dans la Chine ancienne. Les causes sont diverses et compliquées, mais selon nous, cette absence est avant tout liée à la culture traditionnelle chinoise, qui n'apprécie pas la valeur individuelle. Pour l'intellectuel de l'époque, il est donc impudent de trop parler de soi. Cependant, comme l'a dit Yu Dafu : « Le plus grand succès du Mouvement du 4 mai est la découverte de "l'individu".²³⁴ » La valeur individuelle véhiculée par le 4 mai contribue à l'émergence de l'autobiographie moderne chinoise. Ce n'est donc pas une coïncidence si sa première vague a lieu juste après le 4 mai, autrement dit, dans les années 1920.

II L'autobiographie moderne en Chine (1929-1981)

Kawai Kozo indique que l'émergence de l'autobiographie moderne remonte à la période du 4 mai [1917-1921]. Préconisée par les intellectuels, l'autobiographie de type occidental commence à apparaître en Chine²³⁵. L'avis de Kawai Kozo est largement partagé dans la critique chinoise. Par exemple, Yang Zhengrun affirme que :

L'autobiographie moderne chinoise est née dans les années 1920, l'auteur qui pratique l'autobiographie moderne a subi principalement l'influence de l'autobiographie occidentale.²³⁶

Pour démêler l'histoire de l'autobiographie moderne en Chine et pour constater l'impact occidental sur celle-ci, nous distinguerons trois œuvres autobiographiques comme repères

²³³ *Ibid.*, p. 207.

²³⁴ 五四运动的最大的成功，第一要算“个人”的发现。(Notre traduction), Yu Dafu, *La Grande Anthologie de la Nouvelle Littérature chinoise* (中国新文学大系), Hong Kong, Éditions de l'étude littéraire (香港文学研究社), 1972, p.2887.

²³⁵ Kawai Kozo, *ouvr. cité*, p. 1-2.

²³⁶ 中国现代自传 1920年代诞生了，现代自传的作者大多受西方自传的影响。(Notre traduction), Yang Zhengrun, *ouvr. cité*, p. 303.

dans ce sous-chapitre : celle de Hu Shi, premier intellectuel préconisant l'autobiographie moderne en Chine; celle de Guo Moruo, l'un des plus influents auteurs d'autobiographie en Chine moderne; et celle de Mao Dun, publiée en 1979 et importante durant la période postmaoïste. Nous finirons par une analyse sur les caractéristiques de l'autobiographie moderne chinoise.

En outre, afin de les distinguer du texte autobiographique dans la Chine ancienne, nous appliquerons l'appellation de Yang – l'autobiographie moderne – pour désigner les œuvres autobiographiques postérieures au 4 mai.

1. Hu Shi : la préconisation de l'autobiographie moderne

Le 4 mai marque une forte rupture dans l'histoire littéraire et culturelle chinoise. Pour répondre à l'appel de la réforme culturelle au début du XX^e siècle, beaucoup d'œuvres occidentales sont introduites en Chine par les intellectuels de l'époque, telles que les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau. En même temps que l'intellectuel chinois retrouve le terme *Zi Zhuan* pour désigner les œuvres comme celle de Rousseau, celui-ci change l'horizon d'attente des Chinois sur *Zi Zhuan*. Désormais, *Zi Zhuan* ne désigne plus seulement les récits autobiographiques chinois, mais aussi les autobiographies occidentales.

L'autobiographie moderne n'émerge pas spontanément comme nouvelle catégorie littéraire. L'un des initiateurs du mouvement de la nouvelle culture – Hu Shi – est en effet le premier à promouvoir celle-ci en Chine, ce qu'il reconnaît dans son autobiographie 四十自述 (*L'Auto-récit à l'âge de quarante ans*)²³⁷ :

Au cours des dix dernières années, j'ai senti que la Chine manquait profondément de littérature biographique. J'ai donc partout invité mes vieux amis à écrire leur autobiographie.²³⁸

²³⁷ *L'Auto-récit à l'âge de quarante ans* (四十自述), est écrit en 1931, alors que Hu Shi est âgé de 40 ans. Les passages cités ici viennent d'une version de 2006, publiée par les Éditions d'éducation d'An Hui.

²³⁸ 我这十几年中，因为深深的感觉中国最缺乏传记的文学，所以到处劝我的老辈朋友写他们的自传。(Notre traduction), Hu Shi, *L'Auto-récit à l'âge de quarante ans* (四十自述), An Hui, Éditions d'éducation d'An Hui, 2006, p. 12.

En étudiant la carrière de Hu Shi, on s'aperçoit qu'il se consacre beaucoup au développement de l'autobiographie moderne en Chine. Outre le fait qu'il invite ses amis à se lancer dans le champ autobiographique, il rédige sa propre autobiographie, laquelle couvre sa vie de sa naissance jusqu'à ses 26 ans.

Pourquoi Hu Shi encourage-t-il d'autres intellectuels à écrire leur autobiographie ? Pour Hu Shi, l'œuvre autobiographique ou l'œuvre biographique assortie des idées occidentales a pour fonction de créer un exemple à suivre pour le peuple ordinaire. Selon Hu Shi, l'éducation classique chinoise comporte six défauts qui empêchent de former les talents, parmi lesquels :

La littérature biographique est très déficiente, c'est dommage que l'histoire de la personnalité des personnages grands ne puisse pas être enregistrée pour la majorité.²³⁹

Hu Shi évoque ici la biographie, mais son opinion s'applique également à l'autobiographie. En effet, pour lui, l'autobiographie comme la biographie peuvent constituer des sources d'instruction pour les masses populaires chinoises.

En 1931, à l'âge de quarante ans, Hu Shi commence à rédiger son autobiographie. Celle-ci est publiée en 1933 à Shanghai²⁴⁰. Dans un célèbre discours sur le lien entre l'âge et la personnalité, Confucius affirme que : « À l'âge de quarante ans, l'homme n'est plus perplexe²⁴¹. » En effet, lorsqu'un homme dépasse la quarantaine, il est mature, sa personnalité s'est formée, ses perspectives sur le monde extérieur et sur lui-même ne changent plus si facilement. L'âge de quarante ans est donc l'occasion pour Hu Shi de raconter l'histoire de sa personnalité, et pour celle-ci de faire l'objet d'une autobiographie moderne. Il s'agit d'une grande rupture par rapport aux récits autobiographiques en Chine ancienne.

Dans la préface, Hu Shi divise sa vie passée en trois parties : l'époque avant ses études aux États-Unis, celle où il y faisait ses études, et celle de son retour en Chine

²³⁹ 传记文学太贫乏了, 虽偶有伟大的人物, 而其人格风范皆不能成为多数人的读物。(Notre traduction), Hu Shi, *Les Six Écritures* (six écritures classiques et représentatives du confucianisme) constatées insuffisantes comme les sources des leaders (论六经不够作领袖人才的来源), Collection des critiques de Hu Shi (胡适论学近著), Jinan, Éditions du peuple de Shandong, Tome 1, Vol. 4, p. 521-522.

²⁴⁰ Cf. Xu Pengxu, *Recherche philologique de la littérature moderne chinoise* (中国现代文学文献学研究), Beijing, Éditions des sciences sociales de Chine, p. 61.

²⁴¹ 四十而不惑 (Notre traduction)

jusqu'à ses quarante ans. Dans ses écrits, Hu Shi se concentre toutefois sur la première période de sa vie. Pour des raisons politiques, Hu Shi est forcé de quitter son pays natal et de s'exiler aux États-Unis, laissant cette autobiographie inachevée. Cependant, celle-ci retrace l'histoire de sa personnalité. Hu Shi narre rétrospectivement les événements réels en six chapitres allant du mariage de ses parents jusqu'à son départ aux États-Unis.

Le premier chapitre, qui a pour titre *Le mariage de ma mère*, narre des événements antérieurs à la naissance de Hu Shi. Celui-ci se fait ici l'héritier d'une tradition biographique remontant aux *Mémoires historiques* de Sima Qian. Les origines paternelles sont parmi les informations essentielles servant à déterminer l'identité d'un homme. Dans ce chapitre narrant l'histoire d'amour de ses parents, Hu Shi décrit affectueusement sa mère. En raison du bas statut de la mère au sein de la famille en Chine ancienne, les biographies ainsi que les récits autobiographiques mentionnent rarement la mère du héros, sans parler de lui consacrer un chapitre entier. En revanche, à travers ses récits sur son enfance, Hu Shi nous montre avec affection l'influence positive de sa mère dans la formation de sa personnalité. Il reconnaît que grâce à la tendresse de celle-ci, il a développé des traits de caractère tels que la gentillesse, la tolérance, etc.²⁴².

Le premier des six chapitres prend la forme – selon Hu Shi lui-même – d'une « écriture romanesque »²⁴³ comportant des éléments fictifs et imaginaires. Ce style romanesque est approuvé par Xu Zhimo²⁴⁴, mais Hu Shi le rejette bientôt et déclare :

Je suis au fond une personne davantage formée à l'histoire qu'aux lettres, et après le premier chapitre, celui qui raconte mon enfance, j'abandonne inconsciemment la narration romanesque pour revenir à celui, plus strict, de la narration historique.²⁴⁵

Ce discours évoque le pacte autobiographique de P. Lejeune. En effet, Hu Shi donne ici au lecteur une garantie implicite quant à la vraisemblance de ce qu'il relate dans son autobiographie, car l'exposition de la vérité est une exigence tacite dans la narration historique. Mais bien qu'il vise à constituer un modèle afin d'éduquer le peuple, Hu Shi

²⁴² Hu Shi, *ouvr. cité*, p. 23.

²⁴³ 我究竟是一个受史学训练深于文学训练的人，写完了第一篇，写到了自己的幼年生活，就不知不觉的抛弃了小说的体裁，回到了谨严的历史叙述的老路上去了。(Notre traduction), *Ibid.*, p. 14.

²⁴⁴ Xu Zhimo (徐志摩 1897-1931), est l'un des plus illustres poètes modernes chinois.

²⁴⁵ Hu Shi, *ouvr. cité*, p. 11.

n'omet pas les événements indignes de sa vie. Par exemple, à l'évocation de sa jeunesse, il n'évite pas de mentionner le fait qu'il parie, boit et fréquente des prostituées.

Tous les éléments désignés par P. Lejeune pour constituer une autobiographie moderne – le pacte autobiographique, l'emploi autoréférentiel de la première personne et l'histoire rétrospective de la personnalité de l'auteur – sont présents dans cette autobiographie. Il nous semble donc très logique de placer cette œuvre dans le paysage générique de l'autobiographie moderne. Selon nous, il s'agit d'une tentative réussie de placer la notion autobiographique occidentale sur le terrain de la culture traditionnelle chinoise. Hu Shi cherche à promouvoir la littérature biographique et autobiographique. Pour lui, l'autobiographie est une branche de la biographie, toutes deux sont dédiées au grand personnage, et visent à éduquer les peuples. Ses idées sur la notion autobiographique associent le concept autobiographique occidental et celui de tradition chinoise.

En effet, l'autobiographie de Hu Shi n'est pas la première publiée en Chine. Comme il le souligne dans l'autopréface de *L'Auto-récit à l'âge de quarante ans* :

Bien que mon autobiographie ne soit pas finie pour le moment, les autobiographies de mes vieux amis, comme celle de M. Guo Moruo, et celle de M. Li Ji, sont publiées depuis longtemps.²⁴⁶

Selon Xu Jingpin, spécialiste du domaine de l'autobiographie chinoise, après le Mouvement de la nouvelle culture chinoise, des années 1920 à 1940, l'autobiographie moderne prend son envol en Chine. À cette époque, de nombreux intellectuels écrivent leur autobiographie²⁴⁷.

2. Guo Moruo : l'archétype de l'autobiographie moderne

Lorsque l'on parle de l'autobiographie moderne en Chine, l'œuvre de Guo Moruo²⁴⁸

²⁴⁶ 我的这部自述虽然至今没写完，几位旧友的自传，如郭沫若先生的，如李季先生的，都早已出版了。(Notre traduction), Hu Shi, *ouvr. cité*, p. 23.

²⁴⁷ Xu Jingpin, *Chinese Autobiography in the Past Century: A Literature Review* (百年中国自传文学创作: 一个文献综述), *Chong Qing Social Sciences*, n° 11, 2014.

²⁴⁸ Guo Moruo (郭沫若 1892-1978) est un écrivain moderne très actif au XX^e siècle, qui a été tout à la fois poète, dramaturge, l'un des fondateurs du groupe Création, mais aussi archéologue et spécialiste de la Chine antique.

est incontournable.

Guo Moruo est un écrivain très prolifique, dont les écrits touchent à presque tous les genres littéraires : poèmes, essais, romans, théâtre, autobiographie, etc. Comme Hu Shi, Guo Moruo est également un érudit ayant connu l'éducation classique chinoise ainsi que l'éducation occidentale. En 1928, il se met à rédiger son autobiographie et publie la première partie, *Mon Enfance* (我的童年), en 1929. Celle-ci figure ensuite dans le premier volume de son autobiographie, *L'Adolescence* (少年时代), publié en 1947. Guo Moruo poursuit son autobiographie jusqu'aux années 1950, moment où celle-ci est enfin publiée sous le titre 沫若自传 (*L'Autobiographie de Moruo*)²⁴⁹. Divisée en quatre volumes, *L'Autobiographie de Moruo* est une grande œuvre de près de deux millions de caractères, considérée comme l'une des plus représentatives de l'autobiographie moderne Chinoise²⁵⁰.

Comme celle de Hu Shi, *L'Autobiographie de Moruo* est écrite dans le sillage de l'autobiographie occidentale. Guo Moruo explique ses motivations dans l'autopréface de *Mon Enfance* :

Je ne veux pas imiter Augustine et Rousseau pour exprimer la confession, imiter Goethe et Tolstoï pour décrire le génie. Je ne veux qu'écrire comment telle société donne naissance à tel homme, ou comment tel homme vit dans telle société.²⁵¹

D'abord, tandis qu'il nie sa volonté d'imiter les autobiographies occidentales, Guo Moruo nous révèle que sa vision de l'autobiographie moderne lui vient des autobiographies classiques qu'il cite. Ensuite, il classe les autobiographies occidentales en deux catégories : le type de la confession et celui racontant des prouesses. Enfin, Guo Moruo tente d'écrire un autre type d'autobiographie, qui souligne les rapports entre un individu et la société, mais le noyau de ce type d'autobiographie est le même que pour les deux autres – l'histoire de la personnalité.

Deng Li, spécialiste de l'œuvre de Guo Moruo, dans sa dissertation « La

²⁴⁹ Cf. Xu Pengxu, *ouvr. cité*, p. 64.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ 我不是想学 Augustine 和 Rousseau 要表达什么忏悔, 我也不是想学 Goethe 和 Tolstoï 要描写什么天才。我写的只是这样的一个人, 或者也可以说有这样的人在这样的时代。(Notre traduction), Guo Moruo, *L'Autobiographie de Moruo* (沫若自传), Vol. 1, Beijing, Éditions de la littérature du peuple, 1978, p. 5.

Contribution de *L'Autobiographie de Moruo* à l'autobiographie moderne en Chine ²⁵² », conclut, en comparant *L'Autobiographie de Moruo* à l'autobiographie occidentale, à des caractères différents. Selon lui, l'autobiographie de Guo Moruo est une œuvre combinant l'autobiographie et l'histoire, Guo Moruo rédigeant sa propre autobiographie à partir de l'histoire sociale, dans le cadre des événements historiques et sociaux, en exposant son sentiment et son opinion par rapport à ceux-ci et en évoquant sa fréquentation avec les personnages concernés, révélant simultanément l'histoire de sa personnalité²⁵³.

De Ling conclut ensuite :

L'autobiographie de Guo Moruo est une épopée de la société moderne chinoise, qui reflète partiellement son histoire et existe comme une chronique artistique de celle-ci.²⁵⁴

Ici, Deng Li souligne la fonction de l'autobiographie de Guo Moruo pour observer la société moderne chinoise. En effet, Guo Moruo met en évidence les changements au sein de cette société. Dans son autobiographie, il est un individu qui observe les changements, mais participe également à ceux-ci. D'après Deng Li, avec *L'Autobiographie de Moruo*, en combinant l'histoire de la société et celle de sa personnalité, Guo Moruo a inauguré un nouveau type d'autobiographie dans la littérature chinoise. Kawai Kozo exprime le même avis dans *La Littérature autobiographique en Chine* :

Dans les autobiographies chinoises, les individus sont étroitement liés à leur époque. Les auteurs enregistrent non seulement les individus, mais souvent, en priorité, l'époque également.²⁵⁵

Pour quelle raison les auteurs chinois soulignent-ils la fonction historique de ces autobiographies ? D'après Deng Li, il s'agit d'abord, dans le cas de Guo Moruo, d'un choix particulier, car celui-ci est un historien habitué à s'expliquer de ce point de vue, même si l'objet est sa propre vie. En réalisant un archétype à imiter pour les auteurs

²⁵² Deng Li, *La Contribution de L'Autobiographie de Moruo à l'autobiographie moderne en Chine* (论沫若自传对中国现代自传的贡献), *La Critique de roman* (小说评论), n° 4, 2010.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ 郭沫若的自传是中国现代社会的一部史诗, 比较全面地反映了中国现代社会的历史, 是一部艺术的编年史 (Notre traduction), Deng Li, *ouvr. cité*.

²⁵⁵ 在中国式的自传里, 个人和时代密不可分, 作者记录的不仅仅是个人, 记录时代, 抑或更在个人之上。 (Notre traduction), Kawai Kozo, *ouvr. cité*, p. 2.

postérieurs, le choix particulier de Guo Moruo devient donc un caractère commun de l'autobiographie moderne chinoise²⁵⁶. Dans son article, *Chinese Autobiography in the Past Century : A Literature Review*, Xu Jingpin classe dans ce type la majorité des autobiographies modernes influentes de l'époque, comme celles de Hu Shi, Guo Moruo, Shen Congwen²⁵⁷, Xie Bingying²⁵⁸, etc.²⁵⁹

Selon Xu, à partir des années 1940, à cause d'un engagement de plus en plus marqué dans la Seconde Guerre mondiale, le renouveau de la littérature chinoise ainsi que la tendance d'écrire des autobiographies perdent peu à peu de leur dynamisme; puis, après les années 1950, sous la censure stricte du gouvernement de Mao, la publication d'autobiographies s'interrompt complètement en Chine continentale²⁶⁰. Par conséquent, la période des années 1920 à 1940 couvre presque tout le développement de l'autobiographie moderne en Chine.

3. Mao Dun : une continuité dans la période post-maoïste

Mao Dun (1896-1981, 茅盾), nom de plume de Shen Dehong, également critique littéraire et journaliste, est l'un des plus importants écrivains de la littérature moderne chinoise. La vie politique de Mao Dun commence avec sa participation au Mouvement du 4 mai en 1919; en 1920, il s'associe à la communauté communiste de Shanghai et devient l'un des principaux cofondateurs du Parti communiste chinois en 1921 et, initialement, le porte-parole du Parti. La carrière professionnelle de Mao Dun commence par son emploi au service d'édition et de traduction du journal *Presse commerciale* (商务印书馆) en 1919; en 1921, on lui confie le poste de rédacteur en chef du mensuel littéraire *Revue mensuelle du roman* (小说月报). Il participe en même temps à la fondation d'une association d'études de la littérature (文学研究会); en 1927, il publie son premier roman sous le nom

²⁵⁶ Deng Li, *ouvr. cité*.

²⁵⁷ Shen Congwen (沈从文 1902-1988) est un écrivain indépendant, ayant perdu le droit d'écrire après les années 1950 sous la censure du gouvernement de Mao. Il a pris pour thème dans ses romans sa province natale du Hunan, et en particulier ses minorités nationales.

²⁵⁸ Xie Bingying (谢冰莹 1906-2000), écrivaine chinoise.

²⁵⁹ Xu Jingpin, *ouvr. cité*.

²⁶⁰ *Ibid.*

de plume Mao Dun et, en 1933, il publie son roman le plus connu, *Minuit* (子夜). Après la prise de pouvoir par les communistes en 1949, il endosse les fonctions de secrétaire de Mao et de ministre de la Culture, qu'il ne quittera qu'en 1964. Pendant la période maoïste, Mao Dun arrête d'écrire et ne reprend qu'à la fin de la Révolution culturelle. En 1979, à l'âge de 83 ans, Mao Dun commence à rédiger son autobiographie²⁶¹.

L'autobiographie de Mao Dun regroupe 14 articles. Chacun étant rédigé autour d'un événement important de sa vie, nous pouvons les reconnaître grâce à leur titre. Par exemple, les deux premiers sont consacrés à son enfance et à sa famille, sous le titre *Ma famille et mes parents I, II* (我的家庭和亲人上, 下); le troisième article s'intitule *Mon parcours d'étudiant* (我的学生时代); le quatrième et le cinquième racontent son expérience comme traducteur au sein de *Presse commerciale*, tout comme les titres l'indiquent : *La vie dans le département de traduction chez Presse commerciale I, II* (商务印书馆编译所生活之一, 之二). Les articles restants racontent chronologiquement les grands événements historiques auxquels il a participé, notamment la fondation du Parti communiste, la grande grève chez *Presse commerciale*, etc. L'autobiographie de Mao Dun s'arrête à la fin des années 1920 et s'achève sur deux articles consacrés à la publication de son premier roman en 1927 et à son exil au Japon de 1928 à 1930²⁶².

À l'image de celle de Hu Shi et de celle de Guo Moruo, qui commencent par une introduction de la famille et des parents, l'autobiographie de Mao Dun hérite de la tradition instaurée par Sima Qian : remonter à l'origine paternelle afin de déterminer l'identité. De plus, la vie publique est toujours au cœur de l'écriture, par opposition à la vie privée dans l'autobiographie. Évidemment, l'autobiographie de Mao Dun est une autobiographie chinoise typique, qui combine volontairement l'histoire de l'individu et les grands événements historiques.

Comme l'indique Xu Pengxu :

La vie entière de Mao Dun est liée étroitement au développement de la littérature moderne et de la révolution en Chine. Les récits autobiographiques qu'il a écrits [...]

²⁶¹ L'autobiographie de Mao Dun est rédigée sous forme de mémoires, mais comme ceux-ci sont regroupés selon un ordre chronologique, les critiques chinois tels que Xu Pengxu les considèrent comme une autobiographie. Cf. Xu Pengxu, *ouvr. cité*, p. 67.

²⁶² Mao Dun, *Les Mémoires de Mao Dun* (茅盾回忆录), Beijing, Éditions de Hua Wen, 2013.

sont des documents historiques très précieux et très importants, qui nous aident à connaître non seulement sa vie entière, mais aussi le développement de la littérature, de la culture et de la société en Chine moderne.²⁶³

4. L'autobiographie moderne en Chine : entre histoire et littérature

Dans son œuvre *Une poétique moderne de la biographie* (现代传记学), combinant les théories occidentales avec les pratiques chinoises dans le champ biographique, Yang Zhengrun cite la définition lejeunienne comme seule à même de définir l'autobiographie moderne chinoise²⁶⁴.

De toute évidence, l'autobiographie moderne chinoise représentée par les trois œuvres analysées est conforme aux éléments formels qu'exige Lejeune : ce sont des récits rétrospectifs en prose et leurs auteurs sont des intellectuels, très célèbres à l'époque, qui visent à établir un modèle pour les jeunes en narrant leur propre vie. En la confrontant aux éléments formels, il nous paraît raisonnable de classer l'autobiographie chinoise moderne parmi les autobiographies modernes occidentales représentées par les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau.

D'ailleurs, l'autobiographie chinoise moderne est écrite à la première personne, et le pacte homonymique entre l'auteur et le héros également établi. Nous le trouvons parfois dans un titre comme *L'Autobiographie de Moruo*, parfois par le fait que le nom de l'auteur apparaît directement dans le texte, comme c'est le cas pour Hu Shi et Mao Dun. Tout cela nous dévoile l'existence de la trinité entre l'auteur, le narrateur et le héros dans l'autobiographie chinoise moderne.

Concernant le pacte de vérité entre l'auteur et le lecteur, les écrivains chinois ont explicitement signé celui-ci en combinant leur nom au terme « autobiographie » dans le titre de l'œuvre. En outre, ils l'ont signé implicitement en insistant sur la « stricte narration historique » dans le récit autobiographique, puisque celle-ci implique à la fois une position objective et la volonté de représenter la vraisemblance de sa propre histoire.

²⁶³ 他的一生与中国现代文学和中国革命的发展紧密地结合在一起。他所写下的这些自传性文字[...], 不仅对了解他的一生, 而且对了解中国现代文学、文化和中国现代社会的发展, 都是极为难得的重要历史文献 (Notre traduction), Xu Pengxu, *ouvr. cité*, p. 67.

²⁶⁴ Yang Zhengrun, *ouvr. cité*, p. 292.

Le jugement de Yang sur l'autobiographie chinoise moderne est juste et montre que la critique chinoise s'accorde pour placer les pratiques chinoises dans le domaine autobiographique, conformément à la définition lejeunienne. Il est certes réconfortant pour la critique chinoise de trouver un domaine générique dans lequel classer ces pratiques, mais il demeure au sein de celle-ci une force d'inertie qui tend à supposer une continuité entre les pratiques autobiographies chinoises et l'autobiographie occidentale. La focalisation sur cette continuité risque de faire perdre de vue les caractéristiques particulières de l'autobiographie chinoise moderne.

Cette dernière est née à une époque mouvementée, durant laquelle les auteurs pratiquant l'autobiographie étaient des intellectuels renommés participant aux événements historiques. Il est impossible pour eux de séparer leur propre expérience de ces événements. De plus, l'auteur chinois se concentre sur la valeur historique de l'autobiographie, il se sent responsable de témoigner de ces événements historiques. Par exemple, les trois autobiographies chinoises que nous avons analysées représentent ce même type, combinant l'histoire de l'époque et celle de l'individu. Selon nous, ce caractère n'est pas dû au hasard. Hu Shi affirme qu'en tant qu'historien de métier, il ne peut rejeter « la stricte narration historique ». Sa déclaration s'applique également à l'autobiographie de Guo Moruo et à celle de Mao Dun.

Les intellectuels chinois modernes héritent, lors de l'écriture de leur autobiographie, sur « cette stricte narration historique » issue de *Mémoires historiques*. Ici, elle signifie d'abord de regarder le soi selon la perspective suivante : la valeur de l'individu réside dans ses accomplissements sociaux; c'est-à-dire les événements historiques auxquels il participe, les liens sociaux qu'il entretient, ses réussites visibles, etc. Tous les accomplissements sociaux existent comme des coordonnées servant à situer un individu. Cette perspective dans le regard sur soi est une façon traditionnelle pour le Chinois de voir et d'expliquer aux autres qui il est. Dans les biographies traditionnelles, elle est la seule perspective permettant d'identifier un individu.

Cette perspective servant à identifier un individu, et la notion commune consistant à placer l'autobiographie dans le champ biographique, voire le champ historique, sont les éléments essentiels qui constituent l'horizon d'attente des intellectuels modernes chinois

au moment d'envisager l'autobiographie occidentale.

Dans le cadre du Mouvement de la nouvelle culture, les œuvres littéraires ont pour les intellectuels modernes fonction d'instruire. Dans le cas de l'autobiographie moderne, la fonction éducative réside précisément dans l'accentuation du lien entre l'individu et la société. En narrant l'histoire de sa propre personnalité au cours des changements sociaux, l'intellectuel moderne cherche à transmettre une information instructive à ses lecteurs : chacun a son propre lien avec la société, chacun est obligé de s'impliquer dans la réforme sociale. Par conséquent, l'autobiographie moderne a le potentiel de persuader les jeunes de s'engager davantage.

Ce nouveau type d'autobiographie émerge au moment où la société chinoise connaît d'importants changements couvrant les domaines politique, économique et surtout culturel, et répond à la fois à l'horizon d'attente chinois et à « l'appel de l'époque », tendance alors majoritaire au sein de l'autobiographie en Chine. Cependant, à trop se concentrer sur les événements extérieurs, l'autobiographie chinoise moderne s'apparente trop aux mémoires. En comparaison de l'autobiographie occidentale consacrée à la vie intérieure, l'autobiographie moderne chinoise est un mélange d'histoire privée de l'auteur et de mémoires du monde extérieur. Dans son analyse du procédé de formation du genre de l'autobiographie moderne dans *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune écrit :

Ainsi, dans le domaine français, il est difficile de comprendre l'autobiographie à la Rousseau sans la situer par rapport à la tradition des confessions religieuses, ou sans voir comment, depuis le milieu du XVIII^e siècle, un jeu d'échanges entre les mémoires et le roman avait peu à peu transformé le récit à la première personne.²⁶⁵

Ici, Lejeune met en évidence la continuité du genre autobiographique avec le passé. Selon nous, afin de comprendre les caractéristiques de l'autobiographie chinoise moderne, nous devons considérer aussi ses rapports avec le passé. Même si la naissance de l'autobiographie moderne en Chine est plus « artificielle », elle a lieu sous « la commande » d'intellectuels.

Ainsi que le souligne Lejeune lorsqu'il analyse les rapports entre le système des genres et l'histoire littéraire :

²⁶⁵ Philippe Lejeune, *ouvr. cité*, p. 316.

Comme les autres institutions sociales, le système des genres est gouverné par une force d'inertie (qui tend à assurer une continuité facilitant la communication), et par une force de changement (une littérature n'étant vivante que dans la mesure où elle transforme l'attente des lecteurs).²⁶⁶

Dans la mesure où l'autobiographie moderne chinoise est considérée comme une nouvelle catégorie littéraire, les facteurs provenant de la tradition littéraire chinoise représentent la force d'inertie qui vise à maintenir la facilité de la communication avec les lecteurs chinois. Autrement dit, au début, le biographe chinois met en évidence la vie publique du héros, la trace qu'il laisse dans le monde extérieur étant plus intéressante que son monde intérieur pour le lecteur. Les autobiographes modernes héritent de cette tradition. Simultanément, privés de la tradition des confessions religieuses, les autobiographes ainsi que les lecteurs chinois manquent d'intérêt envers la vie intérieure d'un individu. Comme l'écrit Guo Moruo :

Je n'ai pas de confession à faire. Parce que les jeunes ne peuvent pas prendre la responsabilité sur leur vie.²⁶⁷

La déclaration de Guo Moruo représente une attitude générale envers la confession dans le cadre de la culture chinoise. Pour conclure sur la différence entre l'autobiographie chinoise moderne et l'autobiographie occidentale, Kawai Kozo affirme :

Cette façon de décrire l'individu se liant étroitement à la société et à l'époque est précisément un caractère important de l'autobiographie chinoise, parce que les Chinois manquent de considération pour eux-mêmes.²⁶⁸

Le procédé de formation d'un nouveau genre est certes compliqué, et notre développement le simplifie afin que nous puissions observer comment les facteurs traditionnels et les éléments étrangers se combinent dans ce procédé. Selon nous, l'autobiographie moderne existe en Chine comme un nouveau genre conforme à la définition lejeunienne, même si les pratiques autobiographiques possèdent des caractéristiques déterminées par l'horizon

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 311.

²⁶⁷ 我没有什么忏悔。少年人的生活是自己不能负责的。(Notre traduction), Guo Moruo, *L'Autobiographie de Moruo* (沫若自传), Vol. 1, Beijing, Éditions de la littérature du peuple, 1978, p. 5.

²⁶⁸ 这种紧密结合社会、时代来描述个人的方式,正是与缺乏自我审察精神互为表里的中国式自传的重要特征。(Notre traduction), Kawai Kozo, *ouvr. cité*, p. 3.

d'attente chinois. En conclusion, nous pouvons modifier un peu la célèbre phrase de S. Doubrovsky pour désigner l'autobiographie chinoise moderne : l'autobiographie, c'est un privilège réservé aux moments importants des importants de la Chine.

Deuxième partie :
DEUX EXEMPLES D'AUTOFICTIONS
INDÉTERMINÉES

Nous consacrerons la deuxième partie de la présente étude à analyser deux œuvres chinoises ayant une relation privilégiée avec *L'Amant*, celle de Wang Xiaobo, *L'Âge d'or* dans le chapitre III et celle de Hong Ying, *Une fille de la faim* dans le chapitre IV. À partir de ces deux analyses concrètes, le chapitre V soulignera les particularités des deux récits à la première personne afin d'esquisser l'établissement générique de l'autofiction chinoise.

CHAPITRE I : WANG XIAO BO : *L'ÂGE D'OR* (1994)

Le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant ; et les maisons, les routes, les avenues, sont fugitives, hélas ! comme les années.

Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*

L'Amant n'a pas seulement joué un rôle décisif pour l'écriture des femmes des années 1960 telles que Chen Ran ou Lin Bai; celle des « belles femmes écrivaines » telles que Wei Hui ou Mian Mian dont nous avons parlé au chapitre I; ainsi que celle de Hong Ying, dont nous traiterons au chapitre suivant. Lorsqu'on parle des adeptes de Marguerite Duras en Chine, il ne faut pas oublier un écrivain : Wang Xiaobo. Wang Xiaobo, lecteur singulier parmi les milliers d'adeptes chinois de Marguerite Duras, est l'un des plus célèbres lecteurs masculins à n'avoir jamais caché son admiration pour *L'Amant*.

Sans le talent sensible, pas de chef-d'œuvre comme *L'Amant* de Duras; sans l'analyse aigüe, pas d'écrivain remarquable comme Kundera.²⁶⁹

D'après Wang Xiaobo (王小波), il existe deux grandes sortes de roman moderne : les romans exprimant des émotions humaines et ceux exprimant des pensées. *L'Amant* est un chef-d'œuvre appartenant à la première catégorie.

Wang Xiaobo, qui fait partie des écrivains modernes les plus influents en Chine, est

²⁶⁹ 没有感性的天才，就不会有杜拉斯《情人》那样的杰作；没有犀利的解析，也就没有昆德拉。(Notre traduction), Wang Xiaobo, *Moralité décadente et intellectuel* (道德堕落与知识分子), dans *Un cochon qui fait cavalier seul* (一只特立独行的猪), Beijing, Éditions des Shiyue Wenyi, 2018, p.146.

également l'un des plus grands adeptes de Duras. Il a beaucoup contribué à propager sa popularité et celle de *L'Amant* par des essais sur la littérature dans lesquels il en fait l'éloge. Dans son essai intitulé 我的师承 (*Mes maîtres*), il cite *L'Amant* parmi les œuvres qui l'ont marqué :

Enfin, j'ai le courage de parler de mon guide en littérature [...] Vers l'âge de quarante ans, j'ai lu *L'Amant* traduit par M. Wang Daoqian et j'ai constaté à quelle réussite littéraire pouvait parvenir le roman.²⁷⁰

Et d'avouer que Marguerite Duras a été comme un professeur de littérature, et que *L'Amant* l'a beaucoup inspiré :

En lisant *L'Amant*, j'ai découvert l'art du roman moderne; en lisant la traduction de M. Daoqian, j'ai découvert la langue littéraire de la Chine moderne [...] La différence entre les classiques modernes, comme *L'Amant*, et les romans de jadis est que ces derniers demandaient plus d'efforts [...] Maintenant, grâce à Duras, nous avons un modèle et l'écriture est beaucoup plus facile. S'il n'y avait pas de modèle, il faudrait créer un style d'écriture à partir de rien, et il s'agirait de l'affaire la plus difficile [...] Je considère Duras, M. Daoqian et M. Mudan comme mes guides [...].²⁷¹

Pour Wang Xiaobo, *L'Amant* de Duras est emblématique du roman moderne :

Progressivement, le roman a beaucoup changé. La différence entre le roman moderne et le roman classique est comme celle entre la voiture et le chariot. On ne peut pas lire les chefs-d'œuvre modernes sans réflexion. Pour preuve, je peux citer en exemple *L'Amant* de Duras [...] Mes points de vue sur le roman moderne sont déterminés par *L'Amant*.²⁷²

²⁷⁰ 我终于有勇气来谈谈我文学上的师承……到了将近四十岁时，我读到了王道乾先生译的《情人》，又知道了小说可以达到什么样的文学境界。(Notre traduction) – Wang Xiaobo, *Mes maîtres* (我的师承), dans *Mon Jardin spirituel* (我的精神家园), *ouvr. cité*, p. 41.

²⁷¹ 我总觉得读过了《情人》，就算知道了现代小说艺术；读过了道乾先生的译笔，就算知道什么是现代中国的文学语言…《情人》这种现代经典与以往小说的不同之处，在于它需要更多的心血…现在世界上以及有了杜拉斯，有了《情人》，这位作家和她的作品给我们一个范本，再写起来已经容易多了。假如没有范本，让你凭空去创造这样一种写法，那才是最困难的事…我把杜拉斯，道乾先生和穆旦先生看作我的老师…(Notre traduction) – Wang Xiaobo, *Apprendre l'art au fil de ma vie* (用一世学习艺术), dans *La Majorité silencieuse* (沉默的大多数), *ouvr. cité*, p. 172-174.

²⁷² 在不知不觉中，小说已经发生了很大的变化。现代小说和古典小说的区别，就像汽车和马车的区别一样。现代小说的精品，再不是可以一目十行往下看的了。为了让读者同意我的意见，让我来举一个例子：杜拉斯《情人》…我对现代小说的看法，就是被《情人》固定下来的。(Notre traduction) – Wang Xiaobo, *Mon point de vue sur le roman* (我对小说的看法), dans *La Majorité silencieuse* (沉默的大多数), *ouvr. cité*, p. 177.

Bien sûr, l'admiration de Wang Xiaobo pour Duras et *L'Amant* se retrouve partout dans ses essais. Il les mentionne à plusieurs reprises dans son roman, *L'Amour pendant la période révolutionnaire* : le héros imagine que sa maîtresse est une femme dotée du talent littéraire de Duras, et qu'elle raconte leur histoire d'amour sur le modèle de *L'Amant*²⁷³.

Après avoir évoqué la vie de Wang Xiaobo, nous analyserons l'œuvre elle-même : la construction du temps dans la 2^e partie, la représentation de la sexualité dans la 3^e. Pour finir, nous nous interrogerons sur le sens à donner au choix de la Révolution culturelle.

I. Un jeune instruit libéral

Comme Marguerite Duras, Wang Xiaobo s'inspire de ses souvenirs personnels dans ses romans.

Né le 13 mai 1952 à Beijing, Wang Xiaobo est issu d'une famille d'intellectuels. Son père est professeur à l'université du peuple de Chine, une des universités les plus réputées du pays, et sa mère est une fonctionnaire du ministère de l'Éducation nationale. Ses parents ont cinq enfants : deux filles et trois fils. Wang Xiaobo est le second des trois garçons, et le héros de ses romans à la première personne porte souvent le nom « Wang er », qui désigne le deuxième fils chez les Wangs. En tant que membre d'une famille intellectuelle de la Capitale, Wang Xiaobo reçoit une bonne éducation, mais celle-ci s'interrompt à l'âge de 16 ans : en 1968, il est déporté vers une ferme située dans le Yunnan et devient un *zhiqing*.

Zhiqing signifie « jeunes instruits ». Cette expression et sa traduction peuvent paraître étranges, comme une accusation et une punition portées contre le jeune Wang Xiaobo, déporté de Beijing, sa ville natale et capitale de la Chine, vers le Yunnan, une des provinces les plus pauvres et excentrées du pays. Wang Xiaobo est-il accusé et puni pour sa bonne éducation ? Non, *zhiqing* désigne un groupe d'environ 17 millions de jeunes Chinois des villes, victimes d'une politique menée par le gouvernement maoïste lors de la

²⁷³ Wang Xiaobo, *L'Amour pendant la période révolutionnaire* (革命时期的爱情), Guangzhou, Éditions de Huacheng, 1997, p. 173-318.

Révolution culturelle. Les *zhiqing* sont en effet de jeunes urbains, élèves des collèges ou des lycées et parfois étudiants, envoyés autoritairement à la campagne entre 1968 et la fin des années 1970. Le déplacement des *zhiqing* est une politique radicale qui touche environ la moitié de la génération des jeunes urbains au cours de cette période. Ces jeunes viennent de tous les milieux, autant des « Cinq Espèces rouges » (fils d'ouvriers, de paysans pauvres, de martyrs, de cadres et de soldats révolutionnaires) que des « Noirs » (enfants des ennemis du régime, de toutes natures).

À partir de 1968, à cause de la Révolution culturelle, l'infrastructure économique des villes est très fragilisée, les emplois ne sont pas en nombre suffisant pour les jeunes urbains, qui sont donc déportés à la campagne sous prétexte de compléter leur formation politique en travaillant auprès des paysans. La majorité y reste plusieurs années ou jusqu'à la fin de la Révolution culturelle, et leurs vies s'en trouvent entièrement bouleversées. En effet, le Parti communiste chinois voulait faire de ces jeunes citadins des paysans à vie. Le caractère massif de cette déportation et la nature irréductible de l'expérience que cette génération a vécue dans les campagnes chinoises ont fait de celle-ci une génération à part. On l'appelle souvent la « génération perdue »²⁷⁴.

À partir des années 1980, certains jeunes instruits ayant entamé une carrière d'écrivain, de nombreux livres évoquant la vie de jeune instruit et l'histoire du mouvement de la déportation sont publiés. Ce genre de récit littéraire est baptisé « littérature de jeune instruit », ce dernier en étant à la fois l'auteur et le sujet. Depuis les années 1990, les avant-gardes chinoises contribuant à cette vague, la littérature de jeune instruit connaît un nouvel essor, notamment incarné par des écrivains comme Wang Xiaobo²⁷⁵. En tant que membre des jeunes instruits, la vie de *zhiqing* durant la Révolution culturelle est un thème récurrent dans l'œuvre de Wang Xiaobo.

En 1968, la vie de Wang Xiaobo connaît donc un tournant voire un basculement. Il est envoyé dans un environnement où les conditions de vie sont souvent très pénibles, et qu'il n'est pas en mesure de quitter. Membre de la « génération perdue », loin de sa

²⁷⁴ Cf. Michel Bonnin, *Génération perdue, Le mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2004, p.13.

²⁷⁵ Cf. Tao Ying, *Une variété de présentations, la littérature de jeune instruit dans la littérature contemporaine* (现当代文学中知青文学的多元化呈现), dans *Writer (作家)*, n° 4, 2013.

famille, Wang Xiaobo est forcé de rester dans cette ferme excentrée du Yunnan de 1968 à 1970. Malgré les conditions très pénibles, il y découvre une vie différente et dynamique. À partir de cette expérience singulière, il écrit son roman le plus célèbre, *L'Âge d'or* (黄金时代); mais la vie au Yunnan est également le sujet ayant inspiré un de ses premiers récits, *Immuable comme l'univers* (地久天长).

De 1971 à 1972, Wang Xiaobo est envoyé à Shandong, autre province excentrée de la Chine. Il y travaille comme enseignant rural, c'est-à-dire sans permis national ni salaire fixe. En 1972, il obtient finalement l'autorisation de retourner en ville. Il y éprouve les plus grandes difficultés à se réinsérer. Sans diplôme, il travaille comme ouvrier dans une usine locale jusqu'en 1978. C'est au cours de cette période qu'il rencontre celle qui deviendra sa femme, Li Yinhe²⁷⁶, alors rédactrice en chef du *Journal de Guangming*. Cette nouvelle expérience lui inspire d'autres récits, dont le plus célèbre est sans doute *L'Amour pendant la période révolutionnaire* (革命时期的爱情).

En 1978, après dix ans d'interruption durant la Révolution culturelle, l'examen d'entrée à l'université est réinstauré. Wang Xiaobo est accepté par l'université du peuple de Chine, où il étudie l'économie et le commerce. Il obtient son diplôme de licence en 1982 et se consacre alors à l'écriture de son roman le plus important, *L'Âge d'or*. En 1984, Wang Xiaobo entre à l'université de Pittsburgh, où il travaille sur l'Asie orientale. Il y obtient son diplôme de master en 1988. À son retour en Chine, il enseigne aux étudiants de l'université de Beijing et de l'université du peuple de Chine jusqu'en 1992. Il quitte alors son poste universitaire et devient écrivain indépendant. Le 11 avril 1997, il s'éteint des suites d'une crise cardiaque dans son appartement.

Malgré l'arrêt soudain de sa carrière d'écrivain, l'œuvre de Wang Xiaobo reste féconde. Comme son idole littéraire, Duras, ses écrits couvrent plusieurs domaines. D'abord romancier, il s'essaie au roman politique d'anticipation *Le Monde futur*, (未来世界, 1995); à l'imitation des *Tang chuanqi* (littéralement « transmettre l'extraordinaire », il s'agit de récits en langue classique, datant de la Dynastie Tang) avec sa première collection publiée en 1989, *Les Histoires secrètes des gens de la Dynastie Tang* (唐人秘传故事); ou

²⁷⁶ 李银河 Li Yinhe (1952-) est une sociologue, sexologue et activiste pour le droit des homosexuels en Chine.

tout simplement au récit personnel, comme lorsqu'il raconte, en 1991, son expérience au Yunnan en tant que « jeune instruit » (*L'Âge d'or*, 黄金时代, 1991)²⁷⁷ ou qu'il retrace sa propre histoire d'ouvrier dans une usine de Beijing (*L'Amour pendant la période révolutionnaire*, 革命时期的爱情, 1994). Auteur d'une dizaine de romans, il remporte à deux reprises le célèbre prix de la meilleure nouvelle du *Journal d'uni*²⁷⁸, pour *L'Âge d'or* en 1991 et pour *Le Monde futur* en 1995.

Wang Xiaobo est également l'auteur de plusieurs essais considérés comme influents auprès des jeunes. Ses essais traitent avec humour de l'importance du rationalisme et de la liberté d'expression, et plaisent particulièrement aux étudiants nés après la Révolution culturelle. Il travaille également sur les conditions de vie des homosexuels en Chine. Sur l'invitation du réalisateur Zhang Yuan²⁷⁹, il écrit avec ce dernier le scénario d'un film, *Palais d'est Palais d'ouest ou Derrière la cité interdite*, (东宫西宫). Sorti en 1996, il s'agit du premier film à aborder ouvertement l'homosexualité dans la République populaire de Chine, et le Festival international du film de Mar Del Plata lui décerne le prix du meilleur scénario. En 1997, le film est présenté au Festival de Cannes dans la catégorie « Un certain regard ». Par ailleurs, Wang Xiaobo rédige avec sa femme Li Yinhe un rapport sur les conditions de vie des homosexuels en Chine, *Leur monde. La perspective de la communauté gaie en Chine* (他们的世界, 中国男同性恋群落透视).

À cause de la stricte censure du gouvernement, Wang Xiaobo connaît de grandes difficultés pour publier, et ce, malgré sa réputation hors des frontières de la Chine. En effet, la majorité de ses romans a d'abord été publiée à Taiwan ou à Hong Kong : à la suite du prix du *Journal d'uni*, *L'Âge d'or* est publié à Taiwan; peu après, une nouvelle collection intitulée *Histoire romantique de Wang er* (王二的风流史) voit le jour à Hong Kong. Ce n'est qu'en 1994 que le lecteur de Chine continentale a finalement la chance de découvrir ce célèbre roman.

Wang Xiaobo n'a jamais été une vedette de la presse chinoise. Cependant, le monde des lettres chinois reconnaît son talent d'écrivain après sa mort soudaine, en 1997, juste

²⁷⁷ Ce livre publié d'abord à Taïwan en 1991, mais ne paraît pour la première fois en Chine continentale qu'en 1994.

²⁷⁸ 联合报, littéralement *Journal d'uni* en français, est le troisième plus grand journal à Taïwan.

²⁷⁹ 张元 Zhang Yuan (1963-) est un représentant des réalisateurs chinois de la sixième génération.

avant la publication longtemps repoussée d'une sélection de ses histoires. Son décès lui vaut l'attention des médias et lui attire un grand nombre de nouveaux lecteurs. Juste après sa mort, sa femme Li Yinhe (李银河) et son ami Ai Xiaoming (艾晓明) publient un livre rassemblant des articles à sa mémoire²⁸⁰. Dans ce livre, il est présenté comme un « chevalier romantique » (浪漫骑士), un « poète lyrique errant » (行吟诗人) et un « penseur libéral » (自由思想者). Wang Xiaobo et ses œuvres deviennent en vogue et la Chine connaît un « phénomène Wang Xiaobo ».

Ce phénomène se manifeste non seulement dans la popularité de ses œuvres, mais aussi dans une série d'articles commémoratifs. En 2002, cinq ans après sa mort, l'hebdomadaire *Sanlian Life Weekly* (三联生活周刊), qui s'adresse aux cols blancs parmi la jeunesse urbaine et à la classe moyenne éduquée, consacre une colonne spéciale à l'écrivain controversé sous le titre *Wang Xiaobo et les libéraux* (王小波和自由分子们). Dans ces articles, Wang Xiaobo est respectueusement qualifié de « libéral » (自由主义者) (Shu)²⁸¹, d'« intellectuel indépendant » (自由职业的知识分子), d'« homme libre » (自由分子) (Miao)²⁸², etc. Bien que la signification de ces termes reste ambiguë, ceux-ci consolident l'image libérale de Wang Xiaobo, qui devient un « martyr culturel » ayant sacrifié sa vie pour ses opinions sur la liberté de pensée.

Son éducation à l'étranger, sa décision de quitter ses postes d'enseignement dans deux des plus prestigieuses universités de Chine, son dévouement à la « littérature pure » dans une société de plus en plus marchande, ses recherches sur l'homosexualité, son intérêt pour la représentation sexuelle, toutes ces caractéristiques s'associent pour créer une image spécifique de Wang Xiaobo, faisant de l'écrivain une icône culturelle et le symbole des valeurs libérales en Chine dans les années 1990. Cette connaissance générale de Wang Xiaobo et de ses œuvres nous aide à comprendre la réception de Marguerite Duras en Chine. Figure de l'écrivain intellectuel et de l'explorateur cherchant sans cesse à dépasser les limites de la littérature chinoise, Wang Xiaobo a toujours eu comme source

²⁸⁰ Ai Xiaoming, Li Yinhe, *Chevalier romantique : commémorer Wang Xiaobo* (浪漫骑士：记忆王小波), Beijing, Éditions des jeunes chinois, 1997.

²⁸¹ Shu Kewen, *Wang Xiaobo comme intellectuel* (王小波作为知识分子), *Sanlian Life Weekly* (三联生活周刊), 5 juin 2005.

²⁸² Miao Wei, *Un homme libéral* (一个自由分子), *Sanlian Life Weekly* (三联生活周刊), 5 juin 2005.

d'inspiration la littérature occidentale. Duras et *L'Amant* sont des éléments indispensables dans l'étude de son œuvre.

II. La construction du temps

À sa lecture de *L'Amant*, c'est de la « logique narrative » dont Wang Xiaobo s'étonne le plus. Dans son essai, *Apprendre l'art au fil de ma vie* (用一生学习艺术), il affirme s'en être inspiré :

Une amie écrivaine m'a dit qu'elle aimait bien le style de narration libre de *L'Amant*. Elle pense que *L'Amant* est une œuvre dans laquelle le talent de l'auteur s'exprime librement. D'après moi, au contraire, chaque paragraphe de ce roman est très construit. À la première lecture, tu peux ressentir un grand choc. Puis, quand tu le relis plusieurs fois avec un regard pointilleux, tu te rends compte qu'aucun passage ne pourrait être plus travaillé. Dès la première phrase du livre, « Un jour, j'étais âgée déjà... », qui évoque les immenses vicissitudes de la vie, jusqu'à la dernière, « Il lui avait dit [...] qu'il ne pourrait jamais cesser de l'aimer, qu'il l'aimerait jusqu'à sa mort », qui évoque un sentiment triste et lugubre, le changement de sentiments fait toujours l'objet d'un contrôle précis. La narration ne se déroule pas selon un ordre spatio-temporel, mais selon une piste logique. Cette logique, je l'appelle ART – ce style d'écriture, en soi, est une création inégalable. Je suis sûr de ceci, parce que c'est ainsi que j'ai écrit : en ouvrant des fragments de roman dans l'ordinateur, en déplaçant plusieurs fois chaque partie. Si le roman original est assez bon, je peux construire cette piste au fur et à mesure; si j'y passe trois ou cinq fois plus de temps que sur l'original, je peux obtenir un nouveau roman, cent fois meilleur que l'original. *L'Amant* est élaboré ainsi, et envoyé pour l'édition lorsqu'il n'y a plus rien à rectifier.²⁸³

²⁸³ 有位作家朋友对我说，她很喜欢《情人》那种自由的叙事风格。她以为《情人》是信笔写成的，是自由发挥的结果。我的看法则相反，我认为这篇小说的每一个段落都经过精心的安排：第一次读时，你会感到极大的震撼；但再带着挑剔的眼光重读几遍，就会发现没有一段的安排经不起推敲。从全书第一句《我已经老了》，给人带来无限的沧桑感开始，到结尾一句《他说他将爱她一直爱到她死》，带来绝望的悲凉终，感情的变化都在准确的控制之下。叙事没有按时空的顺序展开，但有另一种逻辑作为线索，这种逻辑我把它叫做艺术—这种写法本身就是种无以伦比的创造。我对这件事很有把握，是因为我也这样写过：把小说的文件调入电脑，反复调动每一个段落，假如原来的小说足够好的话，逐渐就能找到这种线索；花上比原稿多三到五倍的时间就能得到一篇新小说，比旧的好得没法比。事实上，《情人》也确实是这样改过，一直改到改不动，才交给出版社。(Notre traduction), Wang Xiaobo, *Apprendre l'art au fil de ma vie* (用一世学习艺术), dans *La Majorité silencieuse* (沉默的大多数), *ouvr. cité*, p. 173. , *ouvr. cité*, p. 23.

L'amie de Wang Xiaobo admire l'apparente liberté de la construction, qui donne l'impression que Duras écrit sans penser à l'ordre ; Wang Xiaobo insiste sur le fait que ce n'est pas le fruit du hasard, mais d'une organisation élaborée. Il applique ce type de narration à ses propres récits : en déplaçant plusieurs fois des passages, les récits s'organisent selon une autre logique narrative. Cette logique, qui ne suit pas l'ordre spatio-temporel, est une création du roman moderne.

Wang Xiaobo n'attribue pas explicitement cette création à sa lecture de *L'Amant*, mais nous le constatons par l'analyse de son roman. *L'Âge d'or* est un roman que Wang Xiaobo modifie plusieurs fois :

J'ai commencé à écrire cette œuvre à vingt ans, et je l'ai terminée à quarante ans. Je l'ai réécrite plusieurs fois durant cette période.²⁸⁴

Avant d'entreprendre l'analyse de la construction du roman, il nous faut le présenter plus précisément. *L'Âge d'or* est un roman à la première personne, avec en toile de fond la vie d'un jeune instruit au Yunnan pendant la Révolution culturelle. Ce roman parle de l'expérience sexuelle de Wang er, à la fois héros et narrateur. Wang er, littéralement « Wang deux » en français, désigne le deuxième garçon de la famille Wang. Il nous semble donc que Wang er est le pseudonyme de Wang Xiaobo. En effet, Wang er est le héros de plusieurs récits fondés sur l'expérience personnelle de Wang Xiaobo, comme *L'Âge d'or*, *L'Âge d'argent*, *L'Amour pendant la période révolutionnaire*, etc. L'auteur projette dans *L'Âge d'or* son ombre autobiographique sur ce personnage.

