

Occidentalisme psychanalytique dans la littérature chinoise de la Nouvelle période

Lanfang Guo

▶ **To cite this version:**

Lanfang Guo. Occidentalisme psychanalytique dans la littérature chinoise de la Nouvelle période. Psychologie. Université Sorbonne Paris Cité, 2019. Français. NNT : 2019USPCC044 . tel-02883525

HAL Id: tel-02883525
https://theses.hal.science/tel-02883525

Submitted on 29 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

USPC
Université Sorbonne
Paris Cité

PARIS DIDEROT

Thèse de doctorat

de l'Université Sorbonne Paris Cité

Préparée à l'Université Paris Diderot

École doctorale 131 Langue, littérature, image : civilisation et sciences humaines (domaines francophone, anglophone et d'Asie orientale)

Centre de recherche sur les civilisations de l'Asie Orientale

Occidentalisme psychanalytique dans la littérature chinoise de la Nouvelle période

Par Guo Lanfang

Thèse de doctorat d'Asie Orientale et Sciences Humaines

Dirigée par M. Rainier Lanselle

Présentée et soutenue publiquement à l'Université Paris Diderot le 21 janvier 2019

Président du jury : M. Noël Dutrait, professeur émérite à l'Université d'Aix-Marseille

Rapporteurs : M. Noël Dutrait, professeur émérite à l'Université d'Aix-Marseille

M. Liu Chengfu, professeur à l'Université de Nanjing

Examinateurs : Mme Isabelle Rabut, professeur à l'Institut des langues et civilisations orientales

Mme Xu Shuang, maître de conférences à l'Université Paris Diderot, USPC

Directeur de thèse : M. Rainier Lanselle, directeur d'études à l'École pratique des Hautes Études

Titre : Occidentalisme psychanalytique dans la littérature chinoise de la Nouvelle période

Résumé :

Dès la naissance de la psychanalyse, des liens étroits et indissociables se tissent entre cette science de l'homme et la littérature. Alors que la contribution de la psychanalyse à la littérature occidentale est amplement reconnue, son apport à la littérature chinoise ne semble pas être aussi évident. La présente thèse a pour objectif de discerner son apport à la littérature chinoise de la Nouvelle période.

Dans les années 1980, la Chine, animée par une grande soif de connaissances inédites, s'est de nouveau intéressée à l'Occident. Avec les débats littéraires sur la subjectivité et sur le modernisme, Freud est devenu un nom qui a suscité un intérêt hors du commun. Bien des écrivains, de manière consciente ou inconsciente, se sont servis de la pensée freudienne dans leur création. Dans les années 1990, la diffusion du féminisme en Chine a conduit une nouvelle fois un certain nombre de femmes écrivains à découvrir les théories psychanalytiques, notamment celles des psychanalystes féministes (Hélène Cixous, Julia Kristeva, Luce Irigaray, entre autres). Le présent travail, basé sur la lecture d'une trentaine d'œuvres romanesques de treize auteurs, tente de souligner et d'analyser le discours psychanalytique qui s'y présente par cinq grandes thématiques résonnant avec la psychanalyse : le *stream of consciousness* et la représentation des rêves ; l'écriture de la sexualité et du corps ; les relations familiales examinées sous l'angle de la perspective psychanalytique ; la narration du trauma ; les figures du psychologue.

Mots clefs : littérature chinoise, psychanalyse, Nouvelle période

Title: Psychoanalytic Occidentalism in Chinese Literature of the New Period

Abstract :

Since the birth of psychoanalysis, close and inseparable links have been forged between this science of man and literature. While the influence of psychoanalysis on Western literature is widely recognized, its contribution to Chinese literature does not seem to be so obvious. The purpose of this thesis is to discern its contribution to Chinese literature of the New Period.

In the 1980s, China, driven by a thirst for new knowledge, was again attracted by the West. With the literary debates on subjectivity and modernism, Freud has become a name that has aroused extraordinary interest. Many writers, consciously or unconsciously, have incorporated Freudian thoughts in their creation. In the 1990s, the spread of feminism in China led once again a number of women writers to discover psychoanalytic theories, especially those of feminist psychoanalysts (Hélène Cixous, Julia Kristeva, Luce Irigaray, among others). The present dissertation, based on the reading of over thirty novels by thirteen authors, attempts to underline and analyze the psychoanalytic discourse present in these works through the study of five major subjects resonating with psychoanalysis: the stream of consciousness and the representation of dreams; the writing of sexuality and body; family relationships examined from a psychoanalytic perspective; the narrative of trauma; the figures of psychologist.

Keywords : Chinese literature, psychoanalysis, New Period

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier sincèrement mon directeur de thèse, M. Rainier Lanselle, qui m'a encadrée tout au long de cette thèse et qui m'a donné des conseils tout à fait éclairants. Je le remercie également pour sa rigueur, sa disponibilité et pour les encouragements qu'il m'a prodigués. Sans son aide, je n'aurais jamais pu mener ce travail à bout.

J'adresse tous mes remerciements à Mme Isabelle Rabut, à Mme Xu Shuang, à M. Noël Dutrait et à M. Liu Chengfu, de l'honneur qu'ils m'ont fait en acceptant d'être membres du jury de la présente thèse.

Merci à M. Shi Zhongyi pour les conseils précieux concernant le choix du sujet de la thèse et les méthodes de travail.

J'exprime ma gratitude à l'Université de Xiamen, qui a financé mes quatre années d'études en France, ce qui m'a permis de me consacrer entièrement à cette thèse. Je remercie également mes collègues du Département de français pour leur soutien.

Merci infiniment à M. Jean-Rémy Bure, qui m'a accompagnée pour la relecture de ma thèse tout au long de sa rédaction, et avec qui j'ai pu avoir des discussions très enrichissantes. Mes remerciements vont également à mes chers amis qui m'ont aidé dans ma rédaction en français : Mme Camille-Victoire Laruelle, Mme Honglin Tran et M. Guillaume Labourdette.

Je remercie enfin mon mari, Wang Jing, pour m'avoir accompagnée, écoutée, aidée et soutenue pendant cette aventure.

Table des matières

Remerciements 4
Table des matières 5
Introduction 8
Chapitre I Le *stream of consciousness* et la représentation des rêves 15
1.1 Débats sur la subjectivité et sur le modernisme : vers l'intériorisation de la littérature chinoise 15
1.1.1 Débats sur la subjectivité littéraire 15
1.1.2 Débats sur le modernisme 18
1.1.3 Débats littéraires et réintroduction de la psychanalyse en Chine 23
1.2 Le *stream of consciousness* à la chinoise 26
1.2.1 Le *stream of consciousness* et la psychanalyse 27
1.2.2 Wang Meng : un *stream of consciousness* encadré par la raison 34
1.2.3 Ke Yunlu : vers un *réalisme moderniste* 47
1.2.4 Le « *stream of consciousness* oriental » 60
1.3 Nouvelles perspectives pour le rêve 65
1.3.1 Rêves classiques, rêves modernes 65
1.3.2 Rêve de Zhang Yonglin : clé pour démêler une énigme 78
1.3.3 Rêve de Buling : un abri et un refuge 96
1.3.4 L'écriture cauchemardesque de Can Xue 107
Chapitre II Désir, corps et sexualité 121
2.1 L'écriture de la sexualité et du corps : répercussion discursive de la modernité occidentale 121
2.1.1 L'évolution du concept de la sexualité en Chine et ses représentations dans la littérature 121
2.1.2 La diffusion de la psychanalyse en Chine et la « réhabilitation » de la sexualité 127
2.1.3 L'*écriture du corps* et le féminisme 129
2.2 Retour de la sexualité dans la littérature chinoise 135
2.2.1 La sexualité dans la littérature chinoise de la Nouvelle période : du tabou au raz-de-marée 135

2.2.2 Zhang Xianliang : la sexualité réprimée par le discours politique 138
2.2.3 Wang Anyi : retour aux purs plaisirs 149
2.2.4 Wang Xiaobo : la libération sexuelle contre une société castratrice 161
2.3 L'*écriture du corps* chez les femmes écrivains 178
2.3.1 Le désir féminin et le narcissisme 178
2.3.2 L'amour homosexuel : « Une maison faite de miroirs » 185
2.3.3 L'*écriture du corps* : une réponse à l'appel d'Hélène Cixous ? 191
2.3.4 Retour au corps : vers une *écriture privée* 206
Chapitre III Les relations familiales examinées sous l'angle de la perspective psychanalytique 213
3.1 Complexe d'Œdipe et complexe d'Électre : nouveau point de vue pour examiner les relations familiales 213
3.1.1 Le modèle œdipien existe-t-il dans les mythes et la littérature classique chinois? 213
3.1.2 Thème œdipien dans la littérature moderne chinoise 223
3.2 Les relations familiales dans le discours masculin 233
3.2.1 Ke Yunlu : la Révolution culturelle explorée du point de vue psychologique 235
3.2.2 Mo Yan : retour au sein maternel 246
3.2.3 Yu Hua : du parricide à la recherche du père 262
3.3 Les relations familiales dans le discours féminin 272
3.3.1 Ambivalence dans la relation père-fille 273
3.3.2 Désenchantement de la maternité 280
Chapitre IV Le passé en tant que revenant : trauma et harcèlement 294
4.1 Le trauma et la narration 294
4.1.1 Définition du trauma 294
4.1.2 Le trauma : concept historiquement fondamental en psychanalyse 295
4.1.3 La narration du trauma 298
4.2 Le trauma individuel : une enfance malheureuse 302
4.2.1 Trauma et développement personnel 302
4.2.2 Enfants mal-aimés 304
4.2.3 Découverte de la sexualité 320
4.3 Le trauma collectif : Révolution culturelle, une présence absente 330
4.3.1 Après la littérature des cicatrices et la littérature d'introspection, quelle

narration pour la Révolution culturelle ? 330
4.3.2 Yu Hua : le fou, un revenant du passé 336
4.3.3 Zhang Xianliang : entre la pulsion de vie et la pulsion de mort 342
Chapitre V Figures du psychologue : métier émergeant dans la littérature chinoise..... 355
5.1 La psychothérapie en Chine 355
5.1.1 Situation générale..... 355
5.1.2 Composition des thérapeutes 357
5.1.3 Quelles approches appliquer ? 361
5.2 Évolution de l'image du psychologue dans la littérature 364
5.2.1 Xu Xiaobin : une « thérapie par transfert »..... 364
5.2.2 Ke Yunlu : psychologue ou « conseiller de vie » 369
5.2.3 Yan Geling : un psychologue « invisible »..... 373
5.2.4 Bi Shumin : d'une psychologue-Dieu à une apprentie psychologue 378
Conclusion 389
Bibliographie..... 395
Annexe : Ouvrages du corpus 423

Introduction

Dès la naissance de la psychanalyse, des liens étroits et indissociables se tissent entre cette science de l'homme et la littérature. Sigmund Freud, fondateur de la psychanalyse, est un grand lecteur de littérature. Il considère les auteurs littéraires comme les maîtres qui l'ont guidé et l'ont inspiré. Comme le signale Pierre Bayard : « Toute l'œuvre de Freud est habitée par la célébration de sa dette envers les écrivains, qui, dotés d'une prescience mystérieuse des phénomènes psychiques, seraient les véritables inspirateurs de sa théorie[1]. » En revanche, la psychanalyse a apporté des changements remarquables à la littérature, que ce soit la production littéraire ou les critiques littéraires. La psychanalyse est déjà devenue une manière d'une importance incontestable pour étudier les textes littéraires. Quand il s'agit de la production littéraire, tel que le souligne Lionel Trilling, « the names of the creative writers who have made use of methods of writing more or less Freudian in tone or assumption would, of course, be legion[2]. » Nous pouvons dire qu'il est difficile d'imaginer à quel point la littérature occidentale du XX^{e} siècle aurait pu évoluer s'il n'y avait pas eu la psychanalyse.

Telle est la situation en Occident. Et en Chine[3] ? La psychanalyse a-t-elle également nourri la littérature chinoise ? Si oui, quels sont précisément ses apports ? Comment ces apports sont-ils représentés dans les textes ? Voilà les questions auxquelles nous nous proposons de répondre dans ce travail.

Les deux « Vagues freudiennes » ("弗洛伊德热") en Chine

Bien qu'elles aient déjà été introduites en Chine au début du siècle, les idées de Freud devaient attendre jusqu'aux années 1920 pour être connues par plus de lecteurs, grâce notamment au Mouvement de la nouvelle culture (1919), visant à préconiser la démocratie et la science, à combattre l'ignorance et la tyrannie. Des articles en nombre assez important, soit

[1] BAYARD Pierre, *Peut-on appliquer la littérature à la* psychanalyse *?*, Paris, Minuit, 2004, p. 23.

[2] MARTIN Alexander Reid, TRILLING Lionel et VIVAS Eliseo, « The Legacy of Sigmund Freud: An Appraisal: Therapeutic, Literary and Aesthetic, Philosophical », *The Kenyon Review*, 1940, vol. 2, n° 2, p. 157.

[3] Nous précisons que notre étude se borne uniquement à la littérature de la Chine continentale.

comme traductions des articles de Freud, soit comme présentations de ses théories, ont émergé dans les journaux et les revues académiques. Dans les années 1930, les chercheurs ont commencé à traduire les ouvrages de Freud. Parmi les traductions, *Introduction à la psychanalyse* (*Jingshen fenxi yinlun* 精神分析引论) et *Nouvelles conférences d'introduction* à la psychanalyse (*Jingshen fenxi yinlun xinbian* 精神分析引论新编), traduits par Gao Juefu 高觉敷 et publiés respectivement en 1933 et 1935, constituaient les deux ouvrages les plus influents de l'époque.

En même temps, de grands écrivains comme Lu Xun 鲁迅, Guo Moruo 郭沫若, Yu Dafu 郁达夫, Shi Zhecun 施蛰存, entre autres, intéressés par ces découvertes novatrices, ont essayé de les mettre en application dans leur création littéraire. C'est ainsi que le Freudisme a connu sa première vague en Chine. Cependant, plusieurs d'entre eux ont fini par constater que dans le contexte bouleversant de l'époque, la mise en accent du désir sexuel dans la littérature, qui était alors l'apport freudien le plus important, semblait hors sujet. Son influence s'est donc peu à peu affaiblie dans les années 40. Durant la trentaine d'années qui ont suivi, à cause des bouleversements de la société chinoise, tant sur le plan politique que sur le plan idéologique, la voix freudienne est restée muette.

C'est au milieu des années 80 que la psychanalyse a repris son essor en Chine, ce qui est appelé par les critiques la seconde « Vague freudienne » en Chine. Cette fois-ci, le nom de Sigmund Freud, au lieu d'être connu principalement par les intellectuels, ce qui était le cas pour la première vague, circulait quasiment parmi tous ceux ayant reçu une éducation. Rien qu'en 1986, des dizaines de maisons d'éditions ont publié des ouvrages traduits de Freud[4]. Certains travaux d'autres psychanalystes, tels que Carl Gustav Jung, Erich Fromm, Karen Horney, ont été traduits et publiés à partir de la seconde moitié des années 80. Des articles de nature introductive sur Jacques Lacan ont paru également durant cette même période.

[4] Cf. LIU Zhiyue 刘智跃, *Tuipi de bianjie yu shengming de huixiang: jingshen fenxi xueshuo yu xinshiqi zhongguo xiaoshuo* 颓圮的边界与生命的回响:精神分析学说与新时期中国小说 (La frontière de l'effondrement et la résonnance de la vie: psychanalyse et romans de la Nouvelle période en Chine), Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2008, p. 19.

État des lieux

Dès le retour de la psychanalyse sur le continent chinois, la question de l'apport de la psychanalyse à la littérature chinoise a intéressé les chercheurs. En 1987, on a vu la parution de deux ouvrages consacrés à ce sujet : *La psychanalyse et les romans modernes en Chine* (*« Xinli fenxi » yü zhongguo xiandai xiaoshuo* "心理分析" 与中国现代小说) de Yu Fenggao[5] et *La psychanalyse et la littérature chinoise et occidentale* (*Jingshen fenxi yu zhongxi wenxue* 精神分析与中西文学) de Wu Lichang[6]. Vu l'année de publication, il est naturel que les deux travaux portent uniquement sur la littérature moderne, et qu'ils demeurent silencieux sur la nouvelle « Vague freudienne » qui venait de commencer.

Dans les années 90, quatre ouvrages destinés à cette étude ont été publiés : *La psychologie des profondeurs et la critique littéraire* (*Shenceng xinlixue yu wenxue piping* 深层心理学与文学批评) de Wang Ning (1991)[7], *Psychoanalysis in China: Literary Transformations, 1919-1949* de Zhang Jingyuan (1992)[8], *Fantôme errant: Freudisme et littérature chinoise du XX^e siècle* (*Paihuai de youling: fuluoyide zhuyi yu zhongguo ershi shiji wenxue* 徘徊的幽灵: 弗洛伊德主义与中国二十世纪文学) de Yin Hong (1994)[9] et *Freud et les écrivains chinois du XX^e siècle* (*Fuluoyide yu ershi shiji zhongguo zuojia* 佛洛伊德与二十世纪中国作家) de Sun Naixiu (1999)[10].

L'ouvrage de Zhang Jingyuan, comme son nom l'indique, s'intéresse à la littérature moderne.

[5] YU Fenggao 余凤高, *« Xinli fenxi » yü zhongguo* xiandai *xiaoshuo* « 心理分析 » 与中国现代小说 (La psychanalyse et les romans modernes en Chine), Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1987, 294 p.

[6] WU Lichang 吴立昌, *Jingshen fenxi yu zhongxi wenxue* 精神分析与中西文学 (La psychanalyse et la littérature chinoise et occidentale), Shanghai, Xuelin chubanshe, 1987, 316 p.

[7] WANG Ning 王宁, *Shenceng xinlixue yu wenxue piping* 深层心理学与文学批评 (La psychologie des profondeurs et la critique littéraire), Xi'an, Shanxi renmin chubanshe, 1992, 229 p.

[8] ZHANG Jingyuan, *Psychoanalysis in China: Literary Transformations, 1919-1949*, Ithaca, N.Y, Cornell University Press, 1992, 201 p.

[9] YIN Hong 尹鸿, *Paihuai de youling: fuluoyide zhuyi yu zhongguo ershi shiji wenxue* 徘徊的幽灵: 弗洛伊德主义与中国二十世纪文学 (Fantôme errant: Freudisme et littérature chinoise du XX^e siècle), Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 1994, 264 p.

[10] SUN Naixiu 孙乃修, *Fuluoyide yu ershi shiji zhongguo zuojia* 佛洛伊德与二十世纪中国作家 (Freud et les écrivains chinois du XX^e siècle), Taibei, Yeqiang chubanshe, 1999, 315 p.

Celui de Wang Ning, bien que publié en 1991, est en fait un recueil de ses essais rédigés entre 1983 et 1988 sur ce sujet. Parmi les dix articles qu'il y a recueillis, il n'y en a qu'un seul qui vise l'incidence de la seconde « Vague freudienne » sur la littérature chinoise. Yin Hong, qui englobe la seconde vague dans ses recherches, n'y accorde pas une grande importance non plus : un seul chapitre sur les sept que comporte son ouvrage est consacré à cette époque. Il tente de trouver les causes favorisant la revalorisation de la psychanalyse en Chine et d'analyser, de manière très brève, les éléments psychanalytiques dans les œuvres littéraires de l'époque. Sun Naixiu divise son ouvrage en deux parties : les écrivains modernes et les écrivains contemporains. Pour la partie contemporaine, il étudie huit écrivains, à savoir Zhang Xianliang 张贤亮, Jia Pingwa 贾平凹, Wang Anyi 王安忆, Tie Ning 铁凝, Mo Yan 莫言, Liu Heng 刘恒, Su Tong 苏童 et Yi Lei 伊蕾. Ses analyses portent principalement sur les descriptions de la sexualité dans les œuvres de ces écrivains, donnant l'impression que l'influence des théories de Freud sur ces écrivains se manifeste uniquement par l'aspect de la sexualité.

Jusqu'ici, nous voyons que par rapport à la première « Vague freudienne », les études sur la seconde vague sont très limitées. Ce n'est que dans les années 2000 que l'on a pu découvrir deux ouvrages intéressants consacrés à l'apport de la psychanalyse sur la littérature contemporaine : *Écriture et reconfiguration: interprétation psychanalytique de la littérature féminine chinoise du XX^e siècle* (*Shuxie yu chongsu: 20 shiji zhongguo nüxing wenxue de jingshen fenxi chanshi* 书写与重塑: 20 世纪中国女性文学的精神分析阐释) de Zhang Hao (2006)[11] et *La frontière de l'effondrement et la résonnance de la vie: psychanalyse et romans de la Nouvelle période en Chine* (*Tuipi de bianjie yu shengming de huixiang: jingshen fenxi xueshuo yu xinshiqi zhongguo xiaoshuo* 颓圮的边界与生命的回响:精神分析学说与新时期中国小说) de Liu Zhiyue (2008)[12].

Le travail de Zhang Hao, comme celui de Sun Naixiu, est organisé autour des écrivaines. Elle s'intéresse à sept auteures, dont quatre relèvent de la Nouvelle période[13] : Wang Anyi 王安

[11] ZHANG Hao 张浩, *Shuxie yu chongsu: 20 shiji zhongguo nüxing wenxue de jingshen fenxi chanshi* 书写与重塑: 20 世纪中国女性文学的精神分析阐释 (Écriture et reconfiguration: interprétation psychanalytique de la littérature féminine chinoise du XX^e siècle), Beijing, Beijing yuyan daxue chubanshe, 2006, 231 p.

[12] LIU Zhiyue, *Tuipi de bianjie yu shengming de huixiang: jingshen fenxi xueshuo yu xinshiqi zhongguo xiaoshuo*, *op. cit.*

[13] Dans les études de la littérature chinoise, le terme de « Nouvelle période » renvoie à la période d'après

忆, Tie Ning 铁凝, Can Xue 残雪 et Chen Ran 陈染. Pour chaque auteure, Zhang essaie dans un premier temps de démontrer l'intérêt de l'écrivaine vis-à-vis de la psychanalyse et d'analyser les raisons pour lesquelles elle y est sensible. Elle dégage par la suite les thèmes liés à la psychanalyse dans les textes de l'écrivaine. Les théories de Freud et le féminisme constituent les principales théories de référence dans les analyses de Zhang.

L'ouvrage de Liu Zhiyue s'organise autour des thématiques. Après une brève présentation sur la diffusion des théories psychanalytiques en Chine, Liu développe quatre aspects afin de démontrer comment la psychanalyse a pu nourrir la littérature chinoise de la Nouvelle période : la psychanalyse et la construction du système théorique sur l'art et sur la littérature, la sexualité et le point de vue sur la vie, les sujets inconscients, la psychanalyse et l'esthétique romanesque. Bien que cette structure ne nous semble pas très bien bâtie, surtout parce qu'il y a des contenus superposés entre le premier point et le quatrième point, nous voulons tout de même avouer que les analyses de Liu sont pertinentes et assez approfondies. De plus, parmi tous les travaux que nous avons cités, celui de Liu est le seul qui a évoqué Lacan, ce qui est tout à fait normal, car ce n'est qu'en 2001 que les œuvres de Lacan ont été traduites et publiées en Chine[14]. Liu essaie d'établir un lien entre les caractéristiques narratives des avant-gardistes (les voix multiples de la narration, l'excès des sensations et du vocabulaire, l'effacement du thème majeur, entre autres) et le développement théorique de Lacan sur le sujet clivé[15].

Au vu de ce qui précède, la question de l'apport de la psychanalyse à la littérature chinoise a évidemment attiré l'attention des chercheurs chinois. Néanmoins, l'accent ayant plutôt été mis sur la première « Vague freudienne », les études sur son retentissement dans la deuxième vague sont loin d'être suffisantes. Pour le moment, nous n'avons trouvé qu'un seul ouvrage consacré entièrement à cette période : celui de Liu Zhiyue, qui vise une perspective générale et synthétique, sans entrer dans les détails. Nous nous proposons ainsi de limiter notre travail à la seconde vague psychanalytique en Chine. S'agissant de la période exacte que concerne la seconde « Vague freudienne », les chercheurs ont des avis différents. Du Ruihua la renvoie à

l'année 1976.

[14] Il s'agit d'*Œuvres choisies de Lacan* (*Lakang Xuanji* 拉康选集), ouvrage traduit par Chu Xiaoquan 褚孝泉 et qui réunit 18 des 34 textes des *Écrits*.