Comme *L'Amant*, *L'Âge d'or* raconte l'histoire d'un amour clandestin, inacceptable pour l'entourage : deux jeunes urbains, Wang er et sa maîtresse Chen Qingyang, ont été envoyés dans une ferme communale au Yunnan et y travaillent. Ils se rencontrent, tombent amoureux, ont longtemps une liaison secrète mais sont pris par les autorités de la ferme. Ils sont interrogés séparément, forcés de rédiger des aveux et de passer par une série de dénonciations publiques avant d'être finalement acquittés. L'histoire que Wang Xiaobo raconte dans ce roman est très simple, mais le texte est jugé hermétique par ses lecteurs. La

²⁸⁴ 从二十岁就开始写，到将近四十岁时才完篇，其间很多次的重写。(Notre traduction), Wang Xiaobo, *Parler de l'art du roman à partir de L'Âge d'or* (从 « 黄金时代 » 谈小说艺术), dans *Un cochon qui fait cavalier seul* (一只特立独行的猪), *ouvr. cité*, p. 88.

manière dont l'auteur raconte l'histoire est compliquée, il distord intentionnellement la linéarité du temps au cours de la narration. L'histoire, dans ce roman, n'est pas présentée selon l'ordre spatio-temporel.

1. Ordre narratif

À proprement parler, dans le texte de *L'Âge d'or*, il existe une anachronie narrative²⁸⁵ entre l'ordre temporel du récit et l'ordre des événements ou des segments temporels. Wang Xiaobo a volontairement créé cette anachronie narrative.

Cette dernière peut être observée au niveau micronarratif, c'est-à-dire dans la microstructure temporelle des passages du texte. Prenons à titre d'exemple l'incipit de *L'Âge d'or* :

J'avais vingt-et-un ans lorsqu'on m'a envoyé travailler comme « jeune instruit » dans la province du Yunnan. Chen Qingyang en avait vingt-six. On l'avait envoyée comme médecin dans le même bourg que moi. J'étais dans l'équipe de production n° 14, dans la vallée. Elle était dans l'équipe n° 15, dans la montagne. Un jour, elle en est descendue pour discuter avec moi et me convaincre qu'elle n'était pas une « chaussure trouée », autrement dit une traînée, qui couche avec tout le monde. À l'époque, on peut dire qu'on se connaissait un peu, mais sans plus. Ce qu'elle voulait démontrer se résumait ainsi : tout le monde prétendait qu'elle était une traînée, mais elle refusait de se considérer comme telle. Ces femmes-là ont des amants, or elle n'en avait pas, et cela en dépit du fait que son mari était en prison depuis un an. Et même avant cela, elle n'en avait jamais eu. Alors vraiment, elle ne comprenait pas ; pourquoi tout le monde s'acharnait-il à la traiter de traînée ? Il m'aurait été très facile de la consoler. J'aurais pu, par exemple, avoir recours à la logique pour lui faire la démonstration qu'elle n'était pas une traînée. Car si c'avait été le cas, Chen Qingyang, bien évidemment, aurait eu des amants, et il y aurait toujours eu quelqu'un pour en témoigner. Or, cette personne n'existe pas, ce qui rendait caduque toute accusation d'adultère. Pourtant, au lieu de lui tenir un tel raisonnement, je lui dis que véritablement, irréfutablement, oui, elle était une traînée.²⁸⁶

Nous empruntons ici la méthode de Genette dans *Figures III* afin de repérer et de mesurer l'anachronie narrative dans ce passage. D'abord, nous divisons ce passage en neuf

²⁸⁵ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 82.

²⁸⁶ Wang Xiaobo, *L'Âge d'or*, traduit du chinois par Jacques Seurre, Versailles, Éditions du Sorgho, 2001, p. 21-22.

segments selon l'objet narratif qu'ils désignent. Le segment A va de « J'avais vingt et un ans » à « dans le même bourg que moi » ; le segment B de « J'étais dans l'équipe de production n° 14 » à « dans la montagne » ; le segment C de « Un jour » à « tout le monde » ; le segment D est « À l'époque, on peut dire qu'on se connaissait un peu, mais sans plus » ; le segment E va de « Ce qu'elle voulait démontrer » à « depuis un an » ; le segment F de « Et même avant cela » à « jamais eu » ; le segment G de « Alors vraiment » à « la traiter de traînée » ; le segment H de « Il m'aurait été très facile » à « toute accusation d'adultère » ; et le segment I est la dernière phrase.

Cependant, l'ordre des segments A à I ne représente pas l'ordre de succession des segments temporels dans l'histoire. Nous remarquons que l'auteur élimine ici les points de repère temporels les plus élémentaires et les plus marqués comme : maintenant, trois jours plus tôt, etc., et les remplace par des repères ambigus comme un jour, à époque, etc. Cette méthode est courante dans le roman français depuis le XIX^e siècle, mais dans le cadre du roman chinois, qui se modernise en prenant le roman occidental en exemple à partir du 4 mai, avant de s'isoler de la littérature occidentale des années 1950 à la fin des années 1970, ce passage pose vraiment une difficulté à la première lecture pour le lecteur chinois habitué à l'ordre spatio-temporel.

Si nous considérons le segment marqué par « un jour », c'est-à-dire le segment C, comme point de départ narratif, nous pouvons diviser les neuf segments en trois catégories selon leur place dans la chronologie de l'histoire : passé, présent et futur, marqués par 1, 2, 3.

La formule des positions temporelles est donc ici :

A1-B1-C2-D1-E2-F1-G2-H3-I3

Cette formule nous démontre l'existence des anachronies entre l'ordre temporel du récit et celui de l'histoire, mais ne permet pas de déterminer le statut de ces anachronies. Pouvons l'analyse et observons les relations qui unissent les segments entre eux.

Le segment C constituant le point de départ, il occupe donc une position autonome. Les segments A et B, qui esquissent le statut général de Wang er et de Chen Qingyang, peuvent donc être considérés comme rétrospectifs ou en tant qu'analepses, pour employer le néologisme de Genette ; le segment D explique la relation entre Wang er et Chen

Qingyang jusqu'au moment présent, il constitue donc une analepse subordonnée temporellement à C, et se définit rétrospectivement à C ; le segment E détaille ce que Chen Qingyang déclare dans la discussion, revenant simplement à la position initiale ; le segment F est une rétrospection subordonnée temporellement à E ; le segment G revient encore une fois à la position initiale, agissant comme conclusion de la déclaration de Chen Qingyang. Les segments H et I sont de même nature, il s'agit de réponses éventuelles de Wang er à la déclaration de Chen Qingyang, mais des réponses inversées, la première, visant à consoler Chen Qingyang, n'est pas réalisée, la deuxième est une vérité hypothétique selon l'avis subjectif de Wang er. Les deux se définissent donc comme des anticipations subjectives, ou prolepses selon Genette²⁸⁷.

Genette réserve le terme d'anachronie pour « désigner toutes les formes de discordance entre les deux ordres temporels, dont nous verrons qu'elles ne se réduisent pas entièrement à l'analepse et à la prolepse »²⁸⁸. Cette situation d'anachronie se retrouvera sous diverses formes dans *L'Âge d'or* comme dans *L'Amant*. Prenons donc un passage de *L'Amant* comme échantillon d'anachronie à analyser :

Je lui ai répondu que ce que je voulais avant toute autre chose c'était écrire, rien d'autre que ça, rien. Jalouse elle est. Pas de réponse, un regard bref aussitôt détourné, le petit haussement d'épaules, inoubliable. Je serai la première à partir. Il faudra attendre encore quelques années pour qu'elle perde celle-ci, cette enfant-ci. Pour les fils il n'y avait pas de crainte à avoir. Mais celle-ci, un jour, elle le savait, elle partirait, elle arriverait à sortir.²⁸⁹

Avant d'entamer une analyse détaillée, nous pouvons également diviser le passage en segments selon leurs objets narratifs. Le segment A va de « Je lui ai répondu » à « rien d'autre que ça, rien » ; le segment B de « Jalouse elle est » à « inoubliable » ; le segment C est « Je serai la première à partir » ; le segment D va de « Il faudra » à « cette enfant-ci » ; le segment E est « Pour les fils il n'y avait pas de crainte à avoir » ; le segment F est « Mais celle-ci, un jour, elle le savait, elle partirait, elle arriverait à sortir ». Ici, Duras élimine également les points de repère temporels les plus élémentaires afin de troubler la

²⁸⁷ Gérard Genette, *ouvr. cité*, p. 81-82.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 82.

²⁸⁹ Marguerite Duras, *L'Amant*, *ouvr. cité*, p. 31.

relation entre l'ordre de l'univers représenté et l'ordre du récit. Mais, selon l'indice ambigu du temps, nous pouvons quand même classer les segments en trois positions temporelles : passé 1, présent 2 et futur 3. Selon le temps appliqué, nous considérons le segment B « Jalouse elle est. Pas de réponse, un regard bref aussitôt détourné, le petit haussement d'épaules, inoubliable » comme le point de départ de la narration.

Voici la formule des positions temporelles :

A1-B2-C3-D3-E1-F2

Si nous analysons les relations entre chaque segment, nous obtenons : le segment A suggère une discussion entre le fils et la mère, condition préalable du segment B ; A sert à rapporter la réaction de la mère, dans ce cas, il se définit évidemment comme analepse ou rétrospectif par rapport à B ; le segment C illustre les pensées de la fille provoquées par la réaction de la mère, une prolepse ou anticipation par rapport à B, et donc temporellement subordonné à B ; le segment D est toujours une anticipation par rapport à B, mais c'est une anticipation objective, il dévoile effectivement le départ inévitable de la fille dans quelques années, il y a une grande ellipse de temps entre C et D, de plus, D n'est pas temporellement subordonné à B ; le segment E, par rapport à D, effectue un retour à la position antérieure et peut être défini comme une rétrospection subjective suggérant l'avis de la fille à l'égard de ses frères ; le segment F revient à une position proche du temps présent, accentuant la volonté de la fille de partir.

Dans ce passage, d'évidentes anachronies nous forcent à lire attentivement et à compenser mentalement pour comprendre le temps de la chose racontée. Cependant, ce procédé mental se fonde sur une lecture complète et attentive du livre, parce que le récit compte de fréquentes omissions narratives. Nous arrivons à déterminer le statut des anachronies dans ce passage, car nous connaissons déjà les événements et leur ordre relativement à ce passage. Par exemple, la relation compliquée entre la fille et la mère ; la préférence de la mère pour ses fils ; la passion de la fille pour l'écriture ; et finalement, le départ de la fille d'ici quelques années. C'est également le cas dans le récit de *L'Âge d'or*.

Revenons à son incipit. Afin de constater les omissions narratives dans le récit, retraçons d'abord les principaux événements évoqués dans le texte selon l'ordre spatio-temporel.

1. Le représentant de l'armée fait la cour à Chen Qingyang, qui refuse ses avances ; il l'envoie à la ferme et la fait travailler comme médecin ; la rumeur dit qu'elle est une « chaussure trouée » (nom insultant donné aux femmes qui couchent avec tout le monde) ; elle appartient à l'équipe 15 ; Wang er, jeune instruit de Beijing, lui aussi déporté, appartient à l'équipe 14.
2. Luo-le-quatrième a crevé l'œil gauche de la chienne du chef d'équipe ; le chef d'équipe accuse Wang er ; en punition, ce dernier est envoyé repiquer du riz.
3. À cause de ce travail pénible, Wang er se blesse aux reins ; il consulte Chen Qingyang et lui montre sa blessure.
4. Wang er est le premier homme qui consulte Chen Qingyang, il la voit comme un docteur ; les autres hommes ne viennent qu'observer celle qu'on considère comme une traînée.
5. Chen Qingyang voit donc Wang er comme son allié et vient le trouver pour qu'il lui confirme qu'elle n'est pas une traînée ; mais Wang er est persuadé du contraire.
6. Une nouvelle rumeur dit que Chen Qingyang fait « chaussure trouée » (désigne le rapport sexuel illicite) avec Wang er.
7. Wang er invite Chen Qingyang à manger du poisson pour fêter son anniversaire.
8. Wang er fait une mauvaise pêche, mais Chen Qingyang vient quand même cette nuit-là ; Wang er séduit Chen Qingyang et lui dit que le rapport sexuel est une manière convenable de se prouver leur « grande amitié ».
9. Chen Qingyang est fasciné par la « grande amitié » que propose Wang er ; Wang er et Chen Qingyang font la « grande amitié » pour la première fois.
10. Wang er a frappé un paysan local ; lors de la séance d'éducation publique de Wang er, la mère du paysan lui assène un grand coup de tabouret, le blessant gravement.
11. Le docteur Chen Qingyang vient sur le site et révèle publiquement sa liaison avec Wang er (dorénavant, personne n'ose plus l'appeler « chaussure trouée »).
12. Sa blessure guérie, Wang er part se cacher dans la montagne, indiquant à Chen Qingyang la route conduisant à son abri.
13. Les autorités de Beijing envoient quelqu'un à la ferme pour inspecter les conditions de vie des jeunes instruits ; Luo-le-quatrième cherche Wang er afin que l'inspecteur

- puisse constater les difficultés qu'éprouvent les jeunes instruits ; le chef d'équipe nie l'existence de Wang er.
14. Après deux semaines dans la montagne, Wang er est rejoint par Chen Qingyang dans son abri ; les deux font la « grande amitié » pour la deuxième fois.
 15. Wang er est informé de l'arrivée de l'inspecteur de Beijing ; il descend de la montagne et se présente devant l'inspecteur, prouvant ainsi son existence.
 16. Les jeunes instruits quittent la ferme à cause du travail pénible ; Wang er reste sous les ordres du représentant de l'armée.
 17. Le représentant de l'armée tente de forcer Wang er à confesser sa liaison avec Chen Qingyang ; Wang er reste silencieux.
 18. Wang er et Chen Qingyang sont interrogés séparément et forcés de rédiger des autocritiques.
 19. Wang er achète un fusil de chasse à double canon ; le représentant de l'armée se sent menacé par Wang er.
 20. Wang er décide de fuir dans la montagne ; avant son départ, Chen Qingyang décide de l'accompagner.
 21. Ils s'installent dans la montagne ; les deux font la « grande amitié » pour la troisième fois.
 22. Ils campent dans la « montagne froide » (*zhangfeng*) ; ils font la « grande amitié » pour la quatrième fois.
 23. Ils s'installent sur la terre inculte des lépreux.
 24. Sur proposition de Chen Qingyang, ils rentrent au bourg, sous la surveillance de la sécurité populaire, et rédigent leurs confessions sous forme d'autocritiques.
 25. La confession de Wang er est de plus en plus détaillée mais n'est toujours pas acceptée.
 26. Enfin, Chen Qingyang rédige une confession dans laquelle elle avoue être tombée amoureuse de Wang er ; le chef d'équipe les relâche.
 27. Wang er et Chen Qingyang se marient le matin et divorcent l'après-midi.
 28. Wang er est libéré ; hésite entre rentrer à la ville ou attendre encore, et finit par rentrer à Beijing.

29. Chen Qingyang et Wang er se revoient vingt ans plus tard ; les deux font la « grande amitié » pour la dernière fois.

30. Chen Qingyang part en train le lendemain ; ils ne se revoient jamais.

En effectuant une comparaison avec cette liste, nous constatons que les segments du premier passage concernent au moins six événements, soit les événements 1, 2, 3, 4, 5 et 9. Les segments A et B couvrent presque toutes les informations de l'événement 1, sauf les avances du représentant de l'armée à Chen Qingyang, qui expliquent sa déportation. Les événements 2, 3 et 4 sont omis dans ce passage, mais ils démontrent comment Wang er fait connaissance avec Chen Qingyang et pourquoi Chen Qingyang le voit comme une personne digne de confiance. Le segment C (« Un jour, elle en est descendue pour discuter avec moi et me convaincre qu'elle n'était pas une "chaussure trouée", autrement dit une traînée, qui couche avec tout le monde ») concerne principalement l'événement 5, qui explique le commencement de la liaison entre Wang er et Chen Qingyang et peut être vu comme le point de départ de la narration. L'événement 9 nous révèle que Wang er devient l'amant de Chen Qingyang, ce fait nous convainc de considérer le segment I (« Pourtant, au lieu de lui tenir un tel raisonnement, je lui dis que véritablement, irréfutablement, oui, elle était une traînée ») comme une anticipation objective, qui se définit dans la position future.

2. Fréquence et focalisation

À cause des anachronies considérables au niveau micronarratif, la causalité et la linéarité entre les segments sont troublées. Cependant, les événements principaux sont encore représentés dans leur intégralité au niveau macro-narratif, parce que l'événement est répété plusieurs fois selon différentes perspectives au fil du récit. Ce genre de répétition peut être mesuré par la fréquence narrative, c'est-à-dire, selon Genette, « les relations de fréquence (ou plus simplement de répétition) entre récit et diégèse²⁹⁰. »

Genette indique que l'événement mais aussi l'énoncé est capable de se reproduire, ce

²⁹⁰ Gérard Genette, *ouvr. cité*, p. 145.

qui constitue le fondement sur lequel on mesure la fréquence narrative :

Un énoncé narratif n'est pas seulement produit, il peut être reproduit, répété une ou plusieurs fois dans le même texte [...] Entre ces capacités de « répétition » des événements narrés (de l'histoire) et des énoncés narratifs (du récit) s'établit un système de relations que l'on peut a priori ramener à quatre types virtuels, par simple produit des deux possibilités offertes de part et d'autre : événement répété ou non, énoncé répété ou non. Très schématiquement, on peut dire qu'un récit, quel qu'il soit, peut raconter une fois ce qui s'est passé une fois, n fois ce qui s'est passé n fois, n fois ce qui s'est passé une fois, une fois ce qui s'est passé n fois.²⁹¹

La répétition de l'événement dans le récit de *L'Âge d'or* comme dans celui de *L'Amant* appartient principalement au troisième type : raconter n fois ce qui s'est passé une fois (nR/1H). Selon Genette, « le même événement peut être raconté plusieurs fois non seulement avec des variantes stylistiques [...] mais encore avec des variations de "point de vue" ²⁹² ». Les répétitions, dans le récit de *L'Amant*, appartiennent principalement au deuxième cas.

Dans le récit de *L'Amant*, un des événements les plus répétés est la première rencontre de la petite fille et de l'amant chinois sur le bac du Mékong. Cet événement s'est déroulé seulement une fois mais il est raconté au moins 5 fois dans le récit, sans compter les petits segments narratifs concernant l'événement, autrement dit, il y a au moins 5 énoncés qui prennent cette rencontre comme objet narratif. Nous les désignons par F1, F2, F3, F4 et F5²⁹³.

De F1 à F5, la description devient de plus en plus longue et détaillée ; F1 correspond seulement à quelques lignes racontant l'image d'une jeune fille existant dans la mémoire de la narratrice :

Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi.
C'est le passage d'un bac sur le Mékong.
L'image dure pendant toute la traversée du fleuve. [...]²⁹⁴

Mais F5 raconte minutieusement leur rencontre par une focalisation externe à la troisième

²⁹¹ *Ibid.*, p. 145-146.

²⁹² *Ibid.*, p. 147.

²⁹³ Respectivement p. 10, p. 18-19, p. 24-25, p. 29-30, p. 42-44 ; Marguerite Duras, *ouvr. cité*.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 10.

personne :

L'homme élégant est descendu de la limousine, [...] Il regarde la jeune fille au feutre d'homme et aux chaussures d'or. Il vient vers elle lentement. [...] Elle lui dit qu'elle ne fume pas, non merci. [...] Il lui dit que le chapeau lui va bien, [...] Elle le regarde. [...] Elle est d'accord. Il dit au chauffeur de prendre les bagages de la jeune fille dans le car et de les mettre dans l'auto noire.²⁹⁵

D'autre part, le changement de point de vue de F1 à F5 est considérable, il est marqué non seulement par le changement de la personne mais aussi par le changement de la focalisation. Par exemple, F1 applique la première personne et la focalisation interne ; F2 applique principalement la première personne et la focalisation alternative (interne/externe) ; F3, la première personne et la focalisation interne ; F4 est un récit mêlant la première et la troisième personne et appliquant la focalisation alternative (interne/externe) :

Quinze ans et demi. Le corps est mince, presque chétif, des seins d'enfant encore, fardée en rose pâle et en rouge. Et puis cette tenue qui pourrait faire qu'on en rie et dont personne ne rit. Je vois bien que tout est là. Tout est là et rien n'est encore joué, [...] La petite au chapeau de feutre est dans la lumière limoneuse du fleuve, seule sur le pont du bac, accoudée au bastingage. [...]²⁹⁶

Et F5, comme nous l'avons cité précédemment, est une focalisation interne à la troisième personne.

Cette forme de répétition est également fréquente dans le récit de *L'Âge d'or*. La relation sexuelle de Wang er et de Chen Qingyang est au cœur du récit. Leurs rapports sexuels sont parfois racontés plusieurs fois selon des points de vue variés. Prenons comme exemple celui se déroulant sur le mont Zhangfeng. Il est raconté au moins quatre fois²⁹⁷.

F1 est représenté par le point de vue de Wang er :

Quant au crime proprement dit, voici comment il fut perpétré : Chen Qingyang me chevauchait, elle effectuait un mouvement ascendant et descendant, le ciel, derrière elle, était tout embrumé de blanc. [...] Soudain, nous vîmes surgir à nos côtés un

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 42-44.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 29.

²⁹⁷ Respectivement p. 89-90, p. 93-95, p. 98-99, p. 109 ; Wang Xiaobo, *L'Âge d'or*, *ouvr. cité*.

animal monstrueux, [...] C'était un buffle blanc.²⁹⁸

Parmi les quatre fois, F2 est la description la plus détaillée. Si le récit mêle alors la narration des points de vue de Chen Qingyang et de Wang er, il s'agit fondamentalement de celui de Chen Qingyang :

Elle me raconta que sur le mont Zhangfeng, quand elle montait et descendait au-dessus de moi, que tout était désert alentour, que tout était enveloppé dans un brouillard opaque et gris, soudain une intense sensation d'abandon et de solitude l'avait envahie. [...] « Cette fois-là, me dit-elle, tu t'es conduit en salopard comme jamais. »

Dans le récit suivant, le point de vue change et passe de Chen Qingyang à Wang er :

Ce qu'elle voulait dire, c'est que cette fois-là, j'avais soudain réalisé qu'elle avait d'adorables petits pieds, [...] Au bout d'un moment, je pris à nouveau ses pieds dans mes mains. [...] Je me souviens de sa pâleur extraordinaire qui contrastait avec sa chevelure noire. C'est comme cela que les choses se passèrent.

Ensuite, le récit revient au point de vue de Chen Qingyang :

Chen Qingyang me dit que ce jour-là, étendue sous la pluie, elle avait eu soudain l'impression que les gouttelettes froides la pénétraient par tous les pores. [...] Cela, elle ne l'accorderait jamais à quiconque. [...] Elle me confia aussi que faire l'amour avec moi était un tourment. [...] Et pourtant, pendant que je lui baisais la plante des pieds, elle ne pouvait empêcher cette sensation âpre de lui pénétrer dans le cœur.

À la fin, c'est Wang er qui parle encore une fois :

Sur le mont Zhangfeng, lorsque je faisais l'amour avec Chen Qingyang, un buffle nous regardait d'un œil torve.²⁹⁹

À travers la présentation et la représentation de l'événement selon différents points de vue, les détails de l'événement sont fournis, donnant au lecteur une impression complète de l'événement dont il peut compenser les omissions narratives et corriger mentalement les anachronies temporelles.

Il nous semble que *L'Âge d'or* hérite de *L'Amant* sa construction temporelle. Celle-ci combine deux aspects essentiels de la temporalité narrative : les anachronies au niveau de

²⁹⁸ Wang Xiaobo, *L'Âge d'or*, *ouvr. cité*, p. 89-90.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 93-94.

la microstructure, la présentation répétée de l'événement unique au niveau de la macrostructure. Selon nous, cette construction temporelle est la logique narrative que Wang Xiaobo emprunte à *L'Amant*. Mais d'autres aspects de l'œuvre méritent notre attention : la représentation de la sexualité tout d'abord.

III. Une représentation singulière de la sexualité

L'Âge d'or n'est pas le premier roman qui rattache la représentation de la sexualité et la Révolution culturelle, mais la sexualité chez Wang Xiaobo est interprétée d'une manière différente. Cette partie est consacrée à une comparaison entre *L'Âge d'or* et les récits des deux autres écrivains qui abordent la sexualité en traitant de la Révolution culturelle, celui de Zhang Xianliang et celui de Yan Lianke, afin d'illuminer cette singularité. Nous commençons par expliquer nos choix.

Jusqu'ici, un examen sérieux de la Révolution culturelle reste impossible dans l'historiographie chinoise³⁰⁰. Mais dans le monde littéraire, depuis la fin des années 1970, nous observons des amorces de réflexion sur la signification du mouvement politique des années 1966 à 1976. Les écrivains sont les premiers à faire entrer la réflexion sur la Révolution culturelle dans la sphère publique.

La première vague littéraire qui remet en cause la signification de la Révolution culturelle émerge au lendemain de ce mouvement historique. Selon Zhang Yesong, spécialiste de l'histoire littéraire chinoise, cette vague de récits fictionnels tire son nom de *La Cicatrice* (伤痕) de Lu Xinhua – publié en 1978 à titre de « littérature des cicatrices » – mais a été initialement inspirée par une autre œuvre, *Le Professeur principal* (班主任) de Liu Xinwu, paru en 1977³⁰¹. La littérature des cicatrices montre publiquement les

³⁰⁰ Selon Hong Zicheng, durant les années 1980, la réflexion sérieuse sur la Révolution culturelle et l'idéologie maoïste s'approfondit. D'après les autorités chinoises, cette tendance risque de remettre en question la légitimité de l'idéologie communiste ; afin de protéger la stabilité du pouvoir du Parti communiste, les autorités érigent des « tabous » ou « des sujets interdits » dans le domaine historique, dont l'examen sérieux de la Révolution culturelle. Cf. Hong Zicheng, *ouvr. cité*, volume II, p. 17.

³⁰¹ Zhang Yesong, *Pour ouvrir un espace de compréhension de la littérature des cicatrices* (打开伤痕文学的理解空间), dans *Contemporary Writers Review* (当代作家评论), n° 3, 2008.

« cicatrices » mentales et corporelles des victimes de la Révolution culturelle, gagnant immédiatement la sympathie des lecteurs qui viennent alors de survivre à ce mouvement irrationnel. Ce genre fictionnel fleurit donc dans la première moitié des années 1980, mais connaît un déclin rapide à la fin de cette décennie.

Néanmoins, le déclin de la littérature des cicatrices s'accompagne, durant les années 1990, d'un regain d'intérêt des écrivains pour le thème de la Révolution culturelle. Les écrivains de la « nouvelle génération » (qui ont commencé leur carrière au lendemain de la Révolution culturelle) se démarquent dans le monde littéraire par leur réflexion sur la Révolution culturelle. Ces derniers, qui n'ont pas subi directement la persécution visant les anciens intellectuels, et qui sont exposés depuis les années 1980 aux œuvres occidentales modernes, font preuve de plus d'audace et d'ambition que leurs aînés sur ce sujet. Wang Xiaobo est l'un d'entre eux.

Dans les années 1990, paraissent ainsi des œuvres traitant de la Révolution culturelle. Parmi celles-ci, *L'Âge d'or* est incontournable. Comme le soulignent Sebastian Veg et Guillaume Dutournier :

[...] deux livres qui comptent sans doute parmi les œuvres fictionnelles les plus réfléchies et les plus provocantes sur la période : *L'Âge d'or* de Wang Xiaobo (Huangjin shidai, 1992) et *Le Livre d'un homme seul* de Gao Xingjian³⁰² (Yige ren de shengjing, 1998).³⁰³

Sebastian Veg résume d'abord l'interprétation des premiers commentateurs de *L'Âge d'or* par rapport à la représentation du sexe et au séjour de Wang er à la campagne : selon eux, la vie à la campagne apparaît comme une libération paradoxale vis-à-vis de la vie sociale et de ses contraintes. Wang Xiaobo construit une utopie naturelle contre celle que le gouvernement maoïste propage pendant la Révolution culturelle. Et sous l'inspiration de Michel Foucault, la sexualité est présentée par Wang Xiaobo comme une lutte politique.

Sebastian Veg souligne plutôt l'originalité de *L'Âge d'or* en la comparant avec les autres récits sur la Révolution culturelle touchant à la sexualité :

³⁰² Gao Xingjian (1940-) est un écrivain, dramaturge et traducteur français d'origine chinoise qui a obtenu le prix Nobel de littérature en 2000.

³⁰³ Sebastian Veg, Guillaume Dutournier, *Fiction utopique et examen critique : la Révolution culturelle dans L'Âge d'or de Wang Xiaobo*, dans Perspectives chinoises, n° 101, 2007, p. 79.

Tandis que, dans d'autres ouvrages rattachant la Révolution culturelle à une sexualité exacerbée (*La moitié de l'homme, c'est la femme* de Zhang Xianliang, *Le Livre d'un homme seul* de Gao Xingjian et, plus récemment, *Servir le peuple* de Yan Lianke), le sexe apparaît comme une forme de transgression qui en définitive offre à l'individu un espace de résistance minimal face aux événements historiques, Wang Xiaobo en revanche le présente dans ce passage comme une forme de régression vers une existence animale, un besoin relevant d'une pure nécessité biologique (conserver la chaleur pour survivre), entièrement dénué de sentimentalisme, et des sentiments humains ou humanistes qui caractérisent la « littérature des cicatrices » (par exemple dans le roman de Zhang Xianliang).³⁰⁴

L'Âge d'or lève en effet le voile sentimental dont la « littérature des cicatrices » recouvre la Révolution culturelle ; loin d'idéaliser la vie à la campagne, Wang Xiaobo la montre à ses lecteurs d'un point de vue brutal et véridique. L'auteur s'étend longuement sur les différentes épreuves (par exemple, l'utilisation du fumier de bétail et la culture d'un champ) que doivent endurer les protagonistes.

Wendy Larson, dont les travaux portent sur la représentation de la Révolution culturelle dans la période post-maoïste, remarque également ce phénomène consistant à associer sexualité et Révolution culturelle dans la sphère littéraire chinoise des années 1990. Selon elle, à l'époque post-maoïste, on peut considérer toutes les représentations artistiques du sexe ou du désir – en poésie, au cinéma ou dans une œuvre de fiction – comme une pratique culturelle par laquelle les intellectuels déplacent la théorie culturelle socialiste. Pour résumer, la représentation de la sexualité dans la littérature est considérée comme une construction discursive qui peut récapituler le passé afin de se déplacer dans l'avenir. Wendy Larson identifie deux approches qui caractérisent cette méthode :

Dans la première, le passé révolutionnaire est une période de répression sexuelle qui doit être surmontée en vue du développement sain de l'individu et de la société ; dans la seconde, le passé révolutionnaire lui-même est représenté comme une idéologie sensuelle, érotique et intéressante, une forme d'érotisme révolutionnaire.³⁰⁵

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 83.

³⁰⁵ The first establishes the past as an era of sexual repression that must be overcome in order for one to move into the future. The second reinterprets past revolutionary ideology, recasting it as sensual, erotic, and interesting as revolutionary eroticism. (Notre traduction), Wendy Larson, *Never This Wild: Sexing the Cultural Revolution*, dans *Modern China*, n° 4, octobre 1999, p. 423.

Wendy Larson souligne à juste titre que la première approche, qui considère la Révolution culturelle comme une société ascétique, est le paradigme narratif le plus répandu dans la représentation artistique de la sexualité. Dans ce mode de récit, le passé n'est réhabilité que lorsque le personnage principal d'une œuvre fictionnelle défie les limites de la société et de ses contraintes sociopolitiques grâce à une sexualité libérée. Quant à la deuxième approche, Wendy Larson cite plusieurs phénomènes culturels comme les chansons populaires de la Révolution culturelle, l'image iconique et protectrice de Mao, l'émergence de films et d'histoires décrivant la Révolution culturelle comme une période de libération, etc. D'après Wendy Larson, ces produits culturels « érotisent » la Révolution culturelle et l'idéologie maoïste, et font du maoïsme culturel une forme de résistance face au maoïsme politique. En bref, dans les deux cas la sexualité est représentée comme une passion instinctive de l'individu en rébellion contre le conformisme social et idéologique. Par conséquent, Wendy Larson qualifie d'« explosion discursive » la représentation du sexe dans les romans et films chinois au cours des années 1990 et parle d'une « révolution sexuelle dans la représentation »³⁰⁶.

Wendy Larson, interprète enfin la représentation du sexe dans l'art et dans la littérature contemporaine en Chine comme un apport discursif de la modernité occidentale. Selon elle, la promotion du plaisir sexuel est à la base de toute liberté antitotalitaire. En se fondant sur cette compréhension de la sexualité, Wendy Larson définit les deux approches qui associent Révolution culturelle et sexualité. En dépit des apparences contraires, ces deux approches donnent la primauté à l'expression érotique comme force de libération de l'individu et de la société³⁰⁷.

Wendy Larson mentionne particulièrement les romanciers en disant que :

Les auteurs de fiction ont fait de l'érotisme une base sur laquelle le passé maoïste peut finalement être d'abord critiqué puis modernisé ou réapproprié. Zhang Xianliang (1992) est l'un des premiers écrivains à avoir accepté la notion de sexualité réprimée et à avoir utilisé l'activité sexuelle pour marquer une rupture avec ce qu'il perçoit comme les failles et le formalisme du passé.³⁰⁸

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 431.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 432-433.

³⁰⁸ Fiction writers also have made erotics a base from which the Maoist past can be first criticized and then

Nous aimerions donc citer en exemple les œuvres de Zhang Xianliang et de Yan Lianke, afin de montrer comment les récits de Wang Xiaobo se différencient des autres récits associant représentation du sexe et Révolution culturelle. Dans le cas présent, nous nous concentrons sur la façon dont la sexualité est représentée dans les récits sur la Révolution culturelle plutôt que sur la manifestation littéraire du désir en général.

1. Une forme de transgression

Zhang Xianliang est le premier auteur chinois de la période post-maoïste qui représente directement la sexualité dans ses récits de fiction. Sa célèbre *Trilogie de l'amour* décrit la vie d'intellectuels subissant la persécution politique de la Révolution culturelle et les dommages que cette persécution cause à l'identité individuelle et à la sexualité masculine.

Pour plus de clarté, présentons la trilogie de Zhang Xianliang. Le premier roman, *Mimosa* (绿化树), est publié en 1985. Dans ce roman, un intellectuel est déporté à la campagne où il reçoit la sympathie, l'amour et l'aide matérielle d'une femme locale analphabète mais pleine de ressources. Lorsqu'il est transféré et isolé par la pression politique, il est tourmenté à l'idée de ne pouvoir la rembourser. Dans *S'habituer à mourir* (习惯死亡), paru en 1989, le héros se remémore ses aventures sexuelles aux États-Unis dans les années 1980 tout en réfléchissant à son expérience au contact de la mort dans un camp de travail. Enfin, dans son ouvrage le plus controversé et le plus influent, *La moitié de l'homme, c'est la femme* (男人的一半是女人), publié en 1985, Zhang Xianliang brise un tabou thématique à travers un récit honnête sur le dysfonctionnement sexuel masculin du personnage principal, un intellectuel persécuté. Le héros perd ses capacités sexuelles à cause de la persécution politique qu'il subit depuis longtemps, mais retrouve celles-ci à la suite d'une action révolutionnaire. Par le biais de cette intrigue captivante, Zhang Xianliang associe sexe et politique d'une manière provocante mais chargée de sens.

modernized or recouped. Zhang Xianliang (1992) is one of the earliest writers to accept the notion of a repressed sexuality and to use sexual activity to represent a break from what he views as the weakness and formalism of the past. (Notre traduction), *Ibid.*, p. 433.

Hormis *Mimosa*, les romans mentionnés ci-dessus prennent explicitement la Révolution culturelle comme cadre historique. Cette dernière, qui néglige ou réprime la sexualité, est définie comme une ère d'« invisibilité » par Zhang Xianliang, qui souligne les connotations politiques de la sexualité. Dans les œuvres de l'auteur où la Révolution culturelle et la représentation du sexe constituent le noyau dur du récit, l'expérience sexuelle des personnages est le plus souvent déterminée par leur situation sociale et politique. C'est-à-dire que la première est souvent subordonnée à la seconde. Par conséquent, l'expérience sexuelle n'est pas principalement éprouvée dans sa dimension personnelle, mais se trouve plus étroitement liée à la transformation de la situation sociale et politique des protagonistes. Dans *La moitié de l'homme, c'est la femme*, le dysfonctionnement sexuel dont souffre le héros est le résultat direct de sa situation de paria politique. Dans *S'habituer à mourir*, la torture physique et psychologique subie par le héros dans le camp de travail se transforme en symbole de courage après la Révolution culturelle et en fait un homme légendaire et séduisant qui devient l'amant d'une femme américaine passionnée.

Dans ces deux ouvrages, la sexualité est dotée d'un sens politique. Si la persécution politique prive les héros de la satisfaction de leurs besoins physiques et psychologiques primaires, seules la fin de la discrimination politique et la reconquête de leur réputation politique leur permettent de retrouver une vie sexuelle normale et agréable. En un mot, dans ces deux œuvres, la sexualité devient une caractéristique par laquelle les héros définissent leur identité subjective. Malheureusement, la réalisation de soi des héros n'est pas le résultat de leur résistance individuelle, elle est contrainte par la liberté politique. Et celle-ci dépend exclusivement du dirigeant éclairé. Ce mode de récit, c'est-à-dire cette façon de lier étroitement sexualité et politique tout en les plaçant en contradiction, fait de ces deux éléments, sous la plume de Zhang Xianliang, les deux faces d'une même pièce.

Comme l'indique Wang Jing, le discours intellectuel sur la désaliénation socialiste au début des années 1980 établit souvent une dichotomie nette entre l'opresseur et l'opprimé, et identifie l'origine de l'oppression comme une force extérieure : l'État

politique répressif, le volontarisme de Mao, une féodalité résiduelle, etc.³⁰⁹ Alors, bien que ce mode de récit risque de simplifier le rapport complexe entre sexualité et politique et de recouvrir les événements historiques de la Révolution culturelle de sentimentalisme, au début de la période post-maoïste et au niveau discursif, il participe à la promotion de la désaliénation socialiste. Dans le cas des œuvres de Zhang Xianliang, cette force extérieure s'incarne dans la Révolution culturelle elle-même, présentée comme la source de l'oppression sexuelle. Par conséquent, les héros sont exemptés de la charge d'une réflexion sur eux-mêmes qui les conduirait probablement à la question de l'oppression intériorisée. Chez Zhang Xianliang, si la sexualité est une force politique, elle est également porteuse d'un sens politique symbolique : la libération sexuelle personnelle (qui est effectivement restreinte) sert de métaphore pour une appréciation implicite de l'idéologie post-maoïste. Sebastian Veg souligne que dans *La moitié de l'homme, c'est la femme*, le sexe apparaît comme une forme de transgression qui, en définitive, offre à l'individu un espace de résistance restreint face aux événements historiques³¹⁰. De notre point de vue, chez Zhang Xianliang, le sexe est présenté davantage comme un geste de transgression idéologique que comme une lutte réelle, et n'affecte pas réellement le pouvoir politique. Autrement dit, le sexe n'apparaît que comme protestation silencieuse et secrète à l'égard de la politique.

En revanche, dans *Servir le peuple* de Yan Lianke, dont la représentation du sexe est classée par Sebastian Veg dans la même forme de transgression face à la Révolution culturelle, le conflit entre la sexualité et la politique est plus provocant, et s'incarne directement dans la liaison scandaleuse d'un homme et d'une femme de classes sociales différentes.

Une version « expurgée » de *Servir le peuple* paraît en 2005 dans le premier numéro de la revue bimestrielle 花城, (*La Ville fleurie*). Même si cette version est abrégée, passant

³⁰⁹ Wang Jing, *High Cultural Fever: Politics, Aesthetics and Ideology in Deng's China*, Berkeley, University of California, 1996, p. 16. *Whether they were expounding the meaning of the "fetishism of politics" (Zhengzhi baiwu jiao) or speculating about the various factors that triggered economical alienation, none of the theorists succeeded in breaking away from the epistemological constraint that dictates a clear-cut dichotomy of the oppressor and the oppressed. Nor did anyone contest China's post-revolutionary wisdom that the origin of oppression is located externally. Alienation was viewed as an alien machinery, imposed upon one and therefore an aberration that could only be eliminated from the outside, whether it was designated as the repressive bureaucratic party-state, identified specifically with Lin Biao and Jiang Qing, or labeled as Mao Zedong's voluntarism, or even as residual feudalism.*

³¹⁰ Sebastian Veg, Guillaume Dutournier, *ouvr. cité*, p. 83.

de 90 000 à 40 000 caractères, elle est jugée trop provocante par les autorités et interdite en Chine continentale³¹¹.

Comme son auteur Yan Lianke, le héros de *Servir le peuple*, Wu Dawang, est un paysan pauvre qui a intégré l'armée pour améliorer son sort et celui de sa famille. En s'élevant socialement, Wu Dawang cherche à obtenir la permission rare de sortir son épouse et son enfant de la misère. Pour se distinguer des autres soldats, Wu Dawang récite avec diligence les discours du président Mao. En récompense de sa conscience politique modèle, il devient l'intendant et le cuisinier d'un célèbre colonel dont l'épouse, Liu Lian, est de vingt ans sa cadette. Mais Liu Lian est l'aînée de Wu Dawang de quelques années seulement. À l'occasion d'un long séjour du colonel dans la capitale, dont nous comprendrons ensuite les motifs, Liu Lian, qui souffre depuis longtemps du dysfonctionnement sexuel de son mari, cherche à séduire Petit Wu. Dans l'intention de servir sexuellement Liu Lian afin d'obtenir la permission d'élever la classe sociale de sa famille, Petit Wu accepte Grande Sœur Liu comme sa maîtresse. À la fin du roman, Wu Dawang quitte l'armée après avoir obtenu la permission qu'il espérait, et sa famille et lui deviennent finalement des urbains. En sortant du camp, Wu Dawang se rend chez le colonel pour voir une dernière fois sa maîtresse et trouve celle-ci enceinte. En conclusion, Yan Lianke suggère que la liaison entre Petit Wu et Grande Sœur Liu est une intrigue planifiée par le colonel, qui souhaite obtenir un héritier grâce à l'infidélité de sa femme.

La liaison scandaleuse présentée dans *Servir le peuple* concerne trois personnes : Petit Wu, Grande Sœur Liu et le colonel. Il existe entre eux une hiérarchie politique – de bas en haut, Petit Wu, Grande Sœur Liu et le colonel. En revanche, si nous classons ces trois personnes en fonction de la capacité sexuelle, cette hiérarchie s'inverse : Petit Wu se trouve cette fois au sommet, et le colonel est en bas. À travers ce contraste, Yan Lianke crée une métaphore dans laquelle la sexualité s'oppose à la politique.

Servir le peuple, en prenant la Révolution culturelle comme cadre explicite, dévoile la réflexion de Yan Lianke sur le rapport entre sexualité et pouvoir. Dans ses récits, la

³¹¹ Yao Xinyong, *Abrégement politique et rétablissement littéraire, la comparaison et l'analyse entre les versions différentes du roman Servir le peuple* (姚新勇, 政治删节与文学还原, 小说《为人民服务》不同版本的比较和分析). En ligne : [<http://www.aisixiang.com/data/36177.html>]. Consulté le 24 octobre, 2016.

sexualité est présentée comme un pouvoir au même titre que le pouvoir politique, et peut servir de monnaie d'échange contre celui-ci. L'histoire d'amour entre Petit Wu et Grande Sœur Liu cache en effet une transaction politique. Les trois personnes profitent de leur pouvoir propre pour obtenir ce qu'elles cherchent. Dans le cas de Petit Wu, en « servant » Grande Sœur Liu, il obtient la permission pour sa famille de quitter la campagne ; Grande Sœur Liu, elle, jouit de la satisfaction sexuelle qu'elle ne peut obtenir dans son mariage ayant servi à élever son statut social ; quant au colonel privé de sa puissance masculine, comme le suggère l'auteur, c'est lui qui permet la liaison entre sa femme et son intendant, et il obtient satisfaction sous la forme d'un enfant portant son nom. Au terme de cette histoire, l'amour entre Petit Wu et Grande Sœur Liu disparaît comme s'il n'avait jamais existé. Yan Lianke indique ainsi aux lecteurs que si la sexualité est un pouvoir qu'on peut échanger contre du pouvoir politique, elle reste en dessous de celui-ci. Pendant la Révolution culturelle, le pouvoir politique est incontestablement le plus puissant.

« Servir le peuple » (为人民服务), célèbre slogan prononcé par Mao Zedong lors d'une commémoration pour un camarade communiste, signifie en réalité « Servir le pouvoir ». D'après Mao, « Servir le peuple » est le principal critère pour estimer et autocritiquer un communiste. Ce slogan, auquel croit fermement le soldat communiste Wu Dawang, est parmi les symboles les plus célèbres de l'idéologie maoïste. Mais sous la plume de Yan Lianke, il devient l'outil dont se sert Grande Sœur Liu pour séduire Petit Wu. Lorsqu'elle tente d'attirer Petit Wu sur sa couche, Grande Sœur Liu constate que ses atouts ne suffisent pas à détourner le soldat de sa discipline révolutionnaire. Elle emploie donc le slogan « Servir le peuple » à son avantage. Si « Servir le peuple » est la conviction qui anime Petit Wu dans son service chez le colonel, comme Grande Sœur Liu est alors le seul « peuple » ayant besoin de ses services, satisfaire celle-ci sexuellement ne revient-il pas à servir le peuple ? Petit Wu est ainsi « convaincu ». Une pancarte portant ce slogan devient alors un signe secret entre les deux amants et chaque fois que celle-ci est placée à un endroit spécifique, Petit Wu comprend que le moment est venu pour lui de « servir le peuple » sur la couche de Grande Sœur Liu. L'ironie réside dans l'absurdité de ce matraquage idéologique qui permet de justifier tout et son contraire, ainsi que l'hypocrisie d'un monde qui sait parfois en tirer profit. Yan Lianke saisit donc l'occasion, à travers

l'utilisation de ce slogan, de dénoncer l'hypocrisie de l'idéologie maoïste, et de montrer ce que cache la propagande visant à duper le peuple. « Servir le peuple », c'est en effet « servir la politique » ou, plus précisément, « servir le pouvoir ».

Une des scènes les plus révélatrices a lieu lorsque les deux amants, livrés à leurs jeux amoureux durant des semaines en l'absence prolongée du colonel, se livrent, stimulés par la passion, à une série de joyeusetés contre-révolutionnaires – brisant un buste de Mao à coups de pied, déchirant une affiche révolutionnaire en petits morceaux, etc. – afin de se prouver leur amour. Ces comportements, qualifiés d'antihistoriques et d'antisociaux, peuvent entraîner la peine de mort s'ils sont dénoncés publiquement. Ce "crime" portant atteinte à la politique du parti devient alors un secret entre les deux amants. Ceux-ci, en conspirant, se prouvent leur amour et sentent que la nature de leur liaison change. Autrement dit, ce crime secret couvre leur transaction de sentiments. Une métaphore réside dans cet événement, évoquant la réflexion de Yan Lianke autour de la Révolution culturelle : l'idéologie maoïste est sans aucun doute la source de la répression, dans le domaine des sentiments humains comme dans celui de la sexualité.

Les personnages de *Servir le peuple* me semblent emblématiques. Le colonel incarne le pouvoir politique, Grande Sœur Liu la sexualité et Petit Wu l'ambition, le désir de s'élever dans l'échelle sociale. Yan Lianke, comme Zhang Xianliang, se concentre sur l'interprétation de la nature sociale de la sexualité. Dans ses récits, la sexualité est considérée comme une action déterminée par l'identité sociale et par la classe politique avant d'être une pure fonction biologique.

Certes, la réflexion de Yan Lianke sur la nature de l'idéologie maoïste et celle de la Révolution culturelle est plus profonde que celle de Zhang Xianliang. En mettant à nu l'hypocrisie de l'idéologie maoïste, Yan Lianke ne cherche pas le compromis avec le parti et tente une séparation radicale avec le volontarisme de Mao Zedong. Les œuvres de Zhang Xianliang ont été publiées à la fin des années 1980, et *Servir le peuple* paraît au début des années 2000 ; de Zhang Xianliang à Yan Lianke, ces œuvres retracent l'essor de la représentation du sexe au cours des années 1990. En liant la représentation du sexe avec la Révolution culturelle, les écrivains chinois livrent leurs propres réflexions sur l'idéologie maoïste. D'après cette réflexion, nous constatons deux similarités entre les œuvres des

deux écrivains : d'abord, chez Zhang Xianliang comme chez Yan Lianke, la Révolution culturelle est la toile historique sur laquelle s'incarne la pensée de l'auteur sur la politique ou, plus précisément, sur l'idéologie maoïste ; ces récits établissent une dichotomie nette entre la politique, ou l'idéologie maoïste, et la sexualité.

Zhang Xianliang dépeint un oppresseur et un opprimé, et identifie dans la politique l'origine de l'oppression causant le dysfonctionnement sexuel de l'intellectuel persécuté. Afin d'obtenir la satisfaction sexuelle, le héros de Zhang Xianliang doit d'abord se libérer de son identité de paria politique. Chez Yan Lianke, en revanche, le plus haut placé dans la pyramide du pouvoir politique est celui qui perd sa puissance masculine et sa capacité de satisfaction sexuelle, une métaphore suggérant que la force politique est destructrice pour la sexualité pendant la Révolution culturelle. Le passé révolutionnaire, sous la plume de Yan Lianke, est indiscutablement une période de répression sexuelle, pour les parias comme pour les dirigeants politiques.

Ensuite, pour mettre en lumière la dichotomie entre politique et sexualité, les deux écrivains soulignent dans leurs écrits la connotation sociopolitique de la sexualité. Dans les récits de Zhang Xianliang à propos du passé révolutionnaire, la sexualité est considérée comme un droit humain universel, mais les parias politiques en sont privés autoritairement (*S'habituer à mourir*) ou volontairement (*La moitié de l'homme, c'est la femme*). Néanmoins, dans les récits de Yan Lianke la sexualité est représentée comme un pouvoir social méritant une transaction avec les dirigeants contre des profits sociopolitiques.

Servir le peuple, comme *La moitié de l'homme, c'est la femme*, met en évidence l'aliénation sociale et individuelle causée par l'idéologie maoïste pendant la Révolution culturelle. Dans ces circonstances, le sexe devient une forme modeste de lutte contre l'idéologie maoïste.

2. Un besoin vital

Comme pour Zhang Xianliang, nous pouvons classer la représentation du sexe chez Yan Lianke dans la première approche identifiée par Wendy Larson, qui considère le passé

révolutionnaire comme une période de répression sexuelle à surmonter en vue du développement sain de l'individu et de la société. Ce mode de récit identifié par Wendy Larson, consistant à lier la sexualité et le passé révolutionnaire, constitue le schéma principal dans les récits où l'auteur aborde le tabou thématique de la représentation du sexe dans la période post-maoïste.

Cependant, en tant que récit abordant la représentation de la sexualité avec la Révolution culturelle en toile de fond, il nous semble que *L'Âge d'or* ne peut s'inscrire dans le schéma de Wendy Larson. Celui-ci, comme l'évoque Sebastian Veg, se distingue des autres récits qui tentent d'aborder la sexualité pendant le passé révolutionnaire :

Wang Xiaobo en revanche le présente [...] comme une forme de régression vers une existence animale, un besoin relevant d'une pure nécessité biologique.³¹²

En effet, l'intention de l'auteur d'interpréter autant que possible l'acte sexuel comme une pure nécessité biologique est évidente et explicite dans *L'Âge d'or*. Aucun lecteur ne peut refermer ce livre sans en garder cette impression.

D'abord, le sexe est fréquemment représenté dans un environnement cosmique au cours du récit. La scène du premier rapport sexuel entre Wang er et Chen Qingyang se déroule au clair de lune :

Ce soir-là, le soir de mes vingt-et-un ans, je cessai d'être un puceau. J'avais réussi à séduire Chen Qingyang, à l'attirer dans la montagne. La lune ne s'était montrée que peu de temps, elle avait laissé la place aux étoiles, innombrables comme les gouttes de rosée du matin. Il n'y avait pas de vent, la montagne était silencieuse, j'avais fait l'amour avec Chen Qingyang, j'étais un homme.³¹³

De même au cours de l'histoire, l'auteur situe plusieurs fois une scène de sexe dans un lieu naturel et non abrité. Par exemple, les deux protagonistes font l'amour sous la "surveillance" d'un buffle, lorsqu'ils campent sur le mont Zhangfeng :

Sur le mont Zhangfeng, lorsque je faisais l'amour avec Chen Qingyang, un buffle nous regardait d'un œil torve. Puis, après avoir poussé un mugissement, il finit par s'en aller et nous laissa seuls. Longtemps après, le jour commença à poindre et le brouillard à se

³¹² Sebastian Veg, Guillaume Dutournier, *ouvr. cité*, p. 79.

³¹³ Wang Xiaobo, *L'Âge d'or*, *ouvr. cité*, p. 42.

dissiper. Le corps de Chen Qingyang luisait sous la rosée qui le recouvrait. Je la lâchai, me levai, réalisai que nous étions très près du village, et dis : « Allons-y. »³¹⁴

Du point de vue de Wang er, le corps nu de Chen Qingyang en pleine nature est beau comme la rosée qui le recouvre et le clair de lune dans lequel elle baigne. On voit bien, à travers ces passages, que l'auteur souhaite représenter le sexe sous une forme pure et propre ; comme les autres créations de la nature, il mérite d'être exposé aux éléments. En le délivrant des contraintes d'ordre idéologique ou culturel, Wang Xiaobo montre aux lecteurs que le sexe peut être perçu comme un comportement normal, délivré du secret et des barrières physiques et mentales.