[15] Outre les monographies que nous avons mentionnées, il y a aussi des articles de revue consacrés à ce sujet. Il s'agit le plus souvent de la présentation générale, donc d'une étude peu approfondie.

la période entre la fin des années 70 et la fin des années 80[16], tandis que Wang Ning sous-entend qu'il s'agit de la seconde moitié des années 80[17]. Nous sommes plutôt de l'avis de Wang Ning, car la passion du public chinois pour les théories freudiennes, qui s'inscrit dans le contexte de la « fièvre culturelle » (*Wenhua re* 文化热), a débuté au milieu des années 80. Il faut pourtant préciser que la réintroduction de Freud a commencé dès le lendemain de la Révolution culturelle. Ses théories ont déjà suscité l'attention de certains intellectuels de cette époque-là. Nous voulons également signaler que malgré le « refroidissement » de la « Vague freudienne » à partir du début des années 90[18], les théories psychanalytiques ont continué à intéresser le public. Ainsi, notre étude portera sur l'ensemble de la Nouvelle période. Par ailleurs, étant donné qu'il s'agit d'un sujet d'une richesse remarquable, nous nous bornerons seulement à l'apport de la psychanalyse à la production romanesque, laissant de côté son apport à la critique littéraire. Nous voulons encore préciser que l'objectif de notre étude n'est pas seulement de prouver l'« influence » de la psychanalyse dans les textes, mais de souligner la présence des discours analytiques qui y sont présents, et de les analyser.

Au cours de notre lecture, nous avons constaté que les théories psychanalytiques, surtout celles de Freud, ont inspiré de manière très nette les écrivains de la Nouvelle période. Afin de discerner les apports de la psychanalyse à la littérature de cette période, nous allons travailler sur une trentaine d'œuvres romanesques[19] de treize auteurs. Ces derniers sont : Bi Shumin 毕淑敏, Can Xue 残雪, Chen Ran 陈染, Ke Yunlu 柯云路, Lin Bai 林白, Mo Yan 莫言, Wang Anyi 王安忆, Wang Xiaobo 王小波, Wang Meng 王蒙, Xu Xiaobin 徐小斌, Yan Geling 严歌苓, Yu Hua 余华 et Zhang Xianliang 张贤亮. Certains d'entre eux ont fait l'objet d'analyses parmi les études déjà effectuées sur ce sujet. D'autres, comme Ke Yunlu, Wang Xiaobo, Xu Xiaobin, Yan Geling et Bi Shumin ont été rarement évoqués.

Le discours psychanalytique se présente sous de multiples formes dans les œuvres qui nous

[16] Cf. DU Ruihua 杜瑞华, *Duluoyide yu wenxue piping* 弗洛伊德与文学批评 (Freud et la critique littéraire) Thèse, Suzhou daxue, 2008, p. 124.

[17] Cf. WANG Ning 王宁, *«* "Fuluoyide re" de lengque *»* "弗洛伊德热"的冷却 (Le refroidissement de la « Vague freudienne »), *Wenxue ziyou tan* 文学自由谈, 1991, n° 03, p. 50.

[18] Cf. WANG Ning, *«* "Fuluoyide re" de lengque *»*, *op. cit.*

[19] Dans l'annexe, nous avons mis une liste détaillant tous les ouvrages du corpus.

intéressent. Chaque auteur a sa propre façon de comprendre et d'envisager les théories analytiques. Ainsi, les chercheurs qui s'engagent dans ce genre d'études organisent le plus souvent leur travail selon les auteurs. Nous n'allons pourtant pas suivre ce modèle. Notre travail s'organisera autour des grandes thématiques qui résonnent avec la psychanalyse : le *stream of consciousness* et la représentation des rêves ; le désir, le corps et la sexualité ; les relations familiales ; le trauma ; les figures du psychologue. Les cinq chapitres constituant le corps principal du présent travail traitent l'un après l'autre ces cinq thématiques.

Chapitre I Le *stream of consciousness* et la représentation des rêves

1.1 Débats sur la subjectivité et sur le modernisme : vers l'intériorisation de la littérature chinoise

1.1.1 Débats sur la subjectivité littéraire

À la fin des années 1970, la Chine, sortie de la Révolution culturelle, est entrée dans une nouvelle ère de « Réforme et d'Ouverture » (*Gaige kaifang* 改革开放) [20], qui n'a pas été limitée seulement aux domaines politique et économique, mais s'est étendue à toutes les sphères de la société. Dans une époque où tout restait à reconstruire, le mot « débat » était devenu un terme d'une importance particulière : dans les journaux et les revues, les gens débattaient vigoureusement de divers sujets. Parmi les débats littéraires, il y en eut un qui était essentiel pour le développement de l'art et la « littérature de la Nouvelle période[21] » (*Xin shiqi wenxue* 新时期文学) : le débat sur la *subjectivité* de la littérature, déclenché par la publication de deux articles de Liu Zaifu : « Les recherches littéraires doivent mettre l'homme au centre des préoccupations »[22] (1985) et « Sur la subjectivité de la littérature » (1985 et 1986)[23].

Après la fondation de la nouvelle Chine, les luttes de classes étant au centre de la vie politique,

[20] Programme de réformes économiques et d'ouverture vers le monde extérieur mis en place à partir de 1978, par les réformistes représentés par M. Deng Xiaoping.

[21] Dans le domaine de la littérature chinoise, ce terme revoie à la littérature d'après 1978.

[22] LIU Zaifu 刘再复, *«* Wenxue yanjiu ying yi ren wei siwei zhongxin *»* 文学研究应以人为思维中心 (Les recherches littéraires doivent mettre l'homme au centre des préoccupations), *Wenhui bao* 文汇报, 8 juillet 1985.

[23] Il s'agit d'un article divisé en deux parties : LIU Zaifu 刘再复, *«* Lun wenxue de zhutixing *»* 论文学的主体性 (Sur la subjectivité de la littérature), *Wenxue pinglun* 文学评论, 1985, n° 06, p. 11-26, et *«* Lun wenxue de zhutixing (xu) *»* 论文学的主体性(续) (Sur la subjectivité de la littérature (suite)), *Wenxue pinglun* 文学评论, 1986, n° 01, p. 3-20.

l'homme n'existait que par sa nature de classe, devenant ainsi un outil de luttes politiques. L'individu n'existait pas. Pendant la Révolution culturelle, l'anéantissement de l'humanité a été sans précédant : « Certains étaient dépouillés par la politique du droit d'être un homme ; d'autres, en privant les autres du droit d'être un homme, ont perdu leur nature humaine et se sont laissés emporter par leur nature animale[24]. » Une fois sortis de la Révolution culturelle, bénéficiant d'une ambiance politique relativement tolérante, les Chinois, notamment les intellectuels, ont commencé en toute hâte à remettre en cause l'ancienne idéologie qui ignorait la nature humaine et réprimait l'individu au nom de la collectivité. L'appel au retour de l'humanisme est devenu une voix dominante de l'époque.

Dans le domaine philosophique, Li Zehou s'est déjà intéressé à la question de la subjectivité dans son travail sur Kant[25] publié en 1979. Son article « Essai sur la philosophie de Kant et la construction de la subjectivité »[26], publié en 1981, a suscité beaucoup d'attention et de discussions. Liu Zaifu, dans un dialogue avec Li Zehou, a déclaré ouvertement que c'est grâce à cet article qu'il a entamé la réflexion sur la subjectivité de la littérature[27]. Dans le domaine littéraire, la *littérature des cicatrices* (*Shanghen wenxue* 伤痕文学), premier mouvement littéraire après la Révolution culturelle, ainsi que la *littérature d'introspection* (*Fansi wenxue* 反思文学) du début des années 80, se sont déjà éloignées complètement du principe littéraire imposé par le discours politique : « la littérature doit coopérer avec la politique ». Ces premiers textes littéraires de la Nouvelle période étaient bel et bien le résultat de la pratique du principe « la littérature est l'étude de l'homme (文学就是人学) », formule proposée par Qian Gurong 钱谷融 dans les années 50, mais qui n'avait pas pu être acceptée à cause du

[24] 一部分人被政治剥夺了做人的资格，另一部分人则在剥夺他人做人的资格的过程中失去了人性而发泄了兽性. ZHONG Taishen 钟钛申, *« Shilun qibashi niandai wenxue zhutixing sichao de fazhan licheng »* 试论七八十年代文学主体性思潮的发展历程 (Sur le développement de la subjectivité littéraire des années 70 et 80), *Yibin xueyuan xuebao* 宜宾学院学报, 2006, n° 02, p. 86‑87. Dans le présent travail, les traductions du chinois en français sont de l'auteure de cette thèse, sauf mention contraire.

[25] LI Zehou 李泽厚, *Pipan zhexue de pipan: Kangde shuping* 批判哲学的批判: 康德述评 (Critique de la philosophie critique: commenter Kant), Beijing, Renmin chubanshe, 1979, 458 p.

[26] LI Zehou 李泽厚, *« Kangde zhexue yu jianli zhutixing lungang »* 康德哲学与建立主体性论纲 (Essai sur la philosophie de Kant et la construction de la subjectivité), *in Lun Kangde Heige'er zhexue* 论康德黑格尔哲学, Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1981, p. 1-15.

[27] Contenu du dialogue disponible en ligne : LI Zehou 李泽厚 et LIU Zaifu 刘再复, *Shenmei panduan yu yishu ganjue* 审美判断和艺术感觉 (Le jugement esthétique et le sentiment artistique), http://info.trueart.com/info_38999_5.html, consulté le 16 février 2017.

climat politique.

Tel est le contexte dans lequel les articles de Liu Zaifu sur la subjectivité littéraire ont été publiés : la revalorisation de l'homme est devenue une tendance irréversible, des discussions sur la subjectivité étaient déjà en cours. Dans l'écriture littéraire, un certain nombre d'écrivains sont aussi revenus sur le chemin de l'humanisme. Il semble qu'à cette époque (début des années 80), la construction de la théorie littéraire était en retard par rapport au développement de la création littéraire. C'est ainsi que les articles de Liu ont eu de tels retentissements. Ils étaient, dans un certain sens, le résultat du développement spectaculaire de la littérature des années précédentes, et ont en même temps favorisé considérablement le développement de la littérature, tant au niveau des créations qu'à celui des critiques.

Liu, dans son article « Les recherches littéraires doivent mettre l'homme au centre des préoccupations » a lancé tout d'abord un appel : « Considérons l'homme comme le maître de la littérature[28]. » Il a développé par la suite la signification du *sujet* sur le plan littéraire : « Le sujet, par rapport à l'ensemble du processus littéraire, a trois sens : le premier, l'écrivain en tant que sujet de création ; le deuxième, l'homme en tant que sujet-cible ; le troisième, le lecteur en tant que sujet de réception[29]. » Il souligne que dans le travail littéraire, il faut bien assumer le rôle subjectif de l'homme dans ces trois sens. Du côté de l'écrivain, il est important qu'il méprise les règles imposées de l'extérieur, et qu'il mette en jeu sa propre initiative. Quand il s'agit des personnages littéraires, il est essentiel qu'ils soient des individus autonomes, au lieu de marionnettes marquées seulement par leur classe sociale. Du point de vue du lecteur, à la place d'un processus passif, il faudrait considérer la réception des œuvres littéraires comme un processus dynamique, actif et récréatif. Nous voyons que ces propositions visent les principes de la littérature déterminés dès l' « Intervention aux Causeries sur la littérature et l'art » de Mao Zedong à Yan'an (毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》) en 1942, à partir desquels la littérature est devenue un discours fort politisé. En effet, la littérature étant destinée à servir les luttes politiques, la créativité des écrivains étaient fortement restreinte et les caractères des personnages s'étaient effacés face à leur origine de classe sociale. Dans son long article intitulé « Sur la subjectivité de la littérature », Liu Zaifu a

[28] 把人作为文学主人翁来思考. LIU Zaifu, *«* Wenxue yanjiu ying yi ren wei siwei zhongxin *»*, *op. cit.*

[29] 所谓主体，对于整个文学过程来说，包括三种意义，一是作为创作主体的作家；二是作为对象主体的人；三是作为接受主体的读者. *Ibid.*

continué à développer son argumentation : il a tenté d'analyser la « perte de la subjectivité littéraire » (文学主体性的"失落") dans la période précédente, et a essayé de proposer des « solutions » pour retrouver la subjectivité.

Les articles de Liu ont suscité de vifs débats, qui ont duré jusqu'à la fin des années 80. Le camp qui soutenait Liu s'opposait à celui représenté par Chen Yong 陈涌, qui affirmait que la subjectivité littéraire préconisée par Liu était idéaliste (唯心主义的) et qu'elle enfreignait les principes littéraires du cadre marxiste. Les débats tournaient autour des questions suivantes : Doit-on observer les règles externes ou internes[30] dans la littérature ? La littérature est-elle pour le peuple ou pour l'individu ? La mise en valeur de la subjectivité va-t-elle à l'encontre des théories de la littérature et l'art de Marx ? Doit-on défendre la *théorie du reflet*[31] (*Fanying lun* 反映论) ou la subjectivité ? Malgré l'obstination des défenseurs de la théorie du reflet, et malgré que l'inexactitude des définitions des notions, ainsi que le manque de cohérence dans l'argumentation de Liu Zaifu soient reconnus, son idée essentielle (la revalorisation de l'homme, plus précisément du monde spirituel de l'individu dans la littérature) a été approuvée par la majorité des personnes engagées dans les débats. Cela a ébranlé de manière définitive l'ancienne idéologie littéraire instaurée depuis une quarantaine années, qui avait considérablement restreint et déformé l'apparence de la littérature. L'établissement d'un nouveau système théorique de la littérature est désormais devenu possible. Voilà en quoi ces débats ont joué un rôle essentiel dans le processus de développement de la littérature chinoise.

1.1.2 Débats sur le modernisme

Le « modernisme », en Chine comme en Occident, est un terme imprécis et difficile à définir.

[30] Cette question provenait de la distinction entre les « règles externes » et les « règles internes » faite par Liu Zaifu dans un article intitulé « L'extension de la réflexion sur les recherches littéraires ». D'après lui, les « règles externes » signifient la relation entre la littérature et la base matérielle ainsi que les autres sphères de la superstructure. Alors que les « règles internes » de la littérature renvoient à la littérature elle-même : questions esthétiques, liens entre les différents facteurs au sein de la littérature, les genres littéraires, entre autres. Cf. LIU Zaifu 刘再复, *« Wenxue yanjiu siwei kongjian de tuozhan »* 文学研究思维空间的拓展 (L'extension de la réflexion sur les recherches littéraires), *Dushu* 读书, 1985, n° 2, p. 3‑14.

[31] Une conception marxiste sur la littérature, qui préconise que la littérature doive être un reflet de la réalité.

En Occident, depuis son apparition, les discussions sur le terme n'ont jamais cessé, comme ce le signalent Astradur Eysteinsson et Vivian Liska: « as far as the search for a constructive solution is concerned, (…), no other period-term has ever posed to critics, historians and theoreticians of literature so many difficulties as modernism[32] ». En Occident, certains considèrent le modernisme comme un courant littéraire et artistique de la première moitié du XX[e] siècle. Certains le jugent comme la tendance dominante durant tout le siècle, d'autres affirment que le modernisme continue encore aujourd'hui. Étant donné sa variété et son hétérogénéité, depuis les années 1960, on a tendance à parler de modernismes au pluriel. Dans les ouvrages sur le modernisme, par exemple celui édité par Malcolm Bradbury et James McFarlane[33], qui est considéré comme un grand pas en avant dans l'étude du modernisme, les éditeurs proposent souvent de regrouper, dans les discussions, de divers courants artistiques émergeant au tournant du XIX[e] siècle, tels que le symbolisme, l'expressionnisme, l'imagisme, le vorticisme, le futurisme et le surréalisme, entre autres.

Il y a pourtant un point qui est sûr : l'enjeu du modernisme est la « rupture ». D'après Anne Fauré, il s'agit de la rupture avec le réalisme : « Le modernisme va de pair avec une nouvelle conception de la réalité et de la fonction de l'art. Il est fondé sur un refus de la mimesis, conception selon laquelle la fonction de l'art est d'imiter le réel, ce qui donne lieu à un rejet du réalisme. Le roman moderniste opère une rupture avec le roman réaliste du XIX[e] siècle, tel qu'il est représenté par Honoré de Balzac, Charles Dickens, George Eliot et Elizabeth Gaskell[34]. » Zhang Jingyuan, quant à elle, lorsqu'elle parlait des sens différents du « modernisme » en Occident et en Orient, a précisé qu'il s'agit d'une opposition au romantisme, au réalisme et au néo-classicisme dans le contexte occidental[35].

Dans le contexte chinois, au lieu de parler de *modernisme* (*Xiadai zhuyi* 现代主义), on utilisait généralement le terme de *xiandai pai* (现代派), qui signifie littéralement le *courant moderne*. Cette façon de nommer le modernisme nous semble peu pertinente, tout d'abord

[32] EYSTEINSSON Astradur et LISKA Vivian (éds.), *Modernism*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2007, p. 13.

[33] BRADBURY Malcolm et MCFARLANE James Walter, *Modernism, 1890-1930*, Harvester Press, 1978, 696 p.

[34] FAURÉ Anne, *Le modernisme*, http://cle.ens-lyon.fr/anglais/contributeurs/faure-anne, consulté le 18 février 2017.

[35] Cf. ZHANG Jingyuan, *Psychoanalysis in China: Literary Transformations, 1919-1949*, Ithaca, N.Y, Cornell University Press, 1992, p. 103.

parce qu'il ne s'agit pas d'un seul courant. D'après Shi Zhecun, le terme *Xiandai pai* « semble désigner les courants littéraires de la poésie symboliste en France jusqu'au théâtre de l'absurde et aux romans d'humour noir, qui sont populaires aujourd'hui en Europe et aux États-Unis[36]. » Il a également précisé que ce terme de « Xiandai pai » est traduit du mot « modernist » en anglais. En effet, les débats sur le *xiandai pai* se sont tenus dans le cadre du « modernisme » d'un point de vue occidental. Cela laisse entendre que dans le contexte chinois, on a tendance à gommer la différence entre « moderniste » et « moderne ». D'ailleurs, même en Occident, ils sont tous les deux imprécis et ambigus, donc difficiles à distinguer. Gao Xingjian a été l'un des premiers chercheurs à s'être intéressé au modernisme. En 1981, il a publié un ouvrage nommé *Première recherche sur les techniques des romans modernes* (*Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 现代小说技巧初探). Comme le titre l'indique, il a étudié les techniques dites « modernes » : la multiplication des points de vue narratifs, le flux de conscience, l'absurde et l'irrationnel, le symbolique, l'abstraction artistique, les dérèglements au niveau du langage, la distorsion du temps et de l'espace, entre autres. Cela pourrait nous permettre d'avoir une idée plus concrète sur ce que signifie *xiandai pai* en Chine.

En Chine, après la Révolution culturelle, des œuvres littéraires étrangères ont pu être republiées. La littérature occidentale dite « moderniste », ainsi qu'un certain nombre d'ouvrages sur les théories littéraires et artistiques ont été alors réintroduits en Chine. Les différents courants littéraires, tels que le symbolisme, l'existentialisme, le *stream of consciousness*, le théâtre de l'absurde, le nouveau roman, ont suscité l'intérêt des lecteurs chinois, surtout les jeunes. À la fin des années 70, chez certains romanciers, comme Wang Meng 王蒙, Ru Zhijuan 茹志鹃, Zong Pu 宗璞, ainsi que chez les « *Poètes obscurs* » (*Menglong shiren* 朦胧诗人), on constatait déjà des tentatives de se servir des techniques modernistes dans leur création. Ces emprunts ont été pourtant sévèrement critiqués, car, d'après les opposants, qui représentaient d'ailleurs la majorité, le modernisme, estimé comme le fruit d'une « société capitaliste décadente », ne correspondait pas à la réalité chinoise.

En 1980, la revue *Recherches sur la littérature étrangère* (*Waiguo wenxue yanjiu* 外国文学研究) a décidé d'ouvrir une nouvelle rubrique destinée aux « discussions sur la littérature

[36]中国人现在用"现代派"这个名词，似乎指的是从十九世纪法国象征派诗歌一直到目前流行在欧美的荒诞派、黑色幽默小说. SHI Zhecun 施蛰存, « Guanyu "Xiandai pai" yixi tan » 关于« 现代派 »一席谈 (Interview sur le « modernisme »), *Wenhui bao* 文汇报, 18 octobre 1983.

moderniste occidentale[37] ». Pendant un an et demi, la revue a publié trente-deux articles sur le sujet, dont la plupart étaient contre le développement du modernisme dans la littérature chinoise. En 1982, l'article de Xu Chi intitulé « Modernisation et modernisme »[38], qui était prévu comme conclusion de ces discussions, a cependant suscité des réactions inattendues, levant ainsi le rideau sur de vifs débats sur le modernisme. Dans les deux ans qui ont suivis, des centaines d'articles sont parus, répondant à son court article d'environ 3 000 mots. Cela représente la première phase des débats sur le modernisme (1982-1984), dont le thème précis, d'après Xu Zidong, est : « A-t-on besoin du modernisme[39] ? ».

Dans son fameux texte cité plus haut, Xu Chi a précisé que le modernisme, qui est devenu une forme principale de la littérature et de l'art occidentaux, avait été méprisé et maudit au début de son apparition en Occident. Il a déclaré qu' « il nous faut un modernisme marxiste, il nous faut étudier le modernisme avec le marxisme[40] ». La particularité de son article résidait dans le fait que l'auteur se situait entièrement dans le cadre du marxisme et qu'il s'associait tout à fait au discours politique de l'époque. Tout en affirmant que le modernisme occidental est un reflet de la vie moderne en Occident, Xu Chi a recouru à l'expression « *notre* modernisme», un modernisme littéraire qui, d'après lui, apparaitrait avec la réalisation des *quatre modernisations*[41] (*sige xiandaihua* 四个现代化), et qui correspondrait ainsi totalement à « notre » propre réalité (la réalité de la Chine). D'autres partisans de Xu Chi mettaient

[37] "关于西方现代派文学的讨论"。

[38] XU Chi 徐迟, *«* Xiandaihua yu xiandai pai *»* 现代化与现代派 (Modernisation et modernisme), *Waiguo wenxue yanjiu* 外国文学研究, 1982, n° 01, p. 117‑119.

[39] XU Zidong 许子东, *«* Xiandai zhuyi yu zhongguo xinshiqi wenxue *»* 现代主义与中国新时期文学 (Le modernisme et la littérature de la Nouvelle période en Chine), *Wenxue pinglun* 文学评论, 1989, n° 04, p. 21‑34+60. Les débats sur le modernisme ont duré pendant toute la décennie, divisés en trois phases : 1982-1984, 1985, 1987-1989. Xu Zidong, dans cet article étudiant ces débats de manière exhaustive, a proposé de résumer les trois phases avec des formules simples mais bien pertinentes : « A-t-on besoin du modernisme ? 我们要不要现代派？ » « Le modernisme dans notre littérature est-il bon ou non ? 我们文学中的现代派好不好？ » « A-t-on le véritable modernisme ? 我们究竟有没有真正的现代派？ ».

[40] 应当有马克思主义的现代主义，我们要用马克思主义来研究现代主义. XU Chi, *«* Xiandaihua yu xiandai pai *»*, *op. cit.*, p. 115.

[41] La modernisation de l'agriculture ; la modernisation de l'industrie ; la modernisation de la science et de la technologie ; la modernisation de la défense nationale. L'idée des quatre modernisations fut mise en avant pour la première fois en 1954 lors du premier Congrès national du peuple de la Chine, reprise et affirmée par Deng Xiaoping vers la fin des années 70, en tant que l'un des objectifs de la Réforme et l'Ouverture. Elle était destinée à faire de la Chine une grande puissance socialiste à l'aube du XXI[e] siècle.

également l'accent sur le lien entre le modernisme et la réalité sociale, faisant ainsi du modernisme littéraire le fruit naturel du progrès social, détaché de tout facteur politique. Cependant, les opposants estimaient que la littérature moderniste « relève du registre de la vieille littérature de la bourgeoisie et la petite bourgeoisie », et que « sa fonction essentielle consiste toujours à entretenir les vieux rapports de production capitalistes qui empêchent le développement de la production[42]. » La littérature moderniste est alors opposée à la littérature socialiste. Le choix entre les deux est devenu un choix politique.

C'est ainsi que Xu Zidong a qualifié cette première phase de débats : « des débats littéraires et artistiques avec une valeur académique bien limitée, une forte couleur politique, mais une signification culturelle très profonde[43]». Ces débats, qui ont eu lieu non seulement dans les revues académiques, mais aussi dans les journaux, ont répandu largement la notion de modernisme dans le public. De plus en plus de lecteurs se sont intéressés à cette nouvelle forme de littérature et de plus en plus d'auteurs ont tenté de « moderniser » leurs créations. En 1985, les débats concernant le modernisme ont été repris par l'article de He Xin intitulé : « L'absurde et la personne inutile dans la littérature contemporaine » (*Dangdai wenxue zhong de huangdan gan yu duoyu zhe* 当代文学中的荒谬感与多余者)[44], qui était une lecture critique du roman moderniste de Xu Xing 徐星, *Variations sans thème* (*Wu Zhuti bianzou* 无主题变奏). Cette fois-ci, il ne s'agissait pas de discuter si l'on voulait ou non le modernisme, mais d'évaluer la présence du modernisme dans la littérature chinoise, qui avait déjà pris une certaine ampleur. Durant la troisième phase des débats, qui ont débuté en 1987, on s'est posé la question si le modernisme dans la littérature chinoise était du « vrai » modernisme. Des commentateurs, en se référant au modernisme occidental, ont reproché aux œuvres chinoises d'être loin du modernisme au sens strict. Ils ont demandé par la suite : « Pourquoi n'avons-nous pas de véritable modernisme? » Nous constatons ainsi le changement radical de l'attitude du public chinois à l'égard du modernisme au cours des

[42] 现代派属于资产阶级、小资产阶级旧文学的范畴，它的基本作用仍然是在维护那陈旧的、阻碍生产发展的资本主义生产关系。CHEN Hui 陈慧, *«* Bixu huaqing jige jiexian *»* 必须划清几个界限 (Il faut bien déterminer certaines limites), *Shijiazhuang jiaoyu xueyuan xuebao* 石家庄教育学院学报, 1985, n° 1, p. 13.

[43] 学术价值很低政治色彩很浓文化意义很深远的文艺论争. XU Zidong, *«* Xiandai zhuyi yu zhongguo xinshiqi wenxue *»*, *op. cit.*, p. 23.

[44] HE Xin 何新, *«* Dangdai wenxue zhong de huangdan gan yu duoyu zhe *»* 当代文学中的荒谬感与多余者 (L'absurde et la personne inutile dans la littérature contemporaine), *Dushu* 读书, 1985, n° 11, p. 3‑13.

années 80. En effet, ces débats, en plus de ceux sur la subjectivité littéraire, ont modifié totalement le visage de la littérature chinoise : la logique d'évaluation des œuvres littéraires d'un point de vue politique a été rejetée ; la littérature a pris désormais une grande autonomie (pour ne pas dire une autonomie totale) par rapport à la politique ; l'application des techniques modernistes occidentales à la littérature chinoise a donné à celle-ci un dynamisme remarquable.

1.1.3 Débats littéraires et réintroduction de la psychanalyse en Chine

La réintroduction de la psychanalyse a été étroitement liée à ces deux débats littéraires, sous l'impact desquels la littérature chinoise s'est orientée vers l'intériorisation.

Dans les débats sur la subjectivité, l'exploration de l'univers interne était un point particulièrement accentué par les débatteurs. Revenons aux articles initiateurs des débats de Liu Zaifu. Dans l'article intitulé « Les recherches littéraires doivent mettre l'homme au centre des préoccupations », l'étude du monde intérieur a été mise en avant en tant que stratégie permettant de véritablement mettre l'homme au centre des préoccupations : « Dans les recherches littéraires, il faut non seulement étudier ce qui est logique chez l'homme, mais aussi ce qui n'est pas logique ; …non seulement la psychologie normale, mais aussi la psychologie des anormaux…[45] » Quelques mois après, il a continué à développer ce point de vue de manière un peu plus théorique. Cette fois-ci, il a distingué deux niveaux de sujet : *sujet de la pratique* (*shijian zhuti* 实践主体) et *sujet de l'esprit* (*jingshen zhuti* 精神主体). Et il a souligné qu'il ne suffirait pas d'assumer la position de l'homme en tant que sujet de l'esprit, mais qu'il valait mieux aller plus loin. « C'est-à-dire, a-t-il expliqué, qu'il faut attribuer de l'attention à la double structure du sujet de l'esprit, à savoir la structure superficielle (*Biaoceng jiegou* 表层结构) et la structure profonde (*Shenceng jiegou* 深层结构). La structure superficielle du sujet de l'esprit, c'est le contenu du *conscient*, géré par la raison ; tandis que la structure profonde est l'*inconscient*, sédimenté à l'intérieur du sujet. Ce qui est entre les deux, ce sont souvent des sentiments flottants[46]. » Le recours à Freud ne peut être

[45] 文学研究不仅要研究人身上那些合逻辑的地方，而且要研究那些不合逻辑的地方；不仅要研究那些常态的心理，而且要研究那些变态的心理。LIU Zaifu, *«* Wenxue yanjiu ying yi ren wei siwei zhongxin *»*, *op. cit.*

[46] 这就是应当注意精神主体的双重结构，即精神主体的表层结构与精神主体的深层结构。精神主体的表

plus évident. Le réalisme étant jusqu'alors la grande tradition, les descriptions du monde intérieur étaient à un certain degré étrangères à la littérature chinoise. Ce qu'a proposé ici Liu, ce ne sont pas de simples descriptions intérieures, mais une exploration allant jusqu'à l'inconscient, qu'il considérait comme une stratégie pour assumer pleinement la subjectivité spirituelle de l'homme dans la littérature. L'avis de Liu a été partagé par bien des critiques. Ils ont donc pensé à Freud, le « découvreur » de l'inconscient, oublié par les Chinois pendant plusieurs décennies.

En quoi les débats du modernisme ont-ils favorisé la réception de Freud en Chine ? Freud est un nom quasiment incontournable quand il s'agit de la question du modernisme, que ce soit en Occident ou en Chine. D'après Matt Ffytche, le temps moderniste « appartient à » la psychanalyse. Il a écrit : « Neurosis and sexual desire feature prominently, but so also do dreams, myths, memories, jokes, symbolization, free association, aggression, melancholia, and the structure of the mind and its unconscious mental processes. By following these kinds of routes…one does get a powerful sense of just how much the period (celle du modernisme) *belonged to* psychoanalysis[47]. » Toutes ces notions freudiennes étaient fort présentes dans la culture moderniste, et naturellement dans la littérature moderniste. En effet, la psychanalyse a révélé aux écrivains tout un royaume presque inexploré, celui de l'univers interne, plus précisément de l'inconscient. Les écrivains avaient jusqu'alors focalisé leur attention sur ce qui était tangible, sur ce qui se passait dans le monde extérieur. Les activités intérieures humaines n'étaient pas exclues, bien sûr, mais elles semblaient n'avoir jamais été mises au premier plan et être restées dans le cadre de la raison. La découverte freudienne leur a offert un nouvel horizon, vers l'irrationnel, vers ce qui n'était pas tangible. Les écrivains modernistes ont vu dans l'idéologie freudienne divers points d'intérêt, et ont essayé de l'intégrer dans leurs créations d'une manière ou d'une autre. Certains ont développé une nouvelle technique d'écriture, telle que le flux de conscience[48] et l'écriture automatique,

层结构，是被理念支配的意识层次的内容，而深层结构则是积淀在人的精神主体内部的潜意识，而介乎于两者之间的则是经常处于浮沉状态的情感. LIU Zaifu, *«* Lun wenxue de zhutixing *»*, *op. cit.*, p. 13.

[47] FFYTCHE Matt, « The modernist road to the unconscious », *in The Oxford Handbook of Modernisms*, BROOKER Peter, GASIOREK Andrzej, LONGWORTH Deborah et THACKER Andrew (éds.), Oxford University Press, 2011, p. 413.

[48] Comme le terme « *stream of consciousness* » est souvent utilisé dans le contexte français, je garde cette expression anglo-saxonne. J'utilise de temps à autres deux termes français « flux de conscience » et « courant de conscience » comme expressions variantes de celui-ci.

d'autres ont trouvé de nouveaux thèmes à exploiter, comme le complexe d'Œdipe, la névrose, les pulsions et les répressions sexuelles, les rêves et fantasmes, entre autres. La psychanalyse a dans une certaine mesure aidé ces auteurs à trouver « a language to articulate the muted malaise of the modern soul[49] ».

En Chine, Freud est également considéré comme étroitement lié à la littérature moderniste. Xu Baogeng est allé jusqu'à affirmer que « c'est grâce à Freud qu'il y a eu la littérature moderniste[50] ». Yang Rong, dans son article intitulé « Inconscient, "homme", littérature moderniste »[51], a évoqué les contributions de Freud à la littérature moderniste. D'après lui, la façon d'envisager l'homme dans la perspective freudienne, (« il est un être avec contradiction, dont l'origine réside dans les désirs et les pulsions existant dans son inconscient, ainsi que dans son opposition à la société[52]»), a engendré une nouvelle image de l'homme dans la littérature, celle qui est non-héroïque, fragmentée, excentrique, voire pathologique. Les deux autres contributions qu'il a mentionnées sont la technique du flux de conscience et la tendance à l'intériorisation. Il s'agit effectivement des changements essentiels de la littérature occidentale du XX^{e} siècle. Telle est la façon dont les critiques chinois ont envisagé les liens entre la psychanalyse et la littérature moderniste occidentale. Ainsi, dans les années 80, quand le modernisme occidental était de mieux en mieux reconnu grâce aux débats, le public chinois a manifesté également un intérêt croissant vis-à-vis de la psychanalyse, jugé comme « catalyseur » du modernisme.

Dans le mouvement commun des débats sur la subjectivité et le modernisme, et de la réintroduction de la psychanalyse, la littérature chinoise s'est orientée vers l'intériorité. En Chine la première personne à avoir proposé le terme d'« intériorisation » (*Xiangnei zhuan* 向

[49] STONEBRIDGE Lyndsey, « Psychoanalysis and literature », *in The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature*, MARCUS Laura et NICHOLLS Peter (éds.), Cambridge University Press, 2004, p. 277.

[50] 有了弗洛伊德，才有了现代主义文学. XU Baogeng 徐葆耕, *Xifang wenxue: xinling de lishi* 西方文学:心灵的历史 (La littérature occidentale: une histoire de l'esprit), Qinghua daxue chubanshe, 1990, p. 370.

[51] YANG Rong 杨荣, *«* Wuyishi, "ren", xiandaipai wenxue - Zai lun fuluoyide xueshuo de tuchu gongxian *»* 无意识·"人"·现代派文学——再论弗洛伊德学说的突出贡献 (Inconscient, « homme », littérature moderniste - Sur les contributions remarquables de l'idéologie freudienne), *Ningxia daxue xuebao (shehui kexue ban)* 宁夏大学学报(社会科学版), 1994, n^{o} 03, p. 50‑56.

[52] 他是充满自相矛盾的生物，矛盾的根源是存在于他自己的无意识领域中本能的欲望、冲动，以及他自己与社会的对立. *Ibid.*, p. 54.

内转) a été Lu Shuyuan. Il l'a ainsi défini : « "L'intériorisation" est une description sur la tendance générale de la littérature chinoise de la Nouvelle période. Elle renvoie au déplacement du regard esthétique dans la création littéraire (du monde externe objectif au monde interne du sujet de la création), et se manifeste par la spiritualisation du sujet majeur, par l'émotionnalisation du langage, par l'individualisation des émotions, par la symbolisation des descriptions, par l'adoption d'une structure proche de celle de l'essai et par la complexification des thèmes[53]. » Dans cette définition, il semble mettre l'accent sur l'intériorité du sujet de création, c'est-à-dire l'auteur. Pourtant, ses arguments, en plus de ceux des autres critiques qui ont continué sur ce chemin, nous montrent qu'il ne s'agit pas uniquement de l'intériorisation de l'auteur, mais également des personnages et des lecteurs. Cette tendance de la valorisation du monde intérieur s'est montrée de plus en plus évidente dans la seconde moitié des années 80. Le fait de valoriser l'espace intérieur signifie un retour à l'homme, à la profondeur et à la complexité de la psyché humaine. Il est ainsi un retour à la liberté et à l'autonomie de l'homme. Cela avait une signification importante, car c'était le signe d'une littérature qui s'était débarrassée du joug de la politique.

1.2 Le *stream of consciousness* à la chinoise

De tous les courants modernistes littéraires, le *stream of consciousness* a été l'un des premiers courants à avoir été introduits en Chine, et sans doute le courant qui a eu le plus d'impact. En fait, l'introduction avait déjà commencé dans les années 20 et 30 du siècle dernier. De grands auteurs comme Lu Xun 鲁迅, Guo Moruo 郭沫若, Yu Dafu 郁达夫, ainsi que ceux de l'*École des sensations nouvelles* (Xin ganjue pai 新感觉派) (Shi Zhecun 施蛰存, Mu Shiying 穆时英, Liu Na'ou 刘呐鸥, entre autres.) sont souvent évoqués lorsque l'on parle du *stream of consciousness* dans la littérature chinoise moderne. Il faudrait également signaler

[53] "向内转"，是对中国当代"新时期"文学整体动势的一种描述，指文学创作的审美视角由外部客观世界向着创作主体内心世界的位移。具体表现为题材的心灵化、语言的情绪化、情绪的个体化、描述的意象化、结构的散文化、主体的繁复化. Il s'agit d'une définition qu'il a formulée en 1997, mais en fait son intérêt sur ce sujet a commencé bien plus tôt. Son article, « "L'intériorisation" de la littérature de la Nouvelle période », a suscité un vaste débat à cet égard. LU Shuyuan 鲁枢元, « Wenxue de neixiang xing - Wo dui "xinshiqi wenxue « xiangnei zhuan » taolun " de fanxing » 文学的内向性——我对« 新时期文学'向内转'讨论 »的反省 (L'intériorité de la littérature - Mes réflexions par rapport aux « Discussions sur 'l'intériorisation' de la littérature de la Nouvelle période »), *Zhongzhou xuekan* 中州学刊, 1997, n° 05, p. 93.

que ces auteurs sont souvent jugés comme les premiers auteurs chinois à avoir mis en application la psychanalyse dans leurs créations. Certains d'entre eux, y compris Lu Xun, l'ont même déclaré ouvertement. L'écriture des romans *stream of consciousness* par les auteurs de la Nouvelle période s'inscrit ainsi dans cette continuité. Par ailleurs, pendant les années où la littérature était fortement contrainte par le discours politique sur le continent, le *stream of consciousness* a pu continuer à se développer à Hong Kong et à Taiwan. Les romans du *stream of consciousness* de Liu Yibi 刘以鬯(Hong Kong) et de Bai Xianyong 白先勇 (Taiwan) ont connu de grands succès. Cela pourrait avoir joué un rôle dans le choix des formes littéraires des écrivains sur le continent, qui, s'empressaient de trouver un moyen de rompre avec la littérature d'époque maoïste. Ce choix s'explique plus spécifiquement par la nature du *stream of consciousness*. L'une des particularités de ce genre réside dans sa valorisation de la subjectivité. Dans une époque où la conscience de la subjectivité du public était sur le point de se réveiller, le *stream of consciousness* semblait une forme idéale pour mettre en valeur la conscience de soi. En plus, vers la fin des années 70 et au début des années 80, la Révolution culturelle était un sujet majeur de la littérature chinoise. Le *stream of consciousness*, avec le temps et l'espace complètement éclatés, semblait aux écrivains une bonne approche pour représenter les troubles, les renversements et les embrouilles de l'époque.

Cela dit, des questions se posent : qu'est-ce que c'est que le *stream of consciousness* ? Pourquoi envisageons-nous de l'étudier dans le cadre des impacts de la psychanalyse sur la littérature ?

1.2.1 Le *stream of consciousness* et la psychanalyse

Effectivement, la définition du *Stream of consciousness* pourrait également faire l'objet d'un débat. Le terme en soi était au départ une notion psychologique, proposée par William James : « Consciousness, then, does not appear to itself chopped up in bits. Such words as "chain" or "train" do not describe it fitly as it presents itself in the first instance. It is nothing jointed; it flows. A "river" or a "stream" are the metaphors by which it is most naturally described. In talking of it hereafter, let us call it the stream of thought, of consciousness, or of

subjective life[54]. »

Dans la sphère littéraire, certains le jugent comme un genre/ courant littéraire, c'est-à-dire comme le *roman du courant de conscience* (*stream of consciousness novel*). Melvin J. Friedman en est un représentant. Il l'a défini ainsi : « A stream of consciousness novel should be regarded as one which has as its essential concern the exploitation of a wide area of consciousness, generally the entire area, of one or more characters ; that is, whatever plots, themes, or general effects are achieved in these novels result from use of the consciousness of the character as a " screen " or " film " on which they are depicted. What we mean by consciousness is actually the entire area of mental attention, which includes the gradations leading to unconsciousness as well as the state of complete awareness[55]. » Il a également précisé la différence technique entre *un roman du courant de conscience* et *un roman narratif* : « The technical difference lies in two different forms of thinking, which may be said to carry though consistently : directed thinking and dream or fantasy thinking. The novel of narration, attempting communication by means of conventional syntax, is troublesome and exhaustive; the stream of consciousness novel, on the contrary, carries on uninterruptedly without difficulty, working spontaneously, with reminiscences and anticipations[56]. »

D'autres, comme Meyer Howard Abrams, le considèrent comme une technique. D'après ce dernier, « stream of consciousness is the name applied specifically to a mode of narration that undertakes to reproduce, without a narrator's intervention, the full spectrum and continuous flow of a character's mental process, in which sense perceptions mingle with conscious and half-conscious thoughts, memories, expectations, feelings, and random associations[57]. »

Nous constatons que dans ces deux définitions, malgré les différentes façons de classification, il y a une grande similitude entre les deux. Toutes les deux mettent en avant les idées-clés suivantes : le processus mental des personnages, la spontanéité ou le non-engagement du narrateur, l'exploration de la conscience en plus de l'inconscient ou préconscient (« half-consciousness » pour Meyer Howard Abrams). Tel est aussi le cas pour les définitions

[54] JAMES William, *The Principles of Psychology*, New York, Holt, 1904, p. 239.

[55] FRIEDMAN Melvin J., *Stream of consciousness: a study in literary method*, Yale University Press, 1955, p. 3.

[56] *Ibid.*, p. 4.

[57] ABRAMS Meyer Howard, *A Glossary of Literary Terms*, Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1993, p. 299.

des autres, avec chacun ses propres préoccupations : certains ont intégré dans la définition les techniques employées, d'autres les effets produits. Quand il s'agit de la nature du *stream of consciousness* (s'il est un genre/courant ou une technique), l'avis d'un commentateur chinois, Yuan Kejia, nous semble pertinent. Il a tout d'abord reconnu que le *stream of consciousness novel* était devenu un courant littéraire indépendant, populaire entre les années 1920 et les années 1940 dans des pays comme le Royaume-Uni, les États-Unis et la France. Il a précisé par la suite que depuis les années 40, « Comme la technique du courant de conscience est employée par des écrivains de différentes tendances, (…), il n'existe plus un courant du *stream of consciousness*[58] ». Autrement dit, le *stream of consciousness* a été au départ un courant littéraire, avec des auteurs représentatifs comme Virginia Woolf, James Joyce, William Faulkner, entre autres. Néanmoins, il est ensuite employé et assimilé par des écrivains d'autres courants en tant que technique d'écriture. Tel est aussi notre façon d'envisager ce terme dans le présent travail.

Le *stream of consiousness* est, depuis toujours, considéré comme un genre littéraire qui a des liens étroits avec la psychanalyse. Plusieurs critiques ont étudié l'éventuelle influence de la psychanalyse sur l'écriture des grands maîtres du genre. Voilà ce qu'a dit Robert Humphrey dans *Stream of consciousness in the modern novel*, ouvrage faisant autorité sur ce genre littéraire : « All of its (the stream of consciousness') authors doubtless were familiar, more or less, with psychoanalytical theories…and were directly or indirectly influenced by them[59]. » Nous aimerions également citer une brève synthèse qu'a faite Christine Régnier :

> L'influence de la psychanalyse n'est évidemment pas étrangère à l'intérêt que les modernistes portent à l'inconscient ; Woolf l'avoue et rappelons que la *Hogarth Press* fut la première à publier les œuvres de Freud en Angleterre (et Lytton Strachey, membre du groupe de Bloomsbury, fut psychanalysé par Freud) ; Joyce, bien qu'il n'en dise rien, puise abondamment dans la littérature psychanalytique freudienne et jungienne dans *Ulysse* et encore plus dans *Finnegans Wake* ; quant à D. H. Lawrence, il réagit violemment contre les deux mais s'intéresse d'assez près au sujet pour écrire *Fantasia of the Unconsious* (1923) et *Psychoananlysis and the Unconscious* (1923) où il

[58] 由于意识流技巧已为许多不同倾向的作家所采用……已不存在独立的意识流派别。YUAN Kejia 袁可嘉, DONG Hengxun 董衡巽 et ZHENG Kelu 郑克鲁 (éds.), *Waiguo xiandai pai zuopin xuan (di er ce)* 外国现代派作品选（第二册） (Textes choisis des modernistes étrangers (Tome II)), Shanghai wenyi chubanshe, 1981, p. 6.

[59] HUMPHREY Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, University of California Press, 1954, p. 8.

développe sa propre vision de la psychanalyse[60].

Nous pouvons ainsi dire que l'impact de la psychanalyse sur le *stream of consciousness* est généralement reconnu par les critiques. Certes, nous ne pouvons pas attribuer le *stream of consciousness* complètement à la « découverte » freudienne, car avant même la publication de l'*Interprétation du rêve* de Freud en 1900, Édouard Dujardin avait déjà publié *Les lauriers sont coupés* (1887), reconnu souvent pour le premier texte du genre du courant de conscience. Le fameux texte de Proust, *À la recherche du temps perdu*, est également considéré comme une œuvre représentative du genre. Pourtant, les critiques semblent être d'accord sur le fait qu'il n'avait pas lu Freud au moment de son écriture. Notons qu'avant Freud, il y avait déjà eu William James et Henri Bergson dont les pensées avaient promu de manière considérable la naissance et le développement des romans du courant de conscience : le terme de « *stream of consciousness* » a été inventé par William James, l'un des premiers psychologues modernes, et les notions de temps, de durée, d'espace, et de conscience chez Bergson ont également joué un rôle remarquable dans ce développement. Autrement dit, il ne s'agit point d'un genre né sous l'impulsion de la psychanalyse. Cependant, les théories psychanalytiques, notamment celles de Freud, ont largement inspiré les écrivains intéressés par le courant de conscience, tant au plan des techniques qu'au plan du contenu de leur écriture.

Par rapport aux techniques du *stream of consciousness*, revenons à l'ouvrage de Robert Humphrey. Il y a développé cinq techniques : « interior monologues », « conventional modes », « the stream », « time- and space-montage », « a note on mechanics » (typographie et ponctuation). Le « interior monologues » (monologue intérieur) est, dans bien des circonstances, confondu avec le *stream of consciousness*. Les commentateurs souvent ne distinguent pas les deux, cela non seulement dans le contexte français, mais également dans le contexte anglo-saxon. Il nous semble pourtant nécessaire de faire la distinction. D'après Humphrey : « It (*monologue intérieur*) is used more accurately than the latter (*stream of consciousness*), since it is a rhetorical term and properly refers to literary technique[61]. » Autrement dit, le monologue intérieur n'est qu'une des techniques littéraires du genre *stream of consciousness*. C'est ainsi qu'il l'a défini : « Interior monologue is… the technique used in fiction for representing the psychic content and processes of character, partly or entirely

[60] RÉGNIER Christine, « "Modernism" et fiction romanesque en Angleterre », *in Ce que modernité veut dire*, Presses Univ de Bordeaux, 1994, p. 81.

[61] HUMPHREY Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, *op. cit.*, p. 24.

unuttered, just as these processes exist at various levels of conscious control before they are formulated for deliberate speech[62]. » Il a en plus insisté sur le fait qu'il s'agit des contenus et des processus psychiques « at various levels of conscious control ». Le monologue intérieur pourrait non seulement comprendre les contenus du conscient, mais également ceux de l'inconscient et du préconscient. En effet, l'une des caractéristiques de nombreux romanciers du XX[e] siècle réside dans ce qu'ils veulent révéler le *tout* de la conscience. Cela explique dans une certaine mesure la différence entre le monologue intérieur du *stream of consciousness* et le monologue traditionnel. À ce sujet, nous pourrions dire que la découverte freudienne de l'inconscient a élargi énormément le champ de la conscience, ainsi que l'écriture du monde intérieur dans la littérature, qui désormais ne se limite plus à ce qui est logique, linéaire et tangible. Melvin J. Friedman a même affirmé que ce n'est qu'après l'étude de Freud sur *Gradiva* en 1907 que le préconscient et l'inconscient sont devenus le domaine légitime de la fiction[63].