Au début de *L'Âge d'or*, le rapport sexuel entre Wang er et Chen Qingyang n'est pas défini comme un rapport d'amour pur fondé sur une attraction mutuelle. En revanche, Wang Xiaobo prive ses protagonistes de toute possibilité de relation romantique. D'emblée, Chen Qingyang et Wang er divergent dans leur compréhension de la fonction de la sexualité. La raison initiale de Wang er pour séduire Chen Qingyang est purement physique :

Le soir de mes vingt-et-un ans, je comptais bien séduire Chen Qingyang. Parce qu'elle était mon amie, parce que sa poitrine était généreuse, sa taille fine et son cul très rond ; qu'elle avait en outre un cou parfait, fin et allongé, et un minois ravissant. J'avais envie de coucher avec elle, et je pensais que vraisemblablement elle ne dirait pas non. Si elle m'avait demandé de lui prêter mon corps pour se livrer à des expériences de chirurgie thoracique, j'y aurais consenti. Quoi de plus naturel, dans ces conditions, à ce qu'elle me laisse user de son corps ? Le seul problème, c'est que c'était une femme, et que les femmes ont l'esprit un peu mesquin. C'est donc pour lui ouvrir l'esprit que j'ai commencé à lui expliquer le concept de « loyauté ».³¹⁵

Nous apprenons ainsi que c'est le désir physique qui le pousse vers Chen Qingyang. Mais celle-ci, de son côté, ne ressent pas d'attirance pour Wang er et, au début, n'accepte que parce qu'elle est touchée par son offre de « grande amitié ». Nous pouvons imaginer que pour une femme de mauvaise réputation, reniée par ses pairs, une telle offre est plus tentante qu'une proposition sexuelle.

En outre, leurs interprétations divergentes du rapport sexuel déterminent également

³¹⁴ *Ibid.*, p. 95.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 34.

l'attitude de chaque protagoniste envers la sexualité et l'autre. Jouissant du sexe d'une manière plus sensuelle et intuitive, Wang er essaie différentes positions sexuelles afin de satisfaire ses fantasmes et d'apprécier un style particulièrement « divertissant » de copulation. En considérant les relations sexuelles sous l'angle de la grande amitié, Chen Qingyang retient son plaisir sensuel pendant ses rapports avec Wang er, convaincue que son intimité avec celui-ci n'est que l'accomplissement loyal de leur grande amitié. Comme le rapport sexuel possède un sens symbolique, Chen Qingyang se sent coupable d'avoir un orgasme. Sa culpabilité vient de sa propre conception de l'acte sexuel et de la sexualité. En tant que victime de la répression sexuelle sous l'idéologie maoïste mais aussi femme docteur, la conception de Chen Qingyang de la sexualité est complexe ; lorsqu'elle dément sa réputation de « chaussure trouée », elle explique ainsi à Wang er :

[qu'elle n'a] aucun mépris pour les traînées, loin de là. Selon elle, c'étaient des femmes foncièrement bonnes et honnêtes, altruistes, et qui ne se seraient réjouies du malheur des autres pour rien au monde. Elle avait pour ces femmes une certaine estime. Mais le problème n'était pas là. Le problème fondamental, c'était qu'elle n'en était pas une. Mettez-vous à la place d'un chat que tout le monde se mettrait à appeler un chien, imaginez son sentiment de malaise. Maintenant que tout le monde parlait d'elle comme d'une traînée, elle se sentait comme une âme errante, au point de se demander parfois qui elle était.³¹⁶

À travers cette autoanalyse de Chen Qingyang, nous apprenons qu'à ses yeux, une traînée peut être aussi une femme bonne, l'activité sexuelle ne portant pas atteinte aux autres qualités humaines. Néanmoins, être accusée à tort de traînée inquiète Chen Qingyang en ce qui concerne son identité sociale. Afin de se rassurer, et tentée par la grande amitié, Chen Qingyang couche avec Wang er et devient alors une traînée. Sa liaison scandaleuse avec Wang er est donc avant tout une manière de lutter contre l'entourage et l'idéologie révolutionnaire, en plus d'une récompense pour la grande amitié de Wang er. Elle accompagne celui-ci dans sa fuite alors qu'il risque la persécution politique et insiste sur son innocence lorsqu'on la force à se confesser. Ce comportement montre sa loyauté envers la grande amitié. Pourtant, à cause de la contrainte idéologique, la sexualité et surtout la jouissance dans le rapport sexuel lui semblent sales et coupables. C'est pourquoi

³¹⁶ *Ibid.*, p. 23.

elle se prive de jouissance.

Au fil de l'histoire, le sentiment de Chen Qingyang pour Wang er et la nature de son désir changent peu à peu. Il est ainsi surprenant de voir qu'elle devient, plutôt que Wang er, l'initiatrice des rapports sexuels, et qu'elle ne peut plus s'empêcher d'éprouver du plaisir. Lorsque leur relation est révélée et critiquée comme un cas typique de refus de la « pensée réformée » pour cause de « mentalité décadente », les deux amants sont interrogés au cours d'un procès humiliant. Finalement, le comité menant l'interrogatoire accepte une confession signée de Chen Qingyang et ils sont libérés, mais Chen Qingyang refuse de dévoiler à Wang er le contenu de sa confession. On pense d'abord que l'humiliation publique subie par Wang er et Chen Qingyang confirme l'innocence et la loyauté de l'héroïne. Mais à la fin de l'histoire, lors de leur rencontre vingt ans plus tard, celle-ci avoue finalement avoir admis dans sa confession qu'elle était peu à peu tombée amoureuse de Wang er et qu'elle avait commencé à apprécier leurs rapports sexuels. Cette révélation, dans laquelle Chen Qingyang reconnaît son attachement physique et émotionnel à Wang er et renonce à sa croyance initiale de la nature transcendante de son désir, brise son image d'elle-même. Le plaisir, en devenant l'objet du rapport sexuel, ébranle la base sur laquelle Chen Qingyang a bâti sa subjectivité. Cette découverte sur elle-même la rend confuse et coupable et explique pourquoi elle met fin à sa relation avec Wang er.

L'attitude de Chen Qingyang par rapport à la sexualité constitue une référence intéressante pour contraster celle de son partenaire sexuel Wang er. Chen Qingyang est contrainte dans le rapport sexuel, mais Wang er, lui, n'éprouve aucune contrainte. Il ne semble pas éprouver les mêmes doutes envers lui-même. Du début à la fin de sa liaison avec Chen Qingyang, il prend du plaisir dans le rapport sexuel sans se sentir coupable. Même lorsque les deux protagonistes sont interrogés et humiliés, Wang er n'oublie pas le plaisir charnel. En outre, les lieux où il fait la grande amitié avec Chen Qingyang – la chambre où il est enfermé et la montagne où il se cache – semblent indifférents à Wang er. On dirait que rien ni personne ne peut l'empêcher de prendre du plaisir dans l'amour.

La différence d'attitude envers la sexualité et le rapport sexuel entre les deux protagonistes est clairement expliquée dans la scène où l'auteur les montre faisant l'amour sur le mont Zhangfeng. Lors de leur rencontre à Pékin vingt ans après avoir quitté la

campagne, Chen Qingyang parle à Wang er de ses impressions sur le moment :

Elle me raconta que sur le mont Zhangfeng, quand elle montait et descendait au-dessus de moi, que tout était désert alentour, que tout était enveloppé dans un brouillard opaque et gris, soudain une intense sensation d'abandon et de solitude l'avait envahie. Une partie de mon corps la travaillait en profondeur, mais cet abandon, cette solitude l'écrasaient.³¹⁷

À cet instant, sentimental pour Cheng Qingyang, Wang er avait d'autres préoccupations : « “Allez, on change de position” , et je m'étais retrouvé au-dessus d'elle. »³¹⁸ Et Chen Qingyang de commenter vingt ans plus tard : « Cette fois-là, me dit-elle, tu t'es conduit en salopard comme jamais. ³¹⁹» Puis, en un geste de Wang er, elle avait compris qu'elle était tombée amoureuse de lui :

Ce qu'elle voulait dire, c'est que cette fois-là, j'avais soudain réalisé qu'elle avait d'adorables petits pieds, au point de lui dire que j'allais m'en faire l'admirateur dévot ; et joignant le geste à la parole, je lui avais baisé la plante des pieds, que j'avais prise dans mes deux mains.³²⁰

Chen Qingyang reconnaît que ce geste a eu beaucoup d'effet sur elle :

Chen Qingyang me dit que ce jour-là, étendue sous la pluie, elle avait eu soudain l'impression que les gouttelettes froides la pénétraient par tous les pores. Elle avait senti une irrépressible tristesse la gagner. Et puis, brusquement, une sensation délicieuse l'avait envahie. La brume froide, l'eau de pluie s'étaient infiltrées dans son corps, elle avait eu alors envie de mourir, c'était intolérable, elle aurait voulu pouvoir crier, mais ma présence l'en empêchait : jamais un homme au monde n'aurait ce pouvoir, de la faire crier en sa présence ; cela, elle ne l'accorderait jamais à quiconque.³²¹

Une irrépressible tristesse la gagne, car elle reconnaît un fait irrépressible. Comme son attachement physique et émotionnel à Wang er devient de plus en plus fort, il est de plus en plus difficile pour elle de résister à la jouissance physique :

Elle me confia aussi que faire l'amour avec moi était un tourment. Au tréfonds d'elle-

³¹⁷ *Ibid.*, p. 93.

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ *Ibid.*, p. 94.

même, elle avait envie de crier, de m'agripper pour que je ne cesse de l'embrasser avec frénésie, mais elle s'y refusait. Elle ne voulait pas aimer, elle n'aimait personne. Et pourtant, pendant que je lui baisais la plante des pieds, elle ne pouvait empêcher cette sensation âpre de lui pénétrer dans le cœur.³²²

Il est normal pour Chen Qingyang de se sentir seule, car au moment où elle est envahie par cette irrépressible sensation, Wang er, son fidèle « ami », ne partage pas son sentiment et concentre son attention sur le corps de sa partenaire, lui proposant de changer de position et baisant ses « adorables petits pieds ». Il se souvient que

Chen Qingyang était étendue dans l'herbe, les bras en croix, agrippant l'herbe avec ses mains. Tout d'un coup elle se couvrit le visage de sa chevelure et poussa un gémissement.³²³

Lorsque Chen Qingyang lui raconte ses impressions de cette scène sur le mont Zhangfeng, la mémoire de Wang er est stimulée et il se souvient de la manière dont il a présenté cette scène dans son autocritique :

J'ai alors lâché ses jambes, et j'ai voulu écarter les cheveux de son visage. Elle se débattit avec force, les larmes aux yeux, mais sans aller jusqu'à me battre. Elle avait les pommettes enflammées et cessa de résister.

« Salopard, qu'est-ce tu attends de moi, maintenant ?

Comment ça, qu'est-ce que j'attends de toi ?

Non, rien », dit-elle en riant.

Au bout d'un moment, je pris à nouveau ses pieds dans mes mains. Elle resta ainsi étendue sur le sol, sans bouger, les paumes ouvertes, en se mordant la lèvre inférieure, sans proférer un son. Quand elle sentit que je l'observais à la dérobade, elle me sourit. Je me souviens de sa pâleur extraordinaire qui contrastait avec sa chevelure noire. C'est comme cela que les choses se passèrent.³²⁴

L'autocritique de Wang er est détaillée, il raconte ce qu'il a fait et vu pendant le rapport sexuel. En revanche, il n'y révèle pas ce qu'il a pensé. En faisant l'amour, il n'a ressenti ni solitude, ni tristesse, ni sentiment irrépressible. Son autocritique contraste avec

³²² *Ibid.*, p. 95.

³²³ *Ibid.*, p. 93.

³²⁴ *Ibid.*, p. 94.

l'autorévélation de Chen Qingyang et nous fait comprendre que pour Wang er, le sexe est une expérience individuelle, naturelle et spontanée, et c'est son énergie libidinale qui le conduit à avoir un rapport sexuel avec Chen Qingyang. Wang er ne cherche pas à cacher ou à excuser ses pulsions sexuelles. Pour résumer, le rapport sexuel et la sexualité sont chez Wang er un état naturel, biologique.

En revanche, Chen Qingyang ainsi que l'entourage et les dirigeants de la ferme refusent cette conception naturelle et biologique de la sexualité ; ils cherchent à limiter le rapport sexuel dans un cadre qu'ils peuvent comprendre et accepter. Par exemple, afin de justifier et de légaliser leur liaison, les dirigeants ont une idée "géniale" : ils forcent Wang er et Chen Qingyang à se marier.

Il fallut attendre toutes ces années pour que je réalise que Chen Qingyang avait été ma femme. Lorsque l'autocritique fut entièrement rédigée, on nous demanda de nous marier. Je n'en voyais pas la nécessité, mais on nous dit qu'il le fallait absolument, sinon l'impression que laisserait toute cette affaire serait trop désastreuse, il était impensable que nous n'inscrivions pas nos noms dans un registre de mariage. Mariage le matin, divorce l'après-midi, voilà comment on procéderait.³²⁵

Dans l'idéologie maoïste, le rapport sexuel est la source du mal, il faut donc lui donner un cadre, par exemple le mariage. Mais Wang er ne pense pas ainsi. Pour lui, au contraire, la sexualité est vitale. Wang er exprime son attitude à l'égard de la sexualité à travers la scène de la castration des buffles, qui revêt dans *L'Âge d'or* un sens symbolique. Le jour de ses vingt et un ans, alors qu'il garde les buffles, Wang er est couché sur l'herbe lorsqu'il a la plus puissante érection de sa vie. Celle-ci lui rappelle les buffles castrés : privés de leur énergie libidinale, ils ont perdu leur nature sauvage et leur volonté de lutter.

J'escaladai la montagne pour aller voir les buffles. Ils étaient tous là, en train de brouter tranquillement. Il n'y avait pas un bruit. Au bord de la rivière, plusieurs buffles appartenant, ceux-là, à un autre village, étaient en train de se battre, les yeux rouges et le museau écumant. Ces buffles-là avaient le scrotum ferme, le pénis raide. Chez nous, les buffles ne se comportaient pas ainsi. Même quand on venait les provoquer à l'entrée de l'étable, ils restaient sagement couchés. Pour éviter qu'ils ne se blessent en se battant et pour ne pas compromettre les labours de printemps, on les avait tous

³²⁵ *Ibid.*, p. 83.

castrés.³²⁶

Ici, Wang er fait une comparaison entre les buffles castrés et les buffles non castrés, les premiers étant tranquilles et sages, les seconds agressifs et brutaux. La comparaison avec les buffles s'achève brutalement sur une courte proposition (« on les avait tous castrés ») qui sonne comme une menace. Wang er raconte ensuite la castration :

J'avais assisté à toutes les séances de castration. Pour les buffles ordinaires, le couteau suffisait. Mais pour ceux que la nature avait particulièrement avantagés, il fallait utiliser la technique du maillet, c'est-à-dire inciser le scrotum, en sortir les testicules et les faire éclater d'un seul coup de maillet. La vie de l'animal qui avait subi tout cela était réduite désormais à la rumination, et quand on finissait par les abattre, il n'y avait même pas besoin de les attacher.³²⁷

La suite de la scène établit une comparaison avec les hommes :

Le chef de l'équipe de production, qui dans ces occasions tenait le maillet, ne doutait pas qu'une telle opération, pratiquée sur des êtres humains, ait sur eux des effets similaires. À chaque fois, il nous criait : « Tas de gros buffles sauvages ! Il faudrait vous les écraser d'un coup de maillet pour vous faire marcher droit ! » Selon sa façon de voir, cette chose rouge vif qui faisait partie de mon corps, si opiniâtrement dressée, qui avait un pied de long, c'était l'incarnation du mal.³²⁸

Ces passages possèdent une signification symbolique. La sexualité est certainement liée à la vitalité, à la volonté de vivre, pour les buffles comme pour les humains ; aux yeux de certains, ici le chef d'équipe, mais aussi des contrôleurs des jeunes instruits ou plus largement des classes dirigeantes, la sexualité était l'incarnation du mal. La conception de l'énergie sexuelle de Wang er est à l'opposé :

Évidemment, mon opinion sur ce sujet différait de la sienne. À mes yeux, cette chose était d'une importance sans pareille, comparable à l'existence même.³²⁹

Il exprime ensuite son désir de devenir un nuage. Le nuage possède également une signification symbolique qui suggère la vie idéale pour Wang er : une vie libre et naturelle.

³²⁶ *Ibid.*, p. 29.

³²⁷ *Ibid.*, p. 30.

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ *Ibid.*

Le ciel avait pris peu à peu une teinte crépusculaire, des nuages y flottaient languissamment, sa moitié inférieure était plongée dans l'obscurité, tandis que sa moitié supérieure baignait encore dans la lumière solaire. C'était le jour de mes vingt-et-un ans, j'étais dans l'âge d'or de ma vie. J'avais de folles espérances, j'avais envie d'aimer, de manger, envie de devenir, l'espace d'un instant, un nuage, moitié brillant moitié obscur dans la lumière du crépuscule.

Plus important, Wang er explique que la vie est effectivement un lent processus de castration pour les hommes : ceux-ci perdent peu à peu leur vitalité et leur force et deviennent dociles et tranquilles.

Je n'ai compris que bien plus tard que la vie était un lent processus de castration au maillet, qui fait vieillir les hommes et se dissiper jour après jour leurs folles espérances, pour qu'ils deviennent finalement semblables en tous points à des buffles castrés. Mais en ce jour anniversaire de mes vingt-et-un ans, je ne voyais pas si loin. Je pensais que j'allais vivre éternellement à l'état sauvage et que rien, aucun maillet, ne me frapperait jamais.³³⁰

Wang er livre ici une analyse rare sur lui-même et sur sa personnalité. Tel un buffle sauvage, il refuse d'être castré par les contraintes et évoque son désir d'être libre par sa description du nuage. La sexualité et la puissance sexuelle possèdent donc une importance immense pour Wang er. Comme pour les buffles, elles sont le symbole de sa nature libérée et de sa vitalité. Pour Wang er, la sexualité est une force naturelle et non un péché. De ce point de vue, l'incompatibilité entre Wang er et son entourage, y compris sa partenaire sexuelle Chen Qingyang, est flagrante ; par conséquent, il semble naturel de considérer le rapport sexuel sauvage entre Wang er et Chen Qingyang comme une transgression des interdits sociaux et idéologiques.

Sebastian Veg définit cette incompatibilité entre l'individuel et le sociopolitique :

Beaucoup des premiers commentateurs de Wang Xiaobo situent ses œuvres dans la veine de Foucault ou de Marcuse, y distinguant des individus soumis à une forme toujours changeante de castration opérée par la société en général. L'utopie rurale de *L'Âge d'or* leur apparaît comme un moment unique au cours duquel, dans un contexte historique exceptionnel, l'individu peut rejeter la forme masochiste de servitude qui le lie aux structures sociales, et vivre selon des instincts essentiellement sexuels.³³¹

³³⁰ *Ibid.*, p. 31.

³³¹ Sebastian Veg et Guillaume Dutournier, *ouvr. cité*, p. 82.

Sebastian Veg considère toutefois que cette interprétation du sexe dans *L'Âge d'or* est simpliste. S'il reconnaît que Wang er, d'abord comme jeune instruit envoyé à la campagne puis en désertant à deux reprises son équipe de production, rompt doublement avec la société, il affirme aussi :

[...] S'il est vrai que cette vie dans la nature peut être considérée comme une forme radicale de fuite loin des contraintes sociales, elle n'est nullement idéalisée. La sexualité peut certes apparaître en elle-même comme une forme de résistance à la politique révolutionnaire, ou même comme l'ultime défense d'un individu contre une politique par trop envahissante, mais il s'agit néanmoins de la résistance la plus simple, la moins consciente et la moins critique : [...] ce n'est pas par plaisir, ni pour marquer leur liberté par rapport à la prudence maoïste [...], mais seulement par instinct de survie [...]³³²

Sebastian Veg en conclut donc que le sexe, pour les deux personnages principaux, est une façon de « conserver la chaleur pour survivre.³³³» Il nous semble en effet que le sexe, dans *L'Âge d'or*, ne peut être considéré comme une simple lutte de Wang er contre l'idéologie maoïste ou les contraintes sociales. Il relève de quelque chose de plus radicalement lié à l'espèce humaine elle-même.

IV. La Révolution culturelle : une métaphore

En prenant la Révolution culturelle comme toile de fond, les commentateurs interprètent souvent *L'Âge d'or* selon une approche historique et collective ; mais selon nous, il est important d'apprécier également l'aspect de la littérature individuelle dans cette œuvre où la Révolution culturelle est représentée plutôt comme une métaphore qu'un événement historique concret et où le personnage principal existe dans l'ombre autobiographique de son auteur. Pour justifier cet avis, nous analyserons le personnage Wang er dans la première sous-partie et nous consacrerons la deuxième sous-partie à l'auteur, afin d'illustrer le rapport entre Wang Xiaobo et son héros : Wang er.

³³² *Ibid.*, p. 83.

³³³ *Ibid.*

1. Un personnage indomptable

À travers l'analyse du texte, il apparaît que Wang Xiaobo tente de représenter le sexe dans sa dimension biologique, voire animale. La question est : pourquoi ?

Contrairement à ses contemporains Zhang Xianliang et Yan Lianke, qui représentent le sexe sur fond de Révolution et soulignent le lien entre sexualité et politique, Wang Xiaobo tente de rompre ce lien en privant le sexe de toute dimension sociale. En effet, pour Wang er, le sexe est un pur instinct. À l'époque révolutionnaire, il ne ressent pas du tout la répression sexuelle que subit le héros de Zhang Xianliang ; et il ne se sert pas du pouvoir du sexe pour son intérêt personnel comme le fait Petit Wu. Au lieu de montrer l'incidence répressive et aliénante de la persécution politique et des contraintes sociales, Wang Xiaobo s'applique à manifester « l'énergie libidinale » vivante et indomptable de Wang er, qui ne peut être castrée par la vie.

Longtemps après, dans la chambre d'hôtel de Pékin, nous réchauffâmes notre grande amitié. Nous parlâmes de tout. De tout ce qui aurait pu nous arriver cette année-là, de l'autocritique que j'avais rédigée, et aussi de mon petit bonze. Celui-là, dès qu'il entendait parler de lui, cela l'excitait, il n'arrêtait pas de s'agiter. Je me dépêchai donc de conclure ainsi toute cette affaire : « À l'époque, on voulait vraiment notre peau, mais en définitive personne n'avait réussi à nous abattre. » Cette force, cette dureté m'est restée jusqu'à ce jour.³³⁴

Dans ce paragraphe, le traducteur, Jacques Seurre emploie l'expression « vouloir la peau de quelqu'un » pour désigner la persécution que subissent Wang er et son petit bonze ; mais dans la version originale chinoise, Wang Xiaobo se réfère à « la technique du maillet » pour montrer le lien entre cette scène et celle, symbolique, de la castration et faire écho aux pensées de Wang er le jour de ses vingt et un ans : « Je pensais que j'allais vivre éternellement à l'état sauvage et que rien, aucun maillet, ne me frapperait jamais. » La prévision se confirme : vingt ans plus tard, à en croire Chen Qingyang, le petit bonze conserve sa dureté. Aucun maillet n'est parvenu à soumettre Wang er et son petit bonze. Ils sont inséparables et comme le dit Wang er le jour de ses vingt et un ans, son petit bonze érectile est le symbole de son existence. Wang er déclare : « Pour sacrifier à une grande

³³⁴ Wang Xiaobo, *L'Âge d'or*, *ouvr. cité*, p. 121.

amitié, je serais capable de faire trois fois le tour du quartier le derrière tout nu ; pour tout dire, je ne connais pas la honte.³³⁵ » Wang er est donc un sujet de choix pour l'analyse psychanalytique, toutes ses actions semblant être guidées par son désir et son énergie libidinale. Nous insistons pour définir sa personnalité comme indomptable, car comme il le reconnaît lui-même : « Je ne connais pas la honte. »

Au début de leur liaison, Chen Qingyang vient dans la chambre en torchis de Wang er et lui demande de l'aider à prouver qu'elle n'est pas une traînée. En retour, Wang er lui propose de prendre un amant :

Je lui dis qu'elle était bel et bien une traînée, argument à l'appui : « "Traînée" est une dénomination ; et quand tout le monde vous nomme ainsi, forcément, c'est que vous en êtes une, sans contestation possible... Tu veux cesser d'en être une?... Si tu trouves ça trop dur, eh bien ! Prends un amant. Dans ces conditions, toi-même tu pourras te considérer comme une traînée, mais les autres ne sont pas obligés de s'assurer que tu as bien un amant avant de décider de te qualifier de traînée. Tu dois t'arranger pour que les autres n'aient aucun moyen de t'appeler ainsi. »³³⁶

À travers cette proposition de Wang er, nous comprenons au moins deux choses sur sa personnalité : comment il voit le monde autour de lui et les principes qui guident son comportement. Aux yeux de Wang er, le monde est insensé et chaotique. Les gens peuvent attribuer un « crime » ou une mauvaise réputation à quelqu'un sans preuve ni aveu, et sans contestation possible de la « victime ». Comment réagir à un monde si illogique ? Comme Wang er le propose à Chen Qingyang, s'il est trop difficile de prouver son innocence, elle peut, en revanche, exécuter le crime dont on l'accuse. On ne lutte pas par la logique contre un monde absurde.

Pour Chen Qingyang, Wang er dit des insanités ; mais il est sérieux et réagit comme lorsqu'il a été accusé par le chef d'équipe d'avoir crevé l'œil gauche de sa chienne. Sachant qu'il ne pouvait pas prouver son innocence, il a crevé l'œil droit de la chienne en réaction. Pour Wang er, la réputation ou les contraintes morales sont vaines, et il les ignore. Il agit comme bon lui semble, fondant son impudence sur son indifférence aux contraintes. Comme il le conclut à propos de Chen Qingyang : « Elle avait pensé que je m'étais

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ *Ibid.*, p. 24.

vraiment comporté comme un salopard.³³⁷» Sous la plume de Wang Xiaobo, Wang er se comporte comme un salopard sans honte. Reste à savoir ce que cherche à exprimer Wang Xiaobo à travers la figure d'un salopard comme Wang er.

Sebastian Veg nie que la campagne soit pour Wang er et Chen Qingyang une utopie rurale, car, dans *L'Âge d'or*, l'auteur refuse les descriptions sentimentales et montre aux lecteurs que « l'humaine condition est souffrance, et l'on ne peut y échapper.³³⁸ »

Alors même qu'il joue avec la dimension transgressive du maoïsme, tournée en dérision et réduite trivialement à une sexualité sans entraves, le récit est structuré de telle sorte que les personnages prennent progressivement conscience qu'il n'est pas d'échappée hors des réalités de la condition humaine. En ce sens bien sûr, on peut dire que la Révolution culturelle ne fait que manifester cette souffrance intemporelle de l'humanité qui prend mille formes à travers la succession des temps et des lieux.³³⁹

De notre point de vue, dans *L'Âge d'or*, la Révolution culturelle, comme d'autres périodes historiques extrêmes, est représentée davantage comme un ensemble de souffrances humaines que comme une période historique particulière. Wang Xiaobo ne pointe pas les caractéristiques particulières de la Révolution culturelle par rapport aux autres époques totalitaires. Dans *La moitié de l'homme, c'est la femme*, Zhang Xianliang met l'accent sur la persécution visant les intellectuels ; dans *Servir le peuple*, Yan Lianke détourne le slogan maoïste emblématique pour mettre à nu l'hypocrisie de cette idéologie. Mais chez Wang Xiaobo, la représentation et la critique de la Révolution culturelle ne sont pas au cœur du récit de *L'Âge d'or*.

Sebastian Veg souligne également le point de vue optimiste de Wang Xiaobo face à la souffrance humaine :

Pourtant, sous la plume de Wang Xiaobo, se confronter à la souffrance humaine n'est pas une expérience négative. Il n'encourage ni la retraite taoïste hors du monde, résultat de la désespérance des intellectuels après le désarroi et la résignation provoqués par le maoïsme [...] ni ce que Wendy Larson appelle le laisser-faire, et qu'elle décrit comme un sentiment d'épuisement lié au passage du temps.³⁴⁰

³³⁷ *Ibid.*, p. 27.

³³⁸ Sebastian Veg et Guillaume Dutournier, *ouvr. cité*, p. 90.

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ *Ibid.*

Il donne ensuite son avis sur la manière dont Wang Xiaobo fait « fonctionner » le personnage de Wang er dans le récit :

Au contraire, Wang er plaide pour un engagement actif dans le monde, pour un renoncement à toute forme d'utopie (politique, naturelle, sexuelle ou autre) et, finalement, pour la reconquête d'un rôle moteur pour le sujet dans l'histoire : Wang er en donne l'exemple, en se réappropriant activement sa propre expérience par la narration.³⁴¹

L'interprétation de Sebastian Veg penche vers une approche historique et collective ; d'après lui, à travers le comportement de Wang er surmontant les contraintes et les souffrances, à l'opposé de l'attitude consistant à se réfugier dans une utopie réelle ou mentale, Wang Xiaobo prône une attitude engagée par laquelle les individus affrontent directement les souffrances de la vie. Insistant d'abord sur la réflexion de Sebastian Veg sur la condition humaine et l'humanisme, il désigne la connotation du terme d'« âge d'or » en ces termes :

En ce sens, la contextualisation n'est pas utilisée pour relativiser ou diminuer la critique de la Révolution culturelle. Elle sert plutôt à dénoncer le tragique malentendu faisant du maoïsme un âge d'or utopique, et qui a trop longtemps entravé son analyse et sa critique.³⁴²

Nous sommes d'accord avec son interprétation du lien entre le personnage principal et la Révolution culturelle et avec son analyse sur la nature anti-utopique de *L'Âge d'or*. La Révolution culturelle doit être interprétée comme une métaphore de la souffrance de la vie, que Wang er affronte et surmonte grâce à une attitude engagée. Comme nous l'avons souligné, Wang er, en tant que « salopard » qui ne connaît pas la honte, durant la période maoïste ou la période successive, ne change rien à sa personnalité sous la pression de la souffrance de la vie.

Selon Sebastian Veg, l'« âge d'or » de Wang er à la campagne est un malentendu, et la formule est employée dans un sens ironique. Il est vrai que la Révolution culturelle n'est pas forcément un âge d'or et que la déportation à la campagne ne constitue pas une utopie rurale pour les jeunes instruits, même si ceux-ci sont libérés de la surveillance de leurs

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² *Ibid.*, p. 91.

parents et professeurs. Wang Xiaobo, à travers sa plume dénuée de sentimentalisme, dément cette vision libérale. Ici, Sebastian Veg interprète la connotation ironique de *L'Âge d'or* à l'aide d'une perspective historique et collective, et met l'accent sur l'humour noir de Wang Xiaobo, qui appelle « âge d'or » une période d'un totalitarisme extrême. Cependant, si nous observons l'expérience personnelle des deux héros durant cette déportation à la campagne, nous constatons que dans le récit, Wang er insiste à plusieurs reprises sur le fait que son séjour dans la campagne du Yunnan fut son âge d'or ; en particulier après avoir réchauffé sa grande amitié avec Chen Qingyang dans une chambre d'hôtel à Pékin, il se souvient de sa vie au Yunnan comme jeune instruit et dit : « Quoi qu'il en soit, c'était là mon âge d'or. Qu'importe si on m'avait transformé en voyou [...].³⁴³ » Chen Qingyang, lorsqu'elle évoque ses souvenirs, prononce une phrase similaire que Wang er répète au lecteur : « Et bien que tout le monde alors la traitât de traînée, somme toute, c'était son âge d'or à elle aussi.³⁴⁴ » Vingt ans plus tard, tous deux font preuve d'honnêteté en qualifiant leur vie rurale d'âge d'or, sans malentendu ni embellissement. Tous deux étaient maltraités par l'entourage et avaient mauvaise réputation, endurant souffrance et persécutions. Leur séjour à la campagne n'était pas la meilleure période de leur vie, en revanche, cette période était la plus difficile ; mais les deux affrontaient les souffrances et les surmontaient ; malgré les pressions et les persécutions, ils conservèrent leur vitalité et ne changèrent pas leur comportement jusqu'à la fin. De ce point de vue, les deux désignent avec fierté cette période comme leur âge d'or.

Dans la préface de la version française de *L'Âge d'or*, Michel Bonnin parle de la signification de l'âge d'or pour les deux héros :

Quoi qu'il en soit, si, avec le recul du temps, les deux héros sont d'accord pour dire que cette époque difficile a été leur « âge d'or », c'est évidemment parce que c'était celle de leur jeunesse, de l'affirmation de leur énergie et de la découverte de leur sexualité. C'est aussi, sans doute, parce que l'expérience qu'ils vivaient dans ces montagnes perdues, au contact d'ethnies non chinoises, constituait quelque chose d'extraordinaire au sens premier du terme, une expérience unique et marquante qu'ils ne retrouveraient jamais plus une fois rentrés dans le train-train de leur vie de

³⁴³ Wang Xiaobo, *L'Âge d'or*, *ouvr. cité*, p. 121.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 125.

citadins.³⁴⁵

Comme nous, Michel Bonnin ne doute pas de la sincérité des deux héros lorsqu'ils désignent leur vie de déportés au Yunnan comme leur âge d'or. Il donne en effet deux raisons pour lesquelles les deux héros considèrent la période la plus difficile de leur vie comme leur meilleur âge : c'était la période de « leur jeunesse, de l'affirmation de leur énergie et de la découverte de leur sexualité » ; c'est en outre leur sentiment de nostalgie paradoxal qui embellit leur mémoire par rapport à cette époque. Michel Bonnin souligne la deuxième raison, mais la première nous semble plus importante. Nous estimons que, quand les deux héros parlent de leur âge d'or, celui-ci est lié avant tout à la sexualité dans le contexte du récit. Wang er déclare : « À l'époque, on voulait vraiment notre peau, mais en définitive personne n'avait réussi à nous abattre. Cette force, cette dureté m'est restée jusqu'à ce jour. » Cette appréciation fière de la vitalité intacte de son petit bonze conduit ensuite à une conclusion sur sa vie rurale au Yunnan : « Quoi qu'il en soit, c'était là mon âge d'or. » Pour Wang er, la découverte de la sexualité représente à la fois la découverte de la vérité de la vie et de soi.

Le jour de ses vingt et un ans est hautement symbolique dans la vie de Wang er. C'est en effet le jour de sa majorité, notamment parce qu'il a perdu sa virginité cette nuit-là. Pendant cette journée, Wang er a eu une érection aux dimensions monumentales, qu'il voit depuis lors comme le sens même de l'existence ; le même jour, il a découvert la réalité de la vie : « La vie était un lent processus de castration au maillet.³⁴⁶ » Wang er accepte cette réalité mais la souffrance ne pouvant le vaincre, il conserve la dureté de son petit bonze, c'est-à-dire le symbole de sa personnalité indomptable.

Il en va de même pour Chen Qingyang lorsqu'elle désigne sa vie rurale comme son âge d'or. Dans le contexte du récit, elle commence par une déclaration sur la vérité de la vie : « L'homme était sur terre pour souffrir, jusqu'à ce qu'il meure.³⁴⁷ » Ensuite, elle dévoile où et comment elle a saisi cette vérité : c'était le jour où elle est allée voir Wang er dans la montagne : « Mais à peine entrée dans ma cabane, elle avait aperçu mon petit

³⁴⁵ Michel Bonnin, *L'Âge d'or du petit bonze*, Préface, *ouvr. cité*, p. 19.

³⁴⁶ Wang Xiaobo, *L'Âge d'or*, *ouvr. cité*, p.31.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 124.

bonze, dressé tout droit en l'air, qui ressemblait à un atroce instrument de torture, elle avait poussé un cri de frayeur et tout espoir l'avait quittée.³⁴⁸ » Au moment où le petit bonze signale la vérité de la vie pour Chen Qingyang, elle est également torturée par sa propre sexualité :

Elle me raconta que lorsqu'elle était venue me voir [...] Le vent soufflait dans toutes les directions, [...] Elle était déjà nue sous sa fine blouse blanche, le cœur débordant de rêves fous, et bien que tout le monde alors la traitât de traînée, somme toute, c'était son âge d'or à elle aussi. [...] Pour venir à moi, m'expliqua-t-elle, elle avait escaladé cette colline dénudée, tandis que le vent la pénétrait par en dessous, soufflait sur les zones érogènes de son corps. Le désir, m'avoua-t-elle, lui avait alors semblé pareil au vent, aussi insaisissable dans son imprégnation que celui qui soufflait de la montagne sauvage. [...]³⁴⁹

Chen Qingyang évoque ensuite le moment où elle a vu le petit bonze :

Chen Qingyang me raconta qu'en arrivant dans ma cabane, elle avait pensé à tout sauf à mon petit bonze. [...] C'était donc cela qu'on appelait la réalité ! [...] En un instant elle comprit enfin de quoi le monde est fait, et l'instant d'après elle avait pris sa décision : elle poursuivrait son chemin, prête à affronter toutes les épreuves de la vie. Alors, son cœur déborda de joie.³⁵⁰

Assurément, au moment où Chen Qingyang perce la vérité de l'existence, la sexualité lui apparaît comme le sens de celle-ci ; elle accepte finalement cette réalité et se réconcilie avec sa sexualité. De ce point de vue, la vie rurale, en les confrontant à la souffrance et à la contrainte est pour Wang er et Chen Qingyang l'occasion de former leur personnalité et de se découvrir eux-mêmes. C'est ce qui constitue la signification symbolique derrière le terme d'âge d'or.

Dans cette perspective, nous pouvons aussi considérer *L'Âge d'or* comme l'histoire individuelle de Wang er. Wang er est un homme indomptable : sous la plume de Wang Xiaobo, son indifférence démystifie les persécutions de la Révolution culturelle en recourant à l'humour, et son esprit sain contraste avec l'aliénation de l'idéologie maoïste. Depuis longtemps, Sebastian Veg comme les autres commentateurs soulignent la

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 125.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 126.

dimension collective incarnée par Wang er. Contrastant avec la littérature des cicatrices et le cliché enjolivant la vie de déportés des « jeunes instruits » au sein d'une utopie rurale, Sebastian Veg affirme : « [Wang er] incarne une foi renouvelée dans l'écriture, laquelle ne sert pas seulement à rappeler des crimes et à ménager une place à la subjectivité, mais aussi à recréer une signification collective.³⁵¹ » Comme nous l'avons déjà souligné, à travers *L'Âge d'or* Wang Xiaobo utilise une nouvelle approche afin d'interpréter le lien entre le désir sexuel et le sociopolitique. Son récit est à la fois vaste et délicat, dépassant d'une part la critique particulière de la Révolution culturelle en livrant une réflexion profonde sur la condition humaine, exposant d'autre part l'éveil d'un individu à travers sa liaison sexuelle inacceptable pour son entourage. Entre les deux, nous souhaiterons, à présent, mettre en lumière la dimension « individuelle » de *L'Âge d'or*.

Si on considère cet ouvrage comme l'histoire individuelle de Wang er, le rapport sexuel sur fond de Révolution culturelle constitue effectivement une métaphore servant à illustrer la personnalité indomptable de Wang er et les souffrances humaines. Il nous semble que Wang Xiaobo a l'intention subjective de raconter l'histoire individuelle de Wang er. Nous basons cette hypothèse sur deux considérations : d'abord, son emploi de la première personne ; ensuite, sa tentative d'exprimer l'histoire d'amour de Wang er au Yunnan comme un souvenir individuel.

La première personne sert d'abord à évoquer les souvenirs de Wang er. Traditionnellement, la première personne est très utile pour exprimer ce que pense et éprouve le héros. Mais on dirait que Wang Xiaobo n'a pas pleinement profité de cet avantage pour exprimer les sentiments et les émotions de Wang er. Pour ne pas tomber dans le sentimentalisme, Wang Xiaobo évite d'exposer ses sentiments, et représente donc Wang er comme un homme qui en est dépourvu. Pour illustrer cette intention, nous pouvons recourir au « personnage de référence » de Wang er, c'est-à-dire Chen Qingyang. Vingt ans après avoir quitté le Yunnan, Chen Qingyang confesse avec franchise les sentiments qu'elle a éprouvés dans les moments les plus marquants pour elle : par exemple, le moment où une irrépressible solitude l'a envahie lorsqu'elle faisait l'amour

³⁵¹ Sebastian Veg et Guillaume Dutournier, *ouvr. cité*, p. 91.

avec Wang er sur le mont Zhangfeng³⁵² ; le moment où elle est tombée amoureuse de Wang er lorsqu'il lui a donné deux fortes claques sur les fesses dans la montagne près de Qingping³⁵³ ; ou le moment où elle a compris le sens de la vie, en allant rejoindre Wang er dans la montagne³⁵⁴. En revanche, de pareilles confessions de Wang er sont rares dans *L'Âge d'or*, hormis son autoanalyse le jour de ses vingt et un ans. Même lorsque Chen Qingyang lui avoue son attachement, Wang er ne montre aucune réaction émotionnelle. Nous voilà donc face à une question : si la première personne ne sert pas à dévoiler directement le monde intérieur du personnage principal, qu'est-ce qui pousse Wang Xiaobo à l'utiliser ?

2. Un auteur libre

En l'absence d'autoanalyse et de révélations personnelles, la première personne contribue à mettre fortement en relief le « salopard » dépourvu de sentiments qu'est Wang er ; en ce sens, la première personne sert d'abord à éclairer la personnalité de Wang er. Mais, nous semble-t-il, Wang Xiaobo s'en sert, ainsi que des souvenirs, avec une intention spécifique.

Wang Xiaobo, donnant son avis sur le genre du roman, affirme que nous pouvons séparer les écrivains, selon la nature de leur œuvre, en deux catégories :

Une catégorie vise à raconter le Soi, une autre vise à créer à l'aide de l'imagination. Hemingway appartient à la première catégorie ; Calvino et Yourcenar, qui créent purement à partir de l'imagination, sont des écrivains appartenant à la deuxième.³⁵⁵

Bien que Wang Xiaobo n'accompagne pas ses critères d'une théorie, nous pouvons inférer celle-ci à l'aide des écrivains cités. Hemingway est classé dans la catégorie des écrivains

³⁵² Wang Xiaobo, *L'Âge d'or*, *ouvr. cité*, p. 93.

³⁵³ *Ibid.*, p. 132.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 124.

³⁵⁵ 一种是解释自己，一种是到想象中去营造。前一类的小说家像海明威，纯粹到想象中去营造的像卡尔维诺，还有尤瑟纳尔，都是这样的作家。(Notre traduction), Cf. *Documents d'étude sur Wang Xiaobo* (王小波研究资料), édité par Han Yuanhong, Tianjin, Éditions du peuple de Tianjin, 2009, volume 1, p. 89.

qui racontent le Soi dans leurs œuvres grâce à la ressemblance de caractère entre le héros et l'auteur ; et Calvino et Yourcenar sont, pour Wang Xiaobo, des romanciers représentant la deuxième catégorie, celle de l'imagination – Wang Xiaobo souligne en effet leur talent pour traiter des thèmes historiques et mythiques, et le fantastique caractéristique de leurs récits. Bien qu'il ne mentionne pas Marguerite Duras et *L'Amant* dans ce passage, selon ses critères, étant donné la matière autobiographique de *L'Amant*, il semble très raisonnable de classer celui-ci dans la première catégorie.

Wang Xiaobo exprime ensuite sa préférence pour les romans de la première catégorie :

Je pense que les meilleurs romans appartiennent probablement à la première catégorie. Ce sont les plus intéressants.³⁵⁶

Cette affirmation s'accorde avec son admiration pour *L'Amant* et Duras.

Pour établir sa typologie, Wang Xiaobo se fonde sur sa propre écriture : c'est un écrivain qui a un pied dans chaque catégorie. Il a écrit des œuvres basées sur sa propre expérience comme *L'Âge d'or* et *L'Amour pendant la période révolutionnaire*, et d'autres purement fantastiques comme *Le Monde futur* et *Les Histoires secrètes des gens de la Dynastie Tang*.

La volonté d'expliquer le soi de Wang Xiaobo s'illustre évidemment dans le récit de *L'Âge d'or*. Expliquant la singularité du récit de *L'Âge d'or* par rapport aux autres livres qui prennent la Révolution culturelle comme toile de fond historique, Michel Bonnin précise que :

Wang Xiaobo ne dénonce pas le sort fait aux jeunes instruits, il ne porte aucun jugement. Il se contente de démontrer la logique des choses (avec un goût pour les démonstrations parodiques rappelant qu'il vient d'une famille de logiciens). Il se trouve que cette logique est souvent absurde mais l'auteur ne le dit pas, se contentant de montrer sans insister ni grossir le trait.³⁵⁷

Dans le récit, le héros Wang er aime également « démontrer parodiquement la logique des

³⁵⁶ 我想，最好的小说可能还是应该出自解释自己的小说。解释自己的小说是最好看的了。(Notre traduction), *Ibid.*

³⁵⁷ Michel Bonnin, *L'Âge d'or du petit bonze*, *ouvr. cité*, p. 13.

choses ». Prenons comme exemple la question de l'existence de Wang er : afin de fuir la persécution du chef d'équipe, Wang er se cache dans la montagne ; en même temps, les autorités de Beijing envoient quelqu'un à la ferme pour inspecter les conditions de vie des jeunes instruits ; les autres jeunes instruits cherchent Wang er afin que l'inspecteur puisse constater les difficultés et les persécutions qu'ils éprouvent ; mais le chef d'équipe nie l'existence de Wang er. L'existence de Wang er est donc devenue un paradoxe qu'il ne peut pas prouver. Wang er « trouve que cette logique est souvent absurde », mais il « se contente de montrer sans insister ni grossir le trait » : « Quant à moi, le problème de mon existence ou de mon inexistence ne me préoccupait guère.³⁵⁸ » Au lieu de descendre de la montagne et de se montrer à tous pour prouver son existence, Wang er doute à son tour de son existence et recourt à la logique pour trouver une solution :

Par exemple, les gens disaient que j'entretenais avec Chen Qingyang des relations illicites : c'était bien une preuve de mon existence. [...] Chen Qingyang me raconta encore comment, en la quittant la première fois, je dévalai la montagne sans me retourner, revêtu d'une tenue militaire jaune. Cela non plus n'était pas le fruit de mon imagination, c'était la preuve que j'existais.³⁵⁹

Nous pouvons citer d'autres exemples³⁶⁰, mais nous nous intéressons davantage à la raison pour laquelle Wang Xiaobo met ainsi en scène son héros. D'après ces comportements de Wang er représentés dans le récit, nous pouvons affirmer que, d'un côté, Wang er incarne et met en lumière l'intention de Wang Xiaobo de démontrer la logique absurde des choses ; d'un autre côté, par l'utilisation de la première personne, il est évident que l'auteur prône sa propre attitude et représente sa propre personnalité par l'intermédiaire du comportement de Wang er.

Par conséquent, *L'Âge d'or* appartient à l'écriture du Soi. Outre la matière autobiographique du texte, Wang er étant comme Wang Xiaobo un jeune instruit déporté au Yunnan, Wang er partage la personnalité de Wang Xiaobo. À travers la littérature

³⁵⁸ Wang Xiaobo, *L'Âge d'or*, *ouvr. cité*, p. 52.

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ Par exemple, lorsqu'il s'agit de déterminer si Chen Qingyang est une traînée au début du livre. C'est également lui qui « trouve que cette logique est souvent absurde » et « se contente de montrer sans insister ni grossir le trait », Par exemple, lorsque le chef de l'équipe de production accuse Wang er d'avoir crevé l'œil gauche de sa chienne. Comme il est impossible de prouver son innocence même en recourant à la logique, il garde donc le silence et crève l'œil droit de la chienne.

individuelle et les souvenirs de Wang er, Wang Xiaobo nous expose sa vision du monde (souffrance et absurdité) et sa manière d'affronter celui-ci. Et l'emploi de la première personne jette l'ombre autobiographique de Wang Xiaobo sur son personnage Wang er.

Sebastian Veg souligne autrement l'attitude engagée prônée par Wang Xiaobo, présentée par le biais du comportement de Wang er affrontant les persécutions de la Révolution culturelle³⁶¹ ; en étudiant la vie de Wang Xiaobo, nous découvrons qu'il faisait lui-même preuve de cette attitude engagée, en revendiquant l'écriture libre comme façon d'affronter le monde. Au début des années 1990, afin de poursuivre sa pratique de l'écriture libre, Wang Xiaobo quitte son poste universitaire et devient l'un des premiers écrivains indépendants de Chine, un comportement jugé audacieux et risqué à l'époque. La société chinoise connaît alors sa première phase d'ouverture au commerce, et abandonner l'université signifie renoncer à l'appui du système institutionnel. Peu d'auteurs survivent en dehors de celui-ci. Cependant, dans un pays où règne une censure stricte à l'égard de l'écriture et des écrivains, cet abandon semble nécessaire à Wang Xiaobo : en devenant écrivain indépendant, il conserve sa liberté d'expression.

Wang Xiaobo prône l'engagement mais il n'est pas un écrivain qui fait dans la critique des événements du moment. Il doit être considéré comme un penseur libéral luttant contre toute forme de conformisme culturel. Dans ses essais, Wang Xiaobo souligne l'importance du sens commun, la valeur de la pensée scientifique et rationnelle ainsi que de la liberté, indispensable au développement individuel et social. En même temps, il est contre l'utilisation des idées et des systèmes de valeurs, y compris les siens, pour limiter la pensée des autres. Discutant de la valeur de la liberté, Wang Xiaobo fait valoir que la liberté apporte l'indépendance aux individus et la diversité à la société. De telles idées témoignent de l'attitude libérale de Wang Xiaobo et le distinguent de ces écrivains qui apprécient certains points de vue idéologiques et politiques tout en passant les autres sous silence. L'attitude libérale et la pensée rationnelle comme deux faces d'une même pièce structurent aussi la pensée de l'indomptable Wang er.

³⁶¹ « Wang plaide pour un engagement actif dans le monde, pour un renoncement à toute forme d'utopie (politique, naturelle, sexuelle ou autre), et, finalement, pour la reconquête d'un rôle moteur pour le sujet dans l'histoire : Wang er en donne l'exemple, en se réappropriant activement sa propre expérience par la narration. » Cf. Sebastian Veg et Guillaume Dutournier, *ouvr. cité*, p. 90.

La vie de déporté au Yunnan fut également l'âge d'or de Wang Xiaobo. Envoyé à la campagne à seize ans, sa vie connaît un bouleversement douloureux. En s'éloignant de la vie urbaine et de la protection de ses parents, Wang Xiaobo est lui-même confronté aux souffrances et aux persécutions. Mais c'est à la campagne qu'il découvre vraiment le monde et construit sa personnalité. S'il mentionne rarement sa vie rurale, il raconte cette existence à la campagne dans un essai. Il évoque, avec admiration, un cochon indomptable qu'il doit nourrir, mais qui échappe peu à peu au contrôle des hommes pour finalement devenir sauvage³⁶². Wang er incarne, comme ce cochon, la foi tenace de Wang Xiaobo en la liberté, et l'emploi de la première personne suggère qu'il incarne également la propre découverte de soi de Wang Xiaobo.

L'emploi de la première personne, l'histoire individuelle à travers laquelle se construit la personnalité du héros, le nom du héros impliquant son rang familial, l'intention de raconter la découverte de soi, ainsi que l'imitation de *L'Amant* me permettent de penser que *L'Âge d'or* peut, comme ce dernier, être considéré comme une autofiction. Avant de confirmer cette analyse, il nous semble nécessaire d'examiner une autre œuvre de nature autobiographique, *Une fille de la faim* ; en comparant les deux œuvres, nous établirons les caractéristiques génériques de l'autofiction chinoise.

CHAPITRE II : HONG YING : *UNE FILLE DE LA FAIM* (1999)

Revenons à l'écriture féminine chinoise. Nous avons parlé de la vague d'écriture féminine ayant une relation privilégiée avec *L'Amant*, cette vague d'écriture marquée par l'utilisation de la première personne et l'exposition de la propre expérience de l'auteure³⁶³. En se fondant sur ces deux caractéristiques, certains critiques insistent pour classer *Une*

³⁶² Wang Xiaobo, *Un cochon qui fait cavalier seul* (一只特立独行的猪), dans *Un cochon qui fait cavalier seul*, *ouvr. cité*, p. 14.

³⁶³ Voir le chapitre I de la part une de la présente étude, p.45.

filles de la faim de Hong Ying, que nous étudierons dans ce chapitre, au sein de l'écriture privée. Publié en Chine continentale en 1999, ce livre, qui coïncide avec les publications des belles femmes écrivaines et dévoile des secrets familiaux, vaut à Hong Ying l'étiquette de belle femme écrivaine.

Dans ce chapitre, après une brève présentation de l'auteure et de l'ensemble de son œuvre, nous analyserons *Une fille de la faim*. Nous nous attacherons dans un premier temps à ce que l'œuvre doit à la biographie de son auteure, voire à la vie de toute une génération, avant de la comparer sur les plans thématique, stylistique et narratologique avec *L'Amant* de Duras. Puis nous montrerons qu'*Une fille de la faim* ne peut être lu comme une autobiographie, ni à la lumière du *Pacte* de Lejeune ni même si on inscrit l'œuvre dans la longue histoire de l'autobiographie en Chine. Nous consacrerons enfin le dernier sous-chapitre à une analyse des caractéristiques génériques de deux œuvres de nature autofictionnelle à la lumière de la définition de Philippe Vilain : *L'Âge d'or et Une fille de la faim*.

I. Une brève biographie

Le 26 février 2003, sur l'invitation de Lin Bai, Hong Ying accepte un entretien avec *Sohu*, l'un des sites Internet les plus fréquentés de Chine. Lors de l'émission, intitulée *Rendez-vous avec les célébrités*, les internautes posent « directement » leurs questions à cette écrivaine d'ordinaire discrète. Un certain Tang lui pose la question qui nous intéresse en priorité ici :

J'ai lu votre livre *Une fille de la faim*, j'aimerais savoir quel pourcentage de ce livre s'inspire de votre expérience réelle ?³⁶⁴

Hong Ying répond : « Il s'agit exactement de mon autobiographie. »³⁶⁵

³⁶⁴ 我读过你的那本《饥饿的女儿》，我想知道这本书有多少出自你真实的经历？(Notre traduction), En ligne : [<http://news.sohu.com/96/52/news206975296.shtml>], 26 février 2003. Consulté le 1^{er} mars 2015.

³⁶⁵ 那就是我的自传。(Notre traduction), *Ibid.*

Une fille de la faim, livre le plus célèbre de Hong Ying, est publié en 1997 à Taïwan. Deux ans plus tard, en 1999, il est publié par les Éditions littéraires de Sichuan et devient enfin accessible aux lecteurs de Chine continentale. Ce livre raconte avec franchise la jeunesse de l'auteure et l'histoire de sa famille ; cette histoire peu ordinaire, racontée à la première personne, provoque à la fois le scandale et la célébrité pour son auteure.