D'après Humphrey, l'un des défis essentiels dans la description de la conscience réside dans le fait que la conscience n'est point statique, mais quelque chose qui est dans un état de mouvement permanent. Ainsi a-t-il intégré le « stream » dans les techniques du courant de conscience. Et comment peut-on mettre en valeur cet état de « motion » ? Par l'association libre : « The chief technique in controlling the movement of stream of consciousness in fiction has been an application of the principles of psychological free association[64]. » L'association est une technique développée par Freud comme une alternative de l'hypnose. Il demandait aux patients de s'allonger sur un divan, tout en se mettant dans une position où il n'était pas vu par les patients. Il les invitait ensuite à relater tout ce qui venait à l'esprit et à ne pas censurer leurs idées. Ainsi, leurs souvenirs, impressions et imaginations s'enchaînent successivement dans leur tête, dévoilant le « mystère » de la conscience. Une méthode semblable est employée dans les romans du courant de conscience : le narrateur se cache souvent en coulisse et cède totalement la parole au personnage, qui retrace ses pensées et ses sensations par associations d'idées, de perceptions et de souvenirs. Selon Humphrey, « all of the (stream-of-consciousness) writers have recognized the primacy of free association in determining the movement of the psychic processes of their characters. »

[62] *Ibid.*

[63] FRIEDMAN Melvin J., *Stream of consciousness*, *op. cit.*, p. 7.

[64] HUMPHREY Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, *op. cit.*, p. 43.

Le « time-and space-montage » constitue également une technique importante dans les romans du courant de conscience. Il s'agit d'un terme emprunté au cinéma. D'après David Daiches, dans la fiction, ce genre de montage pourrait avoir deux possibilités : « time-montage », dans lequel le personnage reste fixe dans l'espace, tandis que sa conscience vole dans le temps ; « space-montage », dans lequel il reste immobile dans le temps, mais où l'élément spatial change[65]. De ce fait, le rapport temps-espace n'est point comme celui des romans traditionnels. Il est marqué par un refus de la linéarité, et par des sauts dans le temps et dans l'espace, car c'est ainsi que fonctionne la conscience : « The quality of consciousness itself demands a movement that is not rigid clock progression. It demands instead the freedom of shifting back and forth, of intermingling past, present, and imagined future[66]. » Freud, dans son fameux texte « Le créateur littéraire et la fantaisie » a souligné que la fantaisie « flotte en quelque sorte entre trois temps, les trois moments temporels de notre activité représentative[67] », c'est-à-dire, le passé, le présent et le futur. Cela s'explique par les caractéristiques de l'inconscient : il est illogique, instable, et nullement contraint par le temps et l'espace. L'exploitation de l'inconscient étant l'un des grands soucis de ces auteurs modernistes, il leur paraît naturel d'emprunter la technique du montage temporel et spatial, afin de pouvoir bien représenter l'écoulement de la conscience.

Au niveau du langage, le « travail du rêve » développé par Freud dans *L'interprétation du rêve* a inspiré de manière remarquable les auteurs du courant de conscience : « It called the attention of writers to the need for a new language – a language based upon the devices of condensation, displacement, multiple determination, and second elaboration. In so doing, it suggested to experimentalists the idea of employing "absurdities" in their writing – that is, a repudiation of what is logical and syntactic, for what is illogical and ungrammatic[68]. » Ce genre de « nouveau langage » peut être constaté sous la plume de plusieurs écrivains modernistes. Citons un exemple dans *Finnegans Wake* de James Joyce, dont les œuvres sont reconnues comme un plein développement du *stream of consciousness*. Dans cet ouvrage,

[65] Cf. *Ibid.*, p. 50.

[66] *Ibid.*

[67] FREUD Sigmund, « Le créateur littéraire et la fantaisie » (1908), *in L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1993, p. 39.

[68] HOFFMAN Frederick John, *Freudianism and the Literary Mind*, Baton Rouge, Louisiana, Louisiana State University Press, 1945, p. 112.

dont l'objectif pourrait être de transformer la vie des rêves en mots, le langage est nettement marqué par la condensation et le déplacement. On y trouve de nombreux jeux de mots, comme des mots-valises, des calembours, entre autres. Prenons comme exemple une expression dans laquelle il a fait référence à la psychanalyse : « that limbopool which was his subnesciouness[69] ». Nous reconnaissons immédiatement le mot « subconsciousness » et comprenons tout de suite qu'il compare ici l'inconscient à un « bassin de limbes », ce qui semble correspondre à la comparaison freudienne du *ça* à un « réservoir de libido ». Ce mot ambigu pourrait également être interprété d'une autre manière. Il s'agit d'une interprétation de John Holland. D'après lui, « Nesciousness » vient de « nescience », et *ne* plus *science* veut dire l'ignorance. Le mot « subconsciousness » signifie alors : en dessous de l'ignorance[70]. Ce genre de distorsion du langage se trouve un peu partout dans le texte, plongeant ainsi les lecteurs dans un monde onirique.

Il faudrait également signaler qu'au plan du contenu, la contribution de la psychanalyse aux romans du courant de conscience est aussi très importante. Les auteurs se sont intéressés non seulement à l'état psychique des personnages dits « normaux », mais également à celui des psychopathes. Leur intérêt pour les mythes et les images archétypales pourrait avoir des liens avec l'*inconscient collectif* développé par Jung.

De ce qui précède, nous pouvons donc dire que la psychanalyse a effectivement exercé une influence remarquable sur le *stream of consciousness*. Cela est naturellement reconnu par les critiques littéraires chinois. Si l'on feuillette les ouvrages chinois sur le *stream of consciousness*, nous allons tout de suite remarquer que Freud y figure de façon incontournable. Chen Kun, dans son ouvrage destiné au modernisme occidental, a réservé un chapitre au *stream of conscioussness*. Cet ouvrage publié en 1981 doit être parmi les premiers qui présentent ce genre littéraire. Tout en affirmant les apports de William James, il signale que « par rapport à James, Freud a eu une influence plus vaste et plus profonde sur les romans du courant de conscience[71] ». Il consacre ensuite une grande partie de son texte à exposer les pensées freudiennes. Gao Xingjian, dans son ouvrage *Première recherche sur les techniques*

[69] JOYCE James, *Finnegans wake*, New York, Viking Press, 1958, p. 33.

[70] Cf. HOLLAND John, « « Scares of all knotknow » », *Psychanalyse*, vol. n° 19, 2010, n° 3, p. 10-11.

[71] 弗洛伊德……对意识流小说产生了比詹姆斯更加广泛和深入的影响. CHEN Kun 陈焜, *Xifang xiandai pai wenxue yanjiu* 西方现代派文学研究 (Recherche sur la littérature moderniste occidentale), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1981, p. 195.

des romans modernes, publié durant la même année que celui de Chen Kun, a présenté le *stream of consciousness* comme une technique du modernisme. Dans son texte, s'il n'a pas prononcé le nom de Freud, il a pourtant souligné que « l'apparition du *stream of consciousness* est étroitement liée à la recherche de la psychologie moderne[72] ». Il a en plus beaucoup insisté sur l'importance de l'inconscient. Plus tard, on verra la publication de plusieurs ouvrages ou traductions d'ouvrages occidentaux sur le courant de conscience, la plupart d'entre eux considérant James, Bergson et Freud comme les trois théoriciens qui ont contribué à la naissance et au développement de ce genre littéraire.

En réalité, la psychanalyse et les romans du courant de conscience ont connu tous les deux un grand succès dans la Chine des années 80. Il semble que l'intérêt du monde littéraire à l'égard du *stream of consciousness* ait promu dans une grande mesure l'introduction de la psychanalyse en Chine, vu que cette dernière constitue un pilier théorique pour cette nouvelle forme de roman. Par la suite, la passion du public chinois vis-à-vis de la psychanalyse à partir du milieu des années 80 a en revanche favorisé la réception et la production du *stream of consciousness* en Chine.

La tendance à considérer le *stream of consciousness* comme un genre littéraire influencé par la psychanalyse étant justifiée, nous allons passer à l'étude des ouvrages du genre dans le contexte chinois. Étant donné que le nombre d'écrivains concernés est important, nous allons limiter notre étude à deux d'entre eux : Wang Meng, estimé comme pionnier du genre ; et Ke Yunlu, un des auteurs représentatifs de ce genre, qui a fait preuve d'un vif intérêt pour la psychanalyse dans sa création.

1.2.2 Wang Meng : un *stream of consciousness* encadré par la raison

En dépit de controverses sur la question : « s'agit-il du vrai *stream of consciousness* », Wang Meng (1934-) est tout de même couronné « premier écrivain du genre *stream of consciousness* » dans la littérature de la *Nouvelle période*. De 1979 à 1980, en moins de deux ans, il a publié six nouvelles dotées d'une couleur dite « moderniste », à savoir, « Le salut

[72] 意识流的出现同现代心理学的研究有很大关系. GAO Xingjian 高行健, *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 现代小说技巧初探 (Première recherche sur les techniques des romans modernes), Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1981, p. 27.

bolchevique » (*Bu li* 布礼), « L'œil de la nuit » (*Ye de yan* 夜的眼), « Les rubans du cerf-volant » (*Fengzheng piaodai* 风筝飘带), « Le papillon » (*Hudie* 蝴蝶), « La voix du printemps » (*Chun zhi sheng* 春之声) et « Le rêve de la mer » (*Hai de meng* 海的梦)[73], qui ont été comme un coup de tonnerre dans un ciel de printemps, marquant le début d'une réinterprétation chinoise du modernisme occidental. Citons ce qu'a dit le critique Yan Gang afin de nous faire une idée de la réaction du public à l'égard de ces textes : « Les six nouvelles récentes de Wang Meng sont à présent amplement diffusées. Le fait que le public manifeste un intérêt hors du commun dans la lecture et les discussions de ces œuvres a apporté un renouveau au monde littéraire chinois. Il semble qu'un nouveau courant littéraire soit en train de se concevoir, de se former[74]. » Les critiques littéraires, en général, se sont félicités de ce « nouveau », et ont emprunté tout de suite le terme « *stream of consciousness* » pour nommer le style qui paraissait tellement excentrique à l'époque, où la Chine venait de sortir de la Révolution culturelle, et que le soi-disant « réalisme révolutionnaire » était toujours l'orientation quasiment absolue dans la littérature.

Pourtant, les voix de la contestation n'ont jamais cessé. Si, au début des années 80, l'avis des opposants visait à dire que Wang Meng était contaminé par de mauvaises fréquentations d'auteurs occidentaux, et que ce procédé, né de la culture décadente du capitalisme, ne devait pas être emprunté dans le contexte chinois socialiste, cette opinion est devenue plus tard, notamment à partir de la fin des années 80, une contestation qui cherchait à dire que l'écriture de Wang Meng était éloignée de l'écriture de Joyce, de Woolf ou de Faulkner, qu'il ne s'agit pas du véritable *stream of consciousness*. Zhao Yiheng, par exemple, a exprimé son désaccord de manière assez aigre : « Pendant très longtemps, Wang Meng a été appelé, malgré lui, le représentant du courant de conscience chinois par les critiques. Cependant, dans ses textes dits "représentatifs" du genre, il n'y a pas beaucoup de véritables passages du

[73] En fait, l'emploi du procédé de *stream of consciousness* par l'auteur ne se limite pas à ces six textes. Mais comme il s'agit de ses premiers essais du genre, et que les dates de publication de ces textes sont rapprochées, les commentateurs chinois ont l'habitude de les considérer comme un « ensemble », qui est appelé le « cluster grenade » (*jishu shouliudan* 集束手榴弹) de Wang Meng.

[74] 王蒙同志六篇近作现在广泛地流传着。这些作品被争相阅读、热烈讨论的盛况，给文坛带来新的起色。一个新的文学流派，似乎正在酝酿、形成. YAN Gang 阎纲, *« Xiaoshuo chuxian xin xiefa - Tan Wang Meng jinzuo »* 小说出现新写法——谈王蒙近作 (Un nouveau procédé apparaît dans les romans - Sur les créations récentes de Wang Meng), *in* 王蒙专集, XU Jiming 徐纪明 et WU Yihua 吴毅华 (éds.), Guiyang, Guizhou renmin chubanshe, coll. « Zhongguo dangdai wenxue yanjiu ziliao congshu » 中国当代文学研究资料丛书, 1984, p. 190.

courant de conscience. Dans “Les rubans du cerf-volant”, un seul paragraphe…Il y en a un peu plus dans “La voix du printemps”. » « Alors que pour “L’œil de la nuit”, considéré par beaucoup comme le plus marqué par le courant de conscience, j’ai cherché avec beaucoup de soin, du début jusqu’à la fin, mais à mon étonnement, je n’ai rien trouvé du courant de conscience, même pas un passage[75]. » La célèbre écrivaine Can Xue, lors d’une interview, n’a pas caché son étonnement et son indignation à ce propos : « Par exemple, le “courant de conscience” de Wang Meng, de quel “courant de conscience” s’agit-il? … Ce sont tout au plus des souvenirs[76]. » Même notre principal intéressé ne semblait pas être content de cette « couronne » : « L’année dernière, j’ai été jugé par certains comme le représentant du “*stream of consciousness*” en Chine. Étant donné que moi-même je ne sais pas exactement ce qu’est le “*stream of consciousness*”, je ne saurais dire à quel point je “coule”, ni dans quelle direction…Le fait que mes textes récents sont baptisés “*stream of consciousness*”, ne peut que me rendre triste de ce jugement superficiel[77]. » Il a affirmé pourtant dans certaines lettres qu’il a lu des romans du courant de conscience[78], et qu’il s’en est effectivement inspiré[79].

---

[75] 王蒙在相当长一段时间被批评家硬安作中国意识流的代表人。但是，在他的几篇据说是意识流的代表作里，没有很多真正意识流的段落。《风筝飘带》只有一段……《春之声》可能稍多一些。而许多人认为最具“意识流”性的《夜的眼》，我从头到尾仔细找了，我也觉得奇怪，但我的确没有找出哪怕一段意识流. ZHAO Yiheng 赵毅衡, *Dang shuozhe beishuo de shihou* 当说者被说的时候 (Quand le conteur est conté), Beijing, Zhongguo renmin daxue chubanshe, 1998, p. 169‑170.

[76] 比如王蒙的“意识流”，那算什么意识流啊……充其量也就是一些回忆罢了. CAN Xue 残雪, *Canxue wenxue guan* 残雪文学观 (Les idées de Canxue sur la littérature), Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe, 2007, p. 65.

[77] 去年我被某些人视为“意识流”在中国的代理人。由于自己对“意识流”为何物不甚了了，所以也不敢断定自己究竟“流”到了何种程度，“流”向了何方……把我的近作仅仅归结为“意识流”，只能使我对这种皮相的判断感到悲哀. WANG Meng 王蒙, *Mantan xiaoshuo chuangzuo* 漫话小说创作 (Sur la création des textes romanesques), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 1983, p. 9.

[78] Voilà ce qu’il a écrit : J’avoue que j’ai lu récemment des romans du « courant de conscience » étrangers (我也承认我前些时候读了些外国的“意识流小说”). La lettre est publiée pour la première fois dans la revue *Yalujiang* (鸭绿江) le 9 décembre 1979. La version à laquelle nous nous référons est : WANG Meng 王蒙, *« Guanyu “yishiliu” de tongxin »* 关于“意识流”的通信 (Correspondance au sujet du « courant de conscience »), *in Wang Meng zhuanji* 王蒙专集, XU Jiming 徐纪明 et WU Yihua 吴毅华 (éds.), Guiyang, Guizhou renmin chubanshe, coll. « Zhongguo dangdai wenxue yanjiu ziliao congshu » 中国当代文学研究资料丛书, 1984, p. 123.

[79] Il l’a affirmé dans une lettre en réponse à un enseignant de littérature, qui lui avait écrit pour dire qu’il n’avait pas pu comprendre la nouvelle « La voix du printemps ». La lettre est publiée pour la première fois dans le *Journal quotidien de Shangxi* (*Shangxi ribao* 山西日报) le 15 avril 1982, ensuite republié dans WANG Meng 王蒙, *« Guanyu Chun zhi sheng de tongxin »* 关于《春之声》的通信 (Correspondance au sujet de « La voix du

Les commentateurs ont été très intéressés par l'attitude ambiguë, voire contradictoire de Wang Meng sur ce sujet. La question, loin d'être compliquée, nous semble pourtant claire. Si, au moment de son écriture des premiers textes concernés, il n'avait que des idées assez vagues sur le *stream of consciousness*, notamment grâce à la lecture des auteurs russes (Cholokhov, G. Nicolaïeva, Tolstoï, entre autres.) et des auteurs chinois de la génération du « 4 Mai » qui ont tenté de puiser leurs sources dans la littérature occidentale, surtout Lu Xun[80], il aurait pu se familiariser petit à petit avec ce genre littéraire d'une manière ou d'une autre. En effet, dans les années 20-40, la Chine avait déjà connu une vague d'introduction du modernisme occidental. Par ailleurs, entre 1979 et 1980, plusieurs œuvres du courant de conscience ont été traduites et publiées[81]. En fait, si l'on compare les six textes regroupés sous le nom du courant de conscience, on remarquera facilement le degré croissant de la présence de ce courant. Dans « Le salut bolchevique » et « L'œil de la nuit », comme ce qu'a dit Zhao Yiheng, on ne peut trouver qu'un ou deux passages qui méritent le nom de « courant de conscience ». On s'étonnera pourtant de sa maîtrise remarquable de ladite technique dans « La voix du printemps » et « Le rêve de la mer ». Autrement dit, sa perception, ou bien son point de vue par rapport au courant de conscience aurait dû beaucoup évoluer pendant ces deux années-là. Quant à son refus d'être nommé « représentant du courant de conscience », nous supposons qu'il y a deux raisons. Tout d'abord, parce qu'à l'époque (fin 1970s et début 1980) les critiques littéraires demeuraient fort contraints par l'idéologie politique, et les gens étaient sensibles à tout ce qui était « bourgeois ». Wang Meng, afin de se protéger, cherchait à se justifier en disant que son écriture restait dans le cadre du réalisme. La seconde raison, on la lisait dans la même lettre consacrée à « La voix du printemps », citée plus haut : « En effet,

printemps »), *in Wang Meng zhuanji* 王蒙专集, XU Jiming 徐纪明 et WU Yihua 吴毅华 (éds.), Guiyang, Guizhou renmin chubanshe, coll. « Zhongguo dangdai wenxue yanjiu ziliao congshu » 中国当代文学研究资料丛书, 1984, p. 53-62.

[80] À ce sujet, je renvoie à l'article de NAOUR Françoise, « Un monologue sans "intimité" (Wang Meng) », *in Autour du monologue intérieur*, CHARDIN Philippe (éd.), Paris, Séguier, 2004, p. 185‑204. Dans cet article, elle a fait des analyses pertinentes sur les sources d'inspiration éventuelles de Wang Meng à l'égard du procédé de *stream of consciousness*.

[81] François Naour a établi un tableau détaillant la traduction des auteurs occidentaux du courant de conscience. Nous constatons que plusieurs textes du genre, y compris ceux de James Joyce, William Faulkner, Ernest Hemingway et de Joyce Carol Oates, ont été traduits entre 1979 et 1980. De plus, à partir de l'année 1979, on lisait déjà, dans les journaux et les revues littéraires, des articles académiques destinés au courant de conscience. Voir NAOUR Françoise, *Le courant de conscience dans la littérature romanesque chinoise contemporaine : le cas de Wang Meng (1978-1980)*, Thèse, Lille 3, Lille, 2000, p. 81-82.

ce que j'ai écrit, diffère complètement d'un certain courant de conscience occidental, qui représente le brumeux, le mystique, la solitude, le désespoir, voire de l'inconscient totalement introspectif, doté d'une couleur d'animalité turpide[82]. »

Passons maintenant à l'étude d'un texte de Wang Meng, « La voix du printemps », qui, selon nous, est l'un des plus représentatifs parmi les six nouvelles concernées.

Yue Zhifeng 岳之峰, un scientifique qui vient de rentrer d'une tournée d'études en Allemagne, reçoit une lettre de son père, l'ancien propriétaire foncier, victime pendant la Révolution culturelle, mais qui a été réhabilité récemment. À l'approche du Nouvel An chinois, il décide de retourner dans son pays natal, qu'il a quitté il y a une vingtaine d'années. Étant donné le nombre élevé des personnes qui accomplissent le même rite à cette période, il doit voyager debout, dans un wagon de marchandises bondé. Lui viennent dans la tête une série de pensées, sur le passé et le futur, la Chine et l'Allemagne, la ville et la campagne…

Durant ce trajet de « deux heures quarante-sept minutes », il ne se passe presque rien. Autrement dit, l'intrigue y est pour ainsi dire absente. Le seul passage qui pourrait être considéré comme une intrigue est une courte conversation entre notre protagoniste et une jeune femme apprenant l'allemand avec un magnétophone. Le texte est constitué principalement des réflexions, des sensations, des réminiscences, des impressions, bref, de l'investigation de l'intériorité du héros. Cela nous rappelle la définition du *stream of consciousness novel* de Friedman, citée plus haut, d'après laquelle l'exploitation de la conscience doit être la préoccupation essentielle dans ce genre de romans, et les intrigues, les thèmes et les effets produits doivent résulter de ladite exploitation. De ce point de vue, la nouvelle de Wang Meng semble bien correspondre au critère primordial du *stream of consciousness novel.*

Monologue intérieur

La nouvelle nous plonge dès le début dans la conscience du protagoniste :

Texte original :

[82] 我写的，确实与某些西方意识流手法所表现的那种朦胧、神秘、孤独、绝望、甚至带有卑劣的兽性味道的纯内向的潜意识完全不同. WANG Meng, *« Guanyu "Chun zhi sheng" de tongxin »*, *op. cit.*, p. 57.

咣地一声，黑夜就到来了。一个昏黄的、方方的大月亮出现在对面墙上。岳之峰的心紧缩了一下，又舒张开了。车身在轻轻地颤抖。人们在轻轻地摇摆。多么甜蜜的童年的摇篮啊！夏天的时候，把衣服放在大柳树下，脱光了屁股的小伙伴们一跃跳进故乡的清凉的小河里，一个猛子扎出十几米,谁知道谁在哪里露出头来呢？谁知道被他慌乱中吞下的一口水里，包含着多少条蛤蟆蝌蚪呢？闭上眼睛，熟睡在闪耀着阳光和树影的涟漪之上，不也是这样轻轻地、轻轻地摇晃着的吗？失去了的和没有失去的童年和故乡，责备我么？欢迎我么？母亲的坟墓和正在走向坟墓的父亲[83]！

Traduction en français :

Clang, claquement et c'est nuit noire. Une pâle lune carrée apparaît sur la paroi d'en face. Le cœur de Yue Zhifeng s'est serré puis apaisé. La carcasse métallique tremble doucement. Les gens doucement se balancent. Oh ! Quelle douceur le berceau de l'enfance ! L'été, les vêtements déposés sous les saules, les petits copains, tout nus, sautaient dans la fraîche petite rivière du pays natal, d'un plongeon on s'enfonçait sur plus d'une dizaine de mètres, qui savait quelle tête réapparaîtrait la première, où elle resurgirait ? Qui savait combien de têtards de grenouille contenait la gorgée d'eau que le plongeur avait, dans la panique, avalée ? Les yeux fermés, on s'endormait sur les rides de l'eau, scintillante sous la lumière du soleil et l'ombre des arbres. N'était-ce pas le même genre de balancement, doux, si doux ? Enfance et pays natal, à la fois perdus et toujours présents, me blâmez-vous ? M'accueillez-vous ? Tombe de ma mère, et mon père en marche ver la tombe[84] !

C'est donc avec une onomatopée que s'ouvre le texte. Le narrateur s'efface après avoir présenté de manière extrêmement brève le cadre du récit, le nom du protagoniste, l'heure (la nuit) et le lieu (dans un wagon). En effet, cette volonté du narrateur de réduire au minimum sa présence se fait remarquer tout au long du texte. Les lecteurs sont d'emblée introduits dans le monologue intérieur du personnage. Le balancement que subit Yue Zhifeng dans le wagon lui évoque la douceur du berceau, et le ramène ainsi aux souvenirs d'enfance : les plongeons dans la petite rivière avec les copains. C'est en fait cette sensation d'être balancé qui constitue le pont entre le présent et le passé, le réel et le rêve diurne. Le champ lexical du « balancement » est disséminé un peu partout : « tremble », « berceau », « s'endormait », entre autres. Les

[83] WANG Meng 王蒙, *« Chun zhi sheng »* 春之声 (La voix du printemps), *in* 王蒙文集（第四卷）, Beijing, Huayi chubanshe, 1993, p. 288.