En raison de l'emploi de la première personne, de la véracité des événements et grâce au propre aveu de l'auteure, il nous semble justifié de nous demander si ce livre est une autofiction. Il constitue, à nos yeux, un cas d'école. Mais commençons par présenter l'auteure et l'ensemble de son œuvre.

Hong Ying est née à Chongqing le 21 septembre 1962, au terme de la grande famine³⁶⁶ ayant ravagé toute la Chine. Elle commence à écrire, d'abord des poèmes et des nouvelles, à l'âge de 18 ans. Après de courtes études à l'Institut littéraire de Lu Xun et à l'Université de Fudan, Hong Ying quitte la Chine en 1991 et s'installe à Londres, où elle se consacre entièrement à sa carrière d'écrivaine. Elle rentre en Chine en 2000 et s'établit à Beijing, où elle vit aujourd'hui.

Dans l'entretien de *Rendez-vous avec les célébrités*, sur le site Internet *Sohu*, Hong Ying, répondant à une question d'un certain Light, se décrit elle-même comme « un renard qui n'a jamais été capturé ». Ce lecteur estime qu'Hong Ying est solitaire, mais fière. Cette dernière approuve ce jugement :

Oui, c'est bien ma personnalité, je suis née comme ça. Je suis un renard qui n'a jamais été capturé, car je suis née hors de la limite de ce monde, mon écriture est également sans limites.³⁶⁷

En effet, Hong Ying est une écrivaine audacieuse qui aime les défis, et dont l'écriture débridée n'est pas sans provoquer des scandales dans un pays conservateur comme la Chine. *K : The Art of Love* remporte le prix de Rome en 2005 et donne à Hong Ying une notoriété internationale. Mais en Chine continentale, le livre lui vaut un procès. Il paraît

³⁶⁶ La grande famine en Chine a eu lieu entre 1958 et 1961. Selon l'étude de Yang Jisheng, elle aurait fait 36 millions de morts. Cf. Yang Jisheng, *Stèles. La Grande Famine en Chine (1958-1961)*, traduit du chinois par Louis Vincenolles et Sylvie Gentil, Paris, Seuil, 2000.

³⁶⁷ 对, 这就是我的性格, 我天生就是这样。我就像一只没有被捕获过的狐狸, 我天生就不受这个世界的限制, 所以我的写作也是这样的无法无天。(Notre traduction), En ligne : [<http://news.sohu.com/96/52/news206975296.shtml>], 26 février 2003. Consulté le 1^{er} mars 2015.

d'abord en 2001, mais est interdit en 2003 sur décision du tribunal de Chang Chun, au motif de son contenu, jugé trop « érotique »³⁶⁸. Il s'agit du premier livre interdit par un tribunal depuis 1949. Les autres interdictions, comme celle de *Shanghai Baby*, sont le plus souvent administratives. *L'Été des trahisons* (背叛之夏), qui raconte l'histoire d'une fille dans le contexte historique très délicat de la manifestation de la place Tian'an men, n'a jamais eu la chance d'être publié en Chine continentale. Dans *Enfants des fleurs* (好儿女花), publié en 2009 et basé sur l'expérience de son premier mariage, Hong Ying revient à une écriture autobiographique. En outre, Hong Ying s'intéresse depuis longtemps à l'histoire des homosexuels en Chine, thème récurrent dans ses nouvelles. Plusieurs de ses livres ont été ou sont en voie d'être adaptés en films ou en séries télévisées.

Cette brève introduction de la carrière d'écrivaine de Hong Ying nous permet de constater qu'en tant qu'écrivaine, elle se consacre à faire entendre les voix des marginaux, groupe négligé dans la Chine contemporaine. Hong Ying n'a jamais délaissé la plume : menant une vie simple et discrète à Beijing, elle s'est récemment mise à écrire pour les enfants.

II *Une fille de la faim* : une mémoire collective individualisée

Une fille de la faim, son premier roman, est l'un des plus importants ouvrages de sa carrière. Produit d'une écriture individuelle, il dévoile à la première personne les plus profonds secrets de la famille de l'auteure et les siens : en effet, Hong Ying est une fille naturelle. Il est facile d'imaginer, dans la Chine des années 1960, la honte qu'elle cause à sa famille et sa propre douleur. Néanmoins, Hong Ying décide de révéler avec franchise ce secret dans *Une fille de la faim*. Il est donc courageux de sa part d'admettre publiquement, en 2003, six ans après la publication originale, qu'il s'agit de son autobiographie.

À sa publication, la critique chinoise n'a pas manqué d'y noter la trace de *L'Amant*.

³⁶⁸ *Ibid.*

Dans un article paru en 2000, Li Jiefei, écrivaine et théoricienne, souligne les éléments similaires entre les deux textes :

Si on effectue seulement l'analyse textuelle, il est évident qu'*Une fille de la faim* a été profondément influencé par *L'Amant* de Marguerite Duras. L'éveil de l'instinct dans l'adolescence, les expériences sexuelles troublantes, la famille ruinée et déséquilibrée, l'ambiance ambiguë évoquée par l'écoulement du fleuve, même le mot "faim" tout cela démontre des traces de *L'Amant*.³⁶⁹

Malgré ces ressemblances textuelles, Li Jiefei indique qu'*Une fille de la faim* est fondamentalement une histoire chinoise :

Mais culturellement, *Une fille de la faim* est fondamentalement chinois, ce livre appartient à la génération née dans les années 1960. Généralement, la compréhension du mot "faim" est inévitablement liée avec "misère" et "malheur", mais dans l'esprit de la génération des années 1960, "la faim" n'est en aucun cas évocatrice de sombres souvenirs. Au contraire, cette condition de vie libérée de la satisfaction primaire signifie également une volonté obstinée de survivre, une sauvagerie totale et un esprit de rébellion solitaire (par conséquent, ce n'est pas par hasard que les années 1960 sont devenues le thème principal de l'avant-garde de la culture et de l'art chinois depuis la fin des années 1980). On peut dire que si le lecteur d'*Une fille de la faim* ne parvient pas à voir cette passion de la vie, mais ne sent que "misère" et "malheur", il ne comprend pas ce livre, ou, pire, échoue à comprendre cette génération chinoise née dans les années 1960.³⁷⁰

Il va de soi que l'histoire de Hong Ying fait écho aux souvenirs de jeunesse de Li Jiefei, née également dans les années 1960. Cette histoire personnelle représente, dans une certaine mesure, les souvenirs de jeunesse de toute une génération. À cet égard, *Une fille de la faim* est d'une nature fondamentalement chinoise. La jeunesse de Hong Ying ne ressemble en rien à celle de Marguerite Duras, mais Hong Ying raconte sa propre jeunesse

³⁶⁹ 仅从文本上分析,《饥饿的女儿》显然深受玛格丽特·杜拉斯的《情人》的影响,那青春期本能的觉醒、那执着同迷惘相伴的性爱经历、那种破乱失调的家庭情状,那由河水流动衬托着的暧昧气氛,甚至“饥饿”这个字眼……均可见脱胎于《情人》的痕迹。(Notre traduction), Li Jiefei, *Née dans les années 1960 – critique d'Une fille de la faim de Hong Ying* (生于 60 年代—读虹影《饥饿的女儿》), dans *Week-end du Sud* (南方周末), le 21 avril 2000.

³⁷⁰ 但在文化上,《饥饿的女儿》却属于中国,属于地地道道的 60 年代出生的一代人——特别是它所表现的那种几乎是不可重复的生命的生长方式,令我一望即感亲切。对“饥饿”二字的理解,一般难免仅以“苦难”、“不幸”视之,但在 60 年代出生者自己心中,“饥饿”绝非只意味着灰色的记忆,恰恰相反,这种与“温饱”绝缘的生命景况,还意味着顽强的求生意志、一无所有的野性和特立独行的反叛精神(所以,60 年代出生者成为 80 年代中后期中国文化艺术的先锋派的主体,绝非偶然)。可以说,如果读《饥饿的女儿》读不出这种生命激情,而只读到“苦难”、“不幸”,那么实际上既没有读懂《饥饿的女儿》,更不可能读懂 60 年代出生的这一代中国人。(Notre traduction), *Ibid.*

d'une façon durassienne. C'est ce que Li Jiefei constate dans le texte d'*Une fille de la faim*.

Par conséquent, il nous semble nécessaire d'analyser ce texte à la lumière de *L'Amant* afin de déterminer à quels égards le récit autobiographique de Hong Ying a imité celui de Duras.

Commençons par une présentation de l'histoire d'*Une fille de la faim*. Elle concerne une jeune fille et sa mère. La fille, « Liu Liu », est la plus jeune de six enfants. Sa mère l'a conçue en hiver 1961, dans une ville située au bord du fleuve Yangzi, au terme de la grande famine qu'a connue la Chine. La narration commence alors qu'elle a 18 ans et que sa vie s'apprête à basculer.

La cadette d'une famille est souvent, en Chine, la favorite de ses parents. Dans le cas de Liu Liu, c'est tout l'inverse. Sa mère se montre distante à son égard et la néglige, et son père la traite comme si elle était l'enfant d'une autre famille. À l'âge de 18 ans, Liu Liu cherche à comprendre pourquoi elle se sent étrangère dans sa propre famille. Par l'intermédiaire de ses souvenirs d'enfance, des récits de ses proches et surtout de sa sœur aînée, et l'identification d'un homme qui la suit souvent à la sortie de l'école, elle découvre le secret de sa naissance et reconstruit par la même occasion l'histoire d'amour de sa mère.

La mère de Liu Liu est une ouvrière du fleuve Yangzi. Son travail est pénible, elle gagne un salaire de misère, mais, son mari étant malade et dans l'incapacité de travailler, c'est ce revenu modique qui nourrit sa famille de huit personnes. Aux yeux de Liu Liu, sa mère manque de féminité et de charme. Pourtant, dans sa jeunesse, elle a eu six enfants avec trois hommes différents.

La sœur aînée de Liu Liu est une enfant du premier mari de sa mère. Pour échapper à un mariage arrangé, cette dernière a fui jusqu'à la grande ville de Chongqing, où elle a décroché un emploi dans une usine de textile. Elle y a rencontré son premier mari, un homme de la Triade, avec qui elle a eu une fille, son premier enfant. Très vite, elle quitte son premier mari pour fuir sa violence et ses adultères. Dans sa situation, et pour nourrir sa fillette, elle n'a d'autre choix que de se marier à nouveau, avec un ouvrier. Ils ont ensemble six enfants, dont quatre survivent.

Durant les trois années de la grande famine, sa mère est confrontée aux plus importantes difficultés de sa vie. Son premier mari est mort de faim, son deuxième époux a

été blessé et a perdu son travail, elle n'arrive pas à subvenir seule aux besoins de sa famille et ses enfants risquent de mourir de faim. Un homme, de dix ans son cadet, vient à son secours. Au fil du temps, l'homme tombe follement amoureux d'elle. Ils ont ensemble un enfant : Liu Liu.

Le sentiment de la mère de Liu Liu à son égard est compliqué. Pour sa mère, Liu Liu incarne à la fois la honte vis-à-vis de sa famille et son amour secret. Enfant naturelle d'une union d'amour, Liu Liu fait l'expérience amère d'être la moins aimée. Elle est assurément une fille de la faim, née d'une double faim ou d'un double manque : le manque de nourriture et le manque d'amour. Liu Liu, indomptable, cherche désespérément quelqu'un qui l'aime en dehors de sa famille. L'année de ses 18 ans, Liu Liu vit une idylle passionnée avec son professeur d'histoire.

Sous l'impulsion de sa faim d'amour et de son désir charnel, Liu Liu offre sa virginité à son professeur d'histoire, son aîné de vingt ans. Activiste durant la Révolution culturelle, l'amant de Liu Liu est menacé par le Parti. Juste avant de se suicider, il initie Liu Liu aux plaisirs charnels. Ayant hérité de sa mère son étonnante fertilité, Liu Liu tombe enceinte après leur premier rapport sexuel. Le professeur d'histoire meurt alors que Liu Liu attend son enfant. Jeune femme célibataire, Liu Liu n'a pas le choix et doit avorter sans anesthésie. Confrontée à la même situation que sa mère, elle prend la décision inverse pour éviter de donner naissance à un autre enfant naturel.

À la suite de son avortement, Liu Liu quitte sa famille pour vivre seule dans une autre ville. Elle commence à écrire et à voyager partout en Chine. Son père biologique meurt pendant son absence, et la distance entre sa mère et elle n'est toujours pas abolie à la fin du livre. Les années de difficultés ont érigé un mur entre Liu Liu et sa mère, que les deux n'ont jamais entrepris de briser. Pourtant, la mère et la fille partagent au fond le même chemin spirituel : Liu Liu a hérité de sa mère sa rage de vivre et son caractère indomptable. Ainsi, sa mère a connu trois histoires d'amour, et elle-même a eu trois hommes dans sa vie : son père naturel, celui qui l'a élevée et son amant, qui fut aussi comme un père qu'elle n'avait pas eu.

Liu Liu admet cependant :

Les trois hommes de ma vie ne m'avaient apporté que désillusions. Mon père naturel avait chèrement payé le fait de me rencontrer. D'ailleurs, il ne m'avait rien donné d'autre que de la honte. Le père qui m'avait élevée l'avait accompli avec soin et détermination, en dépit de l'humiliation dont il souffrait. Cependant, il n'avait jamais essayé d'être proche de moi. Et le professeur d'histoire, submergé par ses problèmes, m'avait tout simplement quittée, comme si notre relation n'avait pas compté.³⁷¹

III Traces de *L'Amant*

La jeunesse de la jeune Chinoise de Chongqing ne ressemble certainement pas à la vie de la jeune Française d'Indochine, mais sous la plume de Hong Ying, nous observons facilement des éléments similaires entre les deux récits autobiographiques. Ils sont rédigés à la première personne, et le « je » qui s'y exprime émane d'une narratrice autodiégétique. Si l'on effectue une confrontation textuelle, on trouvera de nombreuses preuves de la trace de *L'Amant* dans le récit de Hong Ying.

On peut citer en premier lieu l'omniprésence du fleuve, le Mékong pour la jeune Française, le Yangzi pour la jeune Chinoise. Les deux filles sont toutes deux nées et ont été élevées au bord de l'eau, et les deux fleuves jouent un rôle important dans leurs textes.

Dans *L'Amant*, « je » décrit à plusieurs reprises le Mékong, fleuve considéré comme la mère nourricière de l'Indochine.

Je regarde le fleuve. Ma mère me dit quelquefois, que jamais de ma vie entière, je ne reverrai des fleuves aussi beaux que ceux-là, aussi grands, aussi sauvages, le Mékong et ses bras qui descendent vers les océans, ces territoires d'eau qui vont aller disparaître dans les cavités des océans. Dans la platitude à perte de vue, ces fleuves, ils vont vite, ils versent comme si la terre penchait [...] Le courant est si fort, il emporterait tout, aussi bien des pierres, une cathédrale, une ville. Il y a une tempête qui souffle à l'intérieur des eaux du fleuve, du vent qui se débat.³⁷²

Le fleuve est beau, sauvage, capable de tout emporter. Chacun est égal devant le fleuve. Celui-ci fait simultanément songer à la mer, au lointain :

³⁷¹ Hong Ying, *Une fille de la faim*, traduit du chinois par Nathalie Louisgrand, Paris, Seuil, 2000, p. 364.

³⁷² Marguerite Duras, *ouvr.cité*, p. 17-18.

Il a ramassé tout ce qu'il a rencontré depuis le Tonlésap, la forêt cambodgienne. Il emmène tout ce qui vient, des paillotes, des forêts, des incendies éteints, des oiseaux morts, des chiens morts, des tigres, des buffles, noyés, des hommes noyés, des leurres, des îles de jacinthes d'eau agglutinées, tout va vers le Pacifique [...] ³⁷³

Élevée au bord du Yangzi, plus grand fleuve de Chine et lui aussi mère nourricière du pays, Liu Liu a une impression concrète du fleuve, dont elle a constaté la force :

Une année, des pluies incessantes inondèrent la place du Pont de pierre, transformant en rivières les routes et les ruelles avoisinantes. [...] Quant au fleuve, il s'était métamorphosé : il charriait des cabanes en chaume, des bacs en bois, des arbres entiers et même des corps dont il était impossible de dire s'il s'agissait de cadavres humains, canins ou porcins. ³⁷⁴

Pour la jeune Chinoise comme pour la jeune Française, le fleuve incarne des forces pouvant tout emporter. Toute vie, devant ces forces, est égale :

Le Yangzi ralentissait considérablement sa course lorsqu'il atteignait Chongqing dans le bassin du Sichuan. Et pourtant, chaque année, il emportait de nombreuses vies. Il pouvait aussi bien s'agir de baigneurs imprudents, de naufragés, que de meurtres ou de suicides. Que ces hommes mourussent en héros ou dans de terribles conditions, leur destin était le même : ils étaient pris par le fleuve. ³⁷⁵

Le courant stimule également l'imagination de la jeune Chinoise sur la destination du fleuve et le lointain :

Ce lieu se trouve à des milliers de kilomètres d'ici, à l'endroit où le fleuve Yangzi se jette dans la mer. ³⁷⁶

Le bac, image souvent liée au fleuve, est présent à plusieurs reprises et joue un rôle important dans le récit de *L'Amant* comme dans celui d'*Une fille de la faim*. À bord du bac voguant sur le fleuve Yangzi, la jeune Chinoise sent la force implacable de l'eau :

Soudain, des vagues énormes, provoquées par un bateau à vapeur qui passait à proximité, nous secouèrent comme des pruniers. Les passagers poussèrent des cris perçants tandis que de l'eau s'écrasait sur le pont [...] Nous nous trouvions en saison

³⁷³ *Ibid.*, p. 30-31.

³⁷⁴ Hong Ying, *ouvr. cité*, p. 95.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 163.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 135.

de basses eaux, mais le fleuve était gonflé, engloutissant les rives ensablées jusqu'au pied des montagnes. [...] Les gens disaient qu'ils ne l'avaient jamais vu aussi agité à cette époque de l'année.³⁷⁷

Ces passages nous rappellent la peur de la jeune Française devant le puissant courant du Mékong :

Je descends toujours du car quand on arrive sur le bac, la nuit aussi, parce que toujours j'ai peur, j'ai peur que les câbles cèdent, que nous soyons emportés vers la mer. Dans le courant terrible, je regarde le dernier moment de ma vie.³⁷⁸

Le temps à bord du bac constitue souvent une pause, une interruption pour la jeune Française, qui échappe ainsi un moment à sa « famille de pierre »³⁷⁹. C'est sur le bac qu'elle rencontre son amant chinois, qui l'emmène dans sa garçonnière, dans un monde sensuel qu'elle n'avait pas connu jusque-là. Dans une certaine mesure, l'amour de l'amant chinois représente pour la jeune Française une sorte d'abri où elle peut oublier la réalité : sa famille, sa pauvreté, etc. Le bac poussé par le courant suscite également des désirs de lointain, suggérant, pour la jeune Française, un inévitable départ.

Pour la jeune Chinoise, le bac incarne également la perspective d'un ailleurs. Ayant découvert le secret de sa naissance puis la mort de son amant, Liu Liu décide de quitter sa famille. Seul son départ lui permet de trouver la paix :

Le bac était amarré sur la rive opposée, et il n'avait pas l'air prêt à traverser le fleuve. Je me suis blottie dans un coin, tandis que la foule des passagers, en attente du bac, grossissait. J'ignorais ma destination finale, de même que la façon dont j'allais y parvenir. Je ne savais d'ailleurs pas ce que je recherchais. Mon unique but était de partir.

Je portais un sac à dos qui contenait des livres et quelques vêtements de rechange. Je continuais à me dire qu'il fallait que je me concentre sur la façon dont j'allais traverser le fleuve, et cette pensée me produisait un effet apaisant.³⁸⁰

Pour Hong Ying, élevée au bord du Yangzi, le fleuve et le bac jouent assurément des rôles très importants dans la vie quotidienne. Pourtant, en nous appuyant sur une confrontation

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 352.

³⁷⁸ Marguerite Duras, *ouvr. cité*, p. 18.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 69.

³⁸⁰ Hong Ying, *ouvr. cité*, p. 351.

textuelle, nous estimons que c'est *L'Amant* qui, en réalité, s'inspire du fleuve et du bac, Hong Ying lui empruntant ensuite la connotation des deux images pour son propre récit autobiographique.

En outre, la description du premier et seul rapport sexuel entre Liu Liu et son professeur d'histoire nous intéresse beaucoup ; là encore, Hong Ying emprunte le « mode » de *L'Amant* pour décrire sa propre expérience. Analysons cette description pour observer la forme que prend ce mode durassien sous la plume de Hong Ying.

[...] Il m'étreignit fermement, comme s'il voulait que je me fonde en lui. Le soleil qui filtrait à travers les feuilles des bambous inondait mon corps nu qui connaissait la joie du léopard en fuite. Il liait nos deux corps, tel un anneau de feu. Le puissant Yangzi coulait derrière la fenêtre, et la ville, sur la rive opposée, ressemblait à un mirage. La falaise devant sa fenêtre était une vaste terre plate et ombragée. On entendait des petites filles chanter en sautant à la corde :

Un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept
Les fleurs d'iris lèvent la tête.

Les sirènes légères des bateaux à vapeur s'élevaient de la jetée, accompagnant les rires cristallins des fillettes. Je comprenais enfin pourquoi tous les bateaux faisaient retentir leurs sirènes. Comme si, derrière la fenêtre, elles accompagnaient la musique qui s'échappait du tourne-disque. [...] ³⁸¹

Ces passages décrivant l'extérieur de la chambre sont insérés soudainement dans la description de la scène du rapport sexuel entre Liu Liu et son professeur d'histoire, évoquant l'extérieur de la garçonnière de l'amant chinois sous la plume de Duras :

[...] Elle est très attentive à l'extérieur des choses, au vacarme de la ville dans laquelle la chambre est immergée. [...] ³⁸²

Le bruit de la ville est très fort, dans le souvenir il est le son d'un film mis trop haut, qui assourdit [...] Il n'y a pas de vitres aux fenêtres, il y a des stores et des persiennes. Sur les stores on voit les ombres des gens qui passent dans le soleil des trottoirs. [...] C'est la fin du jour dehors, on le sait au bruit des voix et à celui des passages de plus en plus nombreux, de plus en plus mêlés. [...] Eux, ils ignorent notre existence. Nous, nous percevons quelque chose de la leur, le total de leurs voix, de leurs mouvements, comme une sirène qui lancerait une clameur brisée, triste, sans écho. Des odeurs de

³⁸¹ *Ibid.*, p. 276.

³⁸² Marguerite Duras, *ouvr. cité*, p. 47.

caramel arrivent dans la chambre, [...] l'odeur de la ville est celle des villages de la brousse, de la forêt.³⁸³

Dans ces passages décrivant l'extérieur de la garçonnière, l'objet de la description change selon l'ordre des différentes perceptions de *je*. D'abord, c'est ce qu'elle entend, le bruit de la ville ; ensuite, c'est ce qu'elle voit, les ombres des gens ; puis c'est l'impression générale de l'extérieur, associant les sens de l'ouïe et de la vue (« comme une sirène ») ; enfin, c'est ce qu'elle sent, l'odeur de la ville. Chez Hong Ying, la perception de *je* se trouve également au cœur de la description : elle voit le soleil filtrant à travers les feuilles de bambou, la ville qui ressemble à un mirage ; elle entend couler le Yangzi, de petites filles chanter et les sirènes s'élever. Les mêmes objets décrits dans *L'Amant* se retrouvent dans *Une fille de la faim*, tels que le soleil, l'ombre et la sirène, etc.

Une fille de la faim emprunte également une métaphore à *L'Amant* pour décrire l'orgasme de l'héroïne. Dans *L'Amant*, il est décrit à deux reprises, la première fois à la troisième personne :

[...] elle est changée, lentement arrachée, emportée vers la jouissance, embrassée à elle. La mer, sans forme, simplement incomparable. [...]³⁸⁴

La deuxième fois, à la première personne :

Le bruit de la ville est si proche, si près, qu'on entend son frottement contre le bois des persiennes. On entend comme s'ils traversaient la Chambre. Je caresse son corps dans ce bruit, ce passage. La mer, l'immensité qui se regroupe, s'éloigne, revient.³⁸⁵

Dans les deux passages, Duras emploie la même image, celle de la noyade, afin de métaphoriser la sensation de l'héroïne lorsqu'elle fait l'amour. Dans *Une fille de la faim*, l'orgasme de l'héroïne est décrit ainsi :

Le fleuve se retourna dans tous les sens : des bateaux naviguaient dans le ciel et les collines plongeaient dans les eaux, s'écrasant avec fracas sur sa langue, ses doigts, son regard fixe, son visage en colère, son visage extatique. J'étais dans les bras du ciel, je sentais des vagues monter et descendre en moi, avant de m'engloutir,

³⁸³ *Ibid.*, p. 52-53.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 50.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 55.

inexorablement.³⁸⁶

Évidemment, Hong Ying, imitant ici la métaphore de Duras, décrit la sensation de Liu Liu dans l'orgasme comme si celle-ci se noyait dans les vagues.

D'autre part, nous notons qu'un épisode similaire figure dans les récits de *L'Amant* et d'*Une fille de la faim*. Il s'agit du saignement de l'héroïne après son premier rapport sexuel. Dans *L'Amant*, la jeune Française est surprise par ce saignement :

Je ne savais pas que l'on saignait. Il me demande si j'ai eu mal, je dis non, il dit qu'il en est heureux [...] Je me demande comment j'ai eu la force d'aller à l'encontre de l'interdit posé par ma mère. [...] ³⁸⁷

À l'inverse, la jeune Chinoise et son amant s'attendent au saignement, mais celui-ci ne se produit pas :

[...] Puis il m'a embrassée et m'a demandé pourquoi je n'avais pas saigné. J'ai perçu une note de surprise dans sa voix. J'ai jeté un coup d'œil sur la natte en paille ; effectivement, il n'y avait pas de tache de sang. Au lieu de me demander si un autre homme m'avait touchée, il m'a expliqué que mon hymen avait dû se rompre alors que j'effectuais de lourdes tâches.

[...] Je savais que chaque jeune fille détenait une attestation : son hymen. En étais-je dépourvue à ma naissance ? Peut-être n'en avais-je jamais eu besoin, peut-être étais-je née non vierge ? ³⁸⁸

En confrontant les deux récits, nous observons que les situations sont opposées, mais que les deux héroïnes éprouvent des sentiments similaires. Elles ressentent toutes les deux une surprise désagréable.

À proprement parler, pour la jeune Française, le saignement constitue un symbole inopiné, qui lui rappelle qu'elle est allée à l'encontre de l'interdit posé par sa mère. Pour la jeune Chinoise, le saignement est une preuve qu'elle désire ; être dépourvue d'hymen depuis sa naissance lui rappelle les autres choses dont elle a été privée : une famille normale et un père légal. L'absence de saignement est une métaphore de la vie de Liu Liu. En tant que fille naturelle, elle ne peut pas vivre comme les autres filles, elle a perdu son

³⁸⁶ Hong Ying, *ouvr. cité*, p. 277.

³⁸⁷ Marguerite Duras, *ouvr. cité*, p. 50-51.

³⁸⁸ Hong Ying, *ouvr. cité*, p. 278.

innocence dès sa naissance. D'ailleurs, avant de s'adonner au rapport sexuel, le professeur d'histoire lui fait part de son souci pour son futur mariage : si elle perd sa virginité avant le mariage, elle perd la possibilité de trouver un bon mari. Mais Liu Liu, sous l'impulsion de sa passion débordante, souhaite offrir sa virginité à son amant afin de lui prouver son amour. Dans ces circonstances, l'absence de saignement constitue véritablement une mauvaise surprise et porte un coup ironique à la passion de Liu Liu.

IV Une narratologie empruntée

Les traces de *L'Amant* dans *Une fille de la faim* ne se manifestent pas seulement par la similarité des épisodes et des objets ou la récurrence des métaphores, mais aussi par l'emploi des mêmes artifices narratifs.

Dans le chapitre précédent, en évoquant la trace de *L'Amant* chez Lin Bai et Chen Ran, nous avons mentionné que, inspirées par *L'Amant*, elles appliquaient à leurs propres récits le mode de narration caractérisé par la focalisation alternative (interne/externe). Ce mode est souvent caractérisé par une narration mêlant la première et la troisième personne, ainsi qu'on la retrouve fréquemment dans *Vie privée* de Chen Ran, *Combat d'un être solitaire* de Lin Bai et *L'Amant*. En revanche, dans *Une fille de la faim*, Hong Ying emploie toujours la première personne pour narrer son histoire. En effectuant une lecture attentive, nous constatons également l'emploi de la focalisation alternative (interne/externe) dans le récit d'*Une fille de la faim*. Prenons à nouveau la description de Hong Ying de la scène du premier rapport sexuel.

[...] Il m'étreignit fermement, comme s'il voulait que je me fonde en lui. Le soleil qui filtrait à travers les feuilles des bambous inondait mon corps nu qui connaissait la joie du léopard en fuite. Il liait nos deux corps, tel un anneau de feu.³⁸⁹

La première phrase : « Il m'étreignit fermement, comme s'il voulait que je me fonde en lui », décrit les actions du professeur d'histoire du point de vue de Liu Liu, qui reçoit ces

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 276.

gestes. « Je » est à la fois activant et narratrice. Cependant, dans les deuxième et troisième phrases, l'activant et la narratrice sont dissociés, la narratrice adoptant le point de vue d'une observatrice afin de décrire la scène dans laquelle le soleil inonde les corps nus de Liu Liu et de son amant. Dans ces deux phrases, son corps est décrit comme un objet indépendant de sa conscience. Dans les trois phrases, « je » est toujours la narratrice, mais n'est plus l'activant à partir de la deuxième phrase, et le point de vue de la narratrice change, passant de la focalisation interne de l'héroïne à la focalisation externe de l'observatrice.

Ensuite, la description est interrompue par une représentation de l'extérieur ; quand le récit revient à l'intérieur de la chambre, nous lisons :

Dans un bonheur intense, j'ai empoigné ses mains tout en pressant mes seins contre sa poitrine. Je pouvais sentir son cœur battre. Il m'a embrassé l'oreille.

— Ton cœur est plus fragile que celui des autres filles, a-t-il murmuré, il est si délicat que je le sens au simple toucher.³⁹⁰

Dans ces passages, par l'association de l'action et des sensations du « je » et le discours direct du professeur d'histoire, la focalisation externe est remplacée par la focalisation interne. « Je » redevient à la fois activant et narratrice. Cependant, à la fin de cette scène, le point de vue de la narratrice change et on a une nouvelle fois recours au point de vue de l'observatrice :

Soudain, j'ai fondu en larmes, j'étais incapable de me contrôler, je tremblais. Un somptueux reflet recouvrait ma peau, l'odeur de mon propre corps emplissait mes narines. Il sentait l'orchidée ou bien le gardénia. Mais le plus miraculeux de tout fut que mes seins enflèrent. C'est vrai, c'est à partir de ce jour-là que mes seins ont mûri pour devenir pleins et souples.³⁹¹

La première phrase, de « soudain » à « je tremblais », est racontée du point de vue de « je », actant : « je » raconte ce que je fais. Puis la narratrice adopte à nouveau le point de vue d'une observatrice, « mon corps » et « mon peu » devenant l'objet de « mes » observations. Surtout la dernière phrase : « C'est vrai, c'est à partir de ce jour-là que mes

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 277.

³⁹¹ *Ibid.*

seins ont mûri pour devenir pleins et souples. » La narratrice, quelle qu'elle soit, par cette phrase, nous suggère la distance spatiotemporelle qu'elle prend avec la scène précédente. Évidemment, un seul « je » possède deux « voix » différentes, la voix du « je » en soi et celle du « je » en tant qu'observatrice.

Dans *L'Amant*, la focalisation alternative est souvent marquée par le passage de la première à la troisième personne, mais on rencontre également des changements de focalisation alternative conservant la même personne. Nous pouvons citer ce passage en exemple :

Il essuie le sang, il me lave. Je le regarde faire. Insensiblement il revient, il redevient désirable. [...] Nous nous regardons. Il embrasse mon corps. [...] ³⁹²

La première et la deuxième phrases sont racontées par la focalisation interne, « je » étant actrice ainsi que narratrice, « je » narrant ce que je vois et ce que je ressens. En revanche, avec « Nous nous regardons. Il embrasse mon corps », nous observons la distance narrative entre la narratrice et la protagoniste : « je » observe ce que « je » fais, « mon corps » devient un objet de « mes » récits.

En effet, ce type de focalisation alternative à la première personne est fondamentalement une séparation du « je narrant » et du « je narré », comme l'indique Genette dans *Figure III*. Selon lui, ils « sont séparés dans la *Recherche (À la recherche du temps perdu)* par une différence d'âge et d'expérience qui autorise le premier à traiter le second avec une sorte de supériorité condescendante ou ironique. ³⁹³ » Dans *L'Amant* et dans *Une fille de la faim*, le premier est autorisé également à traiter le second par une différence d'âge et d'expérience, mais avec une sorte d'observation indifférente.

D'autre part, hormis la focalisation alternative, nous notons une autre caractéristique narrative dans *L'Amant*, imitée par Hong Ying dans le texte d'*Une fille de la faim*.

[...] Il me plaint, je lui dis que non, que je ne suis pas à plaindre, que personne ne l'est, sauf ma mère. Il me dit : tu es venue parce que j'ai de l'argent. Je dis que je le désire ainsi avec son argent, que lorsque je l'ai vu il était déjà dans cette auto, dans cet argent, et que je ne peux donc pas savoir ce que j'aurais fait s'il en avait été autrement. Il dit :

³⁹² Marguerite Duras, *ouvr. cité*, p. 50-51.

³⁹³ Gérard Genette, *ouvr. cité*, p. 259.

je voudrais t'emmener, partir avec toi. Je dis que je ne pourrais pas encore quitter ma mère sans en mourir de peine. Il dit que décidément il n'a pas eu de chance avec moi, mais qu'il me donnera quand même de l'argent, de ne pas m'inquiéter. [...] ³⁹⁴

Grâce à ce passage, nous observons que sous la plume de Duras, le dialogue entre « je » et l'amant chinois mêle librement discours direct et discours indirect. Ce que dit « je » prend toujours la forme du discours indirect, mais la narratrice cite directement l'amant chinois, par exemple : « Il me dit : tu es venue parce que j'ai de l'argent » et « Il dit : je voudrais t'emmener, partir avec toi », etc. À proprement parler, les phrases prennent la forme du discours direct. Cependant, à la fin de ce passage, les citations des paroles de l'amant chinois passent du discours direct au discours indirect : « Il dit que décidément il n'a pas eu de chance avec moi, mais qu'il me donnera quand même de l'argent, de ne pas m'inquiéter. »

Ce mode de dialogue, mêlant discours indirect et discours direct, est fréquent dans le texte de *L'Amant* et dans celui d'*Une fille de la faim* :

— Était-ce ce que tu désirais ? m'a-t-il demandé tout en me tenant fermement. Être couchée nue avec moi ?

J'ai répondu que oui.

Il m'a dit qu'il avait souvent imaginé cette scène. Cependant, dans ses rêves, il se réveillait toujours juste après que nous avons ôté nos vêtements, à son grand regret.

Je lui ai demandé pourquoi.

Il m'a raconté que lorsqu'il me voyait assise, nue sur le lit face à lui, il y avait du sang sur mes cuisses. Il ne pouvait pas achever son rêve parce qu'il avait peur de m'avoir blessée. [...] ³⁹⁵

Le dialogue entre Liu Liu et son professeur d'histoire, comme celui dans *L'Amant*, est caractérisé par un mode mêlant discours direct et discours indirect. Ce que dit le professeur prend la forme du discours direct : « Était-ce ce que tu désirais ? m'a-t-il demandé tout en me tenant fermement. Être couchée nue avec moi ? » Cependant, les paroles de Liu Liu sont toutes sous forme de discours indirect : « J'ai répondu que oui » et « Je lui ai demandé

³⁹⁴ Marguerite Duras, *ouvr. cité*, p. 51-52.

³⁹⁵ Hong Ying, *ouvr. cité*, p. 278.

pourquoi », etc. Comme dans *L'Amant*, les paroles du professeur passent du discours direct au discours indirect sans aucun signe, par exemple : « Il m'a dit qu'il avait souvent imaginé cette scène. »

Dans *Style in Fiction*, publié en 1981, les spécialistes de la stylistique Geoffrey Leech et Mick Short ont mis en lumière les différentes formes de présentation du discours dans le texte romanesque. Ils ont classé les cinq formes selon le degré de présence du narrateur :

Rapport narré d'un discours ; discours indirect ; discours indirect libre ; discours direct ; discours direct libre.³⁹⁶

Selon Leech et Short, de gauche à droite, la présence du narrateur devient de moins en moins évidente³⁹⁷. En ce sens, le dialogue mêlant discours direct et discours indirect dans *L'Amant* est également un mode narratif caractérisé par le degré de présence du narrateur. Hong Ying imite, au fond, ce style dans *Une fille de la faim*.

V. Des personnages hérités de Duras

Dans les deux sous-parties précédentes, nous avons retracé la trace de *L'Amant* dans *Une fille de la faim* en confrontant les scènes similaires, notamment celles du premier rapport sexuel de l'héroïne. Si nous analysons les deux textes selon une perspective plus large, nous constatons en outre des ressemblances chez les personnages, particulièrement ceux de la fille et de la mère.

D'abord, les deux filles ont une apparence similaire : elles sont frêles. Sous la plume de Hong Ying, Liu Liu est « une jeune fille coiffée de deux petites nattes, aux cheveux bruns, le visage pâle, le corps maigre.³⁹⁸ » Cette apparence de Liu Liu évoque la jeune Française sous la plume de Duras : « Quinze ans et demi. Le corps est mince, presque

³⁹⁶ Narrative Report of Speech Act (NRSA), Indirect Speech (IS), Free Indirect Speech (FIS), Direct Speech (DS), Free Direct Speech (FDS). (Notre traduction)

³⁹⁷ Cf, Geoffrey Leech, Mick Short, Edinburgh, Pearson Education Limited, 2007[1981], p. 255-268.

³⁹⁸ Hong Ying, *ouvr. cité*, p. 96.

chétif, des seins d'enfant encore, fardée en rose pâle et en rouge.³⁹⁹ » Filles frêles, mais indomptables, elles vivent toutes deux un amour immoral avec un homme plus âgé qu'elles, et elles se sont consacrées l'une comme l'autre à l'écriture malgré l'opposition de leurs mères.

Les figures des deux mères sont également similaires, elles sont toutes deux courageuses et travailleuses. La mère de *L'Amant*, veuve, pourvoit seule aux besoins de sa famille ; néanmoins, seule et pauvre, elle est aux yeux de sa fille une femme dépourvue d'attraction féminine, qui lui fait honte :

Ma mère mon amour son incroyable dégainé avec ses bas de coton reprisés par Dô, sous les Tropiques elle croit encore qu'il faut mettre des bas pour être la dame directrice de l'école, ses robes lamentables, difformes, reprisées par Dô, elle vient encore tout droit de sa ferme picarde peuplée de cousines, elle use tout jusqu'au bout, croit qu'il faut, qu'il faut mériter, ses souliers, ses souliers sont éculés, elle marche de travers, avec un mal de chien, ses cheveux sont tirés et serrés dans un chignon de Chinoise, elle nous fait honte [...]⁴⁰⁰

La mère d'*Une fille de la faim* est également l'objet à la fois de l'amour et de la honte de sa fille. Son mari étant malade, handicapé et presque aveugle, la mère de Liu Liu doit travailler d'arrache-pied pour nourrir toute la famille. La pauvreté et le travail pénible la transforment en une femme vulgaire ayant perdu sa féminité et détestée par sa propre fille :

Il m'arrivait de l'essuyer après son bain. Les lourdes charges de la palanche avaient imprimé leurs marques sur ses épaules calleuses qui évoquaient les deux bosses d'un chameau avec leur creux au milieu. Ses seins, vides et plats comme des galettes, pendaient le long de son ventre, semblables à une peau superflue. [...] Son ronflement s'élevait dans la pièce, pareil au grognement d'un animal, et de la bave coulait de sa bouche. J'ai alors reposé sur le lit la main qui avait glissé, le cœur soulevé de dégoût. [...] Plus elle vieillissait, plus son caractère devenait étrange, comme nous l'indiquaient les termes horribles qui sortaient de sa bouche. [...] Il s'agissait de ma mère après tout, et sa vulgarité me mettait très mal à l'aise.⁴⁰¹

D'autre part, la relation mère-fille dans *Une fille de la faim* correspond aussi à celle dans *L'Amant*. Les deux filles sont les moins aimées de leur mère ; la jeune Chinoise a le

³⁹⁹ Marguerite Duras, *ouvr. cité*, p. 29.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 31-32.

⁴⁰¹ Hong Ying, *ouvr. cité*, p. 21-22.

sentiment d'être de trop dans le cœur de sa mère :

Je savais qu'à ses yeux j'étais une enfant particulière. [...] Lorsque je rencontrais son regard fixé sur moi, j'y devinais une profonde angoisse. Or, dans celui de ma mère, je ne lisais que dureté. Je sentais que j'étais la cause d'un profond désespoir pour tous les deux, un problème insoluble arrivé sur terre par accident.⁴⁰²

La jeune Française fait également l'expérience amère d'être la moins aimée parmi les enfants, et ce, même si elle obtient les meilleures notes à l'école, ce qui ne signifie rien pour sa mère, l'institutrice.

[...] Je serai la première à partir. [...] Pour les fils il n'y avait pas de crainte à avoir. [...] Le proviseur lui dit : votre fille, madame, est première en français. Ma mère ne dit rien, rien, mécontente que ses fils ne soient pas les premiers en français [...]⁴⁰³

Chez la jeune Française, le manque de tendresse et de douceur est comme une maladie incurable des membres de sa famille. Sa relation avec sa mère, à l'image de l'ambiance familiale, est détestable :

Jamais bonjour, bonsoir, bonne année. Jamais merci. Jamais parler. Jamais besoin de parler. Tout reste, muet, loin. C'est une famille en pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun. Chaque jour nous essayons de nous tuer, de tuer. [...]⁴⁰⁴

Liu Liu éprouve un manque d'amour, dû non seulement à la négligence de sa mère, mais aussi à l'indifférence entre les membres de sa famille :

Ma mère ne m'avait jamais embrassée, mon père non plus d'ailleurs, ni mes frères et sœurs. Chaque fois que cela se produisait en rêve, je me réveillais en hurlant. Il devait s'agir d'une envie intense qui venait du plus profond de moi. Si quelqu'un m'avait serrée dans ses bras quand j'étais malheureuse, ou m'avait simplement posé la main sur l'épaule ou la tête, j'aurais été apaisée. Mais ma famille n'était pas comme cela : personne ne s'embrassait, ne s'étreignait ou se caressait, sauf au lit, et encore ! Ils ne semblaient pas souffrir de cette absence de contact. Moi, si ! Mes envies secrètes de baisers prouvaient que j'étais différente d'eux.⁴⁰⁵

Ces passages nous révèlent une autre « famille en pierre », à la chinoise.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 17-18.

⁴⁰³ Marguerite Duras, *ouvr. cité*, p. 31.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁰⁵ Hong Ying, *ouvr. cité*, p. 162.

Ainsi, les deux filles ont l'une comme l'autre souffert de l'absence du père. Mort jeune, le père n'a laissé presque aucune trace dans l'enfance et l'adolescence de la fillette. Quant à la jeune Chinoise, elle a trois pères, mais aucun des trois ne l'a aidée au cours de son adolescence difficile. Elle affirme donc : « Les trois hommes de ma vie ne m'avaient apporté que désillusions⁴⁰⁶. » Dans sa vie, il n'existe pas de véritable père.

Si l'on continue à confronter les textes de *L'Amant* et d'*Une fille de la faim*, on trouve de nombreuses autres ressemblances de détail. Par exemple, dans les deux textes, l'âge de 18 ans est présenté comme une rupture dans la vie de l'héroïne. Pour Liu Liu, c'est à cet âge qu'elle découvre le secret de sa naissance et qu'elle perd sa virginité. Comme la narratrice l'évoque au début du récit : « C'est l'année de mes dix-huit ans que ma vie bascula⁴⁰⁷. » À la première page de *L'Amant*, la narratrice évoque aussi ses 18 ans : « À dix-huit ans il était déjà trop tard. Entre dix-huit ans et vingt-cinq ans mon visage est parti dans une direction imprévue. À dix-huit ans j'ai vieilli⁴⁰⁸. » Dans une certaine mesure, l'âge de dix-huit ans, pour la jeune Française comme pour la jeune Chinoise, marque la rupture avec l'adolescence.

Par ailleurs, la description du premier mari de la mère de Liu Liu nous rappelle l'image de l'amant chinois sous la plume de Duras ; la relation fusionnelle entre la mère de Liu Liu et sa fille aînée nous fait penser à la préférence irraisonnée de la mère pour son fils aîné dans le texte de *L'Amant* ; et la description de la folle qui a hanté l'enfance et l'adolescence de Liu Liu nous évoque la folle de Vinhlong qui fait peur à la jeune Française.

Les ressemblances entre les deux textes sont considérables et on pourrait les confronter jusqu'à la fin de la présente étude. Certes, la trace de *L'Amant* dans *Une fille de la faim* est profonde et flagrante ; cependant, parmi les ressemblances, l'inspiration la plus fondamentale que Hong Ying puise dans le texte de *L'Amant* est l'utilisation de la première personne et l'exposition d'événements réels. Voilà qui définit la nature d'*Une fille de la faim*.

Une fille de la faim est un livre particulier, qui se distingue de l'écriture privée et de

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 364.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁰⁸ Marguerite Duras, *ouvr. cité*, p. 9-10.

l'écriture des belles femmes écrivaines. L'écriture privée est avant tout une écriture féministe : par son contenu comme son style, elle cherche à proposer une voix féminine distincte de l'écriture masculine à laquelle le lecteur est habitué. L'écriture prend *L'Amant* pour exemple, imitant non seulement ses thèmes, mais aussi son mode narratif. L'écriture privée est donc marquée par un style propre : une écriture fragmentée pleine de murmures, de monologues et de répétitions.

Quant à *Une fille de la faim*, son texte emprunte aussi le mode de narration et de dialogue de *L'Amant*, mais, généralement, son langage reste de style simple et explicite, et l'histoire se déroule principalement dans l'ordre chronologique. De plus, Hong Ying place son histoire et celle de sa famille dans un contexte historique, dévoilant directement l'incidence des événements sur celles-ci, évoquant ses proches mortes de la grande famine et son amant s'étant suicidé sous la pression de l'examen de son crime durant la Révolution culturelle. En cela, ces récits se différencient de l'écriture privée, dans laquelle la narratrice se détourne autant que possible des circonstances historiques.

Les récits des belles femmes écrivaines représentés par *Shanghai Baby* sont marqués par l'écriture physique. Cela signifie souvent la description du rapport sexuel du point de vue de la femme. Dans ce cas, on reproche à leurs récits de déborder de la description sensuelle. Mais dans le texte d'*Une fille de la faim*, Hong Ying ne décrit qu'à une seule reprise le rapport sexuel, la scène du premier rapport entre l'héroïne et son professeur d'histoire, et elle le fait à l'aide d'un langage sobre. Cette description est loin d'être jugée sensuelle et érotique. Certes, Hong Ying décrit en quelques pages à la fin du livre la vie décadente de Liu Liu durant son errance en Chine, mais en faisant toujours preuve de réserve.

À strictement parler, *Une fille de la faim* n'appartient ni à l'écriture privée ni à l'écriture physique. Ce livre particulier et *L'Amant* sont bâtis sur le même fondement : le traumatisme d'enfance de l'auteure. Si on lit les œuvres de Marguerite Duras, on note que cette écrivaine nourrit une véritable obsession pour son enfance en Indochine et l'histoire de sa famille. En écrivant et en réécrivant ses souvenirs, Duras essaie d'exorciser son traumatisme d'enfance. Hong Ying est elle aussi obsédée par ses souvenirs d'enfance et d'adolescence. Comme Duras, elle s'en délivre à l'aide de l'écriture. Elle a évoqué un jour

sa douleur lors de l'écriture d'*Une fille de la faim* :

J'éprouvais une grande douleur en écrivant *Une fille de la faim*. J'ai essayé de me tuer en cours d'écriture, je ne pouvais pas du tout continuer. L'élaboration de ce livre était pour moi comme revivre l'enfer, c'était ma vie d'autrefois. C'était un monde que je ne pourrais plus jamais revivre, mais je me suis relancée dans ce monde, je n'étais pas du tout capable de le supporter.⁴⁰⁹

Grâce à ces passages, nous apprenons que la mémoire douloureuse de l'enfance est comme une ombre interne toujours présente dans le cœur de Hong Ying. Lorsqu'elle a finalement eu le courage d'évoquer sa plus profonde douleur, *Une fille de la faim* est né.

Quoi qu'il en soit, *Une fille de la faim* est un livre important pour l'étude de la réception de *L'Amant* en Chine. À l'aide du texte de *L'Amant*, Hong Ying a vu une possibilité de tourner définitivement la page sur son enfance douloureuse, d'apaiser sa mémoire obsédante. Il s'agit du principal élément commun entre le texte d'*Une fille de la faim* et celui de *L'Amant*.

VI. *Une fille de la faim* : tension entre aveu autobiographique et emploi du pseudonyme

Si *Une fille de la faim* raconte la vie passée de l'auteure et que Hong Ying déclare publiquement que ce livre est son autobiographie, cela suffit-il à classer ce livre dans le champ de l'autobiographie ? Autrement dit, Hong Ying a-t-elle réellement rédigé un texte autobiographique ? Quel crédit doit-on accorder au discours de l'auteur sur son œuvre ? Dans quelle mesure la critique doit-elle en tenir compte et considérer le livre comme un aveu ?

En mentionnant l'aveu autobiographique, on se rappelle aussitôt le célèbre aveu de

⁴⁰⁹ 我写《饥饿的女儿》的时候，非常痛苦。而且我自杀过，就在写的那个过程中，我根本不能够进行下去。写完那部小说，等于我重新经历了一遍地狱——就是我以前那种生活。那是我根本无法再经历的世界，但是我又重新进去了，我根本就受不了。(Notre traduction), Hong Ying, *La vie est une histoire qui commence dans la douleur mais se termine dans la douceur*, (人生是个苦尽甘来的故事), *Le Journal de la jeunesse de Beijing*, (北京青年报), 15 avril 2003.

Rousseau dans le préambule aux *Confessions* :

Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi.⁴¹⁰

Cet aveu, qui affiche la sincérité et l'authenticité de Rousseau, agit comme une garantie que l'auteur prétend donner quant à la véracité de son récit, il renforce donc le pacte autobiographique. Qu'en est-il d'*Une fille de la faim* ? Outre la déclaration concernant le genre d'*Une fille de la faim* citée en début de chapitre, Hong Ying a fourni une autre fois la garantie de la véracité des événements du récit. En 1999, après la publication d'*Une fille de la faim*, certains critiques ont contesté la vraisemblance de l'histoire, peu ordinaire. Hong Ying a profité de la réédition du livre en 2001 pour se justifier dans la postface⁴¹¹.

Non seulement les événements sont réels, jusqu'à leur ordre chronologique – c'est le processus de découverte de soi à l'âge de dix-huit ans. [...] L'ordre, le temps et l'emplacement de l'histoire sont réels, ces personnes et ces événements étaient vrais à l'époque. J'ai donc dit que c'était un document original, comme un documentaire [...] Les membres de la famille et les étrangers sont tous vrais et leurs noms n'ont pas été changés.⁴¹²

Le passage cité fonctionne-t-il à la manière de l'aveu de Rousseau et renforce-t-il le pacte autobiographique ? Nous avons récapitulé l'histoire de l'autobiographie moderne chinoise dans le chapitre II. Étant donné que celle-ci est née en prenant l'autobiographie occidentale comme exemple, il nous semble logique de confronter le texte d'*Une fille de la faim* aux éléments servant à définir une autobiographie, et ce, afin de vérifier s'il remplit les conditions. Nous avons rappelé précédemment la définition de Philippe Lejeune⁴¹³, qui divise ensuite les éléments servant à définir une autobiographie en quatre catégories⁴¹⁴.

⁴¹⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, édition critique par Raymond Trousson, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2010, p. 67.

⁴¹¹ La réponse aux critiques est une fonction habituelle de la préface ou postface ultérieure, ce qui dans la typologie de Gérard Genette renvoie à la deuxième édition. Cf. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuils, 1987.

⁴¹² 不仅是事实，连事件发生的顺序，都是真的一这是我 18 岁时自我发现的过程，[...] 包括事件发生的顺序、时间、地点，都是当年的真人真事。所以我说是原始记录，像记录片似的，[...] 家人，外人，都是真的，也没有改姓换姓。(Notre traduction), Hong Ying, *Une fille de la faim* (饥饿的女儿), version chinoise, Guangxi, Éditions de Lijiang, 2001, p. 261.

⁴¹³ Voir chapitre II de la part une de la présente étude, p.104.

⁴¹⁴ 1. Forme du langage : récit en prose ;

2. Sujet traité : vie individuelle, histoire d'une personnalité ;

Premièrement, la forme du langage : en tant que récit en prose, le texte remplit parfaitement cette condition. Deuxièmement, le sujet d'une autobiographie doit être la vie individuelle, et ce, afin de montrer l'histoire d'une personnalité. *Une fille de la faim* raconte la vie quotidienne de l'héroïne et de sa famille. À 18 ans, la vie de l'héroïne bascule : elle découvre le secret entourant sa naissance et perd à la fois son amant et son père spirituel. Les deux événements sont essentiels pour comprendre son choix de quitter sa famille et sa perception de celle-ci et d'elle-même. À proprement parler, sa personnalité adulte et la direction qu'elle emprunte en tant qu'écrivaine peuvent s'expliquer par son expérience à l'âge de 18 ans. À cet égard, le texte remplit la condition du sujet traité, mais avec réserve, parce que le récit traite d'une partie de la vie, mais non de la vie entière.

Troisièmement, le nom de l'auteur doit renvoyer à une personne réelle. Dans le cas d'*Une fille de la faim*, l'auteur est assurément Hong Ying, comme en fait foi la couverture du livre. Ce livre emploie la première personne pour raconter l'histoire de « moi », confirmant par là l'identité du narrateur et du personnage principal. Autrement dit, le narrateur admet tacitement être Liu Liu, l'héroïne. Mais alors, l'identité de l'auteure et de la narratrice ne sont pas les mêmes. Doit-on pour autant écarter ce livre du champ de l'autobiographie ? Afin de nous en assurer et pour déterminer le genre du livre, il est préférable de poursuivre notre analyse.