[84] Extrait traduit par NAOUR Françoise dans sa thèse: *Le courant de conscience dans la littérature romanesque chinoise contemporaine*, *op. cit.*, p. 309.

heureux souvenirs de plongeons et de repos sur les rides de l'eau sont suivis d'une question qui nous reconduit au réel : « Enfance et pays natal, à la fois perdus et toujours présents, me blâmez-vous ? » Cette question nous invite à faire des hypothèses sur le lien entre le protagoniste et son pays natal : pourquoi celui-ci va-t-il le blâmer ? Qu'est-ce qui s'est passé ? Les réponses ne sont révélées qu'après un autre long paragraphe de monologue intérieur : le père de Yue Zhifeng venait de « se voir retirer l'étiquette de propriétaire foncier [85]», et ce dernier a décidé alors de retourner à son pays natal, qu'il a quitté il y a vingt-deux ans.

Les sensations constituent un élément important auquel Wang Meng a fait appel pour voyager entre le présent et le passé. Dans le passage que nous allons citer, l'auteur a bien joué sur le goût et l'odorat en tant que « déclencheur » des associations d'images.

> 岳之峰咬了一口上火车前买的柿饼，细细地咀嚼着儿时的甜香。辣味总是一下子就能尝到，甜味却埋得很深很深。要有耐心，要有善意，要有经验，要知觉灵敏。透过辛辣的烟草和热烘烘的汗味儿，岳之峰闻到了乡亲们携带的绿豆香。绿豆苗是可爱的，灰兔子也是可爱的，但是灰色的野兔常常要毁坏绿豆。为了追赶野兔，他和小柱子一口气跑了三里，跑得连树木带田垅都摇来摆去。在中秋的月夜，他亲眼见过一只银灰色的狐狸，走路悄无声息，像仙人，像梦[86]。
>
> Yue Zhifeng mâcha une bouchée des kakis séchés qu'il a achetés avant de monter dans le train, la savourant méticuleusement. Le piquant, on le ressent toujours du premier coup, le sucré, c'est tout différent, il est enterré en nous, très, très profond. Il faut être patient, il faut être attentif, il faut avoir de l'expérience, il faut avoir une sensibilité aiguisée. À travers l'âcre fumée du tabac et l'odeur suave de sueur chaude, Yue Zhifeng perçut le parfum des pois verts que transportaient les villageois. Adorables sont les pousses de pois verts, adorables aussi les lapins gris, mais les lièvres gris, eux, détruisent souvent les pois verts. Une fois, pour attraper des lièvres, lui et Petit Zhuzi avaient couru trois lis sans reprendre haleine, couru au point que même les arbres qui ceinturent les levées de terre autour des champs, se balançaient, se balançaient. La nuit de pleine lune de la Fête du mi-automne, il avait vu, de ses propres yeux, un renard argenté traverser la route, sans un bruit, comme un esprit céleste, comme un rêve[87].

[85] 摘掉地主帽子. WANG Meng, *«* Chun zhi sheng *»*, *op. cit.*, p. 289.

[86] *Ibid.*, p. 290.

[87] Extrait traduit par NAOUR Françoise dans sa thèse: *Le courant de conscience dans la littérature romanesque chinoise contemporaine*, *op. cit.*, p. 311‑312.

Nous pourrions constater, à la première lecture, son rapprochement avec le fameux passage de Proust sur la madeleine. Le goût du kaki séché et le parfum des pois verts dans le wagon emportent le protagoniste dans un voyage « proustien ». Ici comme ailleurs, l'auteur a choisi un élément qui existe à la fois dans le présent et le souvenir, c'est-à-dire, les pois verts, pour relier le wagon et son enfance, pour déclencher l'association libre. Une suite d'images idylliques vont se succéder et se projeter sur l'écran intérieur de Yue Zhifeng : les champs de pois verts, les lapins gris, la poursuite des lièvres avec son copain… Le fait que les pois verts sont préparés par les paysans pour la Fête du printemps va évoquer son souvenir d'une autre fête : le renard argenté qu'il a vu sous le clair de lune d'une Fête de la mi-automne. Ces souvenirs d'une enfance insouciante, d'une couleur éclatante, s'intègrent, de manière harmonieuse, au thème majeur du texte : Voix du printemps. L'auteur, empruntant le nom de la valse de Johann Strauss, cherche à dépeindre un printemps, un nouveau commencement de la Chine, plein de vie et d'espérance.

Montage temporel et spatial

En effet, tout au long du texte, notre protagoniste « vole » constamment entre le présent, le passé et le futur, ou l'idéal. À un certain moment, il entend les passagers autour de lui se plaindre des mauvaises conditions du fourgon. Il pense alors à l'époque où il n'y avait même pas de chemins de fer, pas d'autoroute, ni de pistes pour les vélos. Le bruit du train qui roule va le ramener au réel, et la seconde suivante il est sur l'autoroute du Rhin. C'est ainsi que se déclenche un long monologue intérieur de quatre paragraphes, dans lesquels notre héros voyage dans le temps et l'espace.

Les vignes et le courant du fleuve vert vont lui faire penser aux enfants de Francfort : « Ne dirait-on pas des enfants de Francfort ? Des garçons et des filles aux yeux bleus et aux cheveux châtains courent, se poursuivent, sautent, crient[88]. » Si, dans les autres passages du monologue, on trouve toujours des éléments qui servent de connecteurs entre le réel et le rêve diurne, ou entre les différentes scènes de fantaisie, ce genre de connecteurs ne semble pas être

[88] 这不就是法兰克福的孩子们吗？男孩子和女孩子，黄头发和蓝眼睛，追逐着的，奔跑着的，跳跃着的，欢呼着的. WANG Meng, *« Chun zhi sheng »*, *op. cit.*, p. 294. La traduction vient de : WANG Meng, « La voix du printemps », *in Le papillon*, Beijing, Littérature chinoise, coll. « Collection Panda », 1982, p. 240. Nous y avons apporté des modifications qui nous semblent nécessaires. Pareille pour la traduction des autres citations de cette nouvelle.

évident dans ce long monologue intérieur qui nous préoccupe. Les changements de scènes sont marqués par une série d'interpellations de soi par soi : « Non, ce n'est pas Francfort. C'est son village natal sur les hauts plateaux du Nord-Ouest. » « Non, ce ne sont pas les hauts plateaux du Nord-Ouest. C'est le Pékin d'avant la Libération. » « Non, ce n'est pas le Pékin du passé, lointain. C'est la capitale libérée, où flotte le drapeau rouge à cinq étoiles. » [89] Comme l'indiquent les premières phrases de chaque paragraphe, il revit sa visite à Francfort, ses courses dans la nature de son enfance, ses jours de combattant communiste (dans le Pékin avant la Libération), ainsi que son premier amour de jeunesse (à Pékin, la capitale libérée). Ses pensées flottent et revisitent les moments heureux de sa vie. Les quatre paragraphes de monologues intérieurs ressemblent admirablement à un montage cinématographique. S'il n'y a pas effectivement d'éléments physiques ou de sensations pour faire le pont entre eux, nous pouvons dire que les émotions de gaité, de la joie servent parfaitement de connecteurs pour accomplir les sauts dans le temps et l'espace.

Ce souvenir d'amour de jeunesse, qui se passe à la fin de l'hiver et au début du printemps, est fort symbolique. C'est « le premier amour de sa jeunesse, la première brise tiède qui ouvre les portes de son cœur [90]». « C'est un hiver qui mène au printemps, le pont entre l'hiver et le printemps[91]. » Ce terme « le pont entre l'hiver et le printemps » s'adapte parfaitement au contexte où se trouve réellement Yue Zhifeng, et également Wang Meng. Au lendemain d'une période de bouleversements où tout a été détruit, la société demeurait chaotique. On entrevoyait pourtant, à travers ce chaos, du renouveau, de l'espoir, car « depuis plus de trois ans, des changements gigantesques ont eu lieu ou sont en train de se produire dans la vie de chacun d'entre nous[92] ». Disons qu'il s'agissait d'une période qui reliait le passé amer et un futur prometteur. Les souvenirs de son heureux passé et de ses visites en Allemagne signifient en fait une envie de retourner à l'ordre, et un rêve pour un avenir radieux (le présent de l'Allemagne serait le futur de la Chine).

[89] "不，那不是法兰克福。那是西北高原的故乡。""不，那不是西北高原。那是解放前的北平。""不，那不是逝去了的，遥远的北平。那是解放了的，飘扬着五星红旗的首都。"*Ibid.*, p. 295‑296.

[90] 那是他青年时代的初恋，是第一次吹动他心扉的和煦的风. *Ibid.*, p. 295.

[91] 还是冬天吗？当然，还是冬天。然而是已经联结了春天的冬天，是冬与春的桥. *Ibid.*, p. 296.

[92] 三年多来，我们每个人的生活都发生了和正在发生着巨大的变化. WANG Meng, *«* Guanyu "Chun zhi sheng" de tongxin *»*, *op. cit.*, p. 54.

Un *stream of consciousness* adapté au réalisme révolutionnaire

Ces monologues intérieurs, ainsi que le montage temporel et spatial, que nous venons d'étudier, témoignent de la maîtrise extraordinaire des techniques du *stream of consciousness* par Wang Meng. De ce point de vue, nous pourrions bel et bien dire que la nouvelle s'inscrit dans le genre du *stream of consciousness novel*. Néanmoins, si l'on l'étudie de plus près, nous constaterons à quel point son monologue est marqué et neutralisé par le réalisme révolutionnaire.

Le *stream of consciousness* est censé être un genre littéraire qui met l'accent sur l'intimité des individus, sur le *moi* propre. Comme a dit Ivanova Natalia : « L'usage du monologue intérieur signifie une reconnaissance, profondément démocratique dans son essence, par l'auteur, que chaque homme a droit à sa vie, son monde intérieur indépendant, son opinion (…), (reconnaissance du) droit des hommes d'être différents les uns des autres[93]. » Cette technique, qui préconise l'individualité et la subjectivité, s'oppose, pour ainsi dire, au discours de la collectivité, préconisé par l'idéologie marxiste. Voilà la raison essentielle pour laquelle le *stream of consciousness* fut confronté à une résistance énergique à la fin des années 70 et au début des années 80, période où la collectivité régnait comme une norme incontestable. Ce qui est intéressant dans « La voix du printemps » de Wang Meng, et également dans ses autres textes classés dans le genre du courant de conscience, c'est que la voix de la collectivité se fait continuellement entendre, de sorte que le discours du « je » est constamment dilué et largement contraint. Prenons un exemple typique du texte.

Yue Zhifeng, à cause de sa mauvaise origine de classe (fils de propriétaire foncier), a été classé droitier et condamné à d'interminables autocritiques :

> 他已经有二十多年没有回过家乡了。谁让他错投了胎？地主，地主！一九五六年他回过一次家，一次就够用了——回家呆了四天，却检讨了二十二年！而伟人的一句话，也够人们学习贯彻一百年。使他惶惑的是，难道人生一世就是为了作检讨？难道他生在中华，就是为了作一辈子的检讨的么？好在这一切都过去了。斯图加特的奔驰汽车工厂的装配线在不停地转动，车间洁净敞亮，没有多少噪音。西门子公司规模巨大，具有一百三十年的历史。我们才刚刚起步。赶上，赶上！不管有多么艰难。哞，哞，哞，快点开，快点开，快开，快开，

[93] Cité par NAOUR Françoise in « Un monologue sans "intimité" (Wang Meng) », *op. cit.*, p. 200.

> 快，快，快，车轮的声音从低沉的三拍一小节变成两拍一小节，最后变成高亢的呼号了。闷罐子车也罢，正在快开[94]。
>
> Cela fait déjà plus de vingt ans qu'il n'est plus jamais retourné dans son village. Qui lui a infligé de ne pas être réincarné dans la bonne famille ? Propriétaire foncier, propriétaire foncier ! En 1956, il n'était revenu qu'une fois chez lui, mais cette fois avait suffi – pour être resté quatre jours dans sa famille, les autocritiques avaient duré vingt-deux ans ! Une seule phrase d'un grand homme suffit pour que les simples gens le mettent en application pendant un siècle. Ce qui le désorientait c'était cela : se pouvait-il que toute une existence n'ait d'autre but que de faire sa propre autocritique ? Se pouvait-il que le fait qu'il était né en Chine n'ait d'autre sens que de produire des autocritiques pendant toute une vie ? Par bonheur, tout ça, c'est passé. Les chaînes de montage de l'usine de voitures Benz à Stuttgart tournent sans arrêt, les ateliers sont impeccables, clairs, spacieux, sans trop de bruit. L'entreprise Siemens, de grande envergure, a derrière elle, cent trente ans d'histoire. Nous, nous venons tout juste de faire nos premiers pas. Rattraper, rattraper ! Peu importe combien c'est difficile. Mo, mo, mo, un peu plus vite, un peu plus vite, plus vite, plus vite, vite, vite, vite, le bruit des roues passe d'un rythme à trois temps à un rythme à deux temps, à la fin devient appel retentissant. Wagon étouffant, d'accord, mais qui est en train d'accélérer[95].

Dans le texte, c'est souvent ainsi qu'est introduit le monologue du protagoniste : la voix du narrateur place le personnage dans le décor, puis disparaît, afin de lui céder la parole. Ce passage, comme les autres, commence par la voix du narrateur, en vue de donner une explication sur le vécu de Yue Zhifeng. D'habitude, cette explication doit être suivie d'un discours intérieur du « je ». Ici, elle est effectivement suivie des interrogations, ou plutôt des plaintes du « je » (se pouvait-il que toute une existence n'ait d'autre but que de faire sa propre autocritique ? Se pouvait-il que le fait qu'*il* était né en Chine n'ait d'autre sens que de produire des autocritiques pendant toute une vie ?). Nous sommes bien dans l'intériorité du personnage. Pourtant, l'emploi du pronom pourrait intriguer les lecteurs : au lieu de « je », nous sommes confronté à « il ». Autrement dit, ces plaintes, qui devraient être prononcées par le protagoniste, sont prononcées par le narrateur.

Cette « discordance » pourrait traduire la réticence de l'auteur vis-à-vis de ce reproche adressé au coupable de ce qu'il a vécu lui-même. Il faut savoir que vingt-deux ans d'autocritiques,

[94] WANG Meng, *«* Chun zhi sheng *»*, *op. cit.*, p. 289‑290.

[95] Traduction de NAOUR Françoise in *Le courant de conscience dans la littérature romanesque chinoise contemporaine*, *op. cit.*, p. 310, à laquelle nous avons apporté des modifications.

c'est tout à fait ce qu'a subi Wang Meng : il a été classé comme droitier en 1957 à cause de sa nouvelle « Un jeune homme arrivé au Département de l'organisation » (*Zuzhibu laile ge nianqingren* 组织部来了个年轻人), et il n'a été réhabilité qu'en 1979. De plus, les plaintes se limitent uniquement à ces deux questions rhétoriques précédentes (Se pouvait-il…). Dans la phrase qui suit, le ton change complètement : « Par bonheur, tout ça, c'est passé. » Nous avons l'impression qu'il existe dans la tête de l'auteur un interrupteur : toute parole qui mène aux critiques, aux plaintes est étouffée au tout début, et sera détournée vers un « happy end » (*guangming weiba* 光明尾巴). Le « happy end » dans les textes de Wang Meng constitue l'un des points essentiels reprochés par les commentateurs.

La consolation (« Par bonheur, tout ça, c'est passé. ») sert non seulement d' « interrupteur », mais également de transition entre le passé et le futur. Il passe ensuite aux scènes qu'il a vu en Allemagne : les usines de Benz et de Siemens qui représenteraient le plus haut niveau de production industrielle d'alors. Ainsi passe-t-il à la voix de la collectivité : « *Nous* venons tout juste de faire nos premiers pas » ; il faut que nous soyons « plus vite », que nous rattrapions les pays occidentaux. Les lecteurs constatent alors que la parole du « je » est extrêmement restreinte, et qu'elle est noyée continuellement par celle du « nous ». Voilà pourquoi Françoise Naour qualifie le monologue intérieur sous la plume de Wang Meng d'« un monologue intérieur sans "intimité" » : « La voix intériorisée du Parti vient, assourdissante, couvrir les timides balbutiements de la voix individuelle, dès que celle-ci menace de s'écarter du seul droit chemin…Le monologue intérieur n'est plus ici qu'une coquille vidée de son légitime occupant[96]. »

Telle est l'une des plus grandes caractéristiques du courant de conscience de Wang Meng : des monologues fort encadrés par la raison, marqués par le réalisme révolutionnaire. Cela constitue également l'une des raisons pour lesquelles de nombreux critiques refusent d'avouer qu'il s'agit du « vrai » courant de conscience. Cette caractéristique s'explique tant par le parcours de Wang Meng, sa compréhension de la littérature, que par le contexte social de l'époque. L'auteur, né en 1934, était déjà entré au Parti Communiste alors clandestin à l'âge de 14 ans. Il restera fidèle à la cause du Parti, en dépit de tout ce qu'il a subi entre les années 50 et 70. C'est un auteur engagé caractérisé par son sens de la responsabilité vis-à-vis du pays qui lui est cher : « Je réfléchis, je me souviens, je pleure, je ris, à chaque seconde de ma vie,

[96] *Ibid.*, p. 313.

pour ces huit mille *lis* et ces trente ans. Voilà le point d'appui de mes romans[97]. » On y lit son amour fervent pour son pays et sa détermination à se lancer dans la cause du pays, avec comme son outil et son arme les romans, par lesquels il essaie de soutenir les *Quatre modernisations*, et de convaincre le grand public d'un bel avenir pour sa « terre bien aimée », qui, d'après lui doit s'enrichir.

De l'autre côté, les critiques qui lui ont été infligées par ses détracteurs, après la publication de ses premiers textes du genre courant de conscience, auraient pu le conduire à se décerner un label de conformité idéologique. Il essaie de prouver, avec ses textes, qu'il n'est en aucun cas dérouté. Notons bien qu'à l'époque de son écriture, la collectivité et le réalisme révolutionnaire dominaient de façon absolue. Dans sa « Correspondance sur le "courant de conscience" », il essaie de se défendre. Il considère les sensations (*ganjue* 感觉) et les pensées (*sixiang* 思想) comme deux objets importants de l'écriture littéraire et compare les sensations au « premier son » produit sur le piano qu'est le cœur, et les pensées au « deuxième son ». D'après lui, le premier son est riche, coulant, vivant, alors que le deuxième son est plus clair, plus logique, mieux orienté vers un objectif. Et c'est ainsi qu'il explique les liens entre, d'une part, l'écriture des sensations et des pensées et, d'autre part, l'idéologie révolutionnaire : « Si les théories révolutionnaires et les visions avancées du monde, au lieu d'être de simples étiquettes, des rengaines, ou des emplâtres sur le visage ou les fesses, se sont déjà transformées en sa chair (chair de l'écrivain), ses nerfs, ses organes de cinq sens et son âme, alors ce premier son n'est absolument pas superficiel, ni totalement chaotique ou fragmenté. Ce premier son, varié, et qui coule, contient déjà des éléments qui mènent au deuxième son[98]. »

---

[97] 我无时不在想着、忆着、哭着、笑着这八千里和三十年，我的小说的支点正是在这里. *Li* (里): unité de mesure chinoise de distance, équivalent de 500 mètres. « Huit mille *lis* », signifiant une longue distance, pourrait renvoyer à la distance entre Beijing et Xinjiang, où il a été envoyer se reformer (1963-1978). « Trente ans » pourraient signifier la période de bouleversement de la société chinoise entre 1949 et 1979. Dans ce contexte, Wang Meng fait allusion à deux vers du poème de Yue Fei (dynastie Song), « Du rouge plein le fleuve » (*Man jiang hong*) : 三十功名尘与土，八千里路云和月(Trente exploits glorieux ne sont plus que boue et poussière ; les huit mille stades parcourus, un nuage sous la lune). Yue Fei exprime dans ce poème la volonté de protéger sa patrie et de se sacrifier pour elle. Wang Meng, en y faisant allusion, vise également à manifester son amour pour son cher pays. WANG Meng 王蒙, *Ye de yan ji qita* 夜的眼及其他 (L'oeil de la nuit et autres), Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1985, p. 311.

[98] 如果革命的理论、先进的世界观对于他不是标签和口头禅，不是贴在脸上或者臀部的膏药，而早已化为他的血肉，他的神经，他的五官和他的灵魂，那么，哪怕这第一声，也绝不是肤浅的和完全混乱完全破碎的. WANG Meng, *« Guanyu "yishiliu" de tongxin »*, *op. cit.*, p. 124.

Par ce discours, Wang Meng voulait en fait dire que l'idéologie révolutionnaire est déjà dans son sang. Malgré qu'il emprunte la forme du courant de conscience (en écrivant les sensations), ses thèmes majeurs (ses pensées) restent dans le cadre du réalisme révolutionnaire. Aussi pouvons-nous dire que le courant de conscience encadré par la raison est dans un sens voulu par l'auteur. Il n'est intéressé que par la forme stylistique et n'a jamais pensé à produire du « vrai » courant de conscience comme Joyce, Faulkner, Woolf…, car il « n'accepte pas, et refuse d'imiter mécaniquement l'état psychique pathologique, anormal, mystique ou solitaire[99] » de ces écrivains occidentaux.

À la lumière de ce qui précède, nous avons le droit de dire qu'au niveau de la « forme », les textes de Wang Meng publiés entre 1979 et 1980 peuvent bien être intégrés dans le genre du *stream of consciousness novel*, étant donné ses caractéristiques stylistiques : des associations d'idées incontrôlées, des transcriptions d'impressions sensorielles, des ruptures affectant la logique, des insertions du passé et du futur dans le présent, entre autres. Néanmoins, au niveau du « fond », ses textes se différencient visiblement du « vrai » *stream of consciouness* sous la perspective occidentale : les monologues intérieurs chez Wang Meng sont trop chastes, trop optimistes, et se limitent uniquement au conscient, tout en ignorant le préconscient et l'inconscient. Ils ne révèlent que « la part sociale de leur moi et non la part maudite, celle où émerge le subconscient et, avec lui, l'encombrante sexualité et l'interrogation affolée sur le sens de la vie[100] ».

1.2.3 Ke Yunlu : vers un *réalisme moderniste*

Ke Yunlu (1946-) est l'un des rares écrivains chinois qui manifestent ouvertement leur intérêt pour la psychanalyse. Une rétrospective de ses œuvres nous permettra de connaître les liens entre ses créations, d'une part, et la psychanalyse ou la psychologie, d'autre part. Ke Yunlu a fait son apparition sur la scène littéraire chinoise avec un long récit, *Étoile montante* (*Xinxing* 新星, 1984), œuvre incontournable dans le genre de la *littérature de réforme* (*Gaige wenxue* 改革文学). Ce roman, au niveau du style, est strictement réaliste. Les suites, *Nuit et jour* (*Ye*

[99] 我不能接受和照搬那种病态的、变态的、神秘的或者是孤独的心理状态. *Ibid.*, p. 123.

[100] NAOUR Françoise, « Un monologue sans "intimité" (Wang Meng) », *op. cit.*, p. 199.

yu zhou 夜与昼), et *Déclin et prospérité* (*Shuai yu rong* 衰与荣), sorties respectivement en 1986 et 1987, tout en restant réaliste, se distinguent manifestement de l'*Étoile montante*, notamment par l'emploi de la technique *stream of consciousness*. Rappelons que les années 1985 et 1986 représentent les dates les plus significatives dans la deuxième « vague freudienne » en Chine. Rien que dans *Déclin et prospérité*, l'auteur a mentionné onze fois Freud dans son texte. Dans *Nuit et jour* et *Déclin et prospérité*, plusieurs thèmes typiquement freudiens sont de temps en temps évoquées et font l'objet des discussions entre les personnages : les pulsions sexuelles, la répression de celles-ci par la civilisation (la tradition chinoise), les rêves et les fantasmes, entre autres. Il a même mis en scène des rôles de psychologues, ainsi qu'un cabinet de consultation psychologique dans *Déclin et prospérité*.

Entre la fin des années 80 et 2000, il s'est intéressé particulièrement à la *science de la vie* (*shengming kexue* 生命科学), l'anthropologie et la psychologie. Ce n'est qu'en 2000 qu'il est revenu au monde littéraire, avec plusieurs œuvres romanesques, dont *Pays des lotus* (*Furong guo* 芙蓉国) et *Ignorance* (*Mengmei* 蒙昧). Les lecteurs, en les parcourant, remarqueront tout de suite que son intérêt pour la psychologie a pu apporter des facteurs inédits dans sa création littéraire. *Ignorance*, qui relate l'histoire entre un petit garçon et son enseignante, est évidemment inspiré par le complexe d'Œdipe, ce qui a été confirmé par l'auteur. Alors que dans *Pays des lotus*, long récit qui pourrait être considéré comme un documentaire sur la Révolution culturelle, Ke Yunlu a pris soin de fonder la personnalité de ses rôles sur son vécu du passé, surtout de son enfance.

Deux ans après, est paru son ouvrage psychologique : *Les personnalités dans les contes de fées* (*Tonghua renge* 童话人格), dans lequel il essaie de psychanalyser certains mythes chinois et contes de fée occidentaux. En 2007, il a publié un autre ouvrage psychologique, *L'angoissé* (*Jiaolü zheng huanzhe* 焦虑症患者), dans lequel il rapporte un cas clinique sur les troubles de l'anxiété. Nous avons pu constater, grâce à l'une de ses interviews, qu'il effectuait sans doute des consultations psychologiques pour ses proches : « Les cas évoqués dans ce livre (*L'angoissé*) sont tous de vrais cas cliniques. Il s'agit des problèmes que nous, mes proches et moi-même, avons rencontrés. Ils se sont rendus compte de leurs problèmes, ils m'ont demandé un soutien. Je leur donne alors des conseils, des directions. Après, j'ai compris que ces cas étaient bien fréquents. J'ai eu ainsi l'idée d'écrire ce livre[101]. »

[101] 书中提到的都是真实的个案，都是我和我身边的人平时遇到的各种问题。他们察觉到了自己的问题，

D'après les sources que nous avons pu rassembler, nul autre écrivain chinois contemporain ne serait aussi proche de la psychanalyse que Ke Yunlu. Ses travaux représentent ainsi un grand intérêt pour notre présent travail. Dans nos analyses sur le courant de conscience, nous avons comme objet d'analyse le long récit *Nuit et jour*, qui serait sa première œuvre romanesque dans laquelle il essaie d'appliquer cette technique moderniste.

Nuit et jour : roman panoramique sans intrigue principal ni personnages principaux

Comme nous l'avons dit, *Nuit et jour* est la suite de l'*Étoile montante*[102]. Dans ce dernier livre, l'auteur relate l'histoire d'un jeune fonctionnaire, Li Xiangnan 李向南, chef administratif du district Guling 古陵, qui, au début de la Réforme et l'ouverture de la Chine, cherche par tous ses efforts à mettre en œuvre des réformes. En dépit du soutien du public, ses réformes n'aboutissent pas, à cause de la résistance obstinée des conservateurs au sein de l'équipe administrative. Vers la fin de l'*Étoile montante*, il doit arrêter son travail à Guling et regagner sa ville natale, Beijing, à la recherche du soutien de ses supérieurs. Le récit a eu un retentissement spectaculaire, sans doute parce qu'il correspondait bien à la réalité de l'époque. Tandis que les lecteurs attendaient avec impatience la suite pour connaître le destin de Li Xiangnan et du district de Guling, qui représentait dans une certaine mesure la Chine d'alors, Ke Yunlu semblait totalement ignorer leurs attentes.

En réalité, *Nuit et jour*, sorti deux ans après, n'est pas, à proprement parler, la suite de l'*Étoile montante.* Certes, les principaux personnages (Li Xiangnan, Lin Hong 林虹, Gu Xiaoli 顾小莉) sont toujours présents. Néanmoins, il nous paraît inapproprié de les considérer comme les protagonistes, car le roman dépeint, de manière panoramique, la vie de plus de cent vingt personnages issus de douze familles, et que ces trois personnages, malgré que les intrigues se tissent autour d'eux, ne semblent pas jouer un rôle absolument central, comme dans les récits

求我帮忙，我会给他们一些建议和指导。后来，我发现这些个案很普遍，就萌发了写书的念头. KE Yunlu 柯云路, *Zouchu jiaolü de wuqu* 走出焦虑的误区 (Sortir de l'angoisse), http://www.psychspace.com/psych/viewnews-5337, consulté le 2 avril 2017.

[102] À la suite de ce dernier, l'auteur avait prévu d'écrire trois romans : Nuit et jour, Déclin et prospérité, Anéantissement et naissance (Sheng yu mie 灭与生), connus sous le titre « trilogie de la capitale » (*Jingdu sanbu qu* 京都三部曲). Le troisième n'a pourtant pas abouti. Vu la continuité entre Étoile montante, Nuit et jour et Déclin et prospérité, nous nous proposons de les regrouper et de les appeler la « trilogie étoile montante ».

classiques. Si le roman est intitulé *Nuit et jour*, c'est parce qu'il s'agit de ce qui se passe dans ces douze familles pendant une certaine journée et nuit de l'année 1982. Il n'y a donc pas d'intrigue centrale, ni de personnages centraux. Au fil de la plume de l'auteur, les lecteurs entrent dans la maison de ces familles, dans le monde intérieur des personnages, témoignant leur vie, leur vécu, leur joie et leur peine. Ils auront l'impression semblable de se promener dans le rouleau de peinture *Le jour de Qingming au bord de la rivière* (*Qingming shanghe tu* 清明上河图)[103]. On rencontre dans le livre des personnages de toutes les classes sociales, ainsi que toute sorte de scènes quotidiennes : les querelles entre les membres de famille qui vivent coincés les uns contre les autres dans une maison à cour carrée (*Siheyuan* 四合院, architecture traditionnelle de Pékin) ; les salons où les gens, notamment les jeunes, discutent des sujets politiques, littéraires, économiques, ou philosophiques ; les luttes de pouvoir entre la vieille génération et la jeune génération ; les intellectuels âgés qui s'efforcent de faire légitimer leurs droits après la réhabilitation …

Dans certaines éditions de *Nuit et jour*, nous pouvons lire l'épigraphe suivant : « L'année mille neuf cent quatre-vingt-deux, la capitale se trouvait dans une grande période de douloureux accouchement…[104] » En effet, en 1982, la société chinoise était en pleine réforme, en pleine mutation. De nombreux et nouveaux éléments surgissaient, alors que tout le passé était encore là. Les gens souffraient de ces douleurs passagères, tout en attendant une renaissance. Dépeindre ces « douleurs passagères » était donc la préoccupation de l'auteur. Aussi a-t-il choisi d'abandonner les techniques classiques, qui se concentrent sur certains personnages et racontent normalement une seule histoire, et de représenter, sous diverses visions, la vie sociale et intime de l'époque. Cette œuvre romanesque a été hautement prisée par certains critiques. Voici un commentaire de Wang Shihe et Xia Yecheng : « Depuis la parution de *Nuit et jour*, les pensées et techniques d'écriture traditionnelles volent en éclats[105]. » Cette phrase était à l'origine un commentaire de Lu Xun sur le *Rêve dans le*

[103] Une peinture de Zhang Zeduan (1085-1145), d'une grande importance, sous la dynastie Song. Le tableau, qui mesure 25,5 cm de large et 525 cm de long et comporte plus de 800 personnes, 94 bêtes et plus de 170 arbres, représente un panorama de la vie quotidienne des gens de toutes les catérogies sociales, dans la capitale de l'époque, Bianjing 汴京, aujourd'hui Kaifeng 开封.

[104] 公元一九八二年，京都正处在伟大而艰难的阵痛之中……

[105] 自有《夜与昼》出来以后，传统的思想和写法都打破了. WANG Shihe 王世和 et XIA Yecheng 夏业成, « "Chuantong de ... xiefa dapo le" - Cong "Ye yu zhou" de yishu miaoxie kan xinshiqi wenxue de chengjiu » "传统的……写法打破了"——从《夜与昼》的艺术描写看新时期文学的成就 (« Les techniques traditionnelles volent en éclats » - Réalisation de la littérature de la Nouvelle période vus à travers *Nuit et jour*),

pavillon rouge (*Honglou meng* 红楼梦).

Des monologues intérieurs involontaires

L'unique tentative d'adopter une vue panoramique, de rejeter l'intrigue centrale et les personnages centraux, ne suffit certainement pas pour mériter une telle louange. Le roman se démarque spécifiquement par l'intégration plus ou moins harmonieuse du courant de conscience dans le texte, qui, dans l'ensemble, est réaliste. Voilà ce qu'ont dit Wang Shihe et Xia Yecheng : « Parmi les œuvres romanesques de la Nouvelle période, il y en a certaines qui ont adopté la technique du *stream of consciousness*. Néanmoins, ce genre de textes est bien rare, comme *Nuit et jour*, qui l'applique tellement souvent, et qui l'intègre de façon tellement naturelle[106]. » Dans leur article, ils ont classé le courant de conscience dans *Nuit et jour* d'après la nature du déclencheur, en quatre catégories : le courant de conscience déclenché par les émotions, par les provocations de l'ambiance, par le changement de l'apparence physique, ainsi que par des objets[107]. Ce classement, bien qu'il ne soit pas très convaincant, nous permet d'appréhender la richesse du texte dans la description du courant de conscience.

Nous allons entamer une étude sur un long monologue intérieur de Lin Hong 林虹, dans le chapitre 21. Cela nous donnera une idée plus précise des caractéristiques du courant de conscience sous la plume de Ke Yunlu. L'ensemble du chapitre, qui compte neuf bonnes pages, est destiné à dépeindre l'activité intérieure de cette jeune femme.

Jeune instruite envoyée à la campagne (*Zhiqing* 知青) pendant la Révolution culturelle, Lin Hong, après la Révolution, est restée travailler en tant qu'enseignante dans un collège de Guling, dont Li Xiangnan est le chef administratif. Lin Hong et Li Xiangnan, très proches au collège, avaient perdu contact durant la Révolution. Ce n'était qu'à Guling qu'ils se sont retrouvés. Entretemps, elle s'était mariée avec Gu Xiaoying 顾小鹰, puis avait divorcé. Fils

Jianghan daxue xuebao (shehui kexue ban) 江汉大学学报(社会科学版), 1987, n° 01, p. 74.

[106] 新时期文学作品中，虽然也有些采用了意识流的写法。但象《夜与昼》这样大规模地采用，既放得开，又收得拢的写法，这不是不多见的. *Ibid.*, p. 75.

[107] 某种情绪引起的意识流；环境的触动而引起的意识流；自己外貌变化而引起的意识流；由一个物品而引起的意识流. Cf. WANG Shihe et XIA Yecheng, *«* "Chuantong de ... xiefa dapo le" - Cong "Ye yu zhou" de yishu miaoxie kan xinshiqi wenxue de chengjiu *»*, *op. cit.*

d'un haut fonctionnaire, Gu Xiaoying profitait toujours de sa position pour flirter avec les femmes. Elle est arrivée, au début du roman *Nuit et jour*, à Pékin, afin de récupérer les manuscrits de son père, professeur à l'Université de Pékin, mort pendant la Révolution culturelle. Elle était logée chez Fan Shuhong 范书鸿, l'ancien collègue de son père. Ce long chapitre est pour ainsi dire la transcription de ses pensées durant cette nuit passée chez Fan.

Arrivée à Pékin, ville en pleine modernisation qui constitue un contraste gigantesque avec le village isolé et retardé où elle travaille, Lin Hong ressent une agitation incessante au fond d'elle-même. Elle a bien envie de quitter le petit village pour revenir s'installer à Pékin, mais elle n'en a pas encore la possibilité. Son avenir est incertain. Sa perplexité provient en outre de l'incertitude de sa vie sentimentale. Elle aime Li Xiangnan, mais l'attitude de ce dernier reste ambiguë. En fait, Li Xiangnan n'arrive pas à faire le choix entre Lin Hong, son premier amour de jeunesse, jeune femmes mûre et pondérée, qui semble vivre en dehors du regard des autres, et Gu Xiaoli 顾小莉, fille de son supérieur politique, maline, enthousiaste, capricieuse, qui aime vivre sous les regards de tous. Lin Hong elle-même est réticente dans sa relation avec Li, car elle a été violée quand elle était très jeune, et qu'elle est divorcée. À l'époque, où la Chine vient juste de s'ouvrir, les gens attachent une importance hors du commun à la chasteté des femmes. Les femmes divorcées sont mal vues, et la situation de celles qui ont été violées est encore pire. Lin Hong se considère ainsi comme « souillée ». Une bribe de son monologue intérieur nous révèle son angoisse et sa mauvaise estime de soi : « Elle a perdu deux fois la chasteté de la jeunesse. (Une sensation de malaise envahit son corps, comme s'il y avait un sac de jute sale qui la recouvrait. Tout d'un coup, elle trouva que son corps n'était pas beau, mais il était vieux, laid et malpropre[108].) » Ainsi, elle se trouve dans une situation inquiétante, où rien n'est plus sûr. Toute seule dans cette métropole géante en voie de modernisation, elle se sent insignifiante. Elle ne sait pas ce qu'elle doit faire pour pouvoir s'y retrouver. Il faut savoir qu'à l'époque maoïste, le système du travail était géré par l'État. Il était très difficile de changer de travail. À la fin de la Révolution culturelle, de nombreux jeunes instruits à la campagne ont cherché par tous les moyens à revenir travailler dans leur ville natale, ce qui n'était pas facile.

[108] 她两次丧失了青春的纯洁。(她身体掠过一阵不舒服的感觉，好像一个脏麻袋盖了上来，一瞬间，她觉得自己的身体不但不美，而且衰丑、邋遢）. Le roman est publié pour la première fois en 1986. Pour notre travail, nous nous référons à la version sortie en 2008 : KE Yunlu 柯云路, *Ye yu zhou* 夜与昼 (Nuit et jour), Beijing, Zhongguo wenlian chubanshe, 2008, p. 192.

La voilà sur un lit dépliable, qui vient juste d'être installé. C'est la nuit. La famille Fan dort. Lin Hong n'arrive pourtant pas à s'endormir. Des réflexions, des fantasmes, des réminiscences coulent, s'enchaînent dans sa tête. Elle est dans un état entre la veille et le sommeil. De ses yeux ensommeillés, elle parcourt ce qui l'entoure. Elle entend les ronflements de M. Fan, et même le bruit que fait le fils Fan en se retournant dans son lit. Elle distingue dans l'air l'odeur de chaque membre de la famille… Ke Yunlu, comme les autres auteurs du *stream of consciousness*, accorde une importance particulière aux impressions sensorielles, qui servent souvent de déclencheurs du monologue.

Le bruit que fait Fan Danlin (范丹林, fils de Fan Shuhong) en tournant lui rappelle son beau sourire et son regard doux à la première vue de Lin Hong. Elle se dit que Fan Danlin ne doit pas être au courant de son divorce. Une question se pose tout de suite : « S'il était au courant, quel regard porterait-il sur elle[109] ? » S'ensuit alors un fantasme :

> 她在北京站闹闹嚷嚷的人海中走着，她在拥挤不堪的电车中颠簸着，很多男人的眼睛在注视她。她知道自己漂亮，在男人眼里有魅力。或许，这里有的男子已对她生出爱慕。然而，他们知道她的耻辱经历吗？
>
> 一个英俊的大学生，在一片闪动的幻象中迎面走来，她认识又不认识，带着那样诚恳的表情向她表达爱情，脸红着，激动而困难地诉说着什么。可不一会儿，他听到了她的自述。他吃惊地睁大眼，目光闪烁地左右躲避着，陷入极大的难堪，为他刚才的热烈表达难堪，为他现在的尴尬处境难堪。他低着头走了[110]……
>
> Elle marche dans la foule bruyante de la gare de Pékin. Elle est ballotée au rythme du trolleybus extrêmement encombré. Les regards de beaucoup d'hommes sont fixés sur elle. Elle sait qu'elle est belle, charmante aux yeux des hommes. Une attirance pour elle est sans doute déjà née chez certains de ces hommes. Or, connaissent-ils son passé humiliant ?
>
> Un étudiant, d'une allure remarquable, marche vers elle dans une apparition lumineuse. Il semble qu'elle le connaît, mais elle n'en est pas sûre. Il lui déclare son amour, d'un air sincère, le visage tout rouge. Excité, il lui raconte quelque chose avec peine. Mais un moment après, ayant entendu son autobiographie, il ouvre de grands yeux, le regard fuyant. Il est plongé dans un embarras extrême, embarrassé pour sa déclaration chaleureuse, et par la situation où il est. Il part, la tête

[109] 如果他知道了，又会怎样看她呢？*Ibid.*, p. 188.

[110] *Ibid.*, p. 188-189.

baissée…

Ce fantasme traduit l'état d'esprit contradictoire de Lin Hong : d'un côté, elle aspire ardemment à une nouvelle relation amoureuse ; de l'autre côté, elle se prend pour une femme « souillée », qui ne mérite pas l'amour des autres. Ce qui est intéressant dans ce fantasme, c'est qu'il correspond parfaitement à ce que dit Freud sur les rêves, ainsi que sur les productions imaginaires diurnes. D'après Freud, les fantasmes en état de veille « ont en commun avec les rêves nocturnes une partie essentielle de leurs caractéristiques » : « Comme les rêves, elles sont des satisfactions de désirs ; (…) Comme les rêves elles jouissent (…) d'un certain relâchement de la censure[111]. » Freud considère d'ailleurs l'étude des rêveries diurnes comme « l'accès le plus proche et le meilleur à la compréhension des rêves nocturnes[112] ».

Dans cette scène fantasmatique, nous constatons tout d'abord des *restes diurnes*. D'après Freud, « il y a dans chaque rêve un rattachement aux événements vécus au cours de la dernière journée écoulée[113] ». C'est également le cas du fantasme de Lin Hong. En effet, c'est ce jour même que Lin Hong est arrivée à la gare de Pékin, où elle a rencontré tout d'abord Gu Xiaoying, ensuite Li Xiangnan et Gu Xiaoli, dont elle était jalouse. Elle a pris par la suite le trolleybus pour aller chez M. Fan. Dans le trolleybus, elle a vu des jeunes couples s'embrasser et elle s'est sentie encore une fois jalouse, notamment vis-à-vis de ces filles tellement jeunes et pleines de vigueur. Ce sentiment de jalousie, ainsi que le sourire et le regard de Fan Danlin, sont, pour reprendre la célèbre métaphore de Freud, l' « entrepreneur » du fantasme, qui est, en premier lieu, une satisfaction de son désir. Ainsi rencontre-t-elle, dans son imaginaire, un jeune étudiant qui vient lui déclarer son amour. Cet étudiant, dans ce contexte, pourrait être Li Xiangnan, car elle a vu dans la journée Li Xiangnan et Gu Xiaoli, sa concurrente marcher ensemble. Il pourrait également être Fan Danlin, car Lin Hong a aperçu dans son regard une certaine douceur amoureuse, et elle-même a éprouvé de la sympathie envers cet homme galant. Néanmoins, si, dans ce rêve, l'image de ce jeune homme n'est pas claire, c'est parce que l'importance ne réside pas dans la question « qui il est », mais dans le fait qu'il y a quelqu'un qui l'accepte, et qui l'aime malgré tout ce qu'elle a vécu. Tel est son plus vif désir en ce moment.

[111] FREUD Sigmund, *L'interprétation du rêve* (1900), LEFEBVRE Jean-Pierre (trad.), Paris, Points, 2010, p. 534.

[112] *Ibid.*

[113] *Ibid.*, p. 204.

La scène devient plus ou moins angoissante vers la fin du fantasme : le garçon, après avoir appris le passé de Lin Hong, se sent gêné et change d'avis. Il la quitte. Freud, dans son *Introduction à la psychanalyse*, a donné des explications sur les rêves angoissants. « (…) les cauchemars, a-t-il écrit, ont souvent un contenu exempt de toute déformation, un contenu pour ainsi dire échappé à la censure. Le cauchemar est souvent une réalisation non voilée d'un désir, mais d'un désir qui, loin d'être le bienvenu, est un désir refoulé, repoussé. L'angoisse, qui accompagne cette réalisation, prend la place de la censure[114]. » Cela semble bien expliquer le fantasme de Lin Hong. Effectivement, son désir d'être aimé par quelqu'un est manifesté de manière directe, sans aucune déformation. Une fois la réalisation non voilée accomplie, l'angoisse qui l'accompagne prend la place de la censure. Le garçon est donc « chassé ».

Reste encore à élucider une autre question : s'agit-il d'un désir « repoussé » ? Il faut tout d'abord signaler que c'est un désir qui l'ennuie sans cesse. Dans ce même chapitre, pensant à Fan Danlin, elle se dit : « Elle est encore jeune. De plus, elle vit toute seule. Ne devrait-elle se remarier[115] ? » La seconde suivante, elle cherche à expulser cette idée de remariage : « Non, elle ne veut pas penser à ça[116]. » Nous voyons bien dans cette bribe de monologue intérieur que c'est une question qu'elle s'efforce d'éluder. Le désir de se remarier est rejeté, car, au niveau de l'inconscient, elle se croit vieille, laide, couverte d'un « sale sac de jute ». Ainsi, l'angoisse qu'elle ressent provient bel et bien de la réalisation non voilée de son désir repoussé.

Dans les analyses qui précèdent, nous avons pu constater, dans cet extrait du fantasme de Lin Hong, trois éléments qui correspondent aux développements de Freud sur les rêves : les restes diurnes, la réalisation du désir, ainsi que l'angoisse qui censure à cause de l'accomplissement d'un désir rejeté. Un tel rapprochement, ainsi que ses riches références à la psychanalyse, nous permettent de dire que Ke Yunlu connaît bien *L'interprétation du rêve* de Freud, et a dû s'y référer lors de son écriture de *Nuit et jour*.

Le dénouement gênant et inquiétant de ce fantasme va ramener Lin Hong à la réalité : « Non,

[114] FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse (1917)*, JANKÉLÉVITCH Samuel (trad.), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2014, p. 260.

[115] 她还年轻，而且现在独居。她不应该再结婚吗？KE Yunlu, *Ye yu zhou*, *op. cit.*, p. 188.

[116] 不，她不愿意想这些. *Ibid.*

elle ne veut pas ce genre de fantasme. Il faut tout de même qu'elle concentre ses réflexions[117]. » Revenue à l'état de veille, elle va, encore une fois décrire les ronflements de M. Fan, le bruit de la montre, qui vont susciter chez elle une suite de réflexions sur l'écoulement du temps, et ainsi sur la vie qui passe. Elle aura un autre fantasme, ou un autre souvenir du passé. Elle sera réveillée une nouvelle fois par une phrase de rappel : « Pourquoi ses pensées se sont-elles encore dispersées[118] ? » Ce genre de phrases se disperse un peu partout dans son monologue intérieur, marquant le caractère involontaire de celui-ci. C'est à peu près de cette manière qu'est structuré ce long monologue de neuf pages, qui est constitué des sensations sensorielles, des réflexions plus ou moins logiques, des fantasmes, et aussi des rêves.

Le fantasme que nous venons d'analyser relève plutôt de la sphère du préconscient. Tel est aussi le cas pour la plupart des fantasmes dans ce chapitre. Vers la fin du chapitre, elle va enfin s'endormir, et elle aura un rêve. Cette fois-ci, nous sommes au niveau de l'inconscient.

> 迎面一株铁干虬枝的枯树，一条很粗的蟒蛇从树上垂吊下来，一头钻入树下的一眼井中，尾巴还卷绕在树上。青石板砌成的井口溜光圆，很小，像是被蟒蛇磨光的。蟒蛇的头从井中出来了，咬着一只大而美丽的青蛙。青蛙挣扎着。林虹拔出一把削水果的小刀投过去，蟒蛇被劈断了，青蛙逃脱了。这时，远远的天空上又有一条矫健的黄龙向她猛扑过来，她知道，龙也是蛇。然而这一次，她知道自己阻挡不住，只好听天由命[119]。
>
> En face, il y a un arbre dépérissant avec un tronc de fer, des branches comme des dragons. Un python est suspendu à l'arbre, la tête lancée dans le puits en dessous, la queue enroulée sur l'arbre. L'ouverture du puits en quartzite est ronde, lisse, toute petite, comme si elle était polie par le python. Le python sort sa tête du puits, avec une grande et belle grenouille dans la bouche. La grenouille se débat. LIN Hong lance un couteau à fruits vers le python. Ce dernier coupé en deux, la grenouille s'échappe. A ce moment-là, un dragon jaune vigoureux s'approche d'elle, venant du ciel et se jette sur elle. Elle sait bien que le dragon est aussi un serpent. Mais cette fois-ci, elle sait qu'elle ne peut pas lui résister, elle ne peut que se soumettre à la volonté du ciel.