Examinons enfin la position de la narratrice. Lejeune propose deux conditions : (4a), l'identité du narrateur et du personnage ; si le texte emploie à quelques reprises la focalisation alternative, la focalisation interne domine. Compte tenu de cette utilisation dominante de la première personne, la narratrice raconte et agit simultanément. Ce livre remplit donc la condition (4a). Quant à la condition (4b), elle exige que le récit autobiographique adopte une perspective rétrospective. Le texte d'*Une fille de la faim* remplit cette condition principale. En effet, à la première page du livre, la narratrice indique que le temps du récit est rétrospectif : « C'est l'année de mes dix-huit ans que ma vie bascula. ⁴¹⁵ »

3. Situation de l'auteur : identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur ;
4. Position du narrateur : identité du narrateur et du personnage principal ; perspective rétrospective du récit.
Cf, Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, cité, p. 14.
⁴¹⁵ Hong Ying, *ouvr. cité*, p. 7.

En tout cas, il semblerait que le texte d'*Une fille de la faim* remplisse toutes les conditions, sauf que l'héroïne porte un nom différent de celui de l'auteur. En considérant l'aveu autobiographique de l'auteur, peut-on dès lors considérer le nom de Liu Liu comme un pseudonyme de Hong Ying ? Liu Liu, en caractères chinois, s'écrit « 六六 », ce qui signifie six ou sixième. Dans *Une fille de la faim*, ce nom n'est pas son nom civil, mais le surnom donné à la cadette, sixième enfant de sa mère. Cette position étant également celle de Hong Ying dans sa propre famille, celle-ci avait sans doute pour habitude de l'appeler Liu Liu. En ce sens, il semble raisonnable de considérer Liu Liu comme le pseudonyme de Hong Ying.

Lejeune évoque également l'emploi d'un pseudonyme dans une autobiographie :

Un pseudonyme, c'est un nom différent de celui de l'état civil, dont une personne réelle se sert pour *publier* tout ou partie de ses écrits. Le pseudonyme est un nom d'auteur. Ce n'est pas exactement un faux nom, mais un nom de plume, un second nom, [...] Les pseudonymes littéraires ne sont en général ni des mystères ni des mystifications ; le second nom est aussi authentique que le premier, il signale simplement cette seconde naissance qu'est l'écriture publiée. Écrivant son autobiographie, l'auteur à pseudonyme en donnera lui-même l'origine [...] Le pseudonyme est simplement une différenciation, un dédoublement du nom, qui ne change rien à l'identité.⁴¹⁶

Bien sûr, Lejeune définit ici le pseudonyme comme nom de plume dans le cas d'une autobiographie, ce nom indiquant directement le statut réel de l'auteur. Il parle également d'une autre sorte de pseudonyme :

Il ne faut pas confondre le pseudonyme ainsi défini comme nom d'auteur (porté sur la couverture du livre) avec le nom attribué à une personne fictive à l'intérieur du livre (même si cette personne a statut de narrateur et assume la totalité de l'énonciation du texte) : car cette personne est elle-même désignée comme fictive par le simple fait qu'elle soit incapable d'être l'auteur du livre.⁴¹⁷

Selon Lejeune, les deux sortes de pseudonyme, le nom de plume de l'auteur et le nom fictif du personnage, occupent des positions différentes dans l'établissement de l'identité auteur-narrateur-personnage. Si le pseudonyme renvoie à l'auteur réel et contribue à

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁴¹⁷ *Ibid.*

l'établissement de l'identité, alors le livre peut être accepté comme une autobiographie. En revanche, si le nom fictif du personnage n'évoque pas l'auteur, le livre ne peut être considéré comme une autobiographie.

Le cas d'*Une fille de la faim* s'avère donc délicat. À quelle catégorie appartient un nom de personnage comportant des éléments réels de l'identité de l'auteur ? Malgré certains indices, ce nom ne renvoie pas directement à Hong Ying, il est différent du nom inscrit sur la couverture d'*Une fille de la faim*. À strictement parler, Liu Liu est un nom de personnage fictif, pas un nom de plume d'auteur. Selon Lejeune, l'identité entre l'auteur, le narrateur et le héros est la condition la plus importante pour distinguer une autobiographie. Si un récit remplit toutes les autres conditions, mais contrevient à cette condition fondamentale, il ne peut être considéré comme une autobiographie.

Après ce bref contraste entre le texte d'*Une fille de la faim* et la définition de Lejeune, répondons à la question précédente : non, *Une fille de la faim* ne peut certainement pas être considéré comme l'autobiographie de Hong Ying, en dépit de la déclaration de l'auteure à ce sujet.

De plus, si nous effectuons une analyse textuelle d'*Une fille de la faim*, nous découvrons que le livre contrevient aux deux caractéristiques exclusives de l'autobiographie chinoise moderne. La vie individuelle de Liu Liu et l'histoire de sa famille sont au cœur du texte d'*Une fille de la faim* et les grands sujets tels que le changement social, l'histoire ou la politique n'ont pas de place dans ce récit. Même la grande famine, qui a profondément marqué sa famille, ne sert que de toile de fond historique et non d'événement central. Liu Liu et sa mère sont des personnages mineurs, des personnes ordinaires, elles ne sont pas en mesure de provoquer des changements sociaux. Le récit se limite à leurs histoires personnelles, elles ne sont même pas témoins d'événements historiques. Par ailleurs, les événements racontés dans *Une fille de la faim* se cantonnent à l'entourage de Liu Liu, la narratrice n'insistant aucunement sur le lien entre Liu Liu et la société.

L'histoire de la personnalité de Liu Liu est précisément le sujet traité dans *Une fille de la faim*. Ce livre remplit à cet égard la condition lejeunienne du sujet traité, mais contrevient à la plus importante caractéristique de l'autobiographie chinoise moderne.

En confrontant les textes d'*Une fille de la faim* et de *L'Amant*, nous découvrons que Hong Ying ne renonce pas aux techniques romanesques pour livrer son autobiographie déclarée. Autrement dit, l'autobiographie de Hong Ying n'applique pas « une narration réservée à l'histoire », car celle-ci doit abandonner « le mode romanesque » afin d'aboutir prétendument à un récit représentant de façon véridique les événements réels. Cependant, le récit d'*Une fille de la faim* est détaillé, rempli d'imagination et de fiction. On le constate clairement lorsque la narratrice raconte l'histoire d'amour de sa mère. En tant que cadette, Liu Liu n'a jamais connu sa mère jeune, elle est absente de tous les endroits où se déroule cette histoire d'amour. Mais grâce au récit de la narratrice, nous en connaissons les détails comme si elle se trouvait à ses côtés.

Nous pouvons citer la scène du premier rendez-vous entre sa mère et son premier mari imaginée par Liu Liu :

[...] J'essayais de l'imaginer dans une superbe robe chinoise, très moulante, d'un bleu indigo chatoyant, chaussée de sandales en toile, sans aucun bijou. Ses cheveux, d'un noir lustré, coiffés vers l'arrière en deux lourdes tresses, lui dégageaient le front. Elle aurait été jolie aussi avec des cheveux courts. L'éclat pudique de ses yeux noirs illuminait son visage, et, quand elle souriait, un charme fou se dégageait d'elle. [...]

L'homme assis en face de ma mère était magnifique. Vêtu de son costume de lin blanc et les cheveux fraîchement coupés, il avait plus d'allure que les stars de cinéma que l'on pouvait admirer sur les affiches. Sa coupe à la dernière mode était apprêtée par de la gomina, ses yeux et son front élevé révélaient franchise et loyauté. Il n'était pas du genre de ces éphèbes que l'on voyait dans les films des années 30 ni de ces acteurs de théâtre efféminés de l'époque. [...] ⁴¹⁸

La narratrice décrit même l'environnement et l'ambiance :

[...] Une lampe sur la table octogonale envoyait une douce lumière. La porcelaine bleue de service paraissait si fine qu'elle en était presque transparente. La lune et les étoiles brillaient dans le ciel, et les lumières de la ville miroitaient à travers la vitre. Ma mère gardait la tête baissée, les mains sur les genoux, elle ne mangeait pas. ⁴¹⁹

On ignore si le premier rendez-vous s'est déroulé de cette façon ou même s'il a eu lieu dans un restaurant. Parmi les deux personnes ayant pris part à cette scène, l'homme est

⁴¹⁸ Hong Ying, *ouvr. cité*, p. 132.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 132-133.

mort et la femme n'a jamais parlé de son premier amour avec sa cadette. Néanmoins, cela n'empêche pas la narratrice d'imaginer cette scène et d'en inventer les détails. Cette sorte d'imagination détaillée est fréquente dans le texte d'*Une fille de la faim*. Hong Ying ne recherche ni la vraisemblance ni une narration historique qui reproduit les événements réels, préférant créer des images vivantes.

Quant au texte d'*Une fille de la faim*, sa confrontation avec les caractéristiques de l'autobiographie chinoise moderne n'a pas pour objet de confirmer son lien étroit avec cette dernière. À l'inverse, on sait qu'*Une fille de la faim* ne s'inscrit pas exactement dans la veine de l'autobiographie moderne chinoise, empreinte de l'esprit du 4 mai et valorisant la littérature collective. Le récit de Hong Ying constitue un exemple sublime de la littérature individuelle.

Que l'on se base sur la définition de Lejeune ou le cadre de l'autobiographie moderne chinoise, on ne peut considérer le texte d'*Une fille de la faim* comme une autobiographie. Toutefois, si Hong Ying ose déclarer publiquement à plusieurs reprises que les événements racontés dans le récit d'*Une fille de la faim* sont des expériences réelles, pourquoi n'ose-t-elle pas employer directement son propre nom ? Il semblerait que Hong Ying souhaite laisser planer une ambiguïté quant au genre de son récit autobiographique.

En effet, les deux divergences du texte d'*Une fille de la faim* par rapport aux caractéristiques de l'autobiographie moderne chinoise nous évoquent l'une des premières réponses théoriques au néologisme de Doubrovsky, soit la thèse de Vincent Colonna. En se référant à la pratique de l'autofiction de Doubrovsky dans *Fils*, Colonna analyse le statut générique de l'autofiction.

À la différence de l'autobiographie, qui serait l'apanage des vies mémorables, l'autofiction serait le refuge des vies ordinaires. Elle permettrait à chacun de raconter sa vie, dès lors qu'il la dote des atours de la fiction. « Les humbles qui n'ont pas droit à l'histoire, ont droit au roman » (Doubrovsky 1980, *Autobiographie/Vérité/Psychanalyse*, p. 90). C'est la première raison invoquée pour justifier l'indication générique « roman » de ce texte si fortement référentiel.⁴²⁰

Évidemment, ce passage évoque la première phrase de la déclaration de Doubrovsky :

⁴²⁰ Vincent Colonna, *L'Autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, p. 17. En ligne : [\[https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document\]](https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document), consulté le 10/02/2017.

« Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style⁴²¹. » Doubrovsky désigne effectivement le sujet de l'autofiction : des vies ordinaires, des histoires de la personnalité des personnes ordinaires, où le sujet est limité aux dimensions de sa vie intime. C'est exactement le cas d'*Une fille de la faim*.

Colonna indique ensuite un critère essentiel pour définir une autofiction : les événements racontés doivent être vrais.

L'autofiction selon Doubrovsky partagerait donc avec d'autres formes de l'écriture de soi (l'autoportrait, l'autobiographie) l'authenticité du vécu qui y est rapporté. Le contenu strictement référentiel de *Fils* est ainsi affirmé dans ce prière d'insérer et dans un des autocommentaires : « En bonne et scrupuleuse autobiographie, tous les faits et gestes du récit sont littéralement tirés de ma propre vie ; lieux et dates ont été maniaquement vérifiés [...] noms, prénoms, qualités (et défauts), tous événements et incidents, toute pensée, est-ce la plus intime, tout y (est) mien » (Doubrovsky 1980, p. 89 et p. 94). Le second trait propre à l'autofiction serait donc d'être un récit vrai.⁴²²

Quant à garantir la véracité des événements racontés, Colonna en confie la responsabilité à l'auteur en dehors du texte. Dans le cas de *Fils*, Doubrovsky garantit à au moins deux reprises que son contenu est strictement référentiel. Voilà qui nous rappelle les garanties répétées de Hong Ying à propos de la véracité des événements racontés dans *Une fille de la faim*.

Étant donné que les événements racontés doivent appartenir au vécu de l'auteur, Colonna suggère que l'autofiction doit être un récit vrai. Cependant, d'après Colonna, en dépit de la garantie de Doubrovsky, le texte de *Fils* constitue plutôt une fiction qu'un récit fidèle.

D'abord, Colonna établit le mode de narration de *Fils* :

Une part d'invention est toutefois reconnue par l'auteur de *Fils* : celle consistant à avoir aménagé une de ses journées de façon à pouvoir y contracter les perceptions, les impressions, les sentiments, les souvenirs et les faits d'une vie tout entière. En outre, il admet avoir composé cet ensemble de façon à obtenir une progression tripartite, pivotant autour d'une séance d'analyse. [...]

⁴²¹ Voir chapitre II de la part une de la présente étude, p. 83.

⁴²² Vincent Colonna, *ouvr. cité*, p. 18.

Néanmoins, Colonna souligne que cette contradiction de Doubrovsky pourrait créer un effet de lecture contrevenant à son intention initiale :

[...] On semble au contraire fondé à voir dans cette liberté prise avec sa biographie un élément décisif. Non seulement ce procédé ne peut être considéré comme négligeable pour l'authenticité des faits relatés, mais de plus, il a grande chance d'être identifié par le lecteur comme le signe d'une intention fictionnelle.

Colonna ajoute en guise d'explication :

La contraction d'une vie en une brève durée est un procédé narratif si commun dans la littérature romanesque et au cinéma qu'il est difficile de le percevoir autrement que comme une convention romanesque. Réfracter une existence dans l'espace d'une journée ou d'une nuit nécessite tant de rétropections ou d'analyses, que cela finit par constituer autant d'écarts par rapport au registre référentiel et historique. Il est peu plausible qu'un individu se remémore autant de choses en si peu de temps. Si le lecteur accepte une telle transgression du vraisemblable, c'est parce qu'il sait qu'il ne s'agit que d'une fiction. [...] Une telle technique de composition est dommageable à la crédibilité référentielle, à l'effet de réalité autobiographique du texte. Doubrovsky se trouve ainsi comme dépassé par les moyens qu'il met en œuvre pour son projet. Malgré ses déclarations d'intention autobiographique, *Fils* a beaucoup d'un roman et se donne à lire comme une fiction.⁴²³

Ici, Colonna parle de l'effet de vraisemblance du récit de *Fils* du point de vue du lecteur. En bref, la contraction d'une existence en une durée brève entame la crédibilité référentielle du récit, et ce, malgré l'intention et la garantie autobiographiques de l'auteur. Autrement dit, en dépit de la véracité des événements, la façon romanesque dont Doubrovsky les représente conduit à un effet où *Fils* est davantage reçu comme une fiction que comme un récit vrai. Colonna indique en effet que Doubrovsky renonce à reproduire les événements réels, mais signe un pacte romanesque avec le lecteur.

Quant au texte d'*Une fille de la faim*, nous y observons également cette technique de contraction. Sous la plume de Hong Ying, la vie et l'histoire de la personnalité de Liu Liu sont aussi contractées en une brève durée. Au lieu d'une journée dans *Fils*, dans *Une fille de la faim*, l'année des 18 ans de l'héroïne est l'occasion de faire le bilan. En une seule année, volontairement ou non, elle a vécu une série d'événements qui ont fait

⁴²³ *Ibid.*, p. 18-19.

basculer sa vie pour toujours : l'apparition soudaine de son père biologique, son premier rapport sexuel avec son professeur d'histoire, le suicide de son amant, son avortement sans anesthésie et le début de son errance, etc. De plus, l'apparition de son père biologique au début du récit lui fournit un prétexte rêvé pour évoquer l'histoire d'amour de sa mère et ses souvenirs d'enfance et d'adolescence. Le procédé narratif consistant à contracter dans cette année décisive une telle somme de conflits et d'introspection s'avère, selon Colonna, fréquent dans les romans et au théâtre et signale précisément au lecteur la nature romanesque du récit. Nous avons noté l'effet fictionnel que le récit d'*Une fille de la faim* crée également, et comme nous l'avons analysé précédemment, cet « effet » nous révèle le choix volontaire de Hong Ying de renoncer à la narration historique.

Doubrovsky y répond en reformulant sa définition : « Récit dont la matière est entièrement autobiographique, la manière entièrement fictionnelle⁴²⁴. » Nous pouvons en profiter pour justifier la pratique de Hong Ying. Si celle-ci contracte les événements importants de sa vie en une seule année pour accentuer la tension narrative, ces événements n'en restent pas moins vrais. Reformulons cette phrase en empruntant la définition de Doubrovsky : « Le récit d'*Une fille de la faim* est un récit dont la matière est entièrement constituée du vécu de l'auteure, mais où celle-ci applique la technique fictionnelle afin de raconter sa propre vie. »

Pouvons-nous, selon cette analyse du statut générique d'*Une fille de la faim*, placer ce livre dans le champ autofictionnel ? Notre travail a pour objet l'ensemble des récits à la première personne ayant une relation privilégiée avec *L'Amant*, et non seulement ce livre de Hong Ying. Avant d'entreprendre, dans le cinquième et dernier chapitre, l'étude du champ générique de l'autofiction chinoise, *L'Âge d'or* de Wang Xiaobo est également une œuvre incontournable. Si *Une fille de la faim*, en raison de la garantie de l'auteure, représente le pôle le plus proche du champ autobiographique, *L'Âge d'or*, à défaut d'une telle garantie, représente le pôle le plus éloigné. Ensemble, les deux livres déterminent une frontière générique pour les récits autobiographiques écrits dans le sillage de *L'Amant*.

⁴²⁴ Voir chapitre II de la part une de la présente étude, p.94, note 173.

VII. *L'Âge d'or* et *Une fille de la faim* : autofictions indéterminées

Jusqu'ici, comme l'indique Philippe Vilain, l'établissement générique de l'autofiction est « comme un vaste chantier, une aventure théorique⁴²⁵ ». Cette situation incertaine nous pose des difficultés pour caractériser les récits autobiographiques chinois comme ceux de Hong Ying et de Wang Xiaobo.

Cependant, en considérant *L'Amant* comme la source d'inspiration, il nous semble logique de faire contraster les deux ouvrages avec la définition de Vilain : « Fiction homonymique ou anominale qu'un individu fait de sa vie ou d'une partie de celle-ci⁴²⁶ ». Se fondant sur la définition de Doubrovsky, Vilain élabore une nouvelle définition autofictionnelle moins contraignante. Essayons d'en expliquer les critères conditionnels.

D'abord, le critère générique. Afin de justifier la légitimité de la fiction dans sa propre pratique et dans des œuvres comme *L'Amant*, Vilain insiste sur le pacte romanesque essentiel à l'autofiction. À strictement parler, l'autofiction doit se différencier de l'autobiographie :

Posons, à la suite de Doubrovsky, qu'une autofiction doive impérativement s'assumer comme un roman en s'appelant « roman » sur la couverture, sous peine de ne pas se distinguer de récits ou de textes qui ne respectent pas le pacte romanesque.⁴²⁷

Mettant l'accent sur ce critère générique, Vilain insiste en effet sur l'intention de l'auteur de créer une fiction :

Encore faut-il que cette fiction soit présentée comme une décision littéraire, quelque chose comme un acte volontaire, une intention d'auteur ; [...] Le caractère involontaire de la fiction ne saurait instituer un texte en autofiction. Il ne suffit pas que l'autofiction contienne de la fiction, encore faut-il, pour que l'autofiction soit identifiée comme telle, que la fiction résulte d'une déclaration d'intention, dans le texte ou en dehors du texte (sur la couverture).⁴²⁸

⁴²⁵ Philippe Vilain, *L'Autofiction en théorie*, cité, p. 9.

⁴²⁶ Voir chapitre II de la part une de la présente étude, p.93, note 171.

⁴²⁷ Philippe Vilain, *L'Autofiction en théorie*, cité, p. 52.

⁴²⁸ *Ibid.*

Vilain insiste ici sur la démarche volontaire de l'auteur pour se distinguer de l'autobiographie. L'auteur d'une autofiction doit rendre son intention explicite afin qu'on ne confonde pas celle-ci avec une autobiographie, et surtout pour signer un pacte romanesque avec le lecteur. Dans ces cas, à l'inverse de la conclusion de Colonna, l'autofiction n'est pas un récit vrai, mais une fiction volontaire de l'auteur.

Par ailleurs, se référant à sa propre pratique et à *L'Amant*, la définition de Vilain est moins restrictive quant à la part fictionnelle. Une autofiction doubrovskienne exige « des événements et des faits strictement réels », mais selon Vilain, la fabulation est acceptable, voire nécessaire dans une autofiction. Si l'autofiction accepte la fiction et n'exige pas la vérité stricte des événements, comment distinguer une autofiction d'un roman autobiographique ? Pour pallier ce décalage référentiel, Vilain recourt à la vérité du « moi ». Selon Vilain, dans l'autofiction, la vérité n'est pas seulement une simple exigence quant à la vraisemblance des événements racontés ; au lieu d'insister sur le dévoilement du véritable vécu de l'auteur, Vilain souligne l'importance de la vérité du « moi ». Il explique que celle-ci est un enjeu pour comprendre l'invention des événements chez lui :

Je me trouve forcé de continuer sur cette voie, de m'expliquer – les réflexions tirées de mon expérience pouvant naturellement s'appliquer à d'autres [...] où la fiction provient moins d'un décalage référentiel que d'un prolongement fictionnel [...] La fiction s'origine chez moi *dans et depuis* un fait vrai – traumatisme ou choc [...] Je donne un dénouement certes inventé, mais vrai puisque je l'ai réellement vécu dans la peur de le voir advenir. Ces dénouements inventés de *L'Étreinte* ou de *Faux-père* sont de simples ajouts factuels nécessités par l'exercice de la fiction.⁴²⁹

Puis, au sujet des propos de Duras :

Ainsi les propos de Duras inclinent-ils à penser que la littérature d'autofiction semble devoir être perçue moins comme une falsification du moi que, au contraire, comme un *grand tout* des dépendances du moi, élargissement poétique possible, saisi dans toutes ses dimensions et, notamment, dans le rapport particulier, plus sensible, plus ambigu aussi, que ce moi entretient avec une vérité littéraire.⁴³⁰

D'après Vilain, Duras doit feindre dans ses textes pour être sincère et s'approcher d'une vérité littéraire. Il justifie les « mensonges » de Duras en affirmant que « Duras ment afin

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 71-72.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 61.

que tous ses écrits lui permettent de s'évoquer, toutes ses héroïnes de parler d'elle...⁴³¹»; puis, confirmant le lien entre Duras et ses héroïnes : « En somme, l'autobiographique intéresse peu Duras, qui n'écrit pas sur sa vie, mais sur elle⁴³². » Le « moi » est certes un thème inépuisable chez Duras, une conception littéraire plus vaste que le simple récit de soi, bien qu'elle se fonde d'abord sur celui-ci.

Vilain précise enfin ce « moi » sur lequel doit se concentrer l'autofiction :

L'autofiction a eu le mérite de créer au moins deux écoles du « moi » : l'une privilégiant la fidélité d'un rapport historique à soi, l'autre revendiquant la recreation romanesque de soi (et, avec celle-ci, la sincérité d'un rapport à soi fondé sur l'impossibilité de se décrire).⁴³³

Évidemment, la pratique autofictionnelle de Vilain et de Duras dans *L'Amant* appartiennent à la seconde école du « moi », un soi romanesque ; mais l'autofiction telle que déterminée par la définition de Doubrovsky est dédiée à la première école du « moi ». Comment expliquer ce « moi » que l'on doit atteindre grâce à une recreation romanesque ? À nos yeux, il existe deux façons de le concevoir : d'abord, ce « moi » concerne la connaissance de soi de l'auteur ou la façon dont il se perçoit, ce que Vilain nomme la vérité du « moi » ; ensuite, l'intention de l'auteur encourageant le lecteur à associer le personnage à lui-même, soit son intention d'exposer la vérité du « moi » à ses lecteurs. Nous pouvons ici citer en guise de référence la démarche de Vilain pour différencier roman autobiographique et autofiction :

Alors que l'auteur d'un roman autobiographique se donne la possibilité de rejeter sur son personnage tout ce à quoi il ne veut pas être associé, celui d'autofiction l'assume : « Cela peut ne pas être moi ! » dit le premier. « C'est moi ! » ne peut que confesser le second, car si tout ne m'est pas arrivé, je l'ai pensé, imaginé et l'assume en mon nom comme si cela m'était arrivé, donc cela m'est arrivé.⁴³⁴

Après avoir expliqué la différence entre les deux « moi », Vilain dévoile leur fonctionnement dans le cadre théorique de l'autofiction :

⁴³¹ *Ibid.*

⁴³² *Ibid.*, p. 64.

⁴³³ *Ibid.*, p. 73.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 53.

La première ne présente pas plus de crédit que la seconde, ni la seconde plus que la première, mais ces deux écoles évoquent deux manières radicalement opposées de concevoir la vérité du « moi », deux tendances inconciliables de l'autofiction qui confinent toujours à une saisissante irréductibilité des points de vue.⁴³⁵

Vilain fait valoir qu'il n'existe pas de hiérarchie quant à la crédibilité de l'auteur entre les deux écoles du « moi ». Si l'on accepte la vérité du « moi » romanesque recréé, on accepte également la nécessité de la part fictionnelle dans une autofiction. Ainsi, en tenant compte de l'invention de Wang Xiaobo consistant à exposer sa personnalité à travers le personnage de Wang er, il nous semble raisonnable d'affirmer que dans *L'Âge d'or*, Wang Xiaobo doit feindre pour atteindre la vérité du « moi ». Mais la vérité d'*Une fille de la faim* réside plutôt dans la matière autobiographique, dans la vraisemblance de l'événement réel.

Cependant, si une autofiction accepte la fiction et la désignation de roman, comment alors la distinguer d'un roman autobiographique ? Autrement dit, comment garantir la sincérité de l'auteur ? Le second critère proposé par Vilain vise à séparer autofiction et roman autobiographique. C'est ce qu'il appelle le critère homonymique :

L'autofiction requiert l'homonymat entre l'auteur, le narrateur et le personnage ; l'identité nominale avérant la véridicité de la matière autobiographique.⁴³⁶

Si la triple identité constitue une condition impérative pour distinguer une autofiction, autrement dit si une autofiction doit employer le propre nom de l'auteur, *L'Amant* et la pratique autofictionnelle de Vilain interrogent l'autofiction sur ce critère en employant un narrateur anonyme. Vilain élargit donc sa définition afin de qualifier le texte autofictionnel caractérisé par un narrateur anonyme :

[...] sous-titrée « roman », dont la première personne serait une instance d'énonciation sans référence et, comme dans *L'Amant* ou *L'Été 80*, renverrait implicitement à l'auteur sans le nommer. [...] ⁴³⁷

La définition de Vilain désigne donc les deux cas : un homonyme entre l'auteur, le narrateur et le personnage et l'autofiction anominale, qui accepte le narrateur anonyme,

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 53.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 70.

mais dont l'identité renvoie implicitement à l'auteur. Dans les deux cas, la première personne constitue une condition impérative.

La définition de Vilain fonctionne comme un système cherchant l'équilibre entre les deux éléments opposés : la part autobiographique et la part fictionnelle. Le critère générique se charge d'assumer la matière fictionnelle et le critère nominal la matière autobiographique. Celle-ci contient donc effectivement deux écoles de l'autofiction, celle de Doubrovsky et la sienne. La première consiste à raconter le vécu de l'auteur sous forme romanesque, et la deuxième vise à exposer la propre connaissance de l'auteur sur lui-même de façon fictionnelle. L'essence commune des deux écoles est que, au lieu de nier le lien entre le héros et l'auteur, elles confirment volontairement ce lien.

Enfin, le sujet traité. Vilain affirme que l'autofiction doit être une « fiction [...] qu'un individu fait de sa vie ou d'une partie de celle-ci ». Comme l'autobiographie définie par Lejeune, l'autofiction doit traiter de l'histoire individuelle, de la naissance d'une personnalité, mais de façon moins contraignante : une partie de la vie de l'auteur est acceptable. Par conséquent, en confrontant ces œuvres à la définition de Vilain, nous constatons que les textes d'*Une fille de la faim* et de *L'Âge d'or* remplissent les conditions autofictionnelles à l'exception du critère nominal.

Cette autonomie théorique de l'établissement générique de l'autofiction, dont témoigne l'élargissement théorique de Vilain à l'autofiction anominale, soulève une hypothèse : les frontières théoriques de l'autofiction pourraient-elles être encore élargies afin de classer des textes comme ceux d'*Une fille de la faim* et de *L'Âge d'or* dans le champ de l'autofiction pseudonyme ? Autrement dit, le critère nominal de l'autofiction peut-il être moins contraignant et accepter que le narrateur porte un pseudonyme d'auteur ?

Au sein du cadre littéraire français, il semble impossible de classer les livres dont le narrateur porte un pseudonyme dans le champ général de l'autofiction. Comme nous l'avons analysé précédemment, selon le critère de Lejeune, Liu Liu, comme Wang er, est davantage un nom fictif qu'un nom d'auteur. En effet, ce nom n'est pas identique à celui de l'auteur. Afin d'établir la triple identité entre auteur, narrateur et personnage, Lejeune n'accepte qu'un cas de pseudonyme, c'est-à-dire un nom d'auteur.

Lejeune parle ici de l'emploi du pseudonyme dans le cadre théorique de

l'autobiographie, mais ce critère convient également pour mesurer la sincérité de l'auteur qui pratique l'autofiction. Autrement dit, si le nom du narrateur ne renvoie pas directement à l'identité de l'auteur, ce dernier n'assume pas sa sincérité et l'authenticité de la matière autobiographique ou sa volonté de raconter la vérité de « moi » promue par Vilain. Si l'auteur refuse d'assumer la matière autobiographique en employant son propre nom ou d'avoir recours à la manière anonyme proposée par Vilain, l'autofiction perd sa part référentielle et devient fiction pure. L'emploi du pseudonyme constitue un déni supplémentaire de la sincérité et de l'authenticité de l'auteur. À l'inverse de l'autofiction anominale, dans laquelle le narrateur n'est pas nommé, mais suggère implicitement l'auteur, car « je suis moi », l'emploi du pseudonyme nie cette possibilité, car il signale que « je suis un autre ».

L'insistance sur le critère nominal exclut donc toutes les œuvres chinoises de nature autofictionnelle du champ de l'autofiction. Nous parlons ici non seulement d'*Une fille de la faim* et de *L'Âge d'or*, mais aussi des autres œuvres inspirées de *L'Amant* et employant la première personne, y compris celle de Wei Hui et celle de Mian Mian, déjà qualifiée d'autofiction par Isabelle Grell dans son ouvrage *L'Autofiction*. Grell a-t-elle tort ? Il nous semble que la définition de l'autofiction correspondant au contexte théorique français ne peut s'appliquer mécaniquement pour qualifier les autofictions indéterminées ayant vu le jour dans le contexte littéraire de la Chine.

En effet, les livres à la première personne que nous avons analysés dans les chapitres précédents, tels qu'*Une fille de la faim*, *L'Âge d'or*, *Shanghai Baby*, *Les Bonbons chinois*, etc., représentent une nouvelle catégorie littéraire qui se différencie des autres récits à la première personne en Chine. Il nous semble que cette nouvelle catégorie, née à l'intersection du romanesque et de l'autobiographique, mérite l'appellation d'autofiction chinoise. Pour illustrer notre avis, le chapitre suivant sera consacré à une analyse de l'utilisation de la première personne du singulier dans le cadre de la littérature chinoise, afin d'établir un contraste avec les livres ayant une relation privilégiée avec *L'Amant*.

CHAPITRE III : LA PREMIÈRE PERSONNE DANS LA LITTÉRATURE CHINOISE

Afin d'évoquer la nouveauté que représentent les livres à la première personne ayant une relation privilégiée avec *L'Amant* dans le contexte chinois, il nous faut d'abord procéder à une brève introduction de l'emploi de la première personne dans le cadre littéraire de la Chine. Nous consacrerons la première sous-partie à l'emploi général de la première personne dans le roman chinois ; la deuxième à l'emploi de celle-ci dans l'écriture autobiographique. Nous aborderons enfin le fait qu'en Chine comme en France, les femmes écrivaines s'intéressent davantage à l'écriture autofictionnelle fondée sur leur expérience sexuelle et leur corps que les hommes.

I. La première personne dans le roman chinois

Nous diviserons le premier sous-chapitre en trois parties : dans la première, nous étudierons les raisons de l'absence de la première personne en Chine ancienne ; dans la deuxième, nous reviendrons sur le rôle joué par la première personne dans la modernisation du roman chinois ; nous analyserons dans la troisième partie l'habitude esthétique du lectorat chinois consistant à rechercher l'histoire « concrète » devant un récit romanesque.

1. L'absence de la première personne dans le roman classique

À la différence de la littérature française, qui recourt fréquemment à l'emploi de la première personne, celle-ci est peu favorisée dans la littérature chinoise. Elle est en effet

absente du récit narratif en Chine ancienne. Chen Caixun, spécialiste de la littérature classique chinoise, a publié en 2005 une étude sur l'absence de la première personne dans le récit romanesque classique :

Si on se penche sur l'histoire du roman classique chinois, la troisième personne y est presque omniprésente. En ce qui concerne les romans en langue classique chinoise, seuls quelques récits à la première personne sont apparus dans *La Légende de Tang et Contes étranges du studio du bavard*. En ce qui concerne les romans en langue vernaculaire, le récit à la première personne est exclu radicalement dans *Conte oral de la dynastie Song et Yuan* et *Roman en chapitres de la dynastie Ming et Qing*. À l'époque moderne, sous l'influence de la technique romanesque occidentale, le récit narratif à la première personne est apparu dans le roman en baihua, son émergence a brisé l'homogénéité du récit à la troisième personne. [...] La narration à la première personne n'arrive à maturité qu'à l'époque postérieure au Mouvement du 4 mai.⁴³⁸

Chen cherche ensuite à établir les raisons de cette absence. D'abord, Chen explique l'absence de la première personne par le lien étroit entre roman et Histoire. L'Histoire constitue le premier récit narratif mature en Chine ancienne, dont procèdent les romans classiques chinois. Par conséquent, ce style narratif influence profondément les romans classiques. L'Histoire est un récit à la troisième personne, ce dont le roman classique hérite naturellement. Chen y voit la principale raison de l'absence de la première personne.

Par ailleurs, Chen indique que la narration romanesque est également influencée par la tradition de l'historien. À proprement parler, le principe élémentaire aux yeux d'un historien est d'enregistrer de la façon la plus fidèle possible les événements historiques, avec un style objectif et froid et sans faire part de son jugement subjectif. Cette auto-exigence de l'historien limite d'autant plus l'emploi de la première personne dans le récit narratif chinois. Puisque la narration à la première personne est souvent teintée du sentiment subjectif de l'auteur, elle contrevient manifestement à cette auto-exigence de l'historien chinois. Au cours de son développement, le roman classique chinois emprunte

⁴³⁸ 纵观中国古典小说史，第三人称叙事几乎处于垄断地位。就文言小说而言，只有唐传奇与《聊斋志异》中出现了为数不多的几篇第一人称叙事小说。就白话小说而言，第一人称叙事在宋元话本、明清章回小说中更是绝迹。直至近代，受西方小说技巧的影响，白话小说中才出现了第一人称叙事方式，从而打破了第三人称叙事的一统局面。[...] 直到“五四”以后，第一人称叙事才臻于成熟。(Notre traduction), Chen Caixun, *Réflexion culturelle sur l'absence de la narration à la première personne dans le roman classique chinois* (中国古典小说第一人称叙事缺席的文化思考), *Sciences sociales de Tianjin* (天津社会科学), n° 4, 2005.

énormément au style historique. Celui-ci a façonné les habitudes esthétiques des romanciers classiques en Chine ancienne. Afin d'imiter la narration froide et véridique, les romanciers ont volontiers renoncé à la première personne⁴³⁹.

En second lieu, Chen évoque comme autre raison non négligeable empêchant la présence de la première personne le mode esthétique chinois façonné par la culture confucéenne. À travers deux approches, Chen analyse comment cette culture a gêné le développement de la narration à la première personne. Chen commence par attribuer cette absence au caractère national chinois, étroitement lié à la culture confucéenne :

Le noyau de l'éthique et de la culture confucéennes est, dans une certaine mesure, de poursuivre la stabilité et l'harmonie globales des relations interpersonnelles sociales au prix de la répression ou du sacrifice de l'individualité. [...] Ce concept a eu un impact extrêmement profond sur la société. [...] Par conséquent, les caractères fermé, introverti et soumis deviennent inconscience collective nationale. Ce genre de caractère national et de mentalité s'est naturellement accumulé et a façonné l'esprit des hommes littéraires profondément influencés par la culture éthique confucéenne, et s'est extériorisé dans leurs produits spirituels, c'est-à-dire les œuvres romanesques. Cela se traduit dans la création romanesque par le manque de récit personnalisé. [...] En tout cas, parmi toutes les personnes narratives, la narration à la première personne est la plus personnalisée. Dans leur subconscient, les romanciers résistaient au récit personnalisé marqué par la première personne et adoptaient la narration à la troisième personne.⁴⁴⁰

Cette négligence de l'individu constitue une autre explication de cette absence.

Chen attribue ensuite l'absence de la première personne à l'intention éducative du roman classique chinois. Cette intention subit elle aussi profondément l'influence de la

⁴³⁹ De nombreux chercheurs ont seulement indiqué ce phénomène culturel, mais quelle est la raison dissimulée sous ce phénomène ? Selon moi, celui-ci tient à plusieurs raisons, comme : le fait que le roman procède de l'Histoire, l'influence de la culture d'historien, l'habitude esthétique nationale formée par le confucianisme, le statut du roman et du romancier dans l'histoire littéraire, l'intervention des dirigeants, etc. 许多学者只是指出了这一客观存在的文化现象, 但其背后的深层原因是什么呢? 笔者认为, 这与小说源于史传的客观事实、史官文化的影响、儒家伦理文化影响下的民族审美思维、小说及小说家在文学史上的地位、统治者的干预等多种因素有关。(Notre traduction), *Ibid.*

⁴⁴⁰ [...] 儒家伦理文化内核, 从一定程度上说都是以压抑或牺牲个性为代价, 来追求社会人际关系的整体性稳定与和谐。[...] 这种观念对社会产生了极其深远的影响, [...] 于是, 封闭、内向、克制成为民族集体无意识。这种民族性格和思维定势, 自然而然地积淀、定型于深受儒家伦理文化影响的封建文人头脑中, 并外化显现于其精神产品即小说作品中。在小说创作中的突出表现就是缺乏个性化叙事, [...] 毕竟在所有的叙事人称中, 第一人称叙事最具个性色彩。在作家们的潜意识中, 便不自觉地抵制第一人称叙事这种富于个性化的叙事方式, 而采取第三人称叙事方式。(Notre traduction), *Ibid.*

culture confucéenne⁴⁴¹. En effet, l'intelligentsia chinoise insiste depuis toujours sur la fonction de propagande de la littérature. À l'époque ancienne comme à l'époque du 4 mai, l'œuvre littéraire a souvent servi d'outil à cette fin, la seule différence résidant dans la pensée propagée : l'intellectuel ancien propage l'éthique confucéenne, l'intellectuel du 4 mai diffuse la pensée occidentale moderne. De toute façon, cet attrait pour le rôle éducatif de la littérature conduit à la négligence du récit personnalisé et au renoncement à l'emploi de la première personne.

Chen souligne également qu'en Chine ancienne, le roman, en tant que genre, se situe au bas de l'échelle littéraire. Par conséquent, le romancier est méprisé par les autres écrivains. C'est d'autant plus vrai durant la dynastie Qing, cette période constituant à la fois la période florissante du roman et celle où il évolue le moins. À l'époque, de nombreux romans sont interdits et brûlés sur décision du dirigeant en poste⁴⁴². Les romanciers anciens ont vécu dans ces circonstances épouvantables. Pour eux, la narration à la troisième personne représentait le meilleur choix, car il leur permettait de dissimuler toute trace de leur propre identité.

Finalement, Chen conclut qu'il n'existait pas au sens strict de narration à la première personne, mais que certains romans classiques sont racontés à la première personne. Chen précise que les rares cas de romans employant la première personne peuvent être rangés dans deux catégories. D'abord, le récit à la première personne apparaît à la fin du roman sous la forme d'un témoignage de l'auteur permettant d'ajouter une certaine authenticité à l'histoire racontée, alors que l'essentiel du récit est à la troisième personne. Ensuite, « je » raconte l'histoire d'un autre à ses lecteurs à titre de témoin. « Je » n'est pas le personnage

⁴⁴¹ Les romans classiques possèdent la couleur profonde de l'éducation et de la civilisation, cela limite également l'émergence du récit personnalisé. Au lieu d'incorporer leurs propres histoires ou émotions dans un roman afin d'attirer l'attention des lecteurs sur la personnalité de « je », les écrivains utilisent toujours la narration à la troisième personne, sous prétexte de raconter l'histoire d'une autre personne dans un but de propagande. Les écrivains propagent inlassablement l'éthique confucéenne dans le roman (l'écriture du bon sens), tout en ignorant l'émotion de soi-même (l'écriture du cœur), cela vient évidemment de la culture éthique confucéenne.

古典小说有着浓厚的教化色彩，这也限制了个性化叙事的出现。作家总是用第三人称叙事方式，借他人故事为说辞来达到说教的目的，而不是将自己的故事或情感融入小说，让读者关注“我”的性格个性。作家在小说中对儒家伦理意识乐此不疲的宣扬（写理），而忽视对自我情感的抒发（写心），显然深受儒家伦理文化的影响。（Notre traduction），*Ibid.*

⁴⁴² Cf. Ao Kun, *La présentation sur les romans interdits et brûlés durant la dynastie Qing* (清代禁毁小说述略), dans *Studies in Qing History* (清史研究), n°3, 1991.

principal ou secondaire, mais seulement un conteur. Chen indique que ces deux catégories ne peuvent être considérées comme de véritables narrations à la première personne⁴⁴³.

Chen parle bien sûr ici du décalage entre le narrateur et le personnage principal. À strictement parler, dans les romans classiques chinois, y compris ceux employant la première personne, le narrateur intradiégétique n'existe pas.

Nous aimerions ici ajouter un élément que Chen néglige dans sa démarche. Il indique que l'émergence du roman classique est étroitement liée à l'Histoire. On ne peut cependant ignorer qu'une autre de ses origines est la tradition du Shuo Shu (说书), qui signifie littéralement « raconter des histoires ». Le Shuo Shu constitue un moyen de divertissement des masses, apparu sous la dynastie Tang et très à la mode sous la dynastie Song et jusqu'aux dynasties Ming et Qing. Selon son sens littéral, le Shuo Shu suggère que le conteur raconte l'histoire à ses spectateurs dans un lieu public. Les romans classiques, surtout ceux rédigés en langage parlé, viennent à l'origine d'enregistrements des paroles du conteur. La troisième personne constitue alors l'approche narrative idéale pour raconter l'histoire.

De plus, comme en témoigne le Shuo Shu, à l'origine les romans classiques tendent plutôt à raconter une histoire qu'à décrire un personnage. Cette tendance empêche également l'emploi de la première personne. En effet, en comparaison de la narration à la troisième personne, la première personne convient davantage pour dévoiler le monde intérieur d'un personnage que pour faire avancer l'intrigue.

⁴⁴³ Dans un certain sens, il n'existait pas de roman véritable à la première personne dans l'histoire des romans classiques. Quel est le véritable récit à la première personne ? Outre l'objectif d'augmenter l'authenticité de l'histoire, premièrement, la narration à la première personne doit être appliquée tout au long du roman, et n'est pas un simple embellissement de la narration à la troisième personne. Deuxièmement, « je » n'est pas simplement un conteur qui raconte l'histoire d'une autre personne, mais un participant de l'histoire racontée, et le caractère de « je » devrait être exposé plus ou moins pleinement.

从某种意义上说, 中国古典小说史上并未出现真正意义上的第一人称叙事小说。何谓真正意义上的第一人称叙事? 除为增加故事的真实性这一共同目的外, 首先, 第一人称叙事必须贯穿小说始终, 而非仅为第三人称叙事的点缀。其次, “我”决非仅为他人故事的转述者, 而是作为参与者进入故事中, 且“我”的性格应得到较为充分的展示。(Notre traduction), *Ibid.*

2. La première personne dans le roman moderne

L'emploi de la première personne accompagne donc la modernisation du roman chinois. Chen Pingyuan, professeur à l'université de Beijing et l'un des plus éminents spécialistes de l'histoire littéraire, a consacré sa thèse de doctorat à la transformation du roman classique en roman moderne en Chine. Chen désigne la transformation du roman chinois sous l'impact occidental comme sa modernisation. Parmi les caractéristiques de cette modernisation, il souligne notamment l'emploi de la première personne.

Afin de mieux comprendre ses conclusions, commençons par une présentation de la modernisation du roman chinois telle que l'évoque Chen Pingyuan. Selon Chen, le roman est le genre littéraire qui a connu le développement et le succès les plus importants au cours du XX^e siècle en Chine, car sa modernisation s'est déroulée sur une trentaine d'années grâce à une série d'œuvres et de romanciers brillants. À la différence de Qian Liqun, qui voit en le début de la réforme littéraire (1917) le commencement de la littérature moderne chinoise, Chen situe la modernisation du roman classique chinois entre 1898 et 1927, soit de la fin de la dynastie Qing jusqu'à la fin du Mouvement du 4 mai. En effet, la première vague importante de traduction et d'introduction d'œuvres romanesques occidentales remonte à la fin de la dynastie Qing et la modernisation découle directement de la traduction et de la réception des œuvres romanesques occidentales⁴⁴⁴.

Chen indique en outre que la modernisation du roman chinois comprend deux aspects distincts, c'est-à-dire le contenu et la forme. La modernisation du roman chinois se traduit en effet par une transformation totale, du roman classique au roman moderne, non seulement sur le plan du contenu, mais également de la forme. En ce qui a trait à la transformation du contenu, d'après Chen, la critique chinoise en fournit une analyse détaillée ; quant à la transformation de la forme, celle-ci mérite encore une recherche approfondie et c'est à cette question qu'il consacre sa thèse⁴⁴⁵.

S'appuyant sur la narratologie occidentale, Chen Pingyuan choisit la transformation

⁴⁴⁴ Cf. Chen Pingyuan, *La Transformation du modèle narratif du roman chinois* (中国小说叙事模式的转变), Beijing, Éditions de l'université de Pékin, 2010[1987], p. 1-6.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p.2-3.

du modèle narratif comme approche d'analyse de la modernisation de la forme du roman chinois. Il précise que cette transformation du modèle narratif doit être étudiée selon trois aspects : le temps narratif, le point de vue de la narration et la structure de la narration. Pour Chen, le temps narratif se réfère à la division du formalisme russe entre l'histoire et l'intrigue, qui concerne en premier lieu la manière dont le temps de l'histoire est représenté dans le récit ; il emprunte la théorie de Genette de la focalisation afin d'analyser la transformation du point de vue narratif au cours de la modernisation du roman chinois. Quant à la structure narrative, il s'agit d'une approche inédite dont il se sert pour analyser la caractérisation de la modernisation du roman chinois. La structure narrative dépend du choix effectué par l'auteur au moment de la création du récit romanesque et de l'accent qu'il place sur l'histoire, la personnalité du héros ou le contexte historique et social⁴⁴⁶.

Après avoir dévoilé sa méthode d'analyse, Chen explique la modernisation du roman classique en ces termes :

En général, les romans classiques chinois adoptent fondamentalement un récit cohérent et chronologique dans le temps narratif ; ils appliquent fondamentalement la focalisation zéro comme perspective narrative et traitent fondamentalement l'intrigue comme le centre de la structure narrative. Ce modèle narratif traditionnel a été sévèrement défié par le roman occidental au début du XX^e siècle. Au cours d'une série de « dialogues », la transplantation active de formes romanesques étrangères et le changement créatif des formes littéraires traditionnelles ont contribué ensemble à la transformation du modèle narratif du roman chinois. Les romans modernes chinois utilisent une variété de temps narratifs comme le récit cohérent et chronologique, le récit rétrospectif et le récit intercalé ; une série de perspectives narratives comme la focalisation zéro, la focalisation interne (à la première personne et à la troisième personne), la focalisation externe ; et leurs structures narratives sont diverses et centrées soit sur l'intrigue, soit sur le personnage, soit sur le contexte historique et social.⁴⁴⁷

Parmi les trois niveaux de transformation du roman chinois, la présente étude se penchera particulièrement sur la transformation de la perspective narrative. En effet, c'est à

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 3-4.

⁴⁴⁷ 但总的来说，中国古代小说在叙事时间上基本采用连贯叙述，在叙事角度上基本采用全知视角，在叙事结构上基本以情节为结构中心。这一传统的小说叙事模式，20世纪初受到西方小说的严峻挑战。在一系列“对话”的过程中，外来小说形式的积极移植与传统文学形式的创造性转化，共同促成了中国小说叙事模式的转变：现代中国小说采用连贯叙述、倒装叙述、交错叙述等多种叙事时间；全知叙事、限制叙事(第一人称、第三人称)、纯客观叙事等多种叙事角度；以情节为中心、以性格为中心、以背景为中心等多种叙事结构。(Notre traduction), *Ibid.*, p. 4.

l'occasion de cette transformation que le récit à la première personne a connu son essor le plus marqué. Selon Chen, l'emploi de la première personne dans le roman moderne chinois marque le passage de la perspective omnisciente à la perspective restreinte. Chen évoque l'effet novateur de l'emploi de la première personne : « En brisant le point de vue omniscient, le point de vue restreint (en particulier l'emploi de la première personne) joue un rôle majeur⁴⁴⁸. » Nous avons également parlé de l'absence de la première personne dans le roman classique, Chen voit dans l'emploi unique de la troisième personne une source de monotonie pour le point de vue narratif, la perspective omnisciente étant le seul point de vue employé, la perspective restreinte se rencontrant rarement dans les romans classiques.

Cependant, le monopole de la perspective omnisciente a été brisé par l'emploi de la première personne. Chen précise que cette nouveauté est entièrement due à l'impact du roman occidental :

Ainsi, au moment où les « nouveaux romanciers »⁴⁴⁹ qui se consacrent fondamentalement au roman en langue parlée entament leur création romanesque, les romans traditionnels ne leur fournissent pas d'exemples réussis d'utilisation de la perspective restreinte. Ils réalisent peu à peu l'utilisation de la perspective restreinte en traduisant des romans occidentaux. Quant aux écrivains du 4 mai, ils brisent spontanément le modèle traditionnel de la perspective omnisciente sous l'influence directe de la théorie occidentale.⁴⁵⁰

Chen détaille ensuite le développement de l'emploi de la première personne. Selon lui, en raison des habitudes esthétiques des auteurs et des lecteurs chinois, l'adoption de la première personne par la littérature s'avère un procédé difficile. Les traducteurs sont les premiers à s'être montrés perplexes devant l'emploi de la première personne dans le récit occidental.

Chen signale un phénomène intéressant. Au début de l'introduction du roman

⁴⁴⁸ 在突破全知叙事的叙事角度时，限制叙事（特别是第一人称叙事）起主要作用。（Notre traduction), *Ibid.*, p. 13.

⁴⁴⁹ Les nouveaux romanciers sont les romanciers actifs durant la période qui va de la fin de la dynastie Qing à la veille du 4 mai. Ils sont les premiers à appliquer les techniques du roman occidental dans leur pratique romanesque, mais leurs œuvres suivent principalement la forme du roman classique.

⁴⁵⁰ 因而，当主要撰写长篇白话小说的“新小说”家开始创作时，传统小说并没有提供什么采用限制叙事的成功范例，他们是通过翻译小说逐步悟出限制叙事技巧的。至于“五四”作家，更是直接在西方小说视角理论影响下自觉突破传统小说全知叙事模式的。（Notre traduction), Chen Pingyuan, *ouvr. citée*, p. 61.

occidental en Chine, les récits à la première personne traduits en Chine sont des récits dont le narrateur n'est pas le héros, mais souvent un personnage secondaire ou un simple observateur. Autrement dit, un narrateur extradiégétique. Dans ce cas, le récit à la première personne apparaît donc comme un simple enregistrement. D'après Chen, il s'agit d'un malentendu sur la première personne, dû à la connaissance limitée du traducteur et du lecteur de cette époque⁴⁵¹. Par conséquent, les premiers romans employant la première personne sont essentiellement une forme d'enregistrement. Celle-ci adopte la forme du récit de voyage de « je » dans le but de raconter l'histoire ou l'expérience d'un autre. En bref, au début de la traduction et de la création du récit à la première personne dans la littérature chinoise, selon la classification de Genette sur le type de narrateur, le narrateur autodiégétique n'existe pas. D'après Chen, il s'agit de la principale lacune du roman classique chinois, les récits à la première personne des nouveaux romanciers n'étant pas en mesure de combler celle-ci.

Chen souligne également que les nouveaux romanciers de l'époque s'intéressent au roman journal et au roman épistolaire, dont ils s'inspirent. Il classe les deux genres de roman dans le récit à la première personne, mais indique que sous la plume des nouveaux romanciers, dans les deux genres de roman, le narrateur n'est toujours pas le héros du récit.

Après avoir esquissé l'état du récit à la première personne sous la plume des nouveaux romanciers, Chen établit deux caractéristiques de l'emploi de la première personne à cette époque. D'abord, le récit à la première personne sert à raconter l'histoire, mais non à exposer les émotions ou à forger le personnage. Ensuite, en comparaison des écrivains du 4 mai, les nouveaux romanciers ne maîtrisent pas correctement le récit à la première personne, y compris le roman journal et le roman épistolaire. Chen analyse les raisons de cette incapacité :

Cela ne concerne pas seulement la compétence en matière de technique littéraire. Ce dont manquent les « nouveaux romanciers » c'est d'un esprit libre, de la force individuelle et de la conscience rebelle des écrivains du « 4 mai », et pas seulement d'expérience de l'écriture.⁴⁵²

⁴⁵¹ *Ibid*, p. 69.

⁴⁵² 这显然并非只是个技巧问题, “新小说”家缺的是“五四”作家的自由精神、个性力量及反叛意

Durant le mouvement du 4 mai, soit de 1915 à 1926 si on veut être large, on assiste à l'émergence d'un grand nombre de romans à la première personne dans lesquels le narrateur endosse l'identité du personnage principal. Autrement dit, sous la plume des écrivains du 4 mai, « je » s'exprime et expose directement son histoire et ses sentiments. Selon Chen, la première personne est la perspective narrative la plus adaptée à l'écriture des écrivains du 4 mai. Il s'agit avant tout d'un choix spontané des écrivains, mais Chen indique trois autres raisons potentielles ayant causé l'enthousiasme des écrivains du 4 mai pour le récit à la première personne.

En premier lieu, afin de renouveler la forme du roman classique, les écrivains du 4 mai soulignent la valeur de la première personne. Par rapport à la focalisation interne à la troisième personne, la focalisation interne à la première personne est évidente et facile à discerner. Les écrivains du 4 mai profitent donc de la première personne pour briser le modèle traditionnel de la perspective omnisciente. En second lieu, pour les écrivains du 4 mai encore peu rompus à la théorie de la perspective narrative et dont le but est de restreindre la vision du narrateur, la première personne est bien sûr plus facile à maîtriser que la focalisation à la troisième personne⁴⁵³.

Ces deux premières raisons sont analysées du même point de vue ; Chen souligne ici la fonction simplificatrice de la vision du narrateur de la première personne. Nous pouvons combiner ces deux raisons en une seule : la focalisation interne à la première personne satisfait le besoin des écrivains du 4 mai de rompre à la fois avec la perspective omnisciente et de briser l'omniprésence de la troisième personne. Compte tenu de sa facilité, la première personne constitue donc un meilleur choix à leurs yeux.

Enfin, Chen indique que les écrivains du 4 mai considèrent la première personne comme la perspective narrative la plus facile pour exposer les émotions et les sentiments ; cette raison explique autrement l'enthousiasme des écrivains du 4 mai pour la première personne. Chen cite la vague du roman journal et du roman épistolaire pour justifier leur enthousiasme, en précisant la différence entre les deux genres chez les nouveaux romanciers et chez les écrivains du 4 mai :

识, 而不只是写作经验。(Notre traduction), *Ibid.*, p. 71.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 81-82.

L'imitation du roman journal et du roman épistolaire occidentaux commence avec les « nouveaux romanciers », mais ils s'en servent pour raconter l'histoire complète. Mais ce sont les écrivains du 4 mai qui les considèrent comme un modèle de récit où « il n'y a pas de fait à dire », mais dans lequel le narrateur « écrit des émotions et des pensées » à travers la bouche du personnage.⁴⁵⁴

Dans ce passage, Chen indique en effet une transformation importante dans l'histoire littéraire chinoise. Pour la première fois, sous la plume des écrivains du 4 mai, au lieu de raconter une histoire, le récit en prose sert à exposer les émotions et les sentiments d'un individu. À notre avis, il s'agit de l'élément fondamental de l'essor de la première personne durant le Mouvement du 4 mai. Comme Chen le fait remarquer, la vague du récit à la première personne à l'occasion de ce mouvement est étroitement liée à l'esprit libre, à la force individuelle et à la conscience rebelle des écrivains du 4 mai. Cependant, quand prend fin le mouvement du 4 mai, la première personne est reléguée au passé, tout comme le roman journal et le roman épistolaire. Chen compare les romans publiés dans les années 1920 et les années 1930 et conclut :

Durant les années 1930, la narration restreinte à la troisième personne supplante la narration à la première personne, en devenant la plus importante perspective narrative du roman moderne chinois.⁴⁵⁵

Chen voit ce phénomène littéraire de transformation de la perspective narrative comme une avancée pour le roman moderne chinois. En précisant les défauts de la première personne, Chen explique le renoncement des écrivains à celle-ci :

Juste au moment où la narration à la première personne est la plus populaire, quelqu'un a déjà noté la limite de cette perspective narrative. Yu Dafu a indiqué que le roman épistolaire n'exposait que l'émotion de l'expéditeur ; quant à la « personnalité », au « sentiment » et au « processus de changement d'humeur » du destinataire, « nous n'en avons aucune idée ». Cheng Fangwu a signalé également que : « J'ai souvent l'impression que, lorsqu'un roman expose des sentiments forts, si l'on y applique la première personne, on doit faire bien attention, sinon, les sentiments restent inévitablement à l'état de simple sentimentalisme ou hystérie. » L'appel à

⁴⁵⁴ “新小说”家开始模仿西方书信体、日记体小说，可大都借以讲述完整的故事。“五四”作家才真正明白这种叙事方式可以是“无事实的可言”，不外是借人物之口“以抒写情感与思想”。(Notre traduction), *Ibid.*, p. 83.

⁴⁵⁵ 而到了 30 年代，第三人称限制叙事甚至取第一人称叙事而代之，成为中国现代小说最重要的叙事角度。(Notre traduction), *Ibid.*, p. 81.

« l'objectivisme » devenant de plus en plus présent dans le domaine littéraire, l'insuffisance de la narration à la première personne attire également de plus en plus l'attention des écrivains, la perspective narrative du roman se détournant progressivement de la perspective restreinte à la troisième personne.⁴⁵⁶

Chen indique ici deux défauts de la première personne, qui sont comme deux côtés d'une même pièce. Lorsque le narrateur est aussi le héros, si la narration à la première personne se concentre sur l'émotion subjective, il est difficile pour le narrateur d'exposer le monde interne d'un autre personnage ; d'autre part, à défaut de pouvoir représenter les réactions d'un autre, il est possible d'exposer l'émotion forte personnelle par le biais de murmures sentimentaux.

En effet, la facilité de la première personne pour exposer le monde intérieur d'un individu devient un défaut dans un contexte où la littérature valorise exclusivement la collectivité. L'emploi de la première personne perd du terrain par rapport à une littérature qui s'intéresse de plus en plus aux réalités sociopolitiques. Le renoncement des écrivains à la première personne s'apparente à une capitulation de la littérature subjective devant la littérature objective. Mais, à nos yeux, l'oubli de la première personne empêche le développement de la littérature subjective. Comme nous l'avons évoqué précédemment, que ce soit sous l'influence confucéenne ou celle du totalitarisme, la littérature chinoise valorise toujours plus la collectivité que l'individu. La littérature subjective et personnelle est considérée comme vulgaire et excentrique depuis toujours, la littérature durant le Mouvement du 4 mai constituant à cet égard la seule exception.

L'étude de Chen sur l'emploi de la première personne s'arrête à la période des années 1930. En combinant les analyses effectuées dans les chapitres précédents, nous pouvons compléter cette observation. À partir des années 1930, la première personne tombe dans l'oubli. Dans les années 1980, après la réforme économique et sous l'impact du roman occidental, la première personne retrouve la faveur des écrivains chinois. En

⁴⁵⁶ 就在第一人称叙事最行的时候，也有人注意到这种叙事角度的局限。郁达夫就曾指出书函告白式小说只是表现发信人的心境，至于与之相呼应的对方的“性格”、“感情”和“心境变迁的途径”，“我们一点儿也捉摸不到”。成仿吾也表示：“我时常觉得感情浓厚的小说，如用第一人称，弄得不好，便难免不变为单调的伤感或狂热 sentimentalism or hysteria。”随着文坛上“客观化”的呼声越来越高，第一人称叙事方式的缺陷也越来越为作家所注目，小说的叙事角度于是逐渐转为第三人称限制叙事。(Notre traduction), *Ibid.*, p. 85-86.

particulier durant les années 1990, à la suite de l'imitation de *L'Amant*, une vague du roman à la première personne émerge, comprenant *L'Âge d'or*, *Vie privée*, *Shanghai baby*, *Une fille de la faim*, etc. Cependant, l'enthousiasme des écrivains par rapport au récit à la première personne ne peut être comparé avec celui des écrivains du 4 mai. Nous considérons cette vague du récit à la première personne comme une partie intégrante de la littérature chinoise moderne des années 1990. De plus, celle-ci concerne principalement les femmes écrivaines.

À l'aide de la démarche de Chen Pingyuan, nous avons éclairci quelques faits relatifs à l'emploi de la première personne dans la littérature chinoise. Afin de mettre en lumière ces faits, il nous semble nécessaire d'en dresser un bilan : avant tout, l'emploi de la première personne n'est pas une création qui prend ses racines dans le contexte culturel et littéraire chinois, mais un emprunt à la littérature occidentale. De plus, la première personne n'a pas la faveur des écrivains. À l'exception de la période du Mouvement du 4 mai, elle n'a guère brillé dans la littérature chinoise. Dans ce contexte, l'emploi de la première personne n'a pas encore eu la chance de se développer pleinement. Quoi qu'il en soit, en comparaison de la place dont il jouit dans la littérature française, l'emploi de la première personne reste dérisoire en Chine.

3. L'insistance sur la « vérité » au sein du lectorat chinois

La connaissance et la réception du lecteur chinois à l'égard de l'identité du narrateur demeurent au stade primaire dans les premières heures de la modernisation du roman chinois. Cette habitude du lecteur chinois constitue un héritage de la tradition ancienne. Selon Chen Caixun, le critique et le lecteur en Chine ancienne sont habitués à voir le narrateur comme l'auteur lui-même et à chercher l'événement réel dans le roman. Si le roman emploie la première personne et dans le cas où le narrateur est aussi le héros, le lecteur est enclin à accepter celui-ci comme l'auteur et à voir l'histoire racontée comme l'expérience de l'auteur.⁴⁵⁷

⁴⁵⁷ La création romanesque imite constamment l'Histoire, de nombreux critiques, tels que Liu Zhiji de la

Chen Caixun prend pour exemple *Le Rêve dans le pavillon rouge* (红楼梦). Son auteur, Cao Xueqin, y décrit en effet certaines de ses expériences personnelles. Pour que le lecteur ne voie pas le narrateur comme l'auteur réel, Cao Xueqin dresse au moins trois niveaux de ségrégation entre le narrateur et lui. Au début du roman, ce dernier révèle que l'histoire du roman est totalement inventée. Ensuite, l'auteur indique que le narrateur est un prêtre taoïste, relatant une histoire gravée sur une pierre. Enfin, l'auteur réel Cao Xueqin se justifie en affirmant qu'il ne fait qu'adapter le travail du prêtre. De cette manière, l'auteur maintient une distance suffisante entre son état civil et le narrateur. Mais Chen signale qu'aux yeux d'un certain type de lecteurs, Cao Xueqin et Jia Baoyu, héros du livre, sont une seule et même personne⁴⁵⁸. Nous aimerions soulever un enjeu concernant ce livre qu'a omis Chen. *Le Rêve dans le pavillon rouge* n'emploie pas la première, mais la troisième personne.

L'habitude de voir le narrateur comme l'auteur conserve une certaine influence au sein de la critique littéraire durant la période de modernisation du roman. Quant à la raison qui pousse le traducteur chinois à changer la première personne employée par le roman occidental en troisième personne, Chen Pingyuan explique :

Les trois premières traductions des romans occidentaux qui ont eu un impact sur les écrivains chinois, soit le roman politique avec *Looking Backward* (1894) ; le roman policier avec deux nouvelles sélectionnées de *Canon of Sherlock Holmes* sous le titre

dynastie Tang, Hu Yinglin de la dynastie Ming et Ji Yun de la dynastie Qing, etc., lisent des romans du point de vue de la lecture de l'Histoire. Leurs critiques montrent une tendance extrêmement évidente de « critique d'Histoire », par conséquent, les lecteurs ordinaires se concentrent plutôt sur « la vérité » dans le roman que sur roman lui-même. [...] Sous cette influence, les écrivains n'osent souvent pas écrire à la première personne. Plus important, le modèle narratif d'Histoire est hérité des romans classiques dont le narrateur et l'auteur partagent l'identité. Dans ce cas, bien que l'histoire du récit n'ait rien à voir avec l'auteur lui-même, s'il utilise la première personne « je » comme perspective narrative, les lecteurs et les critiques attribuent souvent le caractère et les expériences du personnage du roman à l'auteur lui-même. [...] L'auteur ne peut que rejeter résolument la narration à la première personne, qui possède une forte coloration personnelle et peut facilement conduire à une connaissance incorrecte de l'auteur, mais choisir la narration à la troisième personne afin de se dissimuler.

小说创作一味尚实，许多评论家如唐刘知几、明胡应麟、清纪昀等也均以读史的眼光来读小说，都表现出极为明显的“拟史批评”倾向，乃至一般读者也对小说中“真事”的关心超过对小说本身的兴趣。[...]在这种风气影响下，作者往往不敢以第一人称写作。更重要的是，古典小说所继承的史传叙事模式其作者与叙述者等同合一。这样一来，虽然，故事内容与作者自己毫无关系，只是表面上借用第一人称“我”的外在形式作为写作技巧，可读者及评点家也往往将小说中人物的一切归之于作者本人，[...]作者只能毅然决然地舍弃具有强烈自我色彩、又极易引起误导的第一人称叙事，而又无反顾地选择了第三人称叙事，从而达到隐藏自己的目的。(Notre traduction), Chen Caixun, *article cité*.

⁴⁵⁸ *Ibid.*

de *Notes de Watson* ; et le roman d'amour avec *La Dame aux camélias*, sont tous des romans à la première personne. Il s'agit probablement d'une coïncidence. Cependant, par crainte que les lecteurs chinois ne soient pas habitués à cette perspective narrative, ou que les lecteurs assimilent le « je » du roman au traducteur, Timothy Richard (le traducteur de *Looking Backward*) a changé « je » en « quelqu'un », Lin Shu a changé « je » en Dumas fils, et dans *Journal de Shiwu* (le journal qui publie *Notes de Watson*), « je » a été changé en « Watson ». ⁴⁵⁹

Afin de séparer le narrateur et l'auteur, les traducteurs changent la personne du roman. De ce point de vue, nous constatons que même à l'époque de la modernisation du roman, le narrateur est encore largement considéré comme l'auteur. En effet, même Lin Shu, traducteur de *La Dame aux camélias*, établit l'équivalence entre le narrateur et l'auteur réel, Dumas fils.

Durant la période du 4 mai, cette habitude de lecture exerce également une grande influence sur les critiques et les lecteurs. Yu Dafu (郁达夫), l'un des plus célèbres écrivains du 4 mai, publie au début des années 1920 une série de nouvelles inspirées de ses propres expériences lors de ses études au Japon, par exemple *Le Naufrage* (沉沦) publiée en 1921 et *Nuit en brouillard* (茫茫夜) publiée en 1922. Dans les deux nouvelles, le personnage est un étudiant suivant ses études au Japon. Déclenchant à l'époque un scandale en raison des passages traitant de la sexualité, *Le Naufrage* décrit avec un style franc la répression sexuelle du héros. Étudiant pauvre issu d'une nation faible, il est torturé par son désir sexuel dont il n'a aucun moyen de se libérer. *Nuit en brouillard* traite du même thème, soit la répression sexuelle des étudiants chinois au Japon, mais en abordant la prostitution et l'homosexualité, deux sujets tabous.

À l'époque, les deux récits, surtout le second, sont jugés immoraux. Yu Dafu ayant lui-même suivi ses études au Japon de 1913 à 1922, certains critiques et lecteurs associent les événements racontés à ses propres expériences. La critique souligne alors le caractère immoral de l'auteur. Certains l'accusent directement. Dans un article répondant aux critiques, Yu Dafu cite directement une de ces accusations :

⁴⁵⁹ 也许是一种巧合，最早对中国作家产生影响的三部西方小说译作—政治小说《百年一觉》(1894)、侦探小说《华生笔记案》二则(1896)和言情小说《巴黎茶花女遗事》(1899)—都是采用第一人称叙事。大概怕中国读者不习惯这种叙事方法，或者担心读者把小说中的“我”等同于译者，李提摩太把“我”改成“某”，林纾把“我”改成“小仲马”，《时务报》上则把“我”改成“华生”。(Notre traduction), Chen Pingyuan, *ouvr. cité*, p. 72-73.

Les célébrités comme vous ont effectivement eu des comportements de ce genre. Au lieu de connaître votre impudence, vous profitez de ces comportements comme d'une sorte d'affiche pour inciter les jeunes étudiants et les amener dans le monde animal. Quoi qu'il en soit, vous ne devriez pas préconiser l'amour homosexuel.⁴⁶⁰

Bien sûr, ce reproche d'immoralité adressé à l'auteur se fonde sur l'hypothèse selon laquelle les comportements du héros sont ceux de Yu Dafu. Les reproches de ce genre ont une grande incidence à l'époque. Yu Dafu se défend :

La première chose à laquelle je dois m'opposer c'est qu'il me semble que le lecteur considère le héros de *Nuit en brouillard* comme moi-même. Habituellement, lorsque j'écris un roman, je n'aime pas du tout l'artificialité de l'invention, mais dans ma « vérité », il existe des fictions, ce n'est pas vrai que les moindres agissements du héros sont copiés de mon propre vécu.⁴⁶¹

Yu Dafu fait ici une déclaration authentique afin de corriger le malentendu qui pousse à le considérer comme le héros du récit. À nos yeux, il n'est pas nécessaire que Yu Dafu fasse cette déclaration. S'il utilise une partie de son propre vécu comme matière du roman, il n'a pas l'intention d'entretenir la notion qui donne son identité au héros du récit, puisque les deux récits n'emploient pas la première, mais la troisième personne. D'autre part, le héros de *Nuit en brouillard* possède un nom fictif entièrement différent de celui de l'auteur.

Cette habitude de lecture qui ignore l'intention de l'auteur et insiste pour chercher une prétendue « vérité » révèle d'abord la naïveté du lecteur chinois à l'égard de la narratologie romanesque. Il existe à nos yeux plusieurs raisons pour expliquer cette habitude.

En premier lieu, comme l'indique Chen Caixun, le roman classique traite à l'origine de l'Histoire. Le critique et le lecteur ont l'habitude de lire un roman comme on lit l'Histoire, autrement dit en y cherchant la « vérité ». Au cours de la modernisation du roman, les écrivains du 4 mai créent de nouveaux romans en s'inspirant de la théorie

⁴⁶⁰ 像你这样的人，竟有那些行为干出来。你非但不自知耻，反而将他来做招牌，煽动青年学生，使他们堕入禽兽的世界里去，总而言之，你不该提倡同性恋爱的。(Notre traduction), Yu Dafu, *Après la publication de Nuit en brouillard* (« 茫茫夜 »发表之后), *Documents de recherche sur Yu Dafu* (郁达夫研究资料), édité par Wang Zili et Chen Zishan, Beijing, Éditions de la propriété intellectuelle (知识产权出版社), 2010, p. 198.

⁴⁶¹ 我对此第一不服的，就是读者好像把《茫茫夜》的主人公完全当作了我家看。我平常作小说，虽极不爱架空的做作，但我的事实之中，也有些虚构在内，并不是主人公的一举一动，完完全全是我自己的过去生活。(Notre traduction), *Ibid.*

romanesque occidentale, mais le lecteur n'a pas encore renouvelé ses notions romanesques. En bref, il existe un décalage entre la création moderne et l'horizon d'attente traditionnel.

Ensuite, les romanciers chinois ont tendance à dissimuler leur identité réelle même lorsqu'ils parlent de leur propre expérience. Compte tenu de leur statut peu enviable et de l'interdiction du roman comme genre littéraire durant les dynasties Ming et Qing, pour échapper à une sanction éventuelle, les romanciers cachent leur véritable identité. Le cas du *Rêve dans le pavillon rouge* en est un exemple typique. Dans ce contexte, les récits de Yu Dafu concernant des sujets « immoraux », il semble raisonnable que l'auteur invente un nom fictif afin d'éviter les accusations d'immoralité de la part des lecteurs. Autrement dit, le lecteur croit que les événements racontés proviennent de son vécu et qu'il ne fait que les attribuer à un personnage fictif.

II. La première personne dans l'écriture autobiographique

Chen Pingyuan explique l'emploi de la première personne par l'entremise de la vision générale de la modernisation du roman chinois. Sa démarche ne consiste pas à analyser en détail une œuvre spécifique. Cependant, dans le cadre de la présente étude, une récapitulation sur l'emploi de la première personne dans le récit autobiographique nous semble nécessaire. Comme nous avons déjà fait le point sur l'autobiographie chinoise, nous nous concentrerons ici principalement sur les récits romanesques inspirés des expériences vécues de l'auteur. Nous expliquerons d'abord la notion de l'écriture autobiographique dans le contexte littéraire chinois ; nous analyserons ensuite deux écritures autobiographiques à la première personne afin d'illustrer la particularité de l'emploi de la première personne dans les œuvres chinoises ayant une relation privilégiée avec *L'Amant* ; nous confirmerons enfin que cette particularité, dans le contexte littéraire chinois, constitue une preuve fiable qui manifeste la volonté de l'auteur d'associer sa propre identité au personnage principal, en dépit de l'emploi d'un pseudonyme.

1. La notion de l'écriture autobiographique

D'abord, au lieu d'utiliser l'appellation de roman autobiographique, nous emploierons une appellation moins déterminée, soit l'écriture autobiographique, empruntée de *L'Écriture féminine chinoise du XX^e siècle à nos jours* de Jin Siyan, englobant les livres se fondant sur les vécus de l'auteur en Chine. En effet, le roman autobiographique est un concept qui n'est pas encore bien déterminé dans le contexte littéraire chinois. Nous notons qu'il n'existe à ce jour aucune définition autorisée du roman autobiographique. Même les dictionnaires authentiques comme *Le Dictionnaire de la langue moderne chinoise* (现代汉语词典) et *Le Dictionnaire de Xin Hua* (新华字典) ne proposent aucune explication par rapport au roman autobiographique.

La modernisation du roman chinois étant récente, l'établissement générique de divers genres littéraires n'est pas encore achevé. Mais leurs calques traduits de la langue occidentale sont employés dans la critique littéraire, comme dans le cas du roman autobiographique. Dépourvu de définition autorisée, le terme « Zi Zhuan Ti Xiao Shuo » (自传体小说) ou « Zi Xu Zhuan Xiao Shuo » (自叙传小说), traduction littérale du roman autobiographique, est utilisé dans la critique chinoise. Faute d'une définition et d'une classification concrètes pour distinguer le roman autobiographique de ses genres proches comme l'autoportrait, le roman à la première personne, le journal, etc., il semble que la critique chinoise considère tous les livres en prose s'inspirant de l'expérience vraie de l'auteur comme des romans autobiographiques.

Qian Liqun retrace dans son livre *Les Trente Ans de la littérature moderne chinoise* (中国现代文学三十年) le développement du roman autobiographique depuis le 4 mai. Qian nomme ce genre de roman autobiographique « roman autobiographique sentimentale » (“自叙传” 抒情小说), parce que son objet littéraire est : « Reproduire la vie et l'humeur de l'auteur, réduire la description des événements extérieurs et se concentrer sur l'exposition directe des sentiments de l'auteur.⁴⁶² » Dans sa démarche, Qian ne définit pas le roman autobiographique sentimentale, mais il indique que Yu Dafu est le premier

⁴⁶² 再现作家自己的生活和心境，减弱对外部事件的描写，而侧重于作家心境的大胆暴露。(Notre traduction) – Qian Liqun, *ouvr. cité*, p. 56.

écrivain à s'être consacré à ce genre de roman :

Le roman « autobiographique » sentimentale, en tant que vague littéraire, commence par la publication de la collection de romans *Le Naufrage* de Yu Dafu (1898-1945). L'écriture de Yu Dafu emploie souvent la première personne pour décrire « moi », c'est-à-dire le narrateur lui-même ; ou applique la troisième personne, mais le héros est encore l'incarnation de l'auteur, il se nomme « il », « Yu Zhifu » [...], tous sont dans l'ombre autobiographique de l'auteur.⁴⁶³

Dans la démarche de Qian, nous constatons qu'il définit tous les romans se fondant sur l'expérience de Yu Dafu comme des romans autobiographiques, sans tenir compte de la personne et de l'intention de l'auteur. Puisque Yu Zhifu est le héros de *Nuit en brouillard*, comme nous l'avons analysé précédemment, Yu Dafu lui-même a déjà refusé publiquement la tentative de renvoyer sa propre identité à l'expérience de ce personnage fictif.

Qian mentionne d'autres œuvres héritées de la tradition du roman autobiographique initiée par Yu Dafu durant la période du 4 mai, comme *L'Ami ancien au bord de la mer* (海滨故人) de Lu Yin, où l'auteur raconte son enfance, mais qui emploie également la troisième personne, et où l'héroïne porte un nom fictif. La vision de Qian du roman autobiographique est, encore aujourd'hui, représentative de la vision de la critique chinoise sur les écritures inspirées du vécu de l'auteur.

Le dernier roman de Zhang Ailing, *Petites Réunions* (小团圆), publié en 2009, quatorze ans après sa mort, est largement perçu comme un roman autobiographique par les lecteurs et dans les essais littéraires. Prenons par exemple *Le Texte dissimulé de Petites Réunions – conscience de soi et mentalité de l'écriture autobiographique* (小团圆的隐文本：自我意识与自传体书写心理), publié dans *Lu Xun Research Monthly* en 2014, et *L'Interprétation thématique de Petites Réunions, le roman autobiographique de Zhang Ailing* (张爱玲自传体小说《小团圆》的主题解读), publié dans *Jiannan Litterature* en 2016 : les deux essais qualifient *Petites Réunions* de roman autobiographique, cependant, celui de Zhang Ailing comme celui de Yu Dafu sont narrés à la troisième personne.

⁴⁶³ 但“自叙传”抒情小说作为一股创作潮流还是从郁达夫(1898-1945年)1921年出版的《沉沦》小说集开始的。郁达夫的作品总是用第一人称写“我”，即叙述者自己[...]；或者虽然采用第三人称，写的仍是自己的化身，叫做“他”，“于质夫”[...]，无不染上作者的身影。(Notre traduction) – *Ibid.*, p. 57-58.

2. La transformation de l'emploi de la première personne

Au vu du chaos entourant le terme de roman autobiographique en Chine, nous préférons l'appellation d'écriture autobiographique. C'est-à-dire que nous constaterons l'emploi de la première personne dans l'écriture autobiographique. En effet, avant l'essor du récit à la première personne durant les années 1990, l'écriture autobiographique à la première personne en Chine s'avérait rare. En effectuant une comparaison avec l'emploi de la première personne dans les récits inspirés de *L'Amant*, nous analyserons dans la présente étude deux livres typiques et représentatifs, des auteurs Ding Ling et Xiao Hong.

Ding Ling (丁玲, 1904-1986), nom de plume de Jiang Bingzhi, est l'une des plus célèbres femmes écrivaines chinoises. Sa carrière d'écrivaine commence en 1928 avec une nouvelle inspirée de sa propre expérience, *Le Journal intime de Sophie* (莎菲女士的日记), et connaît son apogée en 1948 avec la publication du roman *Le soleil illumine le fleuve Sanggan* (太阳照在桑干河上). Ce roman reçoit en 1951 le prix Staline, ce qui lui vaut une grande notoriété. Deux ans plus tard, elle est nommée vice-présidente de la Fédération des écrivains. Envoyée dans une ferme d'État à la frontière sino-soviétique en 1958, sa carrière a essentiellement pris fin, puisqu'après sa réhabilitation en 1978, elle n'a plus publié d'œuvres remarquées.

Le Journal intime de Sophie est l'une des œuvres les plus importantes de Ding Ling. Dès sa publication, en raison de sa description franche du désir de la femme, cette nouvelle à la première personne fondée sur la propre histoire d'amour de l'auteure cause la sensation dans le monde littéraire. En effet, l'histoire racontée dans ce livre est simple et ne contient pas de description sexuelle, mais seulement quelques lignes qui décrivent la beauté et la séduction du corps masculin et le désir sexuel éprouvé par l'héroïne devant ce corps charmant.

Sophie, une fille du Sud séjournant temporairement à Pékin, hésite entre deux hommes. Elle jouit de l'amour passionné d'un homme, mais éprouve en même temps une attirance sexuelle pour un autre homme. Sous la forme du journal, Ding Ling dévoile le monde intime de Sophie à la première personne : son sentiment délicat et contradictoire en songeant à l'homme qui l'aime ; sa lutte pour résister à l'attirance pour un autre homme ;

son émotion fluide au moment de s'immerger dans le désir sexuel, etc.

Malgré sa brièveté, *Le Journal intime de Sophie* est une œuvre novatrice pour l'époque. En effet, selon les critères d'évaluation de la modernisation du roman de Chen Pingyuan, ce livre est un exemple réussi du point de vue de la narration. L'application de la première personne est adéquate et habile, et accentue vraiment l'expressivité du récit. Au lieu de raconter une histoire de triangle amoureux, l'emploi de la première personne, en attribuant à l'héroïne le rôle du narrateur, concentre l'attention du lecteur sur le monde interne de cette dernière. Les émotions et les sentiments de l'héroïne, en supplantant l'histoire, deviennent le centre de la narration. En effet, à nos yeux, ce roman emprunte la voie littéraire ouverte par Yu Dafu, qui se concentre sur les sentiments et l'humeur de l'héroïne. Néanmoins, dans ce livre, nous observons un dévoilement total du monde intérieur d'une femme. Par conséquent, la critique souligne l'éveil de la conscience de soi de l'héroïne dans *Le Journal intime de Sophie*. À l'époque, ce livre signale à la fois l'éveil de la conscience individuelle et de la conscience féminine. Comme Jin Siyan le précise dans son livre, *Le Journal intime de Sophie* est un ouvrage très important dans l'histoire de l'écriture féminine chinoise.

Dans ce texte, elle [Ding Ling] exprime avec vivacité et désespoir son désir d'une identité féminine et individuelle. Elle affirme catégoriquement son rejet des relations sociales existantes, et s'en prend notamment à l'idée selon laquelle la femme ne serait qu'un simple corps.⁴⁶⁴

D'après Jin Siyan, dans *Le Journal intime de Sophie*, Ding Ling porte un regard singulier sur la découverte du corps féminin. Ce regard :

[...] annonce l'émergence de « l'écriture féminine du corps » qui atteint son apogée dans les années quatre-vingt-dix en Chine. [...] De cette bataille intime, nous retrouverons l'écho plus de soixante ans plus tard, chez Chen Ran, Lin Bai et Hai Nan, femmes écrivaines chinoises d'aujourd'hui.⁴⁶⁵

Au moment de la publication du *Journal intime de Sophie*, comme Jin Siyan l'indique : « D'une manière générale, en Chine, le je individuel a une immense difficulté à se détacher

⁴⁶⁴ Jin Siyan, *ouvr. cité*, p. 80-83.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 83.

du nous⁴⁶⁶. » Même Ding Ling renonce à « petite je » pour rejoindre le chemin des masses.

Jin Siyan précise que :

Ding Ling en est un bon exemple. Elle représente un groupe d'écrivains abandonnant la subjectivité individuelle afin que leur écriture littéraire soit à l'unisson du rythme révolutionnaire ; le « petite je » féminin n'est rien s'il ne rejoint pas le grand « je » collectif.⁴⁶⁷

Ce groupe inclut des femmes écrivaines comme Ding Ling et des écrivains comme Yu Dafu, celui-ci abandonnant également la subjectivité individuelle dans les années 1930. En suivant ce choix commun des écrivains, et avec le retour de la troisième personne depuis les années 1930, la voie de l'écriture autobiographique ouverte par *Le Journal intime de Sophie* tombe dans l'oubli, et ce, jusqu'aux années 1990.

Cependant, alors que toute la Chine s'enfonce dans la guerre sino-japonaise (1937-1945), un livre singulier est publié à Hong Kong en 1940, soit *Biographie du fleuve Hulan* (呼兰河传) de Xiao Hong. Xiao Hong (萧红, 1911-1942) nom de plume de Zhang Naiying, est une femme écrivaine chinoise. Elle est issue d'une grande famille de propriétaires terriens d'Hulan, dans la province d'Heilongjiang, à l'extrême nord de la Chine. Xiao Hong est une écrivaine féconde : durant sa courte vie de 31 ans, elle a publié de nombreuses œuvres littéraires couvrant plusieurs genres : roman, essai, prose, poème, etc., dont *Terre de vie et de mort* (生死场), publié en 1935, et *Biographie du fleuve Hulan* sont les plus connues. D'après Jin Siyan, Xiao Hong occupe une position singulière parmi les femmes écrivaines de son époque en Chine :

Les écrits de Xiao Hong ne s'attardent pas sur le destin des femmes de grandes familles. Xiao Hong ne voue pas un culte aux « sentiments individuels » de la « petite je » aux prises avec un amour impossible et révoltée contre la famille. Son espace romanesque occupe une place infiniment plus large, il s'ouvre sur le monde extérieur et la société.⁴⁶⁸

Jin décrit l'écriture de Xiao Hong comme une écriture engagée, parce qu'elle porte une attention et une compassion nouvelles sur « les petits personnages », comme les

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 415.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 117.

bonnes, les filles pauvres, les paysannes, etc. Son récit autobiographique, *Biographie du fleuve Hulan*, témoigne de cette écriture engagée. La mémoire d'enfance de Xiao Hong est pour elle une ressource inépuisable, et *Biographie du fleuve Hulan* s'en inspire directement. À la première personne du singulier, la petite Xiao Hong nous parle des gens qu'elle a connus et des événements survenus aux abords du fleuve Hulan durant son enfance.

Biographie du fleuve Hulan est une œuvre novatrice pour l'époque. Sous la forme du roman, Xiao Hong emploie un langage lyrique pour décrire son pays natal, une petite ville sur la rive du fleuve Hulan. Elle décrit des personnages, mais il n'y a pas de héros ou d'héroïne dans le récit ; elle raconte des événements, mais il n'y a pas d'histoire ou d'intrigue principale ; son impression d'enfance par rapport à cette ville de l'extrême nord de la Chine constitue le cœur de la narration.

Ce livre possède sept chapitres ; Xiao Hong profite des deux premiers chapitres pour peindre un paysage général d'Hulan, son environnement, ses coutumes, la vie de ses habitants, etc. Le chapitre trois nous montre la famille de Xiao Hong et sa vie d'enfant, son grand-père, sa grand-mère, la cour et le grenier où elle a joué, etc. Dans les chapitres restants, la narratrice relate ses souvenirs sur ses voisins, les petits personnages comme les pauvres vivant dans une chaumière délabrée, la belle-fille maltraitée par sa belle-mère, etc. Chaque chapitre nous dévoile le destin de gens modestes, sans causalité ni ordre temporel entre les chapitres. La mémoire de la petite Xiao Hong est le seul élément commun qui lie les événements.

À strictement parler, l'écriture autobiographique de Xiao Hong n'est pas une écriture de soi. Le « je » comme narrateur homodiégétique fait partie du récit, mais ni son vécu individuel ni sa personnalité ne sont au cœur de celui-ci. Les événements racontés sont authentiques, mais ils ne constituent pas la vérité de Xiao Hong elle-même. En bref, le « je » agit comme conteur et observateur, mais non à titre de sujet de la narration.

Certainement, en raison de sa compassion et de son attention aux « petits personnages », *Biographie du fleuve Hulan* est un récit engagé et cet engagement littéraire annonce la direction à venir de la littérature chinoise. Comme l'indique Jin Siyan :

Son écriture féminine manifestant cet aspect engagé, relève de celle de la littérature dite « de sang et de larmes » où le *je* féminin se lance pleinement dans les « luttes pour la libération des classes inférieures et celle du peuple ». Cette tendance de la littérature engagée qui se renforcera dans les années quarante sera portée à son extrême au cours des trois décennies suivantes.⁴⁶⁹

Biographie du fleuve Hulan de Xiao Hong connaît un succès retentissant dans l'écriture autobiographique en Chine. Nous retrouverons l'écho de ce livre singulier plus de 20 ans plus tard chez Lin Haiyin, une femme écrivaine de Taïwan, dont le récit autobiographique publié en 1960 adopte la forme singulière de celui de Xiao Hong pour raconter ses propres souvenirs d'enfance. Comme *Biographie du fleuve Hulan*, *Ma mémoire du Beijing ancien* (城南旧事) de Lin est narré à la première personne du singulier, dans une prose vivante et évocatrice et du point de vue d'une jeune fille. Lin enregistre ses souvenirs d'enfance sur la ville et les gens ordinaires qui l'entourent. Chaque chapitre de ce livre raconte le destin de gens ordinaires à travers le regard de la petite Lin. Celle-ci fait partie du récit, mais comme la petite Xiao, l'histoire du « je » ne constitue pas le cœur de la narration.

En effet, tous travaillent sur la propre mémoire de l'auteur, celle de Ding Ling et celle de Xiao Hong incarnent deux voies différentes de l'écriture autobiographique en Chine. La première met le « je » au centre du récit, mais chez la seconde, le « je » n'est qu'un conteur racontant l'histoire des gens autour de « moi ». La vague autobiographique des années 1990 suit certainement la voie du *Journal intime de Sophie*. Cependant, d'après la division de Jin sur l'écriture féminine en Chine, l'écriture autobiographique de Ding Ling comme l'écriture autobiographique de Xiao Hong sont classées dans un même type antithétique à celui comprenant la vague autobiographique des années 1990.

Les écrits littéraires des femmes chinoises constituent une identité féminine qui se présente en deux types antithétiques. D'un côté, persiste le *je* avec son image traditionnelle de la rebelle opposée au monde agressif des conflits sociaux, réclamant la liberté féminine, l'égalité et voulant quitter ou ayant quitté l'espace familial conçu comme trop étroit. D'un autre côté, surgit un *je* ambigu, menant une vie sédentaire, mais à la fois nomade, enfermé en soi et ouvert vers un autre situé au plus profond, au plus intime et qui est à la fois le plus proche et le plus éloigné.⁴⁷⁰

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 423.

D'après Jin, l'écriture autobiographique de Ding Ling et celle de Xiao Hong appartiennent au premier type. Elle précise ensuite :

Au premier type correspond l'autobiographie des femmes et une écriture de femme sur l'existence des femmes : les émotions de l'enfance (Xiao Hong, Bing Xin), l'introspection du *je* vers le soi (Ding Ling), l'existence de la subjectivité et l'expression du *je* féminin. [...] Dans ces écrits, si les femmes s'engagent, c'est pour faire entendre leur voix, gagner leur place dans la société. Une voix de femme contre l'empire masculin.⁴⁷¹

L'écriture de Xiao Hong est certainement engagée, puisqu'elle dévoile la tragédie des femmes ordinaires. Elle donne voix à la femme pour demander une société égalitaire. L'écriture de Ding Ling est aussi engagée, à travers l'exposition franche du désir sexuel de la femme. En envisageant librement deux hommes, elle dévoile la substance de la femme en tant qu'individu indépendamment de l'homme, et lutte contre la tendance à transformer la femme en poupée. Dans le contexte social de l'époque, les deux livres représentent un refus de la position exigée par le monde masculin, où la femme n'est qu'une partie de la famille. En bref, le « je » féminin confronte le monde extérieur et les problèmes classiques – mariage, statut social, droits de la femme, etc.

Jin précise ensuite quelles écrivaines appartiennent au deuxième type d'écriture :

Le deuxième type d'écriture du *je* est illustré sous l'aspect mystérieux de l'examen de soi (Zong Pu), l'approfondissement du « je suis » et son dévoilement (Lin Bai), les aventures du corps (Jiu Dan, Hong Ying, Xu Xiaobin), le retour à la mère (Chen Ran, Lin Bai), les initiations du cœur et du sexe qui affranchissent du tabou social (Hai Nan, Lin Bai), l'expérience de l'étrangeté à soi entre lumière et ténèbres (Zhai Yongming). [...] À travers ces écrits, on voit comment une sensibilité féminine moderne intègre l'angoisse et l'affirmation du *je* intime dans une écriture subjective.⁴⁷²

Lin Bai, Chen Ran et Hong Ying, les femmes écrivaines dont les écritures sont analysées dans la présente étude, sont classées par Jin dans ce deuxième type d'écriture du *je*. Même si Jin ne mentionne pas les belles femmes écrivaines comme Wei Hui et Mian Mian, leurs écritures peuvent et doivent être classées également dans ce type d'écriture subjective.

Du premier type au deuxième, nous constatons la transformation du « je » : le

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 424.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 424-425.

premier est confronté à la difficulté extérieure, tandis que le second se lance dans la quête du « moi-même ». Comme le précise Jin :

Ces deux types antithétiques du *je* tracent deux phases du *je* dans l'écriture féminine en Chine contemporaine. La première phase, « être soi-même » révèle le concept moderne de l'identité du *je* autonome qui affronte le monde extérieur et les difficultés existentielles. La deuxième phase est marquée par le dépassement du *je* autonome au *je* subjectif vers l'autre qui est son propre soi interlocuteur.⁴⁷³

Jin parle de l'écriture du « je » du point de vue de l'écriture féminine. Les femmes écrivaines emploient plus souvent la première personne, c'est un fait avéré dans la littérature chinoise. Cependant, la division de Jin sur les phases de l'écriture féminine du « je » nous semble capable de représenter les phases de l'emploi de la première personne.

De la période du 4 mai à la vague de l'écriture autobiographie des années 1990, nous avons observé une transformation de l'emploi de la première personne, qui est également une transformation de l'écriture autobiographique. Autrement dit, du « je » conteur où le « je » confronte le monde extérieur au « je » subjectif se plongeant dans le monde intérieur, ou du « je comme un autre » au « je suis moi-même ».

D'abord, il existait une séparation considérable entre la première personne et les matières autobiographiques durant la période précédant la vague autobiographique des années 1990. Les écritures autobiographiques qui prenaient la vie personnelle de l'auteur comme matière du récit employaient souvent la troisième personne. C'est le cas de celles de Yu Dafu et de Zhang Ailing. Dans le cas de l'emploi de la troisième personne, la volonté de l'auteur de se distinguer du héros du récit est explicitée, autrement dit, l'auteur transpose ses propres histoires dans un personnage fictif, et rejette la possibilité d'être associé avec le personnage. Dans l'écriture autobiographique à la première personne, comme chez Xiao Hong et Lin Haiyin, le narrateur « je » raconte ses souvenirs, mais non son histoire, « je » n'est qu'un conteur ou un intermédiaire par lequel raconter l'histoire d'un autre. Dans les deux cas, que le récit s'inspire du vécu ou de la mémoire de l'auteur, il ne peut pas être considéré comme écriture de soi, car « mon histoire » n'est pas au centre du récit.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 425.

Il semble que *Le Journal intime de Sophie* de Ding Ling constitue une exception. Certes, ce livre raconte l'expérience amoureuse de l'auteure à la première personne. Mais, sous la forme du journal, le récit met l'accent sur l'activité mentale de l'héroïne. Sa personnalité et son histoire ne peuvent pas être exposées pleinement. D'autre part, le nom fictif de l'héroïne n'a rien à voir avec l'identité de l'auteur. D'ailleurs, selon la classification de Jin Siyan, le « je » dans l'écriture autobiographique de Ding Ling ne peut pas être détaché de « nous », la lutte des femmes affrontant le monde extérieur. Sophie, le « je » dans ce journal, est plutôt une représentante de « nous », les nouvelles femmes, mais pas du « soi-même » de l'auteur.

3. L'autofiction chinoise : une autofiction pseudonyme

À partir de la vague de l'écriture autobiographique inspirée de *L'Amant*, la première personne est employée pour raconter la naissance de la personnalité d'un individu, le « je » étant intériorisé comme le soi subjectif. Il s'agit à nos yeux d'un changement fondamental par rapport à l'écriture autobiographique d'autrefois, où la relation entre le narrateur et le héros n'est que le passé ou le présent du narrateur lui-même. Autrement dit, dans la narration à la première personne, le héros possède l'identité du narrateur, son vécu et son histoire constituant le cœur du récit.

Avec ce changement de sujet se dessinent certaines caractéristiques de la nouvelle écriture autobiographique. D'abord, les événements extérieurs, qui étaient au centre de l'écriture autobiographique traditionnelle, sont supplantés par les pensées et les sentiments propres de « je » agissant et narrant. Autrement dit, le déroulement de la vie intérieure et la personnalité occupent le cœur du récit, les événements extérieurs servant soit à présenter la vie intérieure, soit à dévoiler l'histoire de la personnalité (*Une fille de la faim*), soit à constituer un espace mental fermé (*Vie privée* et *Combat d'un être solitaire*).

Par conséquent, les références au monde extérieur comme le temps, le lieu, les événements historiques ne sont plus placées au premier plan. Cette caractéristique est très évidente dans l'écriture de Wei Hui et celle de Mian Mian, où les repères permettant de

localiser le monde extérieur sont négligés, il semble que nous pouvons transplanter ces histoires dans n'importe quelle métropole. Même dans *L'Âge d'or* de Wang Xiaobo, l'histoire se passe à la période de la Révolution culturelle. Mais l'auteur ne souligne pas les caractéristiques de cette période ni ne critique directement ce mouvement non humaniste. La Révolution culturelle est représentée comme une période quelconque sous un régime totalitaire. Il en va de même chez Hong Ying : sous sa plume, la grande famine ayant touché toute la Chine sert principalement à expliquer la naissance peu ordinaire de Liu Liu et à mettre en relief sa personnalité insoumise.

En bref, les nouvelles écritures autobiographiques constituent la véritable écriture subjective, une écriture sur le « soi ». En employant la première personne et en utilisant les vécus d'auteur comme matière du récit, ces écritures se concentrent sur la vie de l'auteur ou une partie de celle-ci, afin de démontrer, pour emprunter l'expression de Philippe Vilain, la vérité du « moi ». Dans ce contexte, il nous semble pertinent d'emprunter à Vilain sa façon de distinguer l'autofiction du roman autobiographique, et ce, afin de métaphoriser la différence entre la nouvelle écriture autobiographique et l'écriture autobiographique traditionnelle en Chine.⁴⁷⁴

Si nous suivons le critère de Vilain pour examiner l'écriture chinoise utilisant la matière autobiographique, nous constatons que l'écriture autobiographique traditionnelle doit être classée dans la première catégorie, où l'auteur nie la possibilité d'être associé au personnage du récit ; mais l'écriture autobiographique inspirée de *L'Amant* appartient à la seconde catégorie. C'est-à-dire que l'auteur assume le lien étroit entre lui-même et le personnage principal du récit, dans lequel l'identité du héros renvoie à l'auteur de manière implicite, mais qui peut être perçue par ses lecteurs.

En effet, dans le contexte littéraire de la Chine, où, on l'a vu, la tradition de l'écriture autobiographique est très mince, et où les lecteurs ne sont pas suffisamment lettrés, l'emploi de la première personne dans un livre où le vécu de son auteur est au cœur du récit suffit à conduire ses lecteurs à associer « cette vérité » à ce dernier. On peut sinon

⁴⁷⁴ Alors que l'auteur d'un roman autobiographique se donne la possibilité de rejeter sur son personnage tout ce à quoi il ne veut pas être associé, celui d'autofiction l'assume : « Cela peut ne pas être moi ! » dit le premier, « C'est moi ! » ne peut que confesser le second [...]. Voir chapitre III de la part deux de la présente étude, p.225.

reformuler la phrase du point de vue de l'auteur ; dans le contexte chinois, en combinant la matière autobiographique et la première personne, l'intention de l'auteur suggérant à ses lecteurs de considérer le héros comme lui-même est explicitée. D'ailleurs, les écrivains offrent des pistes menant à leur identité réelle, par exemple, le nom fictif du héros dans *L'Âge d'or* et dans *Une fille de la faim* renvoie effectivement à l'identité de son auteur.

Selon le spécialiste du folklore Qian Hang, le principe du rang d'âge est une manière ancienne et toujours en vigueur de nommer quelqu'un dans la société chinoise :

Le système du rang d'âge de la Chine est un sujet important dans le domaine de l'anthropologie, il contribue beaucoup à comprendre la structure profonde de la culture chinoise. Une de ses fonctions essentielles est de remplacer partiellement ou complètement le vrai nom par le symbole de la différence d'âge dans une génération.⁴⁷⁵

Qian indique que dans sa forme commune, on ajoute au nom familial le numéro signalant la place générationnelle d'un individu dans sa famille. Hong Ying et Wang Xiaobo nomment leurs personnages selon ce principe. Qian indique également que le nom du rang d'âge est utilisé comme diminutif dans la vie quotidienne par les proches et les amis. En ce sens, Wang er ou Liu Liu peuvent être vus comme des diminutifs de Wang Xiaobo et d'Hong Ying convenant mieux à raconter la vie personnelle. Quoiqu'il en soit, le nom du rang d'âge, dans le contexte chinois, ne fonctionne pas comme un nom fictif visant à couper le lien entre l'auteur et le héros. Au contraire, ce genre de nom démontre l'intention de l'auteur de donner sa propre identité au personnage.

Quant au nom fictif pur, comme celui de Coco chez Wei Hui et celui de Xiao Hong chez Mian Mian, etc., nous pouvons citer Claude Burgelin :

L'autobiographique engage sa signature, sa chair, son nom propre, son identité sociale. Est-ce pour échapper un tant soit peu à cette contrainte que se pratique l'autofiction qui aurait comme implicitement partie liée avec la pseudonymie ? Un pseudonyme se prend pour échapper aux rets d'un entrelacs familial, d'une généalogie trop prégnante, aux pesanteurs d'un nom chargé de visibles ou d'invisibles chaînes. Et se permettre

⁴⁷⁵ 中国历史上的排行制是社会人类学界高度关注的重要论题，对于理解中国文化的深层结构具有广泛深远的意义。其基本功能之一，是以同辈成员间的长幼顺序符号部分地或完全地取代人的实名。(Notre traduction) – Qian Hang, *Le Système du rang d'âge dans l'histoire chinoise et son rapport avec la coutume d'éviter le nom réel* (中国历史上的排行制与实名敬避问题), dans *La Science sociale*, n° 2, 2003.

ainsi une plus grande liberté d'écriture.⁴⁷⁶

Selon Burgelin, un pseudonyme est toléré dans l'autofiction, qui se dégage des contraintes et des imaginations extérieures, et donne à l'auteur la possibilité de montrer littéralement la vérité du « moi ». À nos yeux, un pseudonyme comme un « petit nom » coupé des liens sociaux et du monde extérieur convient davantage à un genre autobiographique réservé aux « petits » du monde.

Outre le nom du rang d'âge, nous observons d'autres manières liant implicitement le « je » du récit et l'auteur. Par exemple, utiliser le portrait de l'auteur en couverture du livre, comme pour *Shanghai Baby*, *Les Bonbons chinois* et *Une fille de la faim* (Voir Annexe 3) ; ou l'admission de l'auteur que les événements racontés viennent partiellement ou complètement de son vécu, comme chez *Une fille de la faim*. Wei Hui indique également dans la postface du livre, *Shanghai Baby*, que ce livre est semi-autobiographique⁴⁷⁷.

Du point de vue de l'intention de l'auteur, les écritures autobiographiques inspirées de *L'Amant* peuvent s'inscrire dans la seconde école du « moi » énoncée par Philippe Vilain, qui « revendique la recreation romanesque de soi ». Les écritures autobiographiques ayant une relation privilégiée avec *L'Amant* expriment une vérité du « je » et conduisent les lecteurs à croire que ce « je » du récit est l'auteur lui-même. Malgré le fait que ces écritures contreviennent aux critères homonymique ou anonomal, en considérant le contexte littéraire chinois et en tenant compte du fait que l'auteur donne volontairement sa propre identité au héros, on peut effectuer un élargissement définitoire afin d'adapter les critères aux circonstances particulières de la littérature chinoise. En effet, à travers l'imitation de *L'Amant*, la littérature chinoise a ouvert une voie inédite au récit à la première personne qui a donné naissance à l'autofiction chinoise.

Par conséquent, nous pouvons reformuler la définition de Vilain afin de déterminer la pratique autofictionnelle chinoise : « Fiction à la première personne qu'un individu fait de sa vie ou d'une partie de celle-ci. »

À la fin de cette partie, il nous semble nécessaire de souligner encore une fois un fait

⁴⁷⁶ Claude Burgelin, *Pour l'autofiction*, dans *Autofiction(s)*, Colloque de Cerisy, Presses universitaires de Lyon, 2008, p. 13.

⁴⁷⁷ Cf. *Shanghai Baby*, Éditions Philippe Picquier, Poche, 2003, p. 382.

littéraire : l'émergence de l'autofiction chinoise est assurément liée à la réception de *L'Amant*, l'un des plus sublimes cadeaux de la littérature française à la littérature chinoise, et un aspect incontournable pour étudier la réception chinoise de Marguerite Duras.

III. L'autofiction : une écriture féminine du corps désirant

À l'exception de Wang Xiaobo, les écrivains chinois ayant pratiqué l'autofiction sont des femmes. Ce n'est pas un hasard si l'autofiction intéresse davantage les femmes écrivaines chinoises, et pas seulement parce que le texte emblématique dont s'inspire l'autofiction chinoise, en l'occurrence *L'Amant*, est l'œuvre d'une femme écrivaine. En effet, les femmes écrivaines pratiquent abondamment l'autofiction, il s'agit d'un phénomène mondial.

Madeleine Ouellette-Michalska évoque ce phénomène :

Si l'on examine l'autofiction récente, deux éléments sautent aux yeux : l'abondance de femmes qui la pratiquent et la place qu'y occupe le corps.⁴⁷⁸

En prenant l'écriture féminine comme intermédiaire, Madeleine Ouellette-Michalska établit une chaîne étroite entre l'autofiction et l'écriture du corps. Mais elle n'est pas la seule à souligner l'existence de cette chaîne. Isabelle Grell évoque également la place de la féminité et de l'écriture du corps dans l'écriture autofictionnelle. Dans un chapitre intitulé « Critiques de l'autofiction » de son ouvrage *L'Autofiction*, elle classe en trois catégories les accusations dont fait l'objet l'écriture autofictionnelle. Parmi celles-ci, nous relevons notamment celle qui concerne l'écriture féminine :

Les secondes sont moins des accusations qu'un mépris envers ce genre dit « féminin » donc forcément sensible et peu travaillé linguistiquement.⁴⁷⁹

Selon Isabelle Grell, cette critique lie étroitement l'autofiction et l'écriture féminine : en

⁴⁷⁸ Madeleine Ouellette-Michalska, *ouvr. cité*, p. 79.