Nous remarquons dans un premier temps que, par rapport au fantasme que nous avons analysé,

[117] 不，她不要这样的幻觉浮现。她还是要集中自己的思路. *Ibid.*, p. 189.

[118] 她的思路怎么又散乱了？*Ibid.*

[119] *Ibid.*, p. 194.

ce rêve, avec la figuration par des symboles, est plus difficile à déchiffrer. Pourtant, les lecteurs qui connaissent un peu Freud devraient avoir reconnu à la première vue les éléments qui font allusion à la sexualité : le tronc d'arbre, le python, le dragon, le puits, entre autres. Dans *L'interprétation du rêve*, Freud a discuté des rêves que l'on n'arrive pas à interpréter par la technique de l'association libre, car ce genre de rêves se sert de la symbolique pour déguiser ses pensées latentes. D'après Freud, « Tous les objets qui se développent en longueur, bâtons, troncs d'arbre, parapluie, toutes les armes oblongues et coupantes : couteaux, poignards, piques, ont vocation à représenter le membre viril », tandis que « les boîtes, étuis, coffrets, armoires, fours correspondent au corps des femmes[120] ».

Nous comprenons alors que le python, qui a d'habitude une connotation négative dans la culture chinoise, représente Gu Xiaoying, alors que la pauvre grenouille qui vit au sein du puits, proie de l'affreux python, symbolise Lin Hong. Elle a pu s'échapper du python à l'aide d'un couteau, ce qui correspond à leur divorce. Cet acte de couper son ex-mari en deux est un geste symbolique de vengeance, voire de castration, qui constitue la première réalisation du désir. Le dragon jaune est évidemment le symbole de Li Xiangnan. Dans la culture chinoise, le dragon signifie l'empereur. Vu que Li est considéré comme une future star politique, une « étoile montante », ce symbole convient absolument à Li. La dernière scène du rêve, dans laquelle le dragon se jette sur elle, et qu'elle s'y résigne, représente une seconde réalisation du désir dans ce rêve : alors que Lin Hong n'est pas sûre du sentiment de Li Xiangnan pour elle, elle rêve que celui-ci prend une position bien active dans leur relation.

Un autre point intéressant dans ce rêve, c'est que Lin Hong se figure en « une grande et belle grenouille ». Nous avons au moins deux façons totalement différentes, voire contradictoires de l'interpréter. La grenouille pourrait évoquer le crapaud. Cela fait penser à une expression figée dans la langue chinoise : « un crapaud qui rêve de manger du cygne » （癞蛤蟆想吃天鹅肉）, qui joue sur le fort contraste entre le crapaud et le cygne, et signifie quelqu'un qui tente l'impossible. Dans ce rêve, quelque belle que soit la grenouille, elle forme également une disparité radicale avec le dragon jaune, traduisant sans doute l'infériorité de Lin Hong face à Li Xiangnan. De l'autre côté, la grenouille pourrait également faire référence au « Prince grenouille », maudit, qui attend le baiser de la princesse pour se réincarner en prince charmant. Lin Hong, issue d'une famille intellectuelle, est élégante et orgueilleuse par nature.

[120] FREUD Sigmund, *L'interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 394-395.

Il est possible qu'elle attende que son « empereur » vienne la libérer de la malédiction, pour qu'elle redevienne « princesse charmante ». Cette démystification des codes symboliques du rêve nous introduit dans la psychologie profonde de Lin Hong, enrichissant de manière remarquable le plaisir de la lecture.

À l'issue de nos analyses sur ce long monologue intérieur de Lin Hong, nous pouvons conclure qu'il s'agit d'un courant de conscience bien typique. On y trouve des impressions sensorielles, des associations d'idées, des survols entre le passé, le présent et le futur. Si, le courant de conscience de Wang Meng se limite généralement au niveau du conscient, celui de Ke Yunlu se démarque par son exploration de tous les niveaux de la conscience, à savoir, le conscient (les réflexions logiques), le préconscient (principalement des fantasmes entre l'état de veille et de sommeil) et l'inconscient (les rêves). L'auteur a d'ailleurs pris soin de faire une distinction des trois par la difficulté de les décoder. Le monologue n'est plus sain, chaste, on y lit de vifs désirs, y compris le désir sexuel. Au lieu d'être noyé par le discours du « nous », il est une vraie investigation du monde intérieur d'un individu ordinaire, qui, loin d'être honorable, est quelqu'un de faible, qui souffre, qui désire et qui s'angoisse de son sort incertain. Nous sommes ainsi dans la véritable intimité d'un *homme* (avec un « h » minuscule).

Vers *un réalisme moderniste*

Ce qui provoque chez les lecteurs un sentiment d'étrangeté, dans le monologue intérieur de Lin Hong, c'est qu'ils sont confrontés à une intimité prononcée à la troisième personne : « elle ». Nous sommes bien dans la plus profonde psychologie de notre intéressée. Pourtant, il s'agit d'un discours de « elle », au lieu de « je ». Cette discordance de la voix pourrait déranger les lecteurs tout au long de la lecture. Autrement dit, nous sommes dérangés tout le temps par ce narrateur omniprésent et omniscient. Cela est dû au fait que nous avons affaire à un texte qui est dans l'ensemble réaliste.

Ke Yunlu, lors d'un discours public en 1986, a déclaré ouvertement son « manifeste artistique » (*Yishu xuanyan* 艺术宣言) : « Dans *Nuit et jour*, mon manifeste artistique se résume en six caractères : *Réalisme moderniste* (*Xiandai xianshi zhuyi* 现代现实主义)[121]. »

[121] 在《夜与昼》中，我的艺术宣言用六个字就可以概括，那就是现代现实主义. Discours prononcé le 18 avril

Ainsi a-t-il précisé : « Le réalisme moderne s'efforcera d'hériter et de faire s'épanouir toute idéologie et toute technique de création dans les grands écrivains du réalisme. Il est, dans ce sens, un approfondissement du réalisme traditionnel. Toutefois, il n'est pas un réalisme figé, immuable, avec un modèle fixe. (…) Par rapport aux techniques de l'écriture, (le réalisme moderne) puisera ses sources dans les nouveaux éléments de tous les domaines : la philosophie moderne, les sciences sociales modernes et l'esthétique moderne, entre autres. (…) Il n'exclut aucune nouvelle technique moderne[122]. » Pour reformuler cela autrement, l'auteur, tout en restant dans le cadre du réalisme, cherche à rénover ce genre littéraire traditionnel, par le moyen d'intégrer des techniques modernes, dont le procédé du *stream of consciousness*.

Dans *Déclin et prospérité*, qui partage avec *Nuit et jour* une grande similitude au niveau stylistique, on y lit un long chapitre (Chapitre 13 du Tome I) destiné aux critiques d'un ouvrage romanesque de Gu Xiaoli, intitulé *Nouvelle génération* (*Xinsheng dai* 新生代). Les commentaires du roman s'adaptent parfaitement à *Nuit et jour*, ainsi que *Déclin et prospérité* : « Elle (Gu Xiaoli) a mis en place, dans son roman *Nouvelle génération*, une technique d'écriture originale. Au premier niveau, les discours, les comportements, les apparences physiques des personnages ; au deuxième niveau, les pensées logiques, les monologues intérieurs ; au troisième niveau, les sensations ; au quatrième niveau, les fantasmes et l'inconscient (…)[123]. » Cela pourrait être considéré comme une critique ou une explication qu'a faite Ke Yunlu par rapport à sa propre création. L'année 1982 est, pour l'auteur, une année où la société chinoise a connu des changements radicaux, qui touchent presque à tous les aspects de la vie sociale. Il s'agit, d'après Ke Yunlu, d'« une époque marquée par les douleurs avant l'accouchement[124] ». Il a voulu mettre en valeur la souffrance psychique qu'éprouvaient les Chinois, qui se trouvent en transition vers un nouveau monde. Pour ce

1986 à Pékin, recueilli dans : KE Yunlu 柯云路, *Xiandai xianshi zhuyi de yishu zhuiqiu* 现代现实主义的艺术追求 (La poursuite artistique du réalisme moderne), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1988, p. 106.

[122] 现代现实主义将努力继承和发扬那些现实主义大作家的全部创作思想和表现手法。在这个意义上，它是传统现实主义的深化。但它又不是那种一成不变的、僵化的、模式固定的现实主义。现代现实主义……在表现手法上，要融汇汲取现代哲学、社会科学、美学等一切领域的新素质。……它不排斥任何现代的新手法. *Ibid.*, p. 106-107.

[123] 她的小说《新生代》用的是独创的新手法。第一层次，写人的言行状貌；第二层次，理智思维，内心独白；第三层次，感觉；第四层次，幻觉、潜意识…… KE Yunlu 柯云路, *Shuai yu rong* 衰与荣 (Déclin et prospérité), Beijing, Zhongguo wenlian chubanshe, 2008, p. 151.

[124] 分娩前的阵痛时代. KE Yunlu, *Xiandai xianshi zhuyi de yishu zhuiqiu*, *op. cit.*, p. 79.

faire, il s'est décidé à explorer, de manière plus ou moins exhaustive, la psychologie des personnages, des niveaux superficiels jusqu'au plus profond. Le procédé du *stream of consciousness*, venant juste d'entrer dans la vision du public chinois, lui paraissait alors un choix idéal. Aussi l'auteur nous a-t-il présenté une perspective panoramique du monde intérieur des personnages, tout comme le monde extérieur. Ses tentatives de la « modernisation » du réalisme ont considérablement élargi le contenu des œuvres romanesques.

1.2.4 Le « *stream of consciousness* oriental »

On évoque un nombre important d'écrivains chinois lorsqu'il s'agit de l'écriture du *stream of consciousness*. À part les deux auteurs que nous venons d'analyser, figurent également sur la liste de nombreux grands noms de la littérature chinoise contemporaine : Ru Zhijuan 茹志鹃, Zongpu 宗璞, Zhang Jie 张洁, Wang Anyi 王安忆, Zhang Xinxin 张辛欣, Zhang Chengzhi 张承志, Li Tuo 李陀, Zhang Xianliang 张贤亮, Mo Yan 莫言, entre autres. Néanmoins, si nous comparons leurs ouvrages concernés avec ceux de James Joyce, ou de Woolf, nous sommes réticents à leur accorder le nom de « *stream of consciousness* ».

Qu Shijing a dit à ce propos : « Les romans du courant de conscience comprennent les trois niveaux suivants : les techniques romanesques, la conception de la littérature ainsi que les pensées logiques. J'ai vu effectivement certaines techniques chez un certain nombre de romanciers chinois modernes et contemporains. Cependant, je n'ai jamais vu chez aucun auteur chinois dont la conception de la littérature et les pensées logiques correspondent totalement à celles des romanciers occidentaux du courant de conscience. (…) Les romans modernes chinois ne deviendront en aucun cas des romans du courant de conscience, tout seulement parce qu'ils ont emprunté certaines techniques de ce genre[125]. » Cet avis a été partagé par bien d'autres critiques chinois. Certains commentateurs, notamment Song

[125] 意识流小说包含小说技巧、文学观念和哲学思维三个层次。我的确看到不少中国现、当代小说家借鉴意识流小说的某些形式技巧，但我并未看到哪一位中国小说家的文学观念、哲学思维和西方意识流小说家完全相同。……中国现代小说也决不会因为借鉴了意识流小说的形式技巧而变成意识流小说. ZHAI Shijing 瞿世镜, *Yinyue meishu wenxue - Yishiliu xiaoshuo bijiao yanjiu* 音乐 美术 文学——意识流小说比较研究 (Musique, beaux arts, littérature - Recherche comparative des romans du courant de conscience), Shanghai, Xuelin chubanshe, 1991, p. 171‑172.

Yaoliang[126] et Li Chunlin, ont choisi un nouveau terme, le « courant de conscience oriental » (*Dongfang yishiliu* 东方意识流), pour désigner ce genre littéraire dans le contexte chinois. Ainsi Li Chunlin a-t-il défini ce terme : « La littérature du "courant de conscience oriental" est une littérature du courant de conscience qui, reposant sur la vie réelle de la Chine, est imprégnée et transformée par l'esthétique traditionnelle chinoise, et qui s'y fond, sans totalement renoncer au principe de création du réalisme[127]. »

Li Chunlin, dans son ouvrage, *La littérature du courant de conscience oriental*, a fait des comparaisons détaillées entre le « courant de conscience occidental » et le « courant de conscience oriental ». Ce tableau, que nous avons établi sur la base des analyses de Li Chunlin[128], permettra d'appréhender les différences entre les deux.

	Le courant de conscience occidental	Le courant de conscience oriental
1.	Il dépeint souvent la psychopathologie. L'accent est mis sur l'inconscient, surtout les pulsions sexuelles.	La plupart des textes dépeignent des gens « normaux ». Les descriptions sont souvent marquées par une forte conscience de la morale, ainsi que par un sens de responsabilité vis-à-vis de la société.
2.	Il s'éloigne de manière significative de la logique.	Il est souvent encadré par la raison.
3.	À la place du monde extérieur, les auteurs accentuent le monde intérieur.	Sous la plume des auteurs du courant de conscience oriental, le monde extérieur est

[126] Song Yaoliang doit être la première personne à avoir employé le terme du « courant de conscience oriental », qui est ensuite repris par Li Chunlin dans son ouvrage consacré à ce sujet, *La littérature du courant de conscience oriental*. Cf. SONG Yaoliang 宋耀良, *«* Yishiliu wenxue dongfanghua guocheng *»* 意识流文学东方化过程 (Le processus de l'orientation de la littérature du courant de conscience), *Wenxue pinglun* 文学评论, 1986, n° 01, p. 33‑40.

[127] 所谓"东方意识流"文学，是立足于中国现实生活的土壤之上，并未完全摒弃现实主义创作原则，为中国传统美学所渗透、消融、改造了的意识流文学. LI Chunlin 李春林, *Dongfang yishiliu wenxue* 东方意识流文学 (La littérature du courant de conscience oriental), Liaoning daxue chubanshe, 1987, p. 27.

[128] *Ibid.*, p. 221‑224.

	Au lieu d'une certaine question précise, ils visent souvent la confusion et la perplexité partagées par tout homme.	généralement aussi important que le monde intérieur. Leurs œuvres sont plus étroitement liées à la réalité sociale.
4.	Il y a très peu d'intrigues.	Les intrigues sont quand même importantes.
5.	Dans la plupart de ces romans, les personnages vivent principalement dans leur monde intérieur. Ils ont rarement des activités sociales.	Les personnages ne sont pas seulement des personnes qui réfléchissent, mais également qui réagissent.
6.	Les descriptions du courant de conscience visent l'exposition, les réflexions ainsi que les critiques de la civilisation spirituelle.	Les objectifs du courant de conscience oriental sont relativement plus riches et plus complexes : le dévoilement de la psychologie des contemporains, la quête et la critique de la culture traditionnelle chinoise, les nouvelles conceptions de la vie sous l'impact du communisme, entre autres.

Si l'on examine de près tous ces points différents, nous remarquerons très vite qu'ils sont dus essentiellement au fait que le courant de conscience oriental, tel qu'on l'a constaté dans *Nuit et jour* et Ke Yunlu, ne représente qu'une partie dans une intégralité qui est fort réaliste. Voilà pourquoi certains commentateurs lui accordent un autre nom : « réalisme psychologique » (*xinli xianshi zhuyi* 心理现实主义).

Cette caractéristique de rester attaché au réalisme est en premier lieu liée à l'habitude de lecture du public chinois. Face aux premières tentatives modernistes de Wang Meng, bien des lecteurs se sont plaints en disant qu'ils n'avaient pas compris grand-chose. En effet, la compréhension de ce genre d'écriture a dû être difficile pour les lecteurs d'alors, nourris pendant longtemps par le réalisme révolutionnaire. Cette façon d'associer le courant de conscience et le réalisme traditionnel a donc été une solution de compromis, une transition entre le réalisme et un « vrai » modernisme. Il faudrait également signaler qu'elle prépare le public chinois à la réception de celui-ci.

Cette caractéristique s'explique également par la mentalité des écrivains chinois face au modernisme occidental. Xu Zidong, dans son article nommé « Le modernisme et la littérature de la Nouvelle période en Chine », a développé des points de vue intéressants à ce propos. D'après lui, la confrontation de la Chine face à la modernisation occidentale signifie tout d'abord le choc de l'époque (la civilisation agricole du XIX^{e} siècle ébranlée par la civilisation industrielle du XX^{e} siècle). Elle signifie de plus une crise de la culture traditionnelle, et une opposition entre deux systèmes politiques (socialisme et capitalisme)[129]. Cette confrontation a ainsi une signification triple, liée à la fois à l'époque, à la politique et à la nation. Un sentiment de perte, de gêne et de malaise est né alors chez les intellectuels chinois. Si l'évolution de l'époque était irréversible, et que les lettrés l'ont accepté sans trop de difficulté, ils ont pourtant eu du mal à supporter la lourdeur politique et nationale. Ainsi, dans leur acceptation du courant de conscience, représentant de la modernité occidentale, ils ont cherché à atténuer ce malaise tant sur le plan politique que sur le plan national. Sur le plan politique, ils l'ont fait de manière à ce que leur courant de conscience soit détaché de tout ce qui est pathologique, décadent, qui est censé être attribué au capitalisme « décadent ». Le monde psychique révélé par les auteurs chinois est donc sain, chaste, et souvent marqué par un dynamisme lié à la cause socialiste. Sur le plan national, les auteurs se sont efforcés de puiser leurs sources dans la culture traditionnelle chinoise, et à l'intégrer dans leur écriture du courant de conscience. Song Yaoliang, lorsqu'il parlait des caractéristiques du courant de conscience oriental, a signalé que celui-ci était « imprégné d'une intense conscience nationale[130] », et qu'il se démarquait par l'exploration de la psychologie nationale et culturelle (*Minzu wenhua xinli* 民族文化心理). Chen Sihe a également souligné qu'un certain nombre d'écrivains engagés dans le modernisme, tels que Zhang Chengzhi 张承志, Zhong Acheng 钟阿城, Jia Pingwa 贾平凹, Li Hangyu 李杭育, Zhang Xinxin 张辛欣, ont bien su associer la culture traditionnelle chinoise à l'écriture du courant de conscience. Ainsi a-t-il écrit : « Certains écrivains plus jeunes chez nous, dans leur recherche de la conscience moderne, au lieu d'aboutir à de pures abstractions, se sont enracinés dans la profonde couche rocheuse de la culture nationale[131]. »

[129] Cf. XU Zidong, *«* Xiandai zhuyi yu zhongguo xinshiqi wenxue *»*, *op. cit.*, p. 23.

[130] 有一种强烈的民族意识渗透期间. SONG Yaoliang, *«* Yishiliu wenxue dongfanghua guocheng *»*, *op. cit.*, p. 37.

[131] 我们文坛上一批比较年轻的作家在探求现代意识时没有走向纯粹的抽象，而是扎入了更深的民族文化

Nous pouvons alors conclure que la réception du courant de conscience par les auteurs chinois est loin d'être une imitation aveugle. Contrairement à produire du « vrai » courant de conscience, les auteurs n'ont fait qu'assimiler certaines techniques, en vue de renouveler leur écriture pour qu'elle puisse mieux s'adapter à la réalité d'alors.

Le *stream of consciousness* fut le premier genre littéraire occidental introduit et accepté par le public chinois. Il fit déjà l'objet d'une attention particulière à la fin des années 70 et au début des années 80. L'intérêt énorme que portait le public chinois à ce genre littéraire, qui lui paraissait tellement original et choquant, fut l'un des facteurs qui promut l'introduction de la psychanalyse en Chine, car les liens entre le *stream of consciousness* et cette science de l'inconscient étaient largement reconnus. Au milieu des années 80, le public chinois a éprouvé une ardente passion pour la psychanalyse. Cette diffusion des théories freudiennes, l'un des piliers théoriques du *stream of consciousness*, a en revanche permis aux auteurs intéressés par ce genre moderniste de mieux comprendre les procédés d'écriture : le monologue intérieur, le montage temporel et spatial, les descriptions des impressions sensorielles, entre autres. Ce qu'avait dit Freud à propos du rêve et du fantasme, tel qu'on a constaté chez Ke Yunlu, a inspiré de manière remarquable leur exploration du psychisme. Le développement du *stream of consciousness* et celui de la psychanalyse dans le contexte chinois ont été pour ainsi dire deux processus qui se sont croisés et se sont renforcés.

L'épanouissement du *stream of consciousness* a une valeur significative dans la littérature chinoise. L'acceptation d'un tel genre littéraire, qui attribue une grande importance à l'intimité et à la subjectivité, représente un grand pas en avant de la littéraire chinoise : « Pour une littérature qui n'a pas jusqu'alors bien réglé les rapports entre le sujet et l'objet dans la création, et qui est sur le point de la transition entre la vénération de la littérature et celle de l'étude de l'homme, l'accueil du courant de conscience signifie, dans une certaine mesure, l'établissement de la subjectivité de l'auteur, et la confirmation de la valeur de la conscience de soi dans la littérature[132]. »

的岩层之中. CHEN Sihe 陈思和, « Zhongguo wenxue fazhan zhong de xiandai zhuyi - Jianlun xiandai yishi yu minzu wenhua de ronghe » 中国文学发展中的现代主义--兼论现代意识与民族文化的融汇 (Le modernisme dans le développement de la littérature chinoise - Sur la fusion de la conscience moderne et de la culture nationale), *Shanghai wenxue* 上海文学, 1985, n° 7, p. 86.

[132] 对于一个始终没有摆正创作中主体与客体关系的文学，对于一个正由崇拜文学转向人学的文学来说，

La deuxième contribution du courant de conscience à la littérature chinoise réside dans le renouvellement des techniques d'écriture. Le premier point à signaler, c'est l'affaiblissement du rôle du narrateur. Le réalisme étant une grande tradition littéraire, on était tout le temps confronté à un narrateur omniprésent et omniscient. L'apparition du *stream of consiousness* en Chine constitue un tournant à ce propos. On trouve désormais de plus en plus de personnages qui s'expriment de leur propre façon, qui confient leur plus profonde intimité directement aux lecteurs. Par ailleurs, avec la diffusion du *stream of consiousness*, le système temporel et spatial traditionnel, caractérisé par la linéarité, est totalement brisé. On fait face désormais à une nouvelle façon de représenter le temps et l'espace, plutôt psychique, marquée par le désordre et la libre circulation entre différents temps et espaces. Ces deux techniques vont être amplement employés par les futurs écrivains, à commencer notamment par les *avant-gardistes* (*Xianfeng pai* 先锋派)[133].

Avant de terminer cette partie consacrée au courant de conscience, nous croyons qu'il est nécessaire de rappeler encore une fois le rôle incomparable de la psychanalyse dans le développement de ce genre littéraire, en Chine comme en Occident. Nous aimerions signaler de surcroît que, dans les apports du *stream of consciousness* à la littérature chinoise, il y a une part importante de la psychanalyse, que ce soit l'affirmation de la subjectivité littéraire ou les renouvellements techniques.

1.3 Nouvelles perspectives pour le rêve

1.3.1 Rêves classiques, rêves modernes

Les rêves sont depuis toujours un thème important de la littérature, en Chine comme en Occident. Shi Zhongyi, dans sa thèse destinée à une étude comparative du rêve en Chine et en

接纳确认意识流，在某种意义上就意味着确认作家的主体，确认人的自我意识的价值在文学中的地位. SONG Yaoliang, *«* Yishiliu wenxue dongfanghua guocheng *»*, *op. cit.*, p. 34.

[133] La littérature d'avant-garde (*Xianfeng wenxue* 先锋文学) est un courant littéraire important dans la littérature chinoise contemporaine. On y regroupe un certain nombre d'auteurs qui sont apparus sur la scène littéraire chinoise aux alentours de 1985, comme Yu Hua, Su Tong, Ma Yuan, Xu Xing, Can Xue, Hong Feng, entre autres. La littérature d'avant-garde est caractérisée par une rupture radicale avec la tradition et les conventions littéraires.

Occident, a signalé cinq origines de la littérature onirique chinoise : la poésie ; le *ci*[134] (辞) et le *fu*[135] (赋) ; les essais ; la prose historique ; le théâtre et le roman[136]. Autrement dit, la littérature onirique est présente dans presque tous les genres littéraires en Chine. Elle remonte à l'origine de la littérature chinoise. Dans le *Canon des poèmes* (*Shi jing* 诗经 XI^e^–V^e^ siècle av. J.-C.), premier recueil majeur des poésies chinoises, il y a déjà des poèmes oniriques. Fu Zhenggu, l'un des critiques chinois qui s'intéressent spécifiquement au rêve, affirme que « la littérature onirique est une littérature majeure et spéciale, qui a traversé toute l'histoire de la littérature chinoise classique[137] », et qu'elle est, « à part le réalisme et le romantisme, la troisième technique de création la plus importante de la littérature classique chinoise[138] ».