⁴⁷⁹ Isabelle Grell, *ouvr. cité*, p.48.

réalité, les faits prouvent que les écrivaines ont un goût pour l'écriture autofictionnelle, et Grell reconnaît elle-même que les écrivaines ont plus souvent recours dans leur écriture à la matière autobiographique fondée sur leur expérience sexuelle et leur corps :

Oui, les écrivains-femmes explorent enfin, et en nombre (35 % de la production globale), ouvertement leur sexualité, leurs désirs, leurs fantasmes charnels, l'identité sexuelle (A. Garréta, *Pas un jour*), le désir d'échanger les rôles (C. Laurens, *Dans ces bras-là*), le besoin d'amour et de sexe (M. Nimier, *La Nouvelle pornographique*), les tourments de la passion (A. Ernaux, *Passion simple*), les bienfaits de la masturbation, l'intempérance d'un « plan à trois ou plus » (C. Millet), la prostitution (N. Arcan, C. Delaume), l'inceste (C. Angot), l'avortement, le cancer du sein (A. Ernaux), la jalousie (C. Millet, *Jour de souffrance*).⁴⁸⁰

S'il est donc avéré que les femmes écrivaines se lancent en nombre dans le champ autofictionnel, pourquoi Grell insiste-t-elle sur le fait que l'opinion considérant l'autofiction comme un genre « féminin » relève moins de l'accusation que du mépris ? Car cette critique, basée sur une perspective morale, reproche à l'autofiction son impudeur et son exhibitionnisme. Parce qu'elles dévoilent leur expérience sexuelle et leur corps, les femmes sont jugées narcissiques et nombrilistes :

Selon quelques critiques, serait typiquement féminine l'attention à l'intime et au sensible, traduction évidente du narcissisme féminin lié au pathos et à l'impudeur, à leur être sexuel *a contrario* à l'être-logique masculin.⁴⁸¹

En effet, il s'agit d'un double mépris visant non seulement l'autofiction, mais aussi l'écriture féminine, car il suggère que les femmes sont inférieures aux hommes écrivains, incapables de se montrer logiques et de traiter d'autre matière que leur propre expérience sexuelle et leur propre corps.

Mettons de côté ces accusations à l'encontre de l'autofiction. Si l'on se penche sur la question de la féminité dans l'écriture autofictionnelle, l'écriture du corps joue un rôle incontournable. Ainsi, l'autofiction est étroitement liée à l'écriture du corps. Il s'agit d'une réalité littéraire qui existe non seulement en France, mais aussi en Chine. Cependant, comment interpréter ce lien entre les femmes écrivaines, l'autofiction et le corps ? Ce lien

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p.31.

⁴⁸¹ *Ibid.*

peut s'analyser à deux niveaux : celui entre les femmes et l'autofiction ; et celui entre l'autofiction et l'écriture du corps. Dans ce cas, la première question à laquelle nous devons répondre est : pourquoi les femmes écrivaines éprouvent-elles davantage le besoin de recourir à un genre littéraire du mi-vrai, mi-fictif ? Autrement dit, pourquoi les femmes écrivaines se consacrent-elles autant au genre littéraire du « je » ? Pour répondre à cette question, nous consacrerons la première sous-partie à analyser le lien entre l'autofiction et la féminité ; la deuxième à étudier le lien entre l'autofiction et l'écriture du corps. Nous finirons par un bilan sur le contexte critique entourant le genre autofictionnel en Chine comme en France.

1. L'autofiction, une écriture féminine

Madeleine Ouellette-Michalska explique le goût des femmes écrivaines pour l'autofiction par une approche historique et sociale. Selon elle, les femmes ont longtemps été confinées au cercle familial et privées du pouvoir d'écrire :

Il reste cependant vrai que, jusqu'au 20^e siècle, seules les femmes nées en milieu privilégié, ou dotées d'un destin exceptionnel, pouvaient se permettre le luxe d'écrire. Pour les autres, le foyer restait la plupart du temps le seul lieu d'expression.⁴⁸²

Comme elles sont isolées du monde extérieur et tenues à l'écart de la participation à son développement, « à première vue, on pourrait croire que les femmes négligent ce qui a paru structurer historiquement la vie des hommes : la guerre, le pouvoir, la gloire, l'ouverture au monde. Mais on peut aussi penser qu'elles conçoivent différemment le rapport à l'autre, à la vie, au temps, à l'amour et à la subjectivité »⁴⁸³ ; autrement dit, au contraire des hommes, les femmes sont liées en premier lieu au monde intérieur et intime. D'autre part, les femmes sont « objet de répugnance ou de désir, [portant dans leur] chair ce que désigne l'espace de la représentation : l'au-delà du temps et de l'espace habité »⁴⁸⁴. Dans une certaine mesure, à cause des statuts sociaux, les femmes constituent l'objet de la

⁴⁸² Madeleine Ouellette-Michalska, *ouvr. cité*, p. 81.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 80.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 81.

représentation et du récit, mais pas leur sujet. Elles ne peuvent s'exprimer et perdent leur voix en restant à la place désignée par les hommes.

Madeleine Ouellette-Michalska interprète enfin le lien étroit entre les femmes et l'autofiction :

D'avoir occupé si longtemps la position inconfortable et ambiguë de l'entre-deux nature/culture a incité la femme à développer les feintes du non-dit, du dit sans en avoir l'air, du mi-vrai, mi-faux. L'autofiction sera sa chance. Voici une pratique textuelle qui lui offre l'occasion d'être ce qu'elle a toujours été historiquement : un personnage mi-réel, mi-fictif.⁴⁸⁵

L'autofiction possède une essence commune avec l'expression des femmes. Cette dernière est distordue non seulement par la répression du non-dit, mais aussi par la manière du dit déformée et réservée aux hommes. Cependant, l'autofiction emprunte aux femmes écrivaines non seulement une chance de s'exprimer avec une grande liberté, mais également une façon créative qui abolit le clivage entre le monde intérieur et extérieur, le public et le privé. Selon Madeleine Ouellette-Michalska, l'émancipation de la femme contribue en premier lieu au goût des femmes pour l'autofiction, mais c'est essentiellement la condition historique et actuelle de femme qui pousse les écrivaines vers ce genre mêlant réalité et fiction. La pratique autofictionnelle des écrivaines chinoises confirme ce jugement.

Nous avons récapitulé le parcours de l'émancipation de la femme et de l'écriture féminine en Chine dans le premier chapitre. Afin de le rappeler, nous établirons ici quelques repères. D'abord, l'émancipation des femmes en Chine emprunte un chemin différent de celui de l'émancipation féminine occidentale. L'émancipation de la femme en Chine est considérée comme une partie de la libération humaine dans le carcan éthique confucianiste, mais pas comme une émancipation indépendante arrachée par les luttes des femmes elles-mêmes. C'est-à-dire que l'appel particulier des femmes n'a d'abord rencontré qu'un écho faible. L'appel féminin est noyé dans l'appel à la libération et au développement social. La différence entre les genres est négligée ou, pour le dire autrement, dès le commencement, les femmes chinoises sont autorisées à participer à la vie

⁴⁸⁵ *Ibid.*

publique (la guerre, le pouvoir, le développement social et la constitution d'une nouvelle culture), mais de manière réservée, déterminée et surtout contrôlée par les hommes. Par conséquent, l'expression de la femme chinoise est dominée par l'expression masculine et subit la répression et la distorsion de façon moins visible, mais plus importante. Certaines femmes écrivains chinoises participent elles-mêmes spontanément à renforcer l'expression masculine dans les écrits des femmes, sans percevoir la distorsion et la censure masculines. Afin de lutter contre ce type de couverture et de noyade, les femmes écrivains chinoises ont recours à une écriture individuelle fondée sur l'expérience sexuelle de l'auteure, car il s'agit du seul champ vierge et inaccessible aux hommes et de la seule façon pour elles de dire vrai, mais sous une forme fictionnelle peu honteuse.

En empruntant une direction différente de celle de l'émancipation féminine occidentale, l'écriture féminine chinoise retourne à la même voie que cette dernière, soit la voie autofictionnelle. Au fond, elles répondent toutes deux au même besoin : la reconstitution de l'identité personnelle.

Les femmes chinoises ne possédaient pas d'identité propre. Celle-ci était définie hiérarchiquement par leur père, leur mari ou leur fils. Dans le confucianisme, les principes moraux servant à déterminer l'identité d'une femme étaient San cong (三从), littéralement « trois obédiences » en français. À strictement parler, une femme servait son père en tant que fille (未嫁从父), son mari en tant qu'épouse (既嫁从夫), ses fils en tant que veuve (夫死从子). L'émancipation de la femme a aboli les anciens points de repère qui déterminaient la place de la femme. Grâce à l'écriture, les femmes possèdent enfin la possibilité de s'exprimer et de reconstruire leur image d'elles-mêmes. L'autofiction constitue le meilleur choix pour les femmes optant pour une écriture individuelle et intime à la première personne, car :

Opposée à la froideur formaliste et à ses intimidations théoriques, l'autofiction emprunte aux écritures personnelles le caractère intime de la voix, son rythme incandescent ou répétitif. Dégagée de règles et de frontières précises, elle abolit le clivage entre les genres, l'abstraction érigée en dogme, les interdits posés sur le personnage et la narration. Ni tout à fait récit ni tout à fait roman, l'autofiction échappe à la fixité des règles et aux identifications prescrites. Cette forme d'écriture, qui s'est développée en partie en réaction à l'écriture impersonnelle et froide qui faisait du texte

le sujet du livre, interroge la subjectivité.⁴⁸⁶

En ce sens, l'autofiction est destinée non seulement aux femmes, mais également à tous les auteurs qui ont besoin de reconstituer leur identité. Autrement dit, les auteurs qui éprouvent un sentiment de dépossession identitaire historique peuvent s'orienter vers l'autofiction. C'est bien le cas de Wang Xiaobo avec *L'Âge d'or*. En tant que membre de la génération perdue, sa propre identité est noyée dans un récit collectif ; en revanche, l'autofiction peut l'aider dans son travail pour combler le fossé entre la narration autorisée et sa propre expérience, et pour se créer un « moi » sincère et dynamique.

2. L'autofiction, une écriture du corps désirant

Un simple coup d'œil nous permet de constater que le corps, tout particulièrement le corps désirant, est largement présent dans la pratique autofictionnelle des écrivaines chinoises. Nous pouvons citer la manière dont Liu Liu est torturée par sa faim d'amour et son propre désir charnel chez Hong Ying ; dont Coco erre d'un homme à l'autre et se fond dans la jouissance sexuelle chez Wei Hui ; dont la petite Duo Mi se masturbe et se plaît à elle-même, la nuit, chez Lin Bai, etc. Elles incarnent le corps féminin lancé dans une vie intime parallèle à sa dimension psychique, souvent solitaire et désespérée. Avant la vague d'autofiction chinoise des années 1990, le corps féminin n'avait jamais été autant représenté ; par cette représentation du corps sous toutes ses formes, nous observons son supplice, son manque ainsi que son ravissement et son assouvissement. Par conséquent, dans le contexte littéraire chinois, la problématique se résume à une question : pourquoi tant de révélations sur l'expérience sexuelle dans les pratiques autofictionnelles ? Autrement dit, pourquoi les auteurs privilégient-ils leur corps désirant pour parvenir à une plus profonde vérité sur eux-mêmes ?

D'abord, de façon générale, dans le cadre d'une écriture individuelle et personnelle visant à dévoiler la vie intime comme l'autofiction, la représentation de la sexualité est souvent inévitable. Comme l'explique Wang Anyi :

⁴⁸⁶ Madeleine Ouellette-Michalska, *ouvr. cité*, p. 83.

Si l'on décrit un individu sans révéler sa sexualité, on n'arrive pas à montrer complètement sa personnalité, sans parler de toucher le noyau de celui-ci. Si tu es un écrivain sérieux et profond, tu ne peux pas éviter le thème du sexe.⁴⁸⁷

En effet, depuis Freud, on ne perçoit plus la sexualité humaine de la même façon qu'autrefois. Le refoulement de la libido est souvent à l'origine de troubles psychiques alors que la jouissance sexuelle devient l'enjeu de la soumission à un nouvel ordre comportemental. La psychanalyse aide non seulement à comprendre les comportements humains, mais aussi à révéler et à expliquer la personnalité. En ce qui a trait à la pratique autofictionnelle des femmes, l'écriture du corps et de la sexualité contribue également à la reconstruction de l'identité et à la reconquête de la subjectivité. Dégagées de l'image du désir de l'autre, grâce à la description de la sexualité, les femmes écrivaines ne sont plus désirables, mais désirantes ; cette fois, c'est la femme elle-même qui présente ce qu'elle veut et définit qui elle est.

La représentation du sexe dans l'art ou dans les récits littéraires occupe depuis longtemps une place ambiguë en Chine, car elle était taboue durant la période maoïste. À cette époque, toutes les formes de représentation du sexe sont interdites ; de nos jours, le sexe fait toujours l'objet d'une censure stricte dans les récits. C'est pour cette raison que l'on a brûlé *Shanghai Baby* de Wei Hui, retiré de la vente *Les Bonbons chinois* de Mian Mian et interdit la publication de *K* d'Hong Ying.

Il ne fait aucun doute que le totalitarisme régit à présent la société chinoise comme le faisait jadis le confucianisme, engendrant comme ce dernier une culture censurée, voire purgée des comportements licencieux et des "déviances" sexuelles au nom de la préservation de l'ordre social, et stigmatisant la représentation de la sexualité comme de l'érotisme dans toutes les formes d'art. Mais à l'opposé de la culture puritaine, la littérature, en résistant à l'aliénation de l'idéologie totalitaire, est destinée à subvertir ce genre d'interdit au profit du développement sain de l'individu et de la société. Cette réalité donne à l'écriture du corps une signification novatrice et audacieuse au-delà du champ littéraire.

⁴⁸⁷ 如果写人不写其性，是不能全面表现人的，也不能写到人的核心，如果你是一个真正严肃的、有深度的作家，性这个问题是无法回避的。(Notre traduction), Wang Anyi, *Reconstruire la tour d'ivoire* (重建象牙塔), Shanghai, Éditions de l'Extrême-Orient de Shanghai, 1997, p. 135.

En optant pour l'écriture du corps désirant comme façon de parvenir à la vérité de « moi », l'autofiction chinoise brise deux tabous littéraires en Chine : « Plus la société les empêche de dire “je”, plus ils/elles l'écrivent dans leurs textes ; plus la société les empêche de parler de sexe, plus ils/elles le représentent dans leurs textes. » Isabelle Grell valorise également l'audace et l'insoumission des autofictionnistes chinoises :

[...] qui s'élèvent contre une vie imposée qu'elles refusent, se mettant en danger par l'insoumission de leur écriture ou encore les acerbes récits auto- et alter-destructeurs de soi des écrivaines de pays totalitaires tels la Chine (Mian-Mian, Zhou Weihui⁴⁸⁸) [...]⁴⁸⁹

Ici, I. Grell ne mentionne que Wei Hui et Mian Mian, mais son commentaire s'applique à toutes les écrivaines chinoises pratiquant l'autofiction, telles que Wang Xiaobo, Hong Ying, Lin Bai, Chen Ran, etc.

3. L'autofiction dans un régime de défaveur

En France, l'autofiction comme genre littéraire fait l'objet d'accusations et de critiques, comme l'a résumé Philippe Vilain : « En effet, il est rare qu'un genre soit autant stigmatisé. L'autofiction jouit d'un régime de défaveur.⁴⁹⁰ » Selon Isabelle Grell, parmi les trois différentes catégories d'accusations portées à la pratique autofictionnelle : « Les premières concernent la posture nombrilique et surtout impudique de l'écriture autofictionnelle.⁴⁹¹ »

En Chine, l'autofiction jouit également d'un terrain peu favorable. Impudeur, narcissisme, nombrilisme, exhibitionnisme, etc., la pratique de l'autofiction chinoise subit elle aussi la foudre des critiques. L'autofiction n'étant pas encore adoptée comme notion littéraire en Chine, ces accusations visent les femmes écrivaines pratiquant l'autofiction. Zhao Bo, une femme écrivaine, critique avec ironie le narcissisme de la femme écrivaine :

⁴⁸⁸ Zhou Weihui est le nom civil de Wei Hui.

⁴⁸⁹ Isabelle Grell, *ouvr. cité*, p.102.

⁴⁹⁰ Philippe Vilain, *L'Autofiction, l'exception théorique*, dans *L'Exception et la France contemporaine : histoire, imaginaire, littérature*, édité par M. Dambre et R. J. Golsan, Paris, PSN, 2010, p. 165.

⁴⁹¹ Isabelle Grell, *ouvr. cité*, p.98.

Dans ces romans, il semble que les femmes écrivaines sont le « je » du récit, la narration renvoie l'identité de l'héroïne à celle de l'auteure. Le but est clair, elle veut attirer le lecteur par ses propres histoires, elle veut présenter sa propre image. Le roman, l'autobiographie ainsi que les photos floues, tout cela pour créer un choc visuel qui aide le lecteur curieux à retenir leur visage maquillé et leur nom hors du commun.⁴⁹²

Cette critique reproche aux femmes écrivaines leur narcissisme à travers la perspective du moralisme, qui s'enracine dans un contexte littéraire négligeant, voire méprisant la valeur individuelle de la femme. En effet, Duras elle-même n'échappe pas à une telle accusation moraliste dans le contexte littéraire chinois.

Tu Ao, écrivain chinois, critique Duras et *L'Amant* dans son article, « Duras, l'exhibition textuelle » (杜拉斯：文本的表演) :

L'œuvre de Marguerite Duras est exhibitionniste. Vous n'avez pas besoin de lire trop de ses livres pour en être conscient. Il vous suffit de lire attentivement deux fois son œuvre emblématique, *L'Amant*, qui a fait tant de bruit, pour vous rendre compte de cette triste réalité.

La cause de ce désir d'exhibition, si j'ose dire, est liée à la banalité et à la perversité de ses expériences amoureuses. [...] Mais Duras arrive à raconter sans arrêt son amour, ce qui suggère le contraire de ce qu'elle dit, soit le manque et la pénurie d'amour. Puisqu'elle n'en a pas ou presque pas, elle doit jouer l'amour comme un spectacle pour cacher la vérité. [...] Ainsi, pour la femme, l'amour est plus important que la beauté. Comment une femme écrivaine présomptueuse peut-elle vivre sans amour ? À quoi sert d'écrire des tas de livres si on est une femme écrivaine privée d'amour ? Duras sait bien tout ça, aussi elle doit livrer le spectacle de son amour.

La façon de se donner en spectacle, c'est de faire de *L'Amant* un roman autobiographique.⁴⁹³

⁴⁹² 在这些小说里，女作家似乎就是“我”，所有的口吻都是一致的，目的也很明显，就是要以自己的故事吸引读者，希望以自我形象出场，小说，自传加上朦胧照，一起给人视觉上的冲击，让好奇的文学读者得以记住自己化妆后的脸和不俗名字。(Notre traduction), Zhao Bo, *Facile d'être femme, encore plus facile d'être femme écrivaine* (做女人容易，做女作家更容易) dans *Monde littéraire à Shanghai* (海上文坛), n° 6, 1999.

⁴⁹³ 但玛格丽特·杜拉斯的作品具有表演性，这不需要读她太多作品，只需把她名噪一时的代表作《情人》认真地读上两遍，便体会得尤为真切了。这种表演性的内因，武断地说，系源于她爱情经历的苍白与乖蹇。[...] 但杜拉斯却能喋喋不休地叙述爱情，正反证出她爱情的无有或爱情资源的匮乏，只有靠表演爱情来遮掩与修饰了。[...] 所以，在女人那里，爱情比美貌更重要。作为一个自视甚高的女作家，怎么能没有爱情？没有爱情的女作家，写那么一大堆文字又有什么意义呢？杜拉斯深知这一点，所以，她要表演爱情。表演的手段就是把《情人》写成自传体小说。(Notre traduction) – Tu Ao, Duras, *l'exhibition textuelle* (杜拉斯：文本的表演), dans *Quotidien Beijing* (北京日报), le 6 septembre 2000.

Cette accusation pleine de mépris et de chauvinisme masculin reproche à Duras de feindre l'expérience de l'amour dans *L'Amant* afin de se donner une image féminine attirante. À nos yeux, il ne s'agit pas d'une critique littéraire sérieuse et juste, mais seulement de préjugés. Cependant, ce genre d'accusation est représentatif de certains critiques, qui accusent Duras de nombrilisme, doutent de sa sincérité et trouvent honteuse sa façon de manipuler le scandale. Nous pouvons leur répondre en citant Philippe Vilain : « Les reproches d'impudeur, de narcissisme ou d'amoralisme, que l'on ne cesse de lui adresser ne sont ni légitimes ni littéraires.⁴⁹⁴ » Compte tenu du développement de l'autofiction chinoise, il est nécessaire que les critiques se concentrent davantage sur sa valeur littéraire – style, langage, esthétique, etc. – et moins sur sa valeur idéologique.

Cette étude touchant à sa fin, nous souhaitons affirmer que dans un pays dépourvu de tradition autobiographique et plein de mépris pour l'écriture intime et personnelle tel que la Chine, l'autofiction ne jouit pas du respect et de l'étude qu'elle mérite. Dans ce contexte, nous soulignons l'audace des femmes écrivaines chinoises, qui osent exposer leur vie intime et associer publiquement leur identité réelle au personnage qu'elles créent. Ce courage, nous l'attribuons en grande partie à la démonstration de Marguerite Duras dans *L'Amant*.

D'autre part, Isabelle Grell ne mentionne que Wei Hui et Mian Mian dans son résumé de l'état de l'autofiction chinoise, mais la pratique autofictionnelle en Chine est en réalité plus riche et diverse, et la présente étude vise à compléter ce travail. Si depuis les années 2000, en raison du déclin de la vague de l'écriture du « je », la pratique autofictionnelle s'avère moins abondante qu'autrefois, les auteurs chinois ne cessent pas pour autant de pratiquer celle-ci. Par exemple, *Enfants des fleurs* (好儿女花), publié en 2009, marque encore une fois la réussite d'Hong Ying dans le champ autofictionnel.

⁴⁹⁴ Philippe Vilain, *L'Autofiction en théorie*. cité, p. 165.

Conclusion :

L'autofiction, à la marge de l'histoire

En rédigeant la présente étude, nous nous sommes souvent demandé si, sans l'introduction et la traduction de *L'Amant* en Chine, un genre littéraire similaire à l'autofiction aurait pu émerger dans le domaine littéraire chinois, où n'existe guère la tradition de parler de soi. Avant de résumer notre réponse, il nous semble nécessaire d'introduire un phénomène présent dans la littérature des émigrants chinois. En effet, ce phénomène contraste à nos yeux de façon intéressante avec l'autofiction chinoise.

La spécialiste de la littérature comparée, Song Xiaoying, remarque que, depuis les années 1960, les écrivaines nées en Chine mais ayant immigré en Amérique du Nord s'adonnent souvent à l'écriture autobiographique⁴⁹⁵. C'est d'abord sa conception de l'écriture autobiographique qui nous intéresse dans la démarche de Song. En se référant à la définition de Lejeune, Song explique comment distinguer une écriture autobiographique : l'histoire de la personnalité ou la vie intime de l'auteur doit être au cœur de la narration⁴⁹⁶. Il s'agit d'une conception large de l'écriture autobiographique : elle souligne notamment la représentation de l'expérience de l'auteur dans le récit, sans exiger la trinité de l'auteur, du héros et du narrateur ni même l'utilisation de la première personne du singulier. Par conséquent, selon elle, l'écriture autobiographique relève d'un ensemble de genres qui concernent la mémoire de l'auteur et la matière autobiographique, comme l'autobiographie, le roman autobiographique, les mémoires, etc. Le travail de Song visant à réunir les écritures basées sur l'expérience de l'auteur nous fournit des exemples à analyser afin de déterminer s'il existe une autofiction négligée.

Song classe les écritures basées sur l'expérience de l'auteur en différentes catégories, dont une nous intéresse particulièrement : il s'agit des œuvres qui placent la

⁴⁹⁵ Song Xiaoying, *La Ficton de l'identité et la réalité du destin*, (身份的虚设与命运的实存), Beijing, Éditions de la science sociale chinoise, 2016, p. 26-27.

⁴⁹⁶ *Ibid.*

mémoire de la Révolution culturelle au cœur de la narration. Dans cette catégorie, elle cite des écrivaines et des œuvres comme Nien Cheng, *Vie et Mort à Shanghai (Life and Death in Shanghai)* publié en 1986 à Londres ; Anchee Min, *L'Azalée rouge (Red Azalea)* publié en 1994 à New York et Meihong Xu, *Fille de la Chine (Daughter of China)* publié en 2000 à Londres⁴⁹⁷. Les trois œuvres sont écrites en anglais et publiées en dehors de la Chine continentale ; celle de Nien Cheng est interdite, celles d'Anchee Min et de Meihong Xu ne sont pas encore traduites en chinois.

Selon Song, ces œuvres mettent en lumière les tortures que les héroïnes subissent durant la Révolution culturelle afin de complaire à l'imagination occidentale concernant la souffrance de la femme orientale⁴⁹⁸. À nos yeux, cette analyse trop idéologique, qui révèle d'abord le politiquement correct, est peu juste et sous-estime la valeur des œuvres. Selon nous, les œuvres manifestent avant tout l'effort des écrivaines pour faire entendre leur propre voix, noyée voire interdite sous la censure des autorités. Afin d'établir notre propre démarche, nous prendrons l'œuvre d'Anchee Min comme exemple. Nous choisissons cette œuvre parce que nous y constatons certaines particularités, que nous aborderons. Commençons par une courte présentation de l'œuvre.

L'Azalée rouge est basée sur les mémoires de l'auteure, Anchee Min, qui prend la Révolution culturelle comme toile de fond historique. Cette œuvre est divisée en trois parties, qui racontent successivement l'enfance de l'héroïne à Shanghai ; son séjour dans une ferme isolée ; son expérience en tant qu'actrice entraînée pour un film révolutionnaire de Madame Mao, Jiang Qing, au studio de cinéma de Shanghai. La narration se termine par une brève explication des raisons ayant poussé Min à partir vivre aux États-Unis en 1984.

L'histoire de *L'Azalée rouge* nous rappelle *L'Âge d'or* de Wang Xiaobo. En effet, en employant la première personne, les deux œuvres racontent l'expérience de jeunes urbains envoyés à la campagne durant la Révolution culturelle⁴⁹⁹. De plus, nous remarquons que, comme *L'Âge d'or*, *L'Azalée rouge* aborde la représentation sexuelle : par exemple, Min

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 244.

⁴⁹⁸ *Ibid.*

⁴⁹⁹ Contrairement à celle de Wang Xiaobo, l'œuvre d'Anchee Min ne mentionne pas directement le mot « jeune instruit » (知青). Min évite sans doute d'employer ce mot pour ne pas avoir à fournir une longue explication à ses lectrices américaines.

décrit la relation homosexuelle entre l'héroïne et la dirigeante de la ferme, une autre fille de la ville. Elles se cachent sous l'abri de mousseline à moustiquaire et se caressent sans faire émettre le moindre son. Dans la troisième partie, Min tente d'explorer la relation compliquée entre le sexe et la politique : après avoir été remplacée par une autre actrice, l'héroïne procède à un échange sexuel avec le superviseur du studio de cinéma afin de retrouver son rôle dans le film.

En dépit du fait que les deux œuvres lient la représentation de la sexualité et la Révolution culturelle, l'héroïne de Min ne ressemble pas du tout au héros de Wang Xiaobo. Wang er est indomptable et audacieux, il voit le monde extérieur selon sa propre perspective et construit son monde intérieur d'après sa propre logique. Sous la plume de Wang Xiaobo, on ne constate pas la moindre trace de l'idéologie maoïste chez Wang er. Mais, sous la plume de Min, on observe souvent le conflit intériorisé chez l'héroïne, il incarne la contradiction entre l'idéologie maoïste et son humanité.

L'héroïne de *L'Azalée Rouge*, Anchee, qui porte le prénom de l'auteur, est une fille qui approuve dans son cœur l'idéologie maoïste et moule son comportement selon l'exigence maoïste envers les jeunes communistes. Le premier conflit entre le Code de comportement qu'elle adopte et son humanité a lieu au sujet d'un poulet, considéré par Anchee et ses frères et sœurs comme leur animal de compagnie, et amicalement baptisé « Big Beard » (Grosse barbe), en référence à la grosse barbe de Karl Marx. Peu après, le comité du Parti de leur quartier lance une campagne de santé publique patriotique exigeant que les habitants tuent tous les chiens, canards et poulets en trois jours. Militante maoïste, Anchee n'a pas le choix et tue « Big Beard » de ses propres mains. L'enfance d'Anchee se termine lors d'une réunion publique où sa professeure préférée est jugée pour espionnage et où la jeune Anchee est désignée par le secrétaire du Parti de l'école comme témoin à charge. Le conflit avec le système maoïste s'achève toujours par la soumission d'Anchee.

Min interprète également le conflit entre le maoïsme et le désir. L'idéologie maoïste est évidemment une cause de répression sexuelle, comme le montre l'histoire de « Little Green », une autre fille envoyée à la ferme et amie de l'héroïne. Après avoir été découverte pendant une relation sexuelle avec un homme, Little Green subit interrogatoire et humiliation, tandis que son amant est condamné pour viol puis exécuté. Après la mort de

son amant, cette fille est mentalement brisée et se noie finalement dans une petite rivière.

Cependant, Min n'interprète pas l'idéologie maoïste comme l'opposé du désir et de la sexualité d'Anchee, au contraire, sa jouissance et son désir sexuels sont symboliquement liés à l'idéologie maoïste. La relation homosexuelle entre Anchee et la secrétaire du Parti de la ferme où elle travaille est en effet hautement symbolique. Yan est une jeune communiste, un modèle de femme d'idéologie maoïste ; Anchee l'admire et la voit comme un exemple, l'héroïne qu'elle cherche à devenir. Leur relation commence par une admiration spirituelle mais finit par un amour charnel, des caresses mutuelles. Pour la jeune Anchee, il semble que la réussite de son amante au sein du système idéologique maoïste accentue son charme. Le désir d'Anchee est symboliquement lié à l'idéologie maoïste, parce qu'elle est toujours séduite par le vainqueur politique au sein du système maoïste. Le superviseur du studio de cinéma avec qui Anchee procède à un échange sexuel est une figure symbolique. Min ne mentionne jamais son nom, mais le décrit comme un homme qui ressemble à une femme, un dirigeant de sexe ambigu. Wendy Larson souligne que cet homme féminisé se réfère à Jiang Qing, Madame Mao, alors exécutante de la Révolution culturelle : « Min présente Mao directement comme une figure historique, mais Jiang Qing apparaît dans le personnage symbolique du superviseur.⁵⁰⁰ »

Lors du rapport sexuel avec le superviseur, l'orgasme d'Anchee représenté par Min est illustré par l'image symbolique de l'azalée rouge :

Je vois que la colline de la jeunesse couverte d'azalées de couleur sang. Les azalées continuent à fleurir, envahissant les montagnes et la planète. La terre est mordue et il gémit, gémissant de manière absurde dans la conduite de plaisir.⁵⁰¹

L'Azalée rouge, le titre de ce roman, est à la fois le nom du film révolutionnaire pour lequel Anchee auditionne et celui du personnage principal du film, ainsi qu'une référence à Jiang Qing. Comme marque de l'idéologie maoïste, l'azalée rouge fonctionne ici comme un symbole de la fusion intentionnelle entre la passion révolutionnaire et la passion

⁵⁰⁰ *Min presents Mao directly as a historical figure, but Jiang Qing appears in the symbolic person of the Supervisor.* (Notre traduction), Wendy Larson, *ouvr. cité*, p. 423.

⁵⁰¹ *I see the hills of youth covered with blood-colored azaleas. The azaleas keep blooming, invading the mountains and the planet. The earth is bitten and it groans, wailing nonsensically in pleasure-drive.* (Notre traduction), Anchee Min, *Red Azalea*, New York, Berkeley, 1994, p. 291.

sexuelle.

Le désir d'Anchee est soumis à l'idéologie maoïste, cette fusion est explicite, notamment à la fin du livre. Après la mort soudaine de Mao en 1976, Jiang Qing est arrêtée, la Révolution culturelle est finie. Tandis que la Chine se rétablit de la ruine et gagne en puissance, Anchee glisse dans la tuberculose, la solitude et un sentiment d'abandon ; pire encore, elle perd tout désir : « J'étais devenue une pierre, sourde à la passion. »⁵⁰² La Chine est pour Anchee un pays privé de désir, la seule issue possible est de partir aux États-Unis.

Selon une perspective sociopolitique, Wendy Larson analyse la représentation de la sexualité dans *L'Azalée rouge* comme une tentative de Min d'érotiser la Révolution culturelle⁵⁰³ ; en mettant l'accent sur la fusion entre passion révolutionnaire et passion charnelle, et en désignant le désir sexuel d'Anchee comme un fondement de son identité⁵⁰⁴, nous voyons l'expérience sexuelle d'Anchee durant la Révolution culturelle comme une métaphore de sa tentative de construire sa propre identité au sein du système idéologique maoïste. Ainsi, le récit de *L'Azalée rouge* se présente comme une interprétation d'un objet difficile à représenter : la vérité de son existence individuelle sous l'idéologie maoïste ; la première personne employée et l'utilisation de la matière autobiographique fournissent au récit une force réelle.

Si la Révolution culturelle constitue explicitement la période durant laquelle se déroule l'histoire, Min s'intéresse peu à détailler l'arrière-plan historique national ou même à esquisser un tableau de la politique municipale ou villageoise. À la différence du récit de Wang Xiaobo, qui dépeint la Révolution culturelle comme une métaphore de la souffrance et de la contrainte sociale, le récit de Min est localisé. Au lieu de révéler directement sa raison d'embrasser le maoïsme, l'héroïne adopte une position subjective, montre comment elle voit ceux qui l'entourent et interagit avec eux, que ce soit son poulet « Big Beard », sa famille, son amante, Yan, ou son amant, le superviseur. Quoi qu'il en

⁵⁰² *I had become a stone, deaf to passion.* (Notre traduction), Anchee Min, *ouvr. cité*, p. 336.

⁵⁰³ Cf. Wendy Larson, *ouvr. cité*, p. 424.

⁵⁰⁴ Nous nous référons notamment ici à la théorie de Freud, qui désigne le désir sexuel comme l'élément fondamental de l'identité humaine, dès lors, de nombreux auteurs ont posé le désir comme le moyen par lequel la personne contemporaine interprète la réalité. Ce moyen est fréquent dans la littérature contemporaine chinoise dès les années 1990, par exemple dans *L'Âge d'or* de Wang Xiaobo que nous avons analysé dans le chapitre I de la part deux de la présente étude.

soit, Min ne cherche ni à condamner la Révolution culturelle ou l'idéologie maoïste ni à présenter son héroïne comme une victime : le récit de *L'Azalée rouge* incarne plutôt la réflexion de Min sur sa propre existence.

Wendy Larson définit *L'Azalée rouge* comme une autobiographie romancée⁵⁰⁵, mais nous insistons pour qualifier ce livre d'autofiction négligée. L'emploi de la première personne, l'utilisation de la mémoire, le prénom de l'auteure porté par l'héroïne, la volonté de l'auteure de construire son identité et d'interpréter sa propre existence, tout cela nous aide à établir une relation de proximité entre ce livre et l'autofiction.

Le style de Min, auteure qui ne parlait guère l'anglais avant son départ aux États-Unis, est simple et direct. Son récit est formé pour l'essentiel de phrases simples et courtes. Min est partie de Chine en 1984, juste avant l'introduction de *L'Amant* dans ce pays, et ne participe donc pas à l'imitation enthousiaste de Duras par les écrivaines chinoises durant les années 1990. Dans son récit, nous ne trouvons pas de traces évidentes de *L'Amant*. À nos yeux, ce livre manque également une autre condition préalable caractérisant l'autofiction chinoise : la censure des autorités chinoises.

L'autofiction de Min aborde des sujets phares de l'autofiction chinoise⁵⁰⁶. D'abord, la conscience féminine : Min l'interprète et la représente, comme les autres écrivaines, par son corps désirant ; ensuite, la Révolution culturelle, ou une réflexion concernant l'existence individuelle sous le maoïsme, Min rapprochant, à la manière de Wang, sa propre expérience sexuelle et l'idéologie maoïste. La conscience féminine et la Révolution culturelle, dans le contexte chinois, ont des points communs, ce sont des sujets que l'histoire officielle et/ou la narration collective n'abordent pas : le premier est négligé, et un examen sérieux du second est encore impossible dans l'historiographie chinoise. *L'Azalée rouge*, en employant une autre langue, se place dans la même position que les autofictions chinoises : à la marge de l'histoire officielle. Ce livre est publié en 1994, en écho lointain à la vague de l'autofiction chinoise des années 1990. Nous ne pouvons pas le voir comme une coïncidence. Il révèle effectivement le désir commun des écrivains et des écrivaines d'exprimer leur subjectivité et de construire leur propre identité.

⁵⁰⁵ *Fictionalized autobiography* (notre traduction), Wendy Larson, *ouvr. cité*, p. 423.

⁵⁰⁶ Nous entendons par là les autofictions écrites en chinois et publiées en Chine continentale, comme *Une fille de la faim*, *L'Âge d'or*, *Shanghai Baby*, etc.

Le choix de la langue de Min nous apprend plusieurs choses intéressantes, outre les raisons faciles à saisir, comme le fait que l'auteure réside aux États-Unis, les éventuelles demandes de l'éditeur et la perception de l'auteure quant à son lectorat potentiel. Nous pouvons notamment citer la censure réelle et perçue en Chine et la résistance de l'auteure à l'autocensure. Il est difficile pour Min, militante maoïste, de se dégager complètement de l'influence linguistique et idéologique du maoïsme si elle écrit dans sa langue maternelle.

Revenons à la question posée au début de la conclusion. En prenant *L'Azalée rouge* comme contraste, nous constatons que l'autofiction chinoise prend racine dans le désir commun d'expression et de réflexion profonde sur leur existence des écrivains/écrivaines chinois, inévitable même sous la censure stricte. Cependant, dans une certaine mesure, l'environnement sociopolitique et littéraire, y compris la censure et l'autocensure, exige des écrivains/écrivaines chinois qu'ils et elles feignent parfois de raconter la vérité sur leur propre existence. Cela les conduit à l'imitation de *L'Amant*, un livre représentant une école autofictionnelle plus tolérante envers la fabulation. En outre, nous ne pouvons pas affirmer avec certitude si l'autofiction chinoise peut émerger spontanément sans l'inspiration de *L'Amant*, mais nous soulignons le fait que, à travers *L'Amant*, Duras a fourni à la littérature chinoise un exemple qui répond parfaitement au besoin des écrivains/écrivaines chinois d'exprimer la vérité de leur existence. Il s'agit plutôt d'une réalité que d'une expression métaphorique : on doit feindre pour atteindre la vérité.

La marque la plus manifeste de la fabulation de l'autofiction chinoise est l'emploi du pseudonyme. Même dans *Une fille de la faim*, son auteure, Hong Ying, garantit que le récit ne relate que des événements réels, pourtant son héroïne porte toujours un autre nom ; en revanche, dans *L'Azalée rouge*, l'héroïne porte le prénom de l'auteure. Si Anchée est un prénom, il désigne l'identité réelle de l'auteure et fonctionne comme le propre nom de Min. Pourquoi Min ose-t-elle donner sa propre identité à son héroïne, alors qu'Hong Ying refuse d'en faire autant ? De notre point de vue, l'emploi d'un pseudonyme dans l'autofiction chinoise fonctionne comme l'emploi de l'anglais dans *L'Azalée rouge* : il donne plus de liberté aux écrivains/écrivaines chinois.

En utilisant l'anglais, Min résiste à la censure et à l'autocensure ; et à l'aide du pseudonyme, l'autofiction chinoise échappe subtilement à l'examen strict de la censure.

Rappelons la difficulté qu'a rencontrée *L'Âge d'or* pour être publié en Chine. Ce livre remporte le prix de la meilleure nouvelle du *Journal d'uni* à Taïwan en 1991, mais ne paraît pour la première fois en Chine continentale qu'en 1994⁵⁰⁷ ; rappelons en outre le destin de *Shanghai Baby* et des *Bonbons chinois*, retirés des librairies et dont les exemplaires restants ont été brûlés. Si le héros ou l'héroïne de l'autofiction chinoise portait le nom de l'auteur, nul doute : l'autofiction chinoise n'aurait jamais vu le jour en Chine continentale.

Dans l'environnement sociopolitique et littéraire chinois, l'emploi d'un pseudonyme par les écrivains et écrivaines est non seulement une nécessité pour résister à la censure, mais aussi un choix spontané. M. Darrieussecq indique que, à l'aide de la fiction, l'autofiction se fait une place dans le champ littéraire ; l'autofiction chinoise se fait également une place dans le champ littéraire à l'aide du pseudonyme. Or, l'auteur ou l'auteure de l'autofiction chinoise refuse de voir son récit comme une autobiographie. Parce que l'autobiographie en Chine est réservée d'abord aux grands moments des grands personnages, elle représente souvent un espace rituel pour l'instruction des masses. Mais cet espace est un endroit où l'autofiction refuse de s'aventurer. Wang Xiaobo parle de l'intention dans la postface de *L'Âge d'or* : « Je pense que mon devoir est d'écrire le meilleur roman possible, et de ne pas entremêler l'instruction à mon travail. ⁵⁰⁸ » Selon Wang, un bon roman ne doit pas chercher à éduquer. En effet, l'instruction morale est à l'opposé d'une écriture qui révèle la pensée et la voix particulières de son auteur par rapport à son existence et à son identité. À travers la fiction et un pseudonyme, les écrivains/écrivaines partagent en toute liberté avec leur lecteur la vérité de leur existence et refusent de procéder à un aveu autobiographique. Ici, la fiction fonctionne comme un double refus ; d'un côté, ils/elles refusent de délivrer un modèle instructif pour les masses ; d'un autre côté, ils/elles refusent de porter un jugement moral sur leur existence.

Les écrivains/écrivaines refusent les aveux, mais ils/elles ne nient pas la

⁵⁰⁷ *L'Âge d'or*, d'abord publié aux Éditions de Hua Xia en 1994, rassemble trois nouvelles de Wang Xiaobo, soit : *L'Âge d'or*, *L'Amour pendant la période révolutionnaire* et *Mon monde yin et yang* (我的阴阳两界).

⁵⁰⁸ 我以为自己的本分就是把小说写得尽量好看，而不应在作品里夹杂某些刻意说教。(Notre traduction), Wang Xiaobo, *Postface de L'Âge d'or* (« 黄金时代 » 后记), dans *Mon Jardin spirituel* (我的精神家园), Beijing, Éditions des Shiyue Wenyi, 2018, p. 206.

vraisemblance des événements racontés et l'intention d'explorer leur existence ; Wang Xiaobo avoue que :

Les événements racontés dans ce roman (*L'Âge d'or*) constituent l'expérience de notre génération, qui devient une part de nous-mêmes. Pour un individu, les événements passés dans sa vie doivent être chéris. J'aime récapituler mes expériences, mon soi, et analyser les événements passés.⁵⁰⁹

Cet aveu est une réponse à la critique qui classait *L'Âge d'or* dans la littérature des cicatrices. Wang souligne la vraisemblance des événements racontés, mais il refuse d'assimiler *L'Âge d'or* à la littérature des cicatrices, parce que selon lui, cette appellation témoigne d'un préjugé et d'un jugement de valeur : la Révolution culturelle est semblable à une catastrophe naturelle, elle est mauvaise, elle crée des cicatrices, les jeunes en sont les victimes. Wang refuse ce jugement de valeur :

Parce que j'ai une attitude neutre par rapport à la période précédente et aux événements passés. Il est possible dès maintenant de faire toutes sortes de jugements de valeur, mais la chose la plus importante est le récit correct et complet.⁵¹⁰

En effet, « le récit correct et complet », la vérité individuelle sur le passé sans préjugé et jugement moral peuvent être atteints grâce à la fiction. Si cela semble contradictoire, ce n'en est pas moins vrai dans le contexte sociopolitique et littéraire chinois. Voilà qui explique l'enthousiasme des écrivains/écrivaines chinois pour l'autofiction, ce genre mélangeant vrai et faux, parce qu'ils/elles doivent feindre pour atteindre la vérité quant à leur propre existence.

L'autofiction chinoise occupe depuis longtemps une position défavorable dans le monde littéraire chinois. La critique et les historiens littéraires formés par la tradition du 4 mai ont naturellement un goût pour la narration collective et l'écriture éducative. Il est facile pour eux de négliger un genre de littérature subjective comme l'autofiction. Jin Siyan analyse la négligence du critique chinois envers la littérature subjective :

⁵⁰⁹ 像小说中发生的事，是我们这一代人的经历，已经成为自我的一部分。对于个人来说，生命中已发生的事总是值得珍视的。我喜欢不断回溯自我，解析已发生的事。(Notre traduction), Wang Xiaobo, *Comment j'ai écrit L'Âge d'or* (我写« 黄金时代 »), dans *Mon Jardin spirituel* (我的精神家园), *ouvr. cité*, p. 203.

⁵¹⁰ 因为对于过去的时代和已发生的事，我抱中性的态度。现在固然可以做种种价值评判，但是最主要的是正确和完全的叙述。(Notre traduction), *Ibid.*

D'une manière générale, en Chine, le *je* individuel a une immense difficulté à se détacher du nous ; en ce qui concerne les femmes, ce *je* féminin « libertin » est naturellement considéré comme « irresponsable ». L'écriture féminine décrivant les délires humains est ainsi classée par la critique chinoise comme « sous-littérature » ou « littérature jaune », c'est-à-dire « littérature pornographique » ; il n'est donc pas question pour les âmes prudes de faire des recherches sur ce sujet, même s'il s'agissait de critique littéraire. Cette évaluation morale et moralisante est souvent sous-entendue, elle n'a pas besoin d'être exprimée.⁵¹¹

Jin parle plutôt ici d'écriture féminine, mais les raisons analysées s'appliquent également à la négligence que subit l'autofiction chinoise : les autofictions chinoises exposent la vie intime et l'expérience sexuelle de leur auteur/auteure, qui est « irresponsable » et « lubrique » et ne mérite pas des recherches sérieuses. Il est ironique qu'à l'abri de la fiction, les écrivains/écrivaines se dégagent à peine de la critique morale de leur propre vie, mais que leur écriture subisse toujours l'évaluation morale et moralisante.

Née en marge de l'histoire, l'autofiction chinoise ne possède pas sa place dans l'histoire littéraire chinoise. En effet, à nos yeux, il est difficile pour l'histoire littéraire chinoise sous sa forme traditionnelle héritée de l'esprit du 4 mai de recevoir un genre postmoderne comme l'autofiction. Précisons d'abord cette forme traditionnelle de l'histoire littéraire chinoise en empruntant la définition de Jauss : « Énumération chronologique des faits en classant ses matériaux selon des tendances générales, des genres et d'autres "critères", pour traiter ensuite, à l'intérieur de ces rubriques, les œuvres selon la chronologie. ⁵¹² » Comme l'indique Jauss, on trouve surtout cette forme dans les histoires de la littérature moderne. Cette forme appartient à la modernité ; la modernité adhère aux grands récits et aux principes de la Raison, de l'Universel et de la Révolution. L'histoire est perçue comme une sorte de grand récit social guidé par le progrès de l'humanité grâce à la modernité. Mais l'autofiction adhère à la postmodernité qui, fondée sur la notion d'éclatement incarne une sorte de petit récit. D'une part, réfractaires au sens général, les écrivains/écrivaines parlent désormais à partir de leur perspective singulière ; d'autre part, les écrivains/écrivaines ne sont plus les interprètes autorisés de leur texte autofictionnel : l'intention initiale perd de son autorité, l'interprétation authentique n'existe pas dans

⁵¹¹ Jin Siyan, *ouvr. cité*, p. 415.

⁵¹² Hans Robert Jauss, *ouvr. cité*, p. 23.

l'autofiction, qui est ouverte à diverses interprétations.

Wang Xiaobo indique ce qu'il veut transmettre à son lecteur par l'intermédiaire de *L'Âge d'or* :

L'Âge d'or raconte un événement passé. Ce que j'essaie de faire, c'est de le décrire complètement pour que le lecteur puisse tout comprendre. Autre que cela, il n'y a pas de signification profonde. [...] Si l'on parle de la signification, je pense que dans un roman, elle réside dans les événements que l'on décrit. Si la narration est comprise, tout est compris. Par conséquent, ma signification est bel et bien l'événement raconté dans *L'Âge d'or*. Tant que ces événements sont bien compris, le lecteur est libre de tirer n'importe quelle conclusion.⁵¹³

L'écrivain, dans le contexte littéraire chinois qui valorise la fonction éducative de l'écriture, est souvent confronté aux questions que Wang soulève ici : qu'est-ce que l'écriture enseigne à son lecteur ? Quelle signification profonde le lecteur tire-t-il du texte ? Ces questions se fondent sur une foi : il existe une interprétation correcte et autorisée dans l'écriture littéraire, qui est souvent définie par son auteur. Mais, pour Wang et *L'Âge d'or*, il s'agit d'une fausse question : il n'existe pas lecture autorisée de l'auteur, l'auteur cède intentionnellement son pouvoir d'interpréter le texte au lecteur.

Jin Siyan indique également que l'intention initiale de l'auteure n'est pas fiable. Dans les écritures du « je » féminin représentées par l'écriture fragmentaire de Chen Ran, elle est souvent déconstruite et reconstruite au fil des lectures et des relectures :

Ce qui fait que l'auteur n'est plus le meilleur interprète de son texte : il crée un espace évocateur et équivoque dans lequel le lecteur essaie de recontextualiser le récit à chacune de ses lectures. Cette écriture fragmentaire permet au lecteur d'échapper aux intentions originelles de l'auteur empirique et de laisser se produire une suite d'interventions diverses sans lien avec la réalité.⁵¹⁴

Selon Jin, la relation entre l'auteur et le lecteur à l'intérieur d'une écriture fragmentaire ne peut pas être définie comme un simple rapport linéaire où l'auteur transmet son intention

⁵¹³ « 黄金时代 » 记叙了一件过去的事。我竭力去做的是把它述说完全，使读者可以了解一切。除此以外，没有很深的寓意。[...] 如果说到寓意，我以为在一篇小说中，一切都在你所叙述的事件之中。假如叙事部分被理解了，一切都被理解了。所以我的寓意，就是« 黄金时代 » 所说的事情。只要这些事被理解无误，读者乐意得到什么结论都可以。(Notre traduction), Wang Xiaobo, *Comment j'ai écrit L'Âge d'or* (我写« 黄金时代 »), dans *Mon Jardin spirituel* (我的精神家园), *ouvr. cité*, p. 202.

⁵¹⁴ Jin Siyan, *ouvr. cité*, p. 415.

au lecteur par le texte. Non, il existe un espace dialogique entre auteur et lecteur, le lecteur interprète le texte à l'aide de sa perspective singulière, il n'est pas un récepteur inactif, mais un interlocuteur de l'auteur. De son point de vue, cet effet dialogique est causé par la focalisation alternative appliquée dans l'écriture fragmentaire, par un ton ambigu du *je* en soi et du *je* en tant qu'observateur ; cette structure de récit crée un espace évocateur dans lequel le lecteur se livre à une sorte d'interaction avec le texte.

Cependant, nous aimerions souligner que le pacte autofictionnel signé par l'écrivain/l'écrivaine chinois avec son lecteur contribue également à créer cet effet dialogique. L'autofiction raconte l'événement réel qui s'est déroulé dans la vie intime de l'auteur, mais au lieu de garantir la vraisemblance de l'événement, l'auteur signe un pacte romanesque avec ses lecteurs, c'est-à-dire que l'auteur abandonne volontairement son statut d'interprète autorisé ; il dissimule son intention initiale dans un récit mélangeant le vrai et le faux ; il ne tente pas de persuader le lecteur à l'aide d'une sorte d'interprétation authentique ; il laisse une grande liberté au lecteur, c'est à ce dernier d'accorder ou de suspendre sa croyance en ce que l'auteur lui soumet.

Quoi qu'il en soit, en tant que reflet du petit récit dans le champ littéraire, l'autofiction conserve une sorte d'incompatibilité avec l'histoire. En dépit de la transgression de l'autofiction chinoise à l'égard de la définition française de l'autofiction, notamment en ce qui a trait à l'emploi du pseudonyme, les autofictions française et chinoise ont la même essence : un refus de l'histoire officielle et de la narration collective ; celle de la France se présente comme une méfiance envers la possibilité de saisir la vérité ; celle de la Chine défriche un terrain vierge où la narration collective ne met pas les pieds. Les deux adhèrent à la postmodernité, se concentrent sur la diversité de l'expérience humaine, la Raison totalisante se déconstruit dans la multi-interprétation que suppose l'autofiction.

La présente étude, en recherchant la « relation dialectique » entre *L'Amant* et son écrivain-lecteur chinois, a insisté pour employer le concept d'autofiction afin de définir les œuvres imitant *L'Amant*. À nos yeux, ce que les écrivains/écrivaines chinois apprennent en imitant *L'Amant* ne peut être résumé à la simple redécouverte de la première personne et de la matière autobiographique. Dans *L'Amant*, ils/elles ont entrevu une nouvelle possibilité

de littérature, une nouvelle interaction avec la vérité et la réalité. Cette nouvelle possibilité adhère à la postmodernité, marquée par un effet dialogique provoqué par le texte autofictionnel. L'autofiction, à la marge de l'histoire, enrichit l'existence humaine, ce qui lui donne une valeur au-delà du champ littéraire.

À cause d'une sorte de mépris envers la littérature subjective en Chine, les études et les critiques sur l'autofiction chinoise et son lien avec *L'Amant* sont très insuffisantes. La présente étude a tenté d'établir la naissance de l'autofiction chinoise, et nous espérons qu'elle peut représenter un premier pas dans le domaine de la recherche sur l'autofiction chinoise.

Bibliographie

I Œuvres littéraires

I-1 Corpus primaire

CHEN Ran, *Vie Privée*, traduit du chinois par Rébecca Peyrelon, Paris, Éditions You Feng, 2016

DURAS Marguerite, *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984

HONG Ying, *Une fille de la faim*, traduit du chinois par Nathalie Louisgrand, Paris, Seuil, 2000

LIN Bai, *Combat d'un être solitaire* (一个人的战争), Beijing, Éditions des Jeunes Chinois, 2011 (première publication dans la revue littéraire chinoise, *Ville fleurie* (花城) de mars, 1994)

MIAN Mian, *Les Bonbons chinois*, traduit du chinois par Sylvie Gentil, Paris, Éditions de l'Olivier, 2003

MIN Anchee, *Red Azalea*, New York, Berkeley, 1994

WANG Xiaobo, *L'Âge d'or*, traduit du chinois par Jacques Seurre, Versailles, Éditions du Sorgho, 2001

WEI Hui, *Shanghai Baby*, traduit du chinois par Cora Whist, Paris, Éditions Philippe Piquier, poche, 2003

I-2 Corpus secondaire

A) Œuvres littéraires

CHEN Ran, « Septembre où la femme chauve ne peut pas sortir » (秃头女走不出来的九月), *Auto-collection de Chen Ran* (陈染自选集), Beijing, Éditions Modernes, 2006

- CHEN Ran, *Vie privée* (私人生活), Beijing, Éditions des écrivains, 1996
- DING Ling, « Le Journal intime de Sophie (莎菲女士的日记) », dans *Horizon des femmes. Les écrivaines de la période de la nouvelle littérature* (女性的地平线. 新文学开拓时期女作家群), Beijing, Éditions de l'Union littéraire chinoise, 1995
- GUO Moruo, *L'Autobiographie de Moruo* (沫若自传), Vol. 1, Beijing, Éditions de la littérature du peuple, 1978
- HU Shi, *L'Auto-récit à l'âge de quarante ans* (四十自述), An Hui, Éditions d'éducation d'An Hui, 2006
- MAO Dun, *Les Mémoires de Mao Dun* (茅盾回忆录), Beijing, Éditions de Hua Wen, 2013
- MIAN Mian, *Bonbons* (糖), Beijing, Éditions du théâtre chinois, 2000
- PIMPANEAU Jacques, *Biographie des regrets éternels – Biographies de Chinois illustres traduites par Jacques Pimpaneau*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1997
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions*, édition critique par Raymond Trousson, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2010
- Se-ma Ts'ien, *Les mémoires historiques de Se-ma Ts'ien*, traduits et annotés par Édouard Chvannes, Paris, Édition Leroux, 1895-1905, tome 1.
- SIMA Qian, *Mémoires historiques* (史记), Beijing, Éditions de Zhonghua Shuju, 1959
- WANG Xiaobo, *L'Amour pendant la période révolutionnaire* (革命时期的爱情), Guangzhou, Éditions de Huacheng, 1997 (première publication par Éditions de Hua Xia en 1994)
- XIAO Hong, *Biographie du fleuve Hulan* (呼兰河传), Tianjin, Éditions de baihua, 2005
- YAN Lianke, *Servir le peuple* (为人民服务), Hongkong, Éditions culturelle et artistique de Hongkong, 2005
- YAN Lianke, *Servir le peuple*, traduit par Claude Payen, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2009
- ZHANG Xianliang, *La Moitié de l'homme, c'est la femme* (男人的一半是女人), Beijing, Éditions de l'Union littéraire chinoise, 1985
- ZHANG Xianliang, *Mimosa*(绿化树), Beijing, Éditions de la littérature du peuple, 2006 (première publication dans la revue littéraire chinoise, *Octobre* (十月) de mars, 1984)
- ZHANG Xianliang, *S'habituer à mourir* (习惯死亡), Jinan, Éditions littéraire et artistique de Shandong, 1998 (première publication par Éditions de Baihua Wenyi en 1989)

B) Paratexte

- HONG Ying, *La vie est une histoire qui commence dans la douleur mais se termine dans la douceur*, (人生是个苦尽甘来的故事), *Le Journal de la jeunesse de Beijing* (北京青年报), 15 avril 2003
- LIN Bai, *L'Époque passionnante du chat* (猫的激情时代), Beijing, Éditions de l'Union littéraire chinoise, 2001
- WANG Xiaobo, « *Apprendre l'art au fil de ma vie* (用一生来学习艺术) », dans *La Majorité silencieuse* (沉默的大多数), Beijing, Éditions des Shiyue Wenyi, 2018
- Wang Xiaobo, « *Comment j'ai écrit L'Âge d'or* » (我写«黄金时代»), *Mon Jardin spirituel* (我的精神家园), Beijing, Éditions des Shiyue Wenyi, 2018
- WANG Xiaobo, « *Mes maîtres* (我的师承) », dans *Mon Jardin spirituel* (我的精神家园), Beijing, Éditions des Shiyue Wenyi, 2018
- WANG Xiaobo, « *Mon point de vue sur le roman* (我对小说的看法) », dans *La Majorité silencieuse* (沉默的大多数), Beijing, Éditions des Shiyue Wenyi, 2018
- WANG Xiaobo, « *Moralité décadente et intellectuel* (道德堕落与知识分子) », dans *Un cochon qui fait cavalier seul* (一只特立独行的猪), Beijing, Éditions des Shiyue Wenyi, 2018
- WANG Xiaobo, « *Parler de l'art du roman à partir de L'Âge d'or* (从«黄金时代»谈小说艺术) », dans *Un cochon qui fait cavalier seul* (一只特立独行的猪), Beijing, Éditions des Shiyue Wenyi, 2018
- WANG Xiaobo, « *Postface de L'Âge d'or* («黄金时代»后记) », dans *Mon Jardin spirituel* (我的精神家园), Beijing, Éditions des Shiyue Wenyi, 2018
- WANG Xiaobo, « *Un cochon qui fait cavalier seul* (一只特立独行的猪) », dans *Un cochon qui fait cavalier seul*, (一只特立独行的猪), Beijing, Éditions des Shiyue Wenyi, 2018
- HAN Yuanhong, *Documents d'étude sur Wang Xiaobo* (王小波研究资料), Tianjin, Éditions du peuple de Tianjin, 2009, volume 1
- WANG Zili, CHEN Zishan, *Documents de recherche sur Yu Dafu* (郁达夫研究资料), Beijing, Éditions de la propriété intellectuelle, 2010

II. Histoire et critique littéraires en chinois

II-1 Ouvrages

A) Ouvrages généraux

- AI Xiaoming, LI Yinhe, *Chevalier romantique : commémorer Wang Xiaobo* (浪漫骑士：记忆王小波), Beijing, Éditions des jeunes chinois, 1997
- CHEN Pingyuan, *La Transformation du modèle narratif du roman chinois* (中国小说叙事模式的转变), Beijing, Éditions de l'université de Pékin, [1987] 2010
- HONG Zicheng, *L'Histoire de la littérature contemporaine en Chine continentale* (大陆当代文学史), volume I, II, Taipei, Showwe Information, 2008
- KAWAI Kozo, *La Littérature autobiographique en Chine* (中国的自传文学), traduit en chinois par Cai Yi, Beijing, Central Compilation & Translation Press, 1998
- LI Zehou, *L'Histoire de la pensée moderne chinoise* (中国现代思想史论), Beijing, Éditions de l'Orient, 1987
- LIN Yusheng, *La Crise de la conscience chinoise*(中国意识的危机), traduit par Mu Shanpei, Gui Yang, Éditions du peuple de Gui Yang, 1986
- QIAN Liqun, *Les Trente Ans de la littérature moderne chinoise* (中国现代文学三十年), première version en 1987, Beijing, Éditions de l'université de Pékin, 2016
- SONG Xiaoying, *La Ficton de l'identité et la réalité du destin*, (身份的虚设与命运的实存), Beijing, Éditions de la science sociale chinoise, 2016
- TANG Tao, YAN Jiayan, *L'Histoire de la littérature moderne chinoise* (中国现代文学史), volume I, Beijing, Éditions de la littérature populaire, 1984
- WANG Anyi, *Reconstruire la tour d'ivoire* (重建象牙塔), Shanghai, Éditions de l'Extrême-Orient de Shanghai, 1997
- XU Jun, SONG Xuezhì, *La Traduction et la réception de la littérature française en Chine au XX^e siècle* (20 世纪法国文学在中国的译介与接受), Wuhan, Éditions de l'Éducation Hu Bei, 2007
- XU Pengxu, *Recherche philologique de la littérature moderne chinoise* (中国现代文学文献学研究), Beijing, Éditions des sciences sociales de Chine
- YANG Zhengrun, *Une poétique moderne de la biographie* (现代传记学), Nan Jing, Éditions de l'université de Nan Jing, 2009

YU Dafu, *La Grande Anthologie de la Nouvelle Littérature chinoise* (中国新文学大系), Hong Kong, Éditions de l'étude littéraire de Hongkong (香港文学研究社), 1972

ZHOU Cezong, *L'Histoire du Mouvement du 4 mai* (五四运动史), traduit par Chen Yongming, Changsha, Éditions de Yuelu, 1999

B) Ouvrages sur la littérature féminine

KANG Zhengguo, *Le Féminisme et la littérature* (女权主义与文学), Beijing, Éditions des sciences humaines, 1994

LIN Shuming, *La Critique littéraire du féminisme en Chine* (女性主义文学批评在中国), Gui Yang, Éditions du peuple de Gui Zhou, 1995

MENG Yue, DAI Jinhua, *Surgies de la surface de l'histoire : études de la littérature des femmes modernes* (浮出历史地表 : 现代妇女文学研究), Zhengzhou, Éditions du peuple de Henan, 1989

QIAO Yigang, *Mélodie colorante - Études sur le thème de la littérature féminine chinoise* (多彩的旋律—中国女性文学主题研究), Tianjin, Éditions de l'université de Nankai, 2003

XU Kun, *Le Bateau nocturne : l'écriture féminine des années quatre-vingt-dix* (双调夜行船 : 九十年代的女性写作), Tai Yuan, Éditions de l'éducation de Shanxi, 1999

II-2 Articles

A) Généralités

CHEN Caixun, « Réflexion culturelle sur l'absence de la narration à la première personne dans le roman classique chinois (中国古典小说第一人称叙事缺席的文化思考) », dans *Sciences sociales de Tianjin* (天津社会科学), n° 4, 2005

DU Weiming, QIAN Liqun, LI Zehou, « Li Zehou et le domaine de pensée des années 1980 en Chine (李泽厚与八十年代中国思想界) », dans *L'Époque ouverte* (开放时代), n° 11, 2011

HU Shi, *Les Six Écritures constatées insuffisantes comme les sources des leaders* (论六经不够作领袖人才的来源), dans *Collection des critiques de Hu Shi* (胡适论学近著), Jinan, Éditions du peuple de Shandong, Tome 1, Vol. 4

QIAN Hang, « Le Système du rang d'âge dans l'histoire chinoise et son rapport avec la coutume d'éviter le nom réel (中国历史上的排行制与实名敬避问题) », dans *La Science sociale* (社会科学), n° 2, 2003

TAO Ying, « Une variété de présentations, la littérature de jeune instruit dans la littérature

contemporaine (现当代文学中知青文学的多元化呈现) », dans *Writer* (作家), n° 4, 2013

WANG Hui, « Prophétie et Crise – Le Mouvement des Lumières du 4 mai dans l’histoire moderne chinoise I, II (预言与危机-中国现代历史中的五四启蒙运动 1,2) », dans *La Critique littéraire*(文学评论), n° 3 et 4, 1989

XU Jingpin, *Chinese Autobiography in the Past Century: A Literature Review* (百年中国自传文学创作:一个文献综述), dans *Chong Qing Social Sciences*, n° 11, 2014

ZHANG Yesong, « Pour ouvrir un espace de compréhension de la littérature des cicatrices (打开伤痕文学的理解空间) », dans *Contemporary Writers Review* (当代作家评论), n° 3, 2008.

B) Articles sur Duras

ANNIE Baby, *Duras d’un être solitaire* (一个人的杜拉斯), dans *Journal littéraire* (文学报), 11 août 2005

HUANG Hong, « La Centenaire, qui a mal-lu Duras ? (百年诞辰：是谁误读了杜拉斯 ?) », dans *Critique hebdomadaire* (书评周刊) du *Journal de la nouvelle capitale* (新京报) le 3 mars 2016

HUANG Hong, « Marguerite Duras sous la vision chinoise (中国视角下的玛格丽特·杜拉斯) », dans *La Littérature étrangère contemporaine* (当代外国文学), n° 1, 2007

LIU Mingjiu, « L’Exploration de la littérature autobiographique - *L’Amant* de Marguerite Duras » (自传文学中的探索—玛格丽特·杜拉斯《悠悠此情》), dans *Les Feuilles de platane de Fontainebleau* (枫丹白露的桐叶), Shanghai, Éditions de la documentation scientifique et sociale, 2000

TU Ao, « Duras, L’exhibition textuelle (杜拉斯：文本的表演) », dans *Quotidien Beijing* (北京日报), le 6 septembre 2000

XU Jun, SONG Xuezhi, « Dissertation sur la traduction, l’étude et la réception des œuvres de Duras en Chine (简论杜拉斯作品在中国的译介,研究与接受) », dans *La Littérature étrangère contemporaine* (当代外国文学), n° 4, 2004

YANG Qian, « Les études occidentales de Duras (西方的杜拉斯研究) », dans *L’Étude de la littérature étrangère* (外国文学研究), n° 5, 2004

YUAN Xiaoyi, *La joie désespérée et la tristesse* (绝望的快乐与哀愁), préface de la version chinoise du *Monde extérieur* (外面的世界), Guilin, Éditions de Lijiang, 1999

ZHAO Mei, « Derrière l’élégance, c’est la femme qui combine la beauté et la sagesse (在优雅的背后，是把美丽和智慧结合起来的女人) », dans *Comment prouver qu’on*

se possède (怎样证明彼此拥有), Guangzhou, Éditions de Huacheng, 1999

ZHAO Mei, « L'écriture comme passion (写作之于激情) », dans *Conversation libre sur la littérature* (文学自由谈), n° 5, 2005

C) Articles sur la littérature féminine

CUI Weiping, « Je suis femme, mais pas féministe (我是女性, 但不主义) », dans *Débats littéraires et artistiques* (文艺争鸣), n° 6, 1998

DAI Jinhua, « Chen Ran : une écriture individuelle et féminine (陈染: 个人和女性的书写) », dans *Vie privée* (私人生活), Beijing, Éditions des écrivains, 1996

RAN Xiaoping, « De corps écrit à corps écrivant, une étude sur l'écriture des femmes-écrivaines de la nouvelle génération durant les années 1990 (从书写身体到身体书写—二十世纪90年代新生代女作家创作漫谈) », dans *Vingt-et-unième siècle* (二十一世纪), n° 6, 2003.

ZHAO Bo, « Facile d'être femme, encore plus facile d'être femme écrivaine (做女人容易, 做女作家更容易) », dans *Monde littéraire à Shanghai* (海上文坛), n° 6, 1999

D) Autres

AO Kun, « La Présentation sur les romans interdits et brûlés durant la dynastie Qing » (清代禁毁小说述略), dans *Studies in Qing History* (清史研究), n°3, 1991

DENG Li, « La Contribution de L'Autobiographie de Moruo à l'autobiographie moderne en Chine (论沫若自传对中国现代自传的贡献) », dans *La Critique de roman* (小说评论), n° 4, 2010

LI Jiefei, « Née dans les années 1960 – critique d'Une fille de la faim de Hong Ying (生于60年代—读虹影《饥饿的女儿》) », dans *Week-end du Sud* (南方周末), le 21 avril 2000

MIAO Wei, *Un homme libéral* (一个自由分子), dans *Sanlian Life Weekly* (三联生活周刊), 5 juin 2005

SHU Kewen, *Wang Xiaobo comme intellectuel* (王小波作为知识分子), dans *Sanlian Life Weekly* (三联生活周刊), 5 juin 2005

III. Histoire et critique littéraires en langues occidentales

III-1 Ouvrages

A) Ouvrages généraux

- BONNIN Michel, *Génération perdue, Le mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2004
- GENETTE Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978
- JIN Siyan, *L'Écriture féminine chinoise du XX^e siècle à nos jours - Trame des souvenirs et de l'imaginaire*, Paris, Éditions You Feng, 2008
- LEECH Geoffrey, SHORT Mick, *Style in Fiction*, Edinburgh, Pearson Education Limited, 2007[1981]
- LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1994[1979]
- YANG Jisheng, *Stèles. La Grande Famine en Chine (1958-1961)*, traduit du chinois par Louis Vincenolles et Sylvie Gentil, Paris, Seuil, 2000

B) Autofiction

- LECARME Jacques, *La Littérature en France depuis 1968*, Paris, Bordas, 1982
- DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977
- DOUBROVSKY Serge, *Le Monstre*, Paris, Grasset, 2014
- FOREST Philippe, *Le Roman, le je*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001
- GASPARINI Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008
- GRELL Isabelle, *L'Autofiction*, Paris, Armand Colin, 2014
- LEJEUNE Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 2010
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 [1975]
- LEJEUNE Philippe, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986
- OUELLETTE-MICHALSKA Madeleine, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, Éditions XYZ, 2007

VILAIN Philippe, *L'Autofiction en théorie*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, 2009

C) Ouvrages sur Duras

ARMEL Alette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Bègles, Le Castor astral, 1990

III-2 Articles

BURGELIN Claude, *Pour l'autofiction, dans Autofiction(s)*, Colloque de Cerisy, Presses universitaires de Lyon, 2008

CONTAT Michel, *L'Autofiction, un genre litigieux*, Le Monde, 5 avril 2003.

DARRIEUSSECQ Marie, *L'Autofiction, un genre pas sérieux*, *Poétique*, n° 107, septembre 1996

DOUBROVSKY Serge, « Texte en main », dans *Autofiction & Cie, Cahiers RITM*, n° 6, 1993

DOUBROVSKY Serge, *Autobiographie/vérité/psychanalyse, L'Esprit créateur*, vol. 20, automne 1980, Minnesota

DOUBROVSKY Serge, *C'est fini*, entretien avec Isabelle Grell, dans *Je & Moi*, P. Forest, NRF, n° 598, 2011.

LARSON Wendy, « Never This Wild : Sexing the Cultural Revolution », dans *Modern China*, n° 4, octobre 1999

LECARME Jacques, « L'Autofiction : un mauvais genre ? », dans *Autofiction & Cie, Cahiers RITM*, n° 6, 1993.

VEG Sebastian, DUTOURNIER Guillaume, « Fiction utopique et examen critique : la Révolution culturelle dans L'Âge d'or de Wang Xiaobo », dans *Perspectives chinoises*, n° 101, 2007

VILAIN Philippe, « L'Autofiction, l'exception théorique », dans *L'Exception et la France contemporaine : histoire, imaginaire, littérature*, édité par M. Dambre et R. J. Golsan, Paris, PSN, 2010.

WANG Jing, *High Cultural Fever : Politics, Aesthetics and Ideology in Deng's China*, Berkeley, University of California, 1996

IV. Thèses

COLONNA Vincent, *L'Autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. En ligne : [<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>], consulté le 10/02/2015

HUANG Hong, *Duras et l'Asie, l'Asie et Duras, étude des représentations de l'Asie dans l'œuvre et de la réception de l'œuvre en Chine*, thèse de 2005 à Paris 3, Lille, ANRT

LUAN Heshu, *Deux générations de femmes : une étude comparative entre les littératures et les théories féminines française et chinoise (1958-2005)*, thèse de doctorat, Université d'Aix Marseille, 2018

V. Documents électroniques ou informatisés

CHEN Xiaoming, *Duras : « La Mère corporelle » des femmes écrivains*(杜拉斯：女作家的身体之母), en ligne : [http://blog.sina.com.cn/s/blog_473fffb4010000i8.html], 28 novembre 2005 ; consulté le 7 avril, 2015

PUEL Caroline, *Les Belles Femmes écrivains*, en ligne : [<http://www.lepoint.fr/actualites-litterature/2007-01-20/les-belles-femmes-ecrivaines/1038/0/59892>], consulté le 8 mai, 2016

YAO Xinyong, *Abrègement politique et rétablissement littéraire, la comparaison et l'analyse entre les versions différentes du roman Servir le peuple* (姚新勇, 政治删节与文学还原, 小说«为人民服务»不同版本的比较和分析). En ligne : [<http://www.aisixiang.com/data/36177.html>]. Consulté le 24 octobre, 2016

VI. Entretiens

HONG Ying, en ligne : [<http://news.sohu.com/96/52/news206975296.shtml>], 26 février 2003. Consulté le 1er mars 2015

« Marguerite Duras avec Bernard Pivot », en ligne : [<https://www.youtube.com/watch?v=9sWXoxRN6j8>]. Consulté 1^{er} mars 2015

« Marguerite Duras avec Marianne Alphant », *Libération*, 17 avril 1985

« Mian Mian, transforme la douleur et le malheur de la vie en littérature (棉棉, 把人生的痛苦和不幸, 变成了文学) », en ligne : [<http://www.ifuun.com/a20171015687124>],

consulté le 1 octobre, 2017

Annexes

Annexe 1 Les traductions des œuvres de Duras en Chine

PUBLICATION En français		TRADUCTION En chinois			
Titre français	Date de Publication	Date de Traduction	Titre de la Traduction	Traducteur/ Traductrice	Édition
<i>Les Impudents</i>	1943	2000	《厚颜无耻的人》	王士元 (Wang Shiyuan)	《杜拉斯文集》，春风文艺出版社，许钧主编 Œuvres littéraires de Duras, sous la direction de Xu Jun, Shenyang, éd. littéraires et artistiques Chunfeng
<i>La Vie Tranquille</i>	1944	2000	《平静的生活》	俞佳乐 (Yu Jiale)	《杜拉斯文集》，春风文艺出版社，许钧主编 Œuvres littéraires de Duras, sous la direction de Xu Jun, Shenyang, éd. littéraires et artistiques Chunfeng
<i>Un barrage contre le Pacifique</i>	1950	1991	《太平洋一堤岸》	陈宗宝 (Chen Zongbao)	《当代外国文学》，1991年第1期 (Nanjing, dans <i>La Littérature étrangère contemporaine</i> , N°1, 1991)
		1994	《抵挡太平洋的堤坝》	张容 (Zhang Rong)	安徽文艺出版社 (Hefei, éd. littéraires et artistiques de l'Anhui)
<i>La Marin de Gibraltar</i>	1952	2000	《直布罗陀水手》	边芹 (Bian Qin)	《杜拉斯文集》，春风文艺出版社，许钧主编 Œuvres littéraires de Duras, sous la direction de Xu Jun, Shenyang, éd. littéraires et artistiques Chunfeng
<i>Les Petits Chevaux de Tarquinia</i>	1953	2000	《塔吉尼亚的小马》	刘云虹 (Liu Yunhong)	《杜拉斯文集》，春风文艺出版社，许钧主编 Œuvres littéraires de Duras, sous la direction de Xu Jun, Shenyang, éd. littéraires et artistiques Chunfeng

<i>Des journées entières dans les arbres</i>	1954	1984	《在树林间的 日日夜夜》	廖练迪 (Liao Liandi)	《外国文学》，1984年第8期 (Beijing, dans <i>La Littérature étrangère</i> , N°8, 1984)
		2000	《树上的岁月 》	李末 (Li Mo)	《杜拉斯文集》，春风文艺出版社，许钧主编 Œuvres littéraires de Duras, sous la direction de Xu Jun, Shenyang, éd. littéraires et artistiques Chunfeng
<i>Le Boa</i>	1954	2000	《巨蟒》	李末 (Li Mo)	《杜拉斯文集》，春风文艺出版社，许钧主编 Œuvres littéraires de Duras, sous la direction de Xu Jun, Shenyang, éd. littéraires et artistiques Chunfeng
<i>Madame Dodin</i>	1954	2000	《多丹太太》	黄芳 (Huang Fang)	《杜拉斯文集》，春风文艺出版社，许钧主编 Œuvres littéraires de Duras, sous la direction de Xu Jun, Shenyang, éd. littéraires et artistiques Chunfeng
<i>Les Chantiers</i>	1954	2000	《工地》	刘娟 (Liu Juan)	《杜拉斯文集》，春风文艺出版社，许钧主编 Œuvres littéraires de Duras, sous la direction de Xu Jun, Shenyang, éd. littéraires et artistiques Chunfeng
<i>Le Square</i>	1955	1984	《广场》	王道乾 (Wang Daoqian)	《世界文学》，1984 Beijing, dans <i>Littérature mondiale</i> , 1984
		2000	《街心花园》	刘和平 (Liu Heping)	《杜拉斯文集》，春风文艺出版社，许钧主编 Œuvres littéraires de Duras, sous la direction de Xu Jun, Shenyang, éd. littéraires et artistiques Chunfeng
<i>Moderato cantabile</i>	1958	1980	《琴声如诉》	王道乾 (Wang Daoqian)	《外国文艺》，1980年第2期 (Beijing, dans <i>Littératures étrangères</i> , N°2, 1980)
		1999	《如歌的中板 》	马振骋 (Ma Zhencheng)	《杜拉斯选集》，作家出版社，陈侗、王东亮编 Œuvres choisies de Duras, sous la direction de Chen Tong, Wang Dongliang, Beijing, éd. des écrivains
<i>Les Viaducs de Seine-et-Oise</i>	1959	2000	《塞纳-瓦兹的 高架桥》	谭成春 (Tan Chengchun)	《杜拉斯文集》，春风文艺出版社，许钧主编 Œuvres littéraires de Duras, sous la direction de Xu Jun, Shenyang, éd. littéraires et artistiques Chunfeng

<i>Dix heures et demie du soir en été</i>	1959	2000	《夏日夜晚十点半》	苏影 (Su Ying)	《杜拉斯文集》，春风文艺出版社，许钧主编 Œuvres littéraires de Duras, sous la direction de Xu Jun, Shenyang, éd. littéraires et artistiques Chunfeng
<i>Hiroshima mon amour</i>	1960	1986	《广岛之恋》	陈景亮 (Chen Jingliang) 谭立德 (Tan Lide)	漓江出版社 Guilin, éd. de Lijiang
		2000	《广岛之恋》	边芹 (Bian Qin)	《杜拉斯文集》，春风文艺出版社，许钧主编 Œuvres littéraires de Duras, sous la direction de Xu Jun, Shenyang, éd. littéraires et artistiques Chunfeng
<i>Une aussi longue absence</i>	1961	1986	《长别离》	陈景亮 (Chen Jingliang) 谭立德 (Tan Lide)	漓江出版社 Guilin, éd. de Lijiang
<i>L'Après-midi de Monsieur Andesmas</i>	1962	1981	《昂代斯玛先生的午后》	王道乾 (Wang Daoqian)	《当代外国文学》 Nanjing, dans <i>La Littérature étrangère contemporaine</i>
		2000	《安德马斯先生的午后》	胡小力 (Hu Xiaoli)	《杜拉斯文集》，春风文艺出版社，许钧主编 Œuvres littéraires de Duras, sous la direction de Xu Jun, Shenyang, éd. littéraires et artistiques Chunfeng
<i>Le Ravissement de Lol V. Stein</i>	1964	1992	《洛儿·瓦斯泰因的迷狂》	王道乾 (Wang Daoqian)	《当代外国文学》 (Nanjing, dans <i>La Littérature étrangère contemporaine</i>)
		2000	《劳儿的劫持》	王东亮 (Wang Dongliang)	《杜拉斯文集》，春风文艺出版社，许钧主编 Œuvres littéraires de Duras, sous la direction de Xu Jun, Shenyang, éd. littéraires et artistiques Chunfeng
<i>Les eaux et forêts</i>	1965				
<i>Le Square (Théâtre)</i>	1965				
<i>La Musica</i>	1965				
<i>Le Vice-consul</i>	1966	2000	《副领事》	宋学智 (Song Xuezhi)	《杜拉斯文集》，春风文艺出版社，许钧主编 Œuvres littéraires de Duras, sous la direction de Xu Jun, Shenyang, éd. littéraires et artistiques Chunfeng

<i>L'Amante anglaise</i>	1967	2000	《英国情人》	周国强 (Zhou Guoqiang)	《杜拉斯文集》，春风文艺出版社，许钧主编 Œuvres littéraires de Duras, sous la direction de Xu Jun, Shenyang, éd. littéraires et artistiques Chunfeng
<i>Suzanna Andler</i>	1968				
<i>Yes, peut-être</i>	1968				
<i>Le Shaga</i>	1968				
<i>Un Homme est venu me voir</i>	1968				
<i>Détruire dit-elle</i>	1969	1999	《毁灭，她说》	马振骋 (Ma Zhencheng)	《杜拉斯选集》，作家出版社，陈炯、王东亮编 Œuvres choisies de Duras, sous la direction de Chen Tong, Wang Dongliang, Beijing, éd. des écrivains
<i>Abahn, Sabana, David</i>	1970	2000	《阿邦、萨巴娜和大卫》	韩琳 (Han Lin)	《杜拉斯文集》，春风文艺出版社，许钧主编 Œuvres littéraires de Duras, sous la direction de Xu Jun, Shenyang, éd. littéraires et artistiques Chunfeng
<i>L'Amour</i>	1971	2000	《爱》	袁莉 (Yuan LI)	《杜拉斯文集》，春风文艺出版社，许钧主编 Œuvres littéraires de Duras, sous la direction de Xu Jun, Shenyang, éd. littéraires et artistiques Chunfeng
<i>India Song</i>	1973	2000	《印度之歌》	王殿忠 (Wang Dianzhong)	《杜拉斯文集》，春风文艺出版社，许钧主编 Œuvres littéraires de Duras, sous la direction de Xu Jun, Shenyang, éd. littéraires et artistiques Chunfeng
<i>La Femme du Gange</i>	1973	2000	《恒河女子》	户思社 (Hu Sishe)	《杜拉斯文集》，春风文艺出版社，许钧主编 Œuvres littéraires de Duras, sous la direction de Xu Jun, Shenyang, éd. littéraires et artistiques Chunfeng
<i>Nathalie Granger</i>	1973	2000	《娜塔莉 格兰热》	户思社 (Hu Sishe)	《杜拉斯文集》，春风文艺出版社，许钧主编 Œuvres littéraires de Duras, sous la direction de Xu Jun, Shenyang, éd. littéraires et artistiques Chunfeng

<i>Les Parleuses</i>	1974	1999	《话多的女人》	吴岳添 (Wu Yuetian)	《杜拉斯选集》，作家出版社，陈侗、王东亮编 Œuvres choisies de Duras, sous la direction de Chen Tong, Wang Dongliang, Beijing, éd. des écrivains
<i>Le Camion</i>	1977	1999	《卡车》	马振骋 (Ma Zhencheng)	《杜拉斯选集》，作家出版社，陈侗、王东亮编 Œuvres choisies de Duras, sous la direction de Chen Tong, Wang Dongliang, Beijing, éd. des écrivains
<i>Les Lieux de Marguerite Duras</i>	1976				
<i>L'Eden cin éma</i>	1977	1999	《伊甸园影院》	林秀清 (Lin Xiuqing) 金龙阁 (Jin Longge)	《杜拉斯小丛书》，漓江出版社 Petite collection de Duras, Guilin, éd. Lijiang
<i>Le Navire «Night »</i>	1979	1999	《黑夜号轮船》	林秀清 (Lin Xiuqing) 金龙阁 (Jin Longge)	《杜拉斯小丛书》，漓江出版社 Petite collection de Duras, Guilin, éd. Lijiang
<i>César é</i>	1979	1999	《赛扎蕾》	林秀清 (Lin Xiuqing) 金龙阁 (Jin Longge)	《杜拉斯小丛书》，漓江出版社 Petite collection de Duras, Guilin, éd. Lijiang
<i>Les Mains négatives</i>	1979	1999	《否决的手》	林秀清 (Lin Xiuqing) 金龙阁 (Jin Longge)	《杜拉斯小丛书》，漓江出版社 Petite collection de Duras, Guilin, éd. Lijiang
<i>Aur éia Steiner</i>	1979	1999	《奥蕾莉亚系列》	林秀清 (Lin Xiuqing) 金龙阁 (Jin Longge)	《杜拉斯小丛书》，漓江出版社 Petite collection de Duras, Guilin, éd. Lijiang
<i>Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique</i>	1980				
<i>L'Homme assis dans le couloir</i>	1980	1999	《坐在走廊里的男人》	唐珍 (Tang Zhen)	《杜拉斯选集》，作家出版社，陈侗、王东亮编 Œuvres choisies de Duras, sous la direction de Chen Tong, Wang Dongliang, Beijing, éd. des écrivains
<i>L'Et é80</i>	1980	1999	《80年的夏天》	康勒 (Kang Le)	《杜拉斯选集》，作家出版社，陈侗、王东亮编 Œuvres choisies de Duras, sous la direction de Chen Tong, Wang Dongliang, Beijing, éd. des écrivains
<i>Agatha</i>	1981				

<i>Outside</i>	1981	1999	《外面的世界》	袁筱一 (Yuan Xiaoyi) 黄荭 (Huang hong)	《杜拉斯小丛书》，漓江出版社 Petite collection de Duras, Guilin, éd. Lijiang
<i>L'Homme atlantique</i>	1982	1999	《大西洋的男人》	唐珍 (Tang Zhen)	《杜拉斯选集》，作家出版社，陈侗、王东亮编 Œuvres choisies de Duras, sous la direction de Chen Tong, Wang Dongliang, Beijing, éd. des écrivains
<i>Savannah Bay</i>	1982	1999	《萨瓦纳湾》	马振骋 (Ma Zhencheng)	《杜拉斯选集》，作家出版社，陈侗、王东亮编 Œuvres choisies de Duras, sous la direction de Chen Tong, Wang Dongliang, Beijing, éd. des écrivains
<i>La Maladie de le mort</i>	1982	1999	《死亡的疾病》	冀可平 (Ji Keping)	《杜拉斯选集》，作家出版社，陈侗、王东亮编 Œuvres choisies de Duras, sous la direction de Chen Tong, Wang Dongliang, Beijing, éd. des écrivains
<i>L'Amant</i>	1984	1985	《情人》	王东亮 (Wang Dongliang)	四川人民出版社 Chengdu, éd. du Peuple de Sichuan
		1985	《情人》	蒋庆美 (Jiang Qingmei)	《当代外国文学》 Nanjing, dans <i>La Littérature étrangère contemporaine</i>
		1985	《情人》	颜保 (Yan Bao)	北京语言学院出版社 Beijing, éd. de l'Institut des langues de Beijing, traduction avec texte en regard
		1986	《情人》	王道乾 (Wang Daoqian)	上海译文出版社 Shanghai, éd. de Traduction de Shanghai, dans <i>La Collection des romans français contemporains</i>
		1986	《情人》	戴明沛 (Dai Mingpei)	北京出版社 Beijing, éd. de Beijing
		1986	《悠悠此情》	李玉民 (Li Yumin)	漓江出版社 Guilin, éd. de Lijiang
		2000	《情人》	纪应天 (Ji Yingtian) 林瑞新 (Lin Ruixin)	敦煌文艺出版社 Lanzhou, éd. littéraires et artistiques de Dunhuang
		2000	《情人》	泽兵 (Ze Bing)	中国戏剧出版社 Beijing, éd. du théâtre chinois
<i>La Douleur</i>	1985	1987	《痛苦》	张小鲁 (Zhang Xiaolu)	《外国文艺》，1987年第2期 dans <i>Littérature étrangère</i> n°2, 1987
		1989	《痛苦》	王道乾 (Wang Daoqian)	作家出版社 Beijing, éd. des écrivains

<i>La Musica deuxième</i>	1985	2000	《音乐之二》	王殿忠 (Wang Dianzhong)	《杜拉斯文集》，春风文艺出版社，许钧主编 Œuvres littéraires de Duras, sous la direction de Xu Jun, Shenyang, éd. littéraires et artistiques Chunfeng
<i>Les Yeux bleus, cheveux noirs</i>	1986	1997	《乌发碧眼》	王道乾 (Wang Daoqian) 南山 (Nan Shan)	上海译文出版社 Shanghai, éd. de Traduction de Shanghai
<i>La Pute de la côte normande</i>	1986	1999	《诺曼底海滨的妓女》	郑益姣 (Zheng Yijiao)	《杜拉斯选集》，作家出版社，陈侗、王东亮编 Œuvres choisies de Duras, sous la direction de Chen Tong, Wang Dongliang, Beijing, éd. des écrivains
<i>Emily L.</i>	1987	1989	《埃米莉 L》	王道乾 (Wang Daoqian)	上海文汇出版社 Shanghai, éd. Wenhui de Shanghai
		1999	《埃米莉 L》	廖淑涵 (Liao Shuhan)	《杜拉斯选集》，作家出版社，陈侗、王东亮编 Œuvres choisies de Duras, sous la direction de Chen Tong, Wang Dongliang, Beijing, éd. des écrivains
<i>La Vie matérielle</i>	1987	1997	《物质生活》	王道乾 (Wang Daoqian)	百花文艺出版社 Tianjin, éd. littéraires et artistiques des Cent Fleurs
<i>Les Yeux verts</i>	1980-1987				
<i>La Pluie d'été</i>	1990	2007	《夏雨》	桂裕芳 (Gui Yufang)	上海译文出版社 Shanghai, éd. de Traduction de Shanghai
<i>L'Amant de la Chine du Nord</i>	1991	1992	《北方的中国情人》	胡小跃 (Hu Xiaoyue)	中国文联出版社 Beijing, éd. de l'Association des écrivains
		1993	《北方的中国情人》	纪应天 (Ji Yingtian)	华艺出版社 Beijing, éd. Huayi
		2000	《来自中国北方的情人》	周国强 (Zhou Guoqiang)	《杜拉斯文集》，春风文艺出版社，许钧主编 Œuvres littéraires de Duras, sous la direction de Xu Jun, Shenyang, éd. littéraires et artistiques Chunfeng
<i>Yann André Steiner</i>	1992	2007	《扬·安德烈亚·斯泰奈》	王文融 (Wang Wenrong)	上海译文出版社 Shanghai, éd. de Traduction de Shanghai
<i>Ecrire</i>	1993	2000	《写作》	曹德明 (Cao Deming)	《杜拉斯文集》，春风文艺出版社，许钧主编 Œuvres littéraires de Duras, sous la direction de Xu Jun, Shenyang, éd. littéraires et artistiques Chunfeng

<i>Le Monde extérieur</i>	1993	1999	《外面的世界 》	袁筱一 (Yuan Xiaoyi) 黄荭 (Huang hong)	《杜拉斯选集》，作家出版社 ，陈侗、王东亮编 Œuvres choisies de Duras, sous la direction de Chen Tong, Wang Dongliang, Beijing, éd. des écrivains
<i>C'est tout</i>	1995				

Annexe 2 La première traduction des œuvres de Duras en Chine

Titre français	Date de publication en France	Titre de la traduction	Première date de traduction	Écart (ans)
<i>Les Impudents</i>	1943	《厚颜无耻的人》	2000	57
<i>La Vie Tranquille</i>	1944	《平静的生活》	2000	56
<i>Un barrage contre le Pacifique</i>	1950	《太平洋一堤岸》	1991	41
<i>La Marin de Gibraltar</i>	1952	《直布罗陀水手》	2000	48
<i>Les Petits Chevaux de Tarquinia</i>	1953	《塔吉尼亚的小马》	2000	47
<i>Des journées entières dans les arbres</i>	1954	《在树林间的日日夜夜》	1984	30
<i>Le Boa</i>	1954	《巨蟒》	2000	46
<i>Madame Dodin</i>	1954	《多丹太太》	2000	46
<i>Les Chantiers</i>	1954	《工地》	2000	46
<i>Le Square</i>	1955	《广场》	1984	29
<i>Moderato cantabile</i>	1958	《琴声如诉》	1980	22
<i>Les Viaducs de Seine-et-Oise</i>	1959	《塞纳-瓦兹的高架桥》	2000	41
<i>Dix heures et demie du soir en été</i>	1959	《夏日夜晚十点半》	2000	41
<i>Hiroshima mon amour</i>	1960	《广岛之恋》	1986	26
<i>Une aussi longue absence</i>	1961	《长别离》	1986	25
<i>L'Après-midi de Monsieur Andesmas</i>	1962	《昂代斯玛先生的午后》	1981	19
<i>Le Ravissement de Lol V. Stein</i>	1964	《洛儿·瓦·斯泰因的迷狂》	1992	28
<i>Le Vice-consul</i>	1966	《副领事》	2000	34
<i>L'Amante anglaise</i>	1967	《英国情人》	2000	33
<i>D'écriture dit-elle</i>	1969	《毁灭，她说》	1999	30

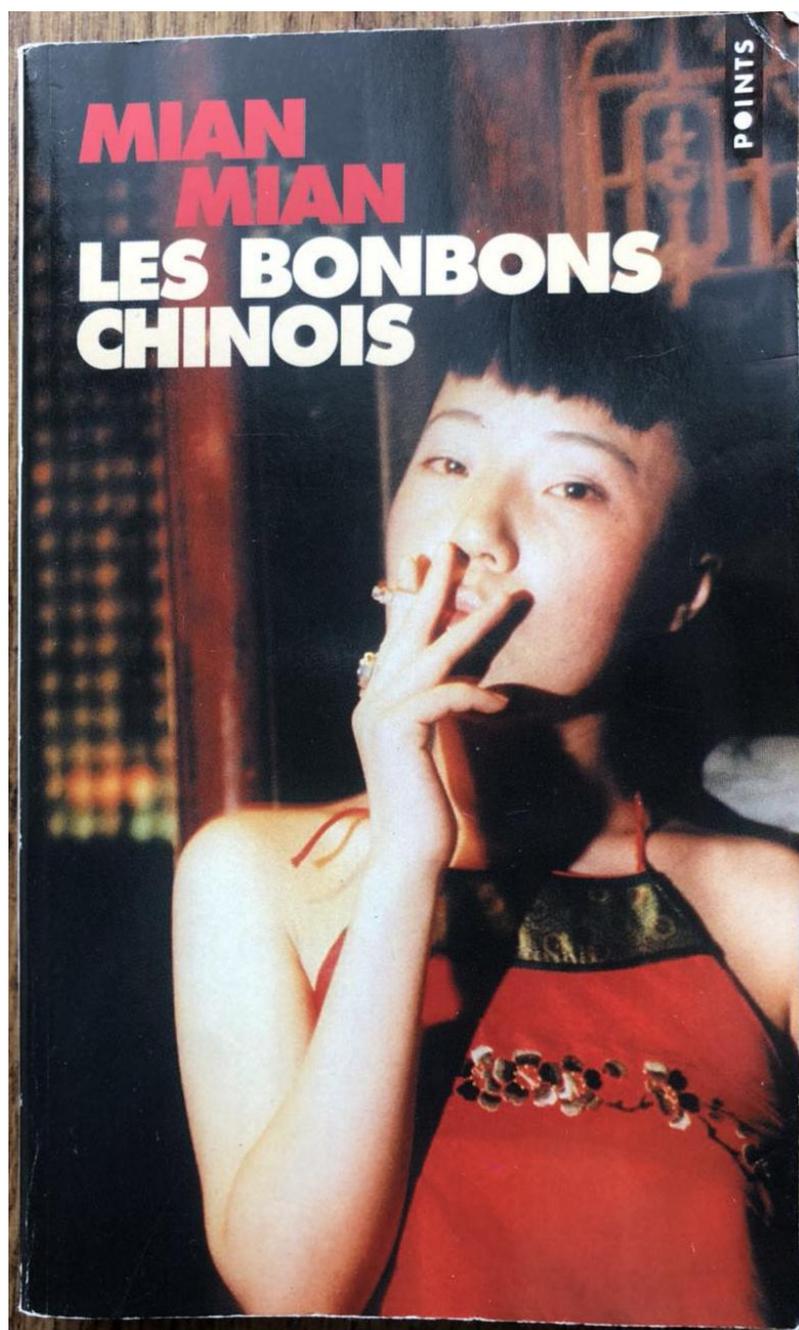
<i>Abahn, Sabana, David</i>	1970	《阿邦、萨巴娜和大卫》	2000	30
<i>L'Amour</i>	1971	《爱》	2000	29
<i>India Song</i>	1973	《印度之歌》	2000	27
<i>La Femme du Gange</i>	1973	《恒河女子》	2000	27
<i>Nathalie Granger</i>	1973	《娜塔莉 格朗热》	2000	27
<i>Les Parleuses</i>	1974	《话多的女人》	1999	25
<i>Le Camion</i>	1977	《卡车》	1999	22
<i>L'Eden cin éna</i>	1977	《伊甸园影院》	1999	22
<i>Le Navire «Night »</i>	1979	《黑夜号轮船》	1999	20
<i>C ésar ée</i>	1979	《赛扎蕾》	1999	20
<i>Les Mains n égatives</i>	1979	《否决的手》	1999	20
<i>Aur élia Steiner</i>	1979	《奥蕾莉亚系列》	1999	20
<i>L'Homme assis dans le couloir</i>	1980	《坐在走廊里的男人》	1999	19
<i>L'Et é80</i>	1980	《80年的夏天》	1999	19
<i>Outside</i>	1981	《外面的世界》	1999	18
<i>L'Homme atlantique</i>	1982	《大西洋的男人》	1999	17
<i>Savannah Bay</i>	1982	《萨瓦纳湾》	1999	17
<i>La Maladie de le mort</i>	1982	《死亡的疾病》	1999	17
<i>L'Amant</i>	1984	《情人》	1985	1
<i>La Douleur</i>	1985	《痛苦》	1987	2
<i>La Musica deuxi ème</i>	1985	《音乐之二》	2000	15
<i>Les Yeux bleus, cheveux noirs</i>	1986	《乌发碧眼》	1997	11
<i>La Pute de le c ôte normande</i>	1986	《诺曼底海滨的妓女》	1999	13
<i>Emily L.</i>	1987	《埃米莉 L》	1989	2
<i>La Vie mat érielle</i>	1987	《物质生活》	1997	10
<i>La Pluie d'été</i>	1990	《夏雨》	2007	17
<i>L'Amant de la Chine du Nord</i>	1991	《北方的中国情人》	1992	1
<i>Yann Andr éa Steiner</i>	1992	《扬 安德烈亚 斯泰奈》	2007	15
<i>Écrire</i>	1993	《写作》	2000	7
<i>Le Monde ext érieur</i>	1993	《外面的世界》	1999	6

Annexe 3 Couverture des autofictions chinoises



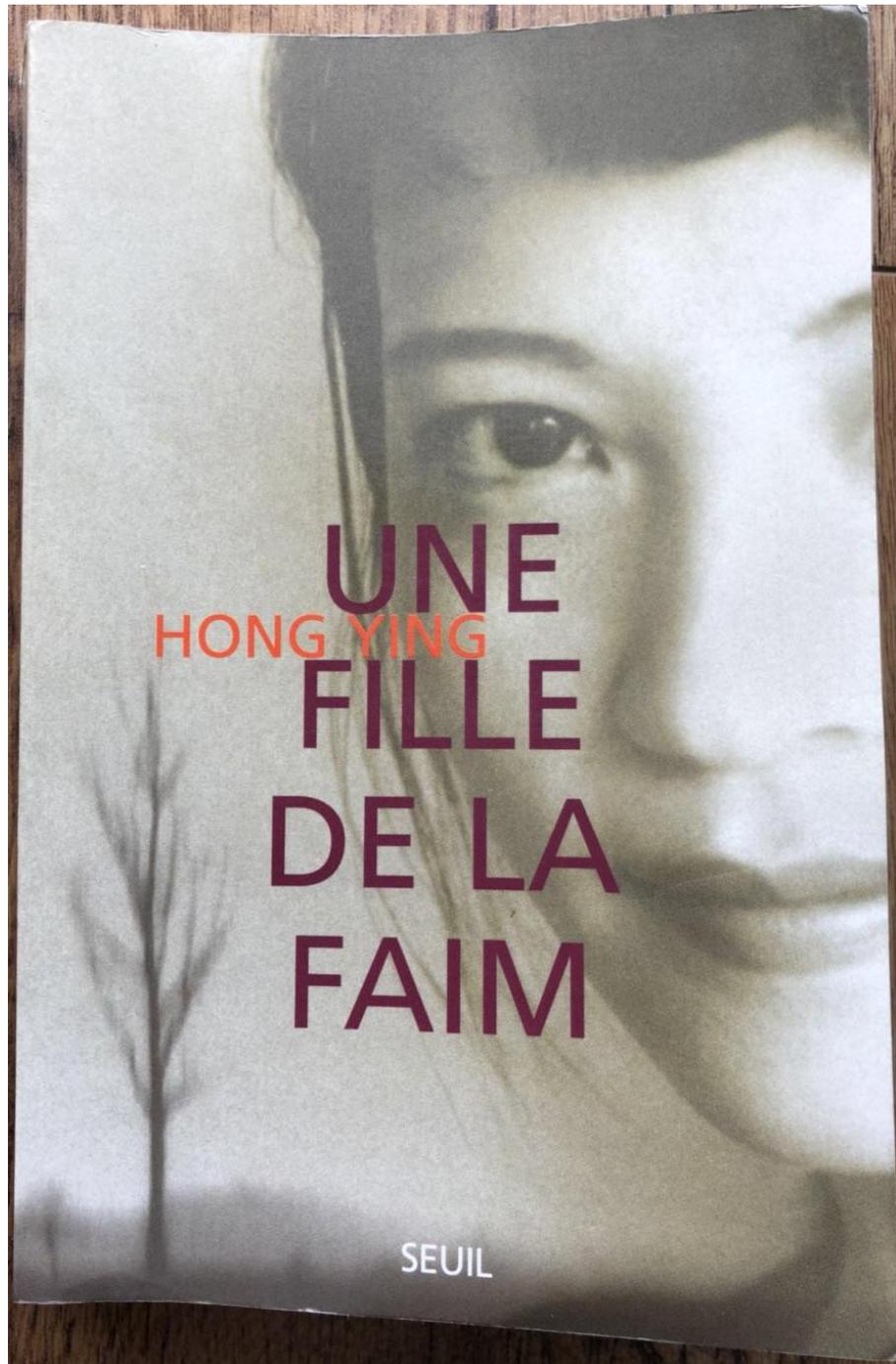
Wei Hui, *Shanghai Baby*

Photo:Zhang Xielin



Mian Mian, *Les Bonbons Chinois*

Photo:Zhang Xielin



Hong Ying, *Une Fille de la Faim*

Photo:Zhang Xielin

Tables des matières

INTRODUCTION.....	11
1. L'objet d'étude	12
2. Le choix du corpus	14
3. L'approche littéraire et les méthodes de recherche.....	16
4. Le plan.....	18
PREMIERE PARTIE : CONDITIONS THÉORIQUES ET CRITIQUES DE LA RÉCEPTION DE <i>L'AMANT</i>	21
CHAPITRE I : <i>L'AMANT</i> : UN EXEMPLE POUR L'ÉCRITURE FÉMININE EN CHINE DEPUIS LES ANNEES 1990	24
I. Chine : l'éveil de la féminité et la naissance de l'écriture féministe.....	26
1. Le Mouvement du 4 mai : la naissance de la littérature féminine moderne en Chine (1917- 1921)	28
2. L'esprit du 4 mai : un sentiment d'engagement chez les écrivains et les écrivaines	34
3. L'essor littéraire post-maoïste : l'émergence de l'écriture féministe (années 1980 et 1990)	39
II. Duras = <i>L'Amant</i> ?	50
1 L'accueil chinois de l'œuvre de Duras	50
2. <i>L'Amant</i> : une malédiction ?	52
III. <i>L'Amant</i> et les femmes écrivains des années 1960	58
1. Chen Ran : la focalisation alternative	59
2. Lin Bai : du Mékong au Yangzi	65
IV <i>L'Amant</i> et les belles femmes écrivains	68
1. Retour sur la différence entre les générations : du féminisme au consumérisme	69
2. Les belles femmes écrivains : succès commercial et mépris critique.....	71
3. Deux générations, deux rapports à <i>L'Amant</i>	75
CHAPITRE II : DOUBLE DETOUR THEORIQUE.....	81
A : L'autofiction	81
I. Histoire du genre et théorisations françaises	81
1. Rappel : P. Lejeune et S. Doubrovsky	82
2. Légitimation : Jacques Lecarme.....	85
3. Renversements : Gérard Genette, Vincent Colonna vs Marie Darrieussecq.....	86
4. Années 2000 : Philippe Forest, Bruno Blanckeman vs Philippe Gasparini	89
5. L'autofiction anominale : Philippe Vilain	92
II. L'autofiction : une exception théorique	94
1. Une « fiction » illégitime ?	95
2. L'ère du petit récit.....	98
3. Rôle de la psychanalyse	99
4. Le pacte autofictionnel.....	101
III. <i>L'Amant</i> , une autofiction ?.....	102
1. Brouillage générique : ni autobiographie ni roman	103
2. <i>L'Amant</i> : une autofiction anominale	108
B. Histoire de l'autobiographie en Chine.....	110
I. L'autobiographie dans la Chine ancienne	111

1. L'autopostface de Sima Qian (-109 à -91)	111
2. L'autoportrait de Tao Yuanming (365-427)	115
3. L'autobiographie de Lu Yu et de Liu Yuxi : histoire ou littérature ? (733-842)	120
4. L'autobiographie dans Chine ancienne : concept ou genre	123
II L'autobiographie moderne en Chine (1929-1981).....	125
1. Hu Shi : la préconisation de l'autobiographie moderne.....	126
2. Guo Moruo : l'archétype de l'autobiographie moderne.....	129
3. Mao Dun : une continuité dans la période post-maoïste.....	132
4. L'autobiographie moderne en Chine : entre histoire et littérature	134
DEUXIEME PARTIE : DEUX EXEMPLES D'AUTOFICTIONS INDÉTERMINÉES.....	139
CHAPITRE I : WANG XIAO BO : <i>L'ÂGE D'OR</i> (1994).....	142
I. Un jeune instruit libéral.....	144
II. La construction du temps.....	149
1. Ordre narratif	151
2. Fréquence et focalisation	157
III. Une représentation singulière de la sexualité.....	161
1. Une forme de transgression.....	165
2. Un besoin vital	171
IV. La Révolution culturelle : une métaphore	181
1. Un personnage indomptable	182
2. Un auteur libre	190
CHAPITRE II : HONG YING : <i>UNE FILLE DE LA FAIM</i> (1999).....	194
I. Une brève biographie	195
II <i>Une fille de la faim</i> : une mémoire collective individualisée	197
III Traces de <i>L'Amant</i>	201
IV Une narratologie empruntée.....	207
V. Des personnages hérités de Duras	211
VI. <i>Une fille de la faim</i> : tension entre aveu autobiographique et emploi du pseudonyme.....	216
VII. <i>L'Âge d'or</i> et <i>Une fille de la faim</i> : autofictions indéterminées.....	226
CHAPITRE III : LA PREMIÈRE PERSONNE DANS LA LITTÉRATURE CHINOISE	232
I. La première personne dans le roman chinois	232
1. L'absence de la première personne dans le roman classique	232
2. La première personne dans le roman moderne.....	237
3. L'insistance sur la « vérité » au sein du lectorat chinois.....	244
II. La première personne dans l'écriture autobiographique.....	248
1. La notion de l'écriture autobiographique.....	249
2. La transformation de l'emploi de la première personne	251
3. L'autofiction chinoise : une autofiction pseudonyme.....	258
III. L'autofiction : une écriture féminine du corps désirant	262
1. L'autofiction, une écriture féminine	264
2. L'autofiction, une écriture du corps désirant	267
3. L'autofiction dans un régime de défaveur	269
CONCLUSION : L'AUTOFICTION, À LA MARGE DE L'HISTOIRE.....	273
BIBLIOGRAPHIE.....	287
I Œuvres littéraires	287

II. Histoire et critique littéraires en chinois	290
III. Histoire et critique littéraires en langues occidentales	293
IV. Thèses	296
V. Documents électroniques ou informatisés	296
VI. Entretiens	296
ANNEXES	298
Annexe 1 Les traductions des œuvres de Duras en Chine	298
Annexe 2 La première traduction des œuvres de Duras en Chine	306
Annexe 3 Couverture des autofictions chinoises	308