Jean-Daniel Gollut, dans son ouvrage intitulé « Conter les rêves », distingue deux perspectives majeures à l'égard du rêve dans la littérature.

> La première, orientée vers l'extériorité et le futur, a fait regarder la manifestation onirique comme un message transcendant, à valeur prémonitoire : c'est la tradition antique, la conception ancienne. La seconde constitue en quelque sorte le renversement de cette idée, puisqu'elle rapporte le rêve à l'intériorité du sujet et lui confère un sens en vertu du passé : c'est la conception psychologique, que l'on prendra ici comme définitoire de la « modernité » [139].

On pourra alors dire qu'il s'agit de deux genres différents de rêves : les rêves plutôt classiques, de nature prémonitoire, qui visent souvent à transmettre les messages de Dieu, et qui sont ainsi marqués par une objectivité ; et les rêves modernes, qui sont au fond une expression de l'état psychique du rêveur, caractérisés par une subjectivité. Gollut fait ensuite un survol de la

---

[134] Le *ci* (poème à chanter) est un genre poétique chinois florissant entre le X^e^ siècle et le XII^e^ siècle.

[135] Le *fu* est un genre littéraire entre la poésie et la prose, en vogue à partir des Han (202 av. J.-C. – 220 ap. J.-C.).

[136] Cf. SHI Zhongyi, *Étude sur les fonctions littéraires du rêve en Chine et en Occident*, Université Paris-Sorbonne, 1996, p. 1‑5.

[137] 梦幻主义文学是贯穿全部中国古代文学史的一种特殊的、主要的文学，……，中国古代文学的主潮之一……FU Zhenggu 傅正谷, *Zhongguo meng wenxue shi* 中国梦文学史, Beijing, Guangming ribao chubanshe, 1993, p. 48.

[138] 是除现实主义、浪漫主义外的第三大创作手法. *Ibid.*, p. 61.

[139] GOLLUT Jean, *Conter les rêves : La narration de l'expérience onirique dans les oeuvres de la modernité*, Paris, José Corti Editions, 1999, p. 8.

littérature onirique occidentale et française, dans l'ordre chronologique. D'après ses analyses, le XII[e] siècle représente un tournant pour les rêves littéraires. C'est à cette époque-là, c'est-à-dire le début d'une littérature en langue française, que l'on rencontre la désacralisation du rêve. Dans les romans et la poésie courtoise, le rêve voit désormais son origine dans l'homme même.

Dans le contexte chinois, les rêves prémonitoires représentent également un genre majeur dans la littérature classique. Cependant, les rêves qui visent à révéler le monde intérieur existent dès le début de la littérature. Revenons au travail de Shi Zhongyi, cité plus haut. D'après lui, dans le *Canon des poèmes*, reconnu comme début de la littérature chinoise, il y a trois catégories de poèmes oniriques :

> Dans la première, ce sont des poèmes d'amour qui décrivent par le rêve nocturne ou diurne la pensée mutuelle des amoureux, c'est le premier emploi littéraire du songe dans la description de la vie amoureuse. La seconde comprend des poèmes de conseil. Dans l'un d'eux, la femme dit délicatement à son époux-seigneur qu'elle aurait aimé continuer à rêver avec lui, mais qu'il est temps d'aller traiter les affaires d'état. La troisième catégorie concerne des poèmes de divination d'où sortent les premiers symboles oniriques chinois qui gardent leur valeur même jusqu'à nos jours[140].

Malgré la grande diversité de la littérature onirique chinoise, la plupart des rêves littéraires semblent s'inscrire dans la lignée de ces trois catégories du *Canon des poèmes*. Autrement dit, les poèmes oniriques dans ce grand canon littéraire ont servi de modèles pour la future littérature. La troisième catégorie dégagée par Shi correspond donc aux rêves prophétiques. Elle représente la catégorie la plus importante des premières périodes littéraires et demeure en vigueur malgré le temps qui s'écoule. La première catégorie, qui dépeint la nostalgie, les émotions et les désirs des amoureux, sera reprise par de nombreux auteurs littéraires chinois. Elle est évidemment marquée par une intimité et une subjectivité. La deuxième catégorie, à savoir les rêves de conseil, constitue également un genre d'une grande importance dans la littérature chinoise. L'éducation étant une fonction essentielle de la littérature, les rêves sont souvent destinés à véhiculer l'idéologie politique. On trouve par exemple, dans certains romans classiques, des rêves qui visent à propager les idées confucianistes. Ce genre de rêves pourrait être considérés comme un développement des rêves de conseil.

[140] SHI Zhongyi, *Étude sur les fonctions littéraires du rêve en Chine et en Occident*, *op. cit.*, p. 1.

Par ailleurs, nous constatons, dans la littérature onirique de la Chine classique, des points qui correspondent bien aux développements théoriques de Freud sur les rêves.

Le premier point à signaler, c'est la conception du rêve en tant que satisfaction des désirs. Ce genre de rêves est fréquent dans les rêves d'amour. L'exemple le plus connu devrait être celui de Du Liniang 杜丽娘 dans le *Pavillon aux pivoines*[141] (*Mudan ting* 牡丹亭). La jeune Liniang, comme les autres filles de l'époque, vit enfermée dans sa chambre. La lecture des vers du *Canon des poèmes* stimule ses désirs amoureux. Un jour de printemps, elle fait une promenade dans le jardin. Le merveilleux paysage provoque chez elle des regrets et des chagrins : elle est belle comme ce paysage printanier, mais personne n'est là pour l'admirer, pour la chérir. Languissante, elle s'endort en s'appuyant sur la table à thé et rêve. Dans son rêve, elle rencontre un jeune lettré, en tombe amoureuse et se donne à lui. Le désir sexuel de Liniang est donc accompli dans son rêve.

Ce genre de rêves qui constitue la réalisation des désirs n'est pas minoritaire dans la littérature chinoise. Concernant l'origine des rêves, il y a diverses suppositions dans l'ancienne Chine. L'opinion la plus reconnue est celle qui vise à dire que le rêve provient des pensées de l'homme. Dans les *Anecdotes contemporaines et nouveaux propos* (*Shishuo xinyu* 世说新语), il y a un passage sur le rêve, qui est fréquemment cité :

> Lorsqu'il était encore petit, Wei Jie (286-312) interrogea Le Ling sur le rêve. Le dit : « C'est à cause des pensées (*xiang* 想). » Wei demanda : « Le rêve doit être dû à la séparation du corps et de l'âme. Comment peut-il être le résultat des pensées ? » Le répondit : « C'est la cause (*yin* 因). Si personne n'a rêvé qu'il est entré dans un trou de souris avec une voiture à cheval, ni qu'il a mangé une barre de fer concassée, c'est parce que l'on n'y avait pas pensé et qu'il n'y avait pas de cause à cela[142].

L'idée de Wei Jie, d'après laquelle la séparation du corps et de l'âme entraîne les rêves, était alors une conception du rêve reconnue par bien des lettrés. Le Ling, quant à lui, n'était pas

[141] Une pièce de théâtre-opéra, écrite par Tang Xianzu sous la dynastie Ming. Jouée pour la première fois en 1598.

[142] 卫玠总角时，问乐令梦，乐云是想。卫曰："形神所不接而梦，岂是想邪？"乐云："因也。未尝梦乘车入鼠穴，捣鼍啖铁杵，皆无想无因故也。"*Shishuo xinyu* est un recueil d'anecdotes et de conversations rassemblés par Liu Yiqing (403-444) vers 430. Voici la version à laquelle nous nous référons : LIU Yiqing 刘义庆, *Shishuo xinyu* 世说新语 (Anecdotes contemporaines et nouveaux propos), Beijing, Beijing yanshan chubanshe, 1995, p. 85.

d'accord avec cette explication et affirma que le *xiang* et le *yin* étaient à l'origine des rêves.

Ce *xiang* et ce *yin* peuvent paraître flous pour les lecteurs d'aujourd'hui. Qian Zhongshu, grand écrivain et critique littéraire contemporain, lorsqu'il expliquait le *xiang* (pensée) dans ce contexte, a cité l'annotation de Zhang Zhan 张湛 à ce propos : « Ce *xiang* veut dire que la personne, en état de veille, a des soucis sentimentaux[143]. » Et Qian de continuer à développer son analyse : « Il s'agit donc des désirs sexuels, des envies et des souvenirs. Voilà ce qui est "*xiang*". Quant aux sensations du corps, nous pouvons les appeler "*yin*". Ce que nomme le psychologue occidental moderne par la "réalisation des désirs" et les "restes diurnes" relèvent du *xiang* ; tandis que les "stimuli sensoriels" relèvent du *yin*[144]. »

Ainsi, nous constatons des points en commun entre l'idée de Le Ling sur le rêve et celles de Freud. Il faut encore signaler que cette idée, appelée *Doctrine pensée-cause* (*Xiang yin shuo* 想因说), est reprise par maints auteurs et théoriciens chinois et représente, d'après Fu Zhenggu, « le point de vue le plus populaire et le plus représentatif parmi toutes les études sur l'origine du rêve dans l'ancienne Chine[145] ». Il est donc naturel que l'on trouve dans la littérature un nombre important de rêves qui représentent la réalisation des désirs.

Le second point correspondant à la théorie psychanalytique, que nous aimerions souligner, c'est l'usage de la symbolique dans les rêves littéraires chinois. Freud estime le symbolisme comme « un autre facteur de déformation des rêves, indépendant de la censure[146] », et « le chapitre le plus remarquable de la théorie des rêves[147] ». D'après Freud, quand il s'agit des éléments « muets » dans les rêves, c'est-à-dire ceux que l'on n'arrive pas à interpréter par l'association libre, une traduction constante, semblable à celles dans les « livres des songes », peut probablement apporter des éclairages intéressants.

---

[143] Cette citation vient des annotations de Zhang Zhan sur *Lei Zi* (列子), citée par QIAN Zhongshu 钱钟书, *Guan zhui bian* 管锥编 (Le Bambou et le poinçon), Beijing, Sanlian shudian, 2001, p. 146. Les six volumes du *Bambou et le poinçon* ont été publiés pour la première fois dans les années 1960 et 1970.

[144] 盖心中之情欲、忆念，概得曰"想"，则体中之感觉受触，可名曰"因"。当世西方治心理者所谓"愿望满足"及"白昼遗留之心印"，想之属也；所谓"睡眠时之五官刺激"，因之属也. *Ibid.*

[145] 中国古代梦因学中最为流行的一种具有代表性的观点. FU Zhenggu 傅正谷, *Zhongguo meng wenhua* 中国梦文化, Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1993, p. 169.

[146] FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse (1917)*, *op. cit.*, p. 200.

[147] *Ibid.*, p. 177.

Dans les théories oniriques chinoises, le symbolisme est également considéré comme l'une des spécificités du langage onirique. Luo Jianping, dans son ouvrage *L'œil de la nuit: culture symbolique du rêve en Chine*, a signalé que le symbolisme est la base de la culture onirique chinoise. Cela non seulement parce que les rêves sont composés d'images visuelles, mais également parce que la culture chinoise elle-même est fortement caractérisée par les images[148]. Il a développé, dans cet ouvrage, sept méthodes traditionnelles d'interprétation du rêve en Chine, et a précisé que toutes les méthodes révèlent, de manière essentielle, et sous différents aspects, la caractéristique symbolique du rêve[149] ». Les valeurs symboliques des éléments oniriques correspondent bien à celles dans la culture traditionnelle chinoise. Par exemple, le dragon est souvent lié à l'empereur, ou du moins à la noblesse ou la puissance ; les grues signifient la longévité et l'intelligence ; l'eau et le poisson font allusion à la sexualité et la richesse ; le serpent fait penser aux femmes.

Freud, dans son développement sur le symbolisme du rêve, a également indiqué que « ces rapports symboliques n'appartiennent pas en propre au rêveur et ne caractérisent pas uniquement le travail qui s'accomplit au cours du rêve », et qu'ils sont amplement présents dans les mythes, les contes, les proverbes, l'imagination poétique, entre autres. Autrement dit, ils font partie de la culture générale partagée par toute la communauté.

Si l'on feuillette l'ouvrage de Luo Jianping cité plus haut, dans lequel il a exposé de manière plus ou moins exhaustive la valeur symbolique des éléments oniriques (les éléments de la nature, les plantes, les animaux, entre autres.) dans la culture chinoise, on va constater qu'ils font souvent allusion à la richesse/la pauvreté, à la réussite/ l'échec, à la fécondité/ la stérilité. Certes, il y a des signes qui sont liés à la sexualité, mais ils représentent la minorité. Néanmoins, pour Freud, « dans les rêves, les symboles servent presque exclusivement à l'expression d'objets et de rapports sexuels[150] ». Et ce point de vue, avec l'introduction et la valorisation des théories de Freud en Chine, a changé de manière significative l'écriture du rêve dans la littérature chinoise.

Revenons au roman *Nuit et jour* de Ke Yunlu, que nous avons analysé dans la partie sur le

[148] Cf. LUO Jianping 罗建平, *Ye de yanjing: zhongguo meng wenhua xiangzheng* 夜的眼睛: 中国梦文化象征 (L'œil de la nuit: culture symbolique du rêve en Chine), Chengdu, Sichuan renmin chubanshe, 2005, p. 16.

[149] 几种方法从根本上都从不同侧面体现了梦的象征性. *Ibid.*, p. 11.

[150] FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse (1917)*, *op. cit.*, p. 197.

stream of consciousness. Dans le chapitre qui suit le rêve de Lin Hong, l'auteur a exposé les rêves de 28 personnages, dont huit sont relatés en une seule phrase et les vingt autres sont des récits de rêve complets. Parmi ces vingt récits de rêve, il y en a au moins 14 qui sont évidemment liés à la sexualité. En voilà un exemple.

Ling Hanguang 凌汉光, un général d'une soixantaine d'années, obligé de prendre sa retraite parce qu'il a été impliqué dans l'affaire Lin Biao[151], convoite toujours des jeunes femmes, y compris sa belle-fille, Xiaolan 小兰. Il fait le rêve suivant :

一根一丈多长的红蓝铅笔像柱子一样立在旁边。他双手搂住它，把它放平，然后像抱着一门大炮朝前冲。前面是一道雪白的墙，他举着大笔在上面画着大红圈，不断地画，一个接一个，然后，他抱着大炮一样的红蓝铅笔，依次钻进这一个个大红圈里，进一个出一个，出一个进一个。

……

前面有个看不清模样的小女子在哭、在骂他。他火了，冲过去，用红蓝铅笔一戳，把她挑起来了。是谁？他吃了一惊，好像是小兰。他浑身冒出冷汗，想转身去寻找白墙画圈，可那个小女子被挑在铅笔头上下不来了。他使劲甩着大炮似的铅笔，她还在上面，钢铁一样硬挺的红蓝铅笔又发软了[152]……

Un crayon de couleur rouge et bleu, qui mesure un *zhang*[153] de long, se dresse comme un pilier à côté de lui. Il l'embrasse avec les deux bras et la pose à plat. Il court en avant, avec le crayon dans les bras, comme un canon. Devant lui, il y a un mur tout blanc. Il dessine dessus des cercles rouges avec le gros crayon. Il dessine sans cesse, l'un après l'autre. Puis, il entre dans ces cercles rouges l'un après l'autre, toujours avec le crayon-canon. Il entre, il en ressort pour entrer dans un autre.

(…)

Devant lui il y a une jeune femme, dont il n'arrive pas à discerner la figure. Elle pleure, elle l'insulte. Il se met en colère, s'élance vers elle et la met au bout de son crayon. Qui est-ce ? Il est

[151] Lin Biao, militaire et homme politique, a été désigné successeur de Mao Zedong lors du IXème Congrès du Parti communiste chinois. Il a été accusé de complot contre Mao et est mort le 13 septembre 1971 dans un accident d'avion.

[152] KE Yunlu, *Ye yu zhou*, *op. cit.*, p. 200.

[153] Unité de longueur chinoise. Un *zhang* (丈) = 3,33 mètres.

> stupéfait : il semble que ce soit Xiaolan. Trempé de sueurs froides, il veut se retourner vers le mur blanc pour dessiner d'autres cercles. Mais la jeune femme n'arrive pas à descendre du crayon. Il secoue avec force le crayon-canon, mais elle y demeure. Le crayon, qui était ferme et dur comme du fer, devient mou (…)

Dans cet extrait, l'allusion aux membres et rapports sexuels ne peut être plus évidente. Avec le crayon-canon qui se réjouit d'entrer dans les cercles qu'il dessine lui-même, il réalise son désir sexuel, qui n'est sans doute pas possible dans la vie réelle. L'apparition de Xiaolan, sa belle-fille, dans son rêve dévoile son sentiment de culpabilité né de son envie incestueuse. Malgré cela, il réalise tout de même ce désir incestueux, par l'acte d'attaquer Xiaolan avec le crayon. En plus de ses vifs désirs sexuels, ce rêve révèle également sa dépression vis-à-vis de la perte du pouvoir. Le crayon de couleur rouge et bleu était celui qu'il aimait utiliser lorsqu'il donnait des instructions sur les documents administratifs. Il est donc un symbole de pouvoir. Dans ce rêve, l'image que le crayon devient mou apparaît trois fois. Il s'agit en fait d'une angoisse de castration.

Tandis que Ling Hanguang accomplit son acte sexuel avec Xiaolan dans son rêve, cette dernière, angoissée face à la tentative de son beau-père, rêve d'être écrasée par un homme semblable à un ours.

Et l'auteur termine ce chapitre des rêves par les phrases suivantes : « La capitale dort profondément. Les fantômes de l' "Homme de Pékin" et de l' "Homme de la caverne supérieure"[154] errent dans le ciel bleu. Des millions de personnes sont en train de réaliser, dans un autre monde, ce qui n'était pas possible dans ce monde. Une cellule germinale dans un pollen jaune, qui se pose sur le stigmate d'un pistil, est en train de s'étirer, s'apprête à entrer dans le pistil…[155] » La deuxième phrase nous révèle que les rêves constituent la réalisation de ce qui est impossible dans la vie réelle. La troisième phrase, empruntant une métaphore des plantes, nous indique que les rapports sexuels sont le contenu essentiel de tout rêve, tandis que la première phrase, en comparant les habitants de Pékin aux hommes primitifs (Homme de Pékin et Homme de la caverne supérieure), signifie qu'en rêvant, on est

[154] « Homme de Pékin » et « Homme de la caverne supérieur » sont tous deux des hommes préhistoriques de la Chine.

[155] 京都在沉睡。"北京人"和"山顶洞人"的幽灵在冥冥碧空中游荡。几百万人在另一个世界里进行着他们在这个世界不能进行的活动。一粒白天落在雌蕊柱头上的黄色花粉中的雄性生殖细胞正在一点点伸长，准备钻进雌蕊。KE Yunlu, *Ye yu zhou*, *op. cit.*, p. 204.

redevenu des primitifs, et que les désirs sexuels sont innés et naturels pour tous, qu'ils soient primitifs ou hommes modernes.

Ke Yunlu n'est certainement pas le seul écrivain à avoir mis l'accent sur la sexualité lors de son écriture du rêve. Xu Xiaobin 徐小斌, dans son roman *Rêve à Dunhuang* (敦煌遗梦), met en scène une fille, nommée Xiao Xingxing 肖星星 tourmentée par ses pulsions sexuelles. À l'âge de l'adolescence, elle a ressenti sa première excitation sexuelle lorsqu'un garçon a touché par hasard sa poitrine. Ses rêves sont désormais remplis de scènes érotiques. Xingxing se rappelle souvent un rêve de son enfance, celui qu'elle a eu après que sa grand-mère lui avait raconté une histoire sur le *Monde de la joie parfaite*[156] (*Jile shijie* 极乐世界). Le rêve peut être résumé ainsi : Elle entre, par le trou des toilettes, dans les égouts, et finit par arriver dans un paysage extraordinaire, semblable au *Monde de la joie parfaite* décrit par sa grand-mère. Les lecteurs sensibles à la psychanalyse ne peuvent en aucun cas ignorer les mots que l'auteure a choisis pour raconter le début du rêve : « 她做了一个梦，梦见自己从家里的便池底下钻进去。弯弯曲曲匍伏蛇行了一段迷宫般的路[157]. (Elle a eu un rêve. Dans ce rêve, elle a plongé dans le trou des toilettes de la maison. Elle a avancé en rampant, tout comme un serpent, le long des zigzags semblables à un labyrinthe.)» Au lieu de dire simplement « 匍伏前行 (avancer en rampant) », elle a choisi de dire « 匍伏蛇行 (avancer en rampant *comme un serpent*)». Le terme « 迷宫(labyrinthe) » dans ce contexte fait penser à l'utérus (子宫), car dans la langue chinoise, les deux mots comprennent tous le caractère 宫, qui signifie la palais. Nous voyons ainsi que dans ce court début du rêve, il y a déjà trois éléments qui font référence à la sexualité : les toilettes (便池, qui veut dire littéralement le bassin des fèces), le serpent et le labyrinthe.

En reparcourant ce rêve, Xingxing, maintenant adulte, souligne que ce qui est ridicule dans ce rêve, c'est qu'elle a trouvé l'entrée du *Monde de la joie parfaite* par le trou des toilettes. Elle

[156] Terme bouddhiste, appelé également « Terre pure de la Béatitude parfaite », ou « Paradis de Bouddha Amitâbha ». Les bouddhistes estiment que la béatitude existe uniquement dans le Monde de la joie parfaite.

[157] Dans notre travail, les textes originaux en chinois sont généralement organisés de manière suivante : sauf les longs extraits des romans, toutes les citations en chinois sont mises dans les notes en bas de page. Néanmoins, quand il s'agit des citations dans lesquelles il est important de souligner les textes en chinois, notamment les termes chinois choisis, nous les insérons dans le texte. XU Xiaobin 徐小斌, *« Dunhuang yimeng »* 敦煌遗梦 (Rêve à Dunhuang), *in Zhe meng* 折梦, Beijing, Huayi chubanshe, coll. « Xu xiaobin wenji » 徐小斌文集, vol. 5/5 p. 129.

explique en plus que le paysage dans son rêve « appartenait à un terrain mystérieux qui reste à explorer[158] ». Un autre passage du roman peut nous aider à comprendre ce rêve, ainsi que ce « terrain mystérieux » : « D'après un livre sur la psychologie du sexe, il n'y a dans ce monde qu'un nombre très limité de femmes qui ont l'auto-érotisme. Ce genre de femmes est remarquablement intelligente, en bonne santé et pleine d'énergie. Malheureusement, Xiao Xingxing fait partie de ces femmes. Ce qui est encore plus malheureux, c'est qu'elle considère ce désir sexuel comme un crime[159]. » Par « auto-érotisme », l'auteure veut dire la « masturbation ». Ainsi comprenons-nous le contenu latent du rêve : en se masturbant, elle a beaucoup de plaisir et se croit dans le *Monde de la joie parfaite*. Cependant, elle se juge coupable à cause de cet acte et le trouve sale. C'est pour cette raison qu'elle trouve l'entrée menant au *Monde de la joie parfaite* dans les toilettes.

Les exemples de Ke Yunlu, ainsi que celui de Xu Xiaobin nous montrent une différence essentielle à l'égard de l'écriture du rêve dans la littérature classique et la littérature moderne[160]. Les récits de songe classiques et ceux de nos jours font tous les deux appel à la symbolique. Néanmoins, tandis que les rêves classiques valorisent surtout l'honneur, la richesse et la fécondité, les rêves modernes tendent à accorder une attention particulière à la sexualité. Dans la littérature classique, il y a aussi des rêves qui constituent la réalisation du désir sexuel. Néanmoins, il s'agit souvent d'une réalisation directe, sans recours aux détours. Cependant, dans le langage onirique moderne, cette réalisation n'est souvent pas manifestée de manière explicite, mais par la symbolique, car, d'après Freud, il existe dans le psychisme une fonction dite de « censure » qui fait que le texte latent du rêve est déformé en un texte manifeste[161]. Ce côté implicite de la réalisation du désir sexuel constitue une caractéristique importante des récits de songe modernes, qui les différencient de ceux de l'époque classique.

Freud, dans son *Interprétation du rêve*, a signalé que les impressions d'enfance représentent

[158] 她梦中的景色与其说属于极乐世界，不如说属于自然，属于一片未开发的神秘的领域. *Ibid.*, p. 130.

[159] 有一本关于性心理学的书上说，世上只有极少数的女人有自发的性欲，这种女人绝顶聪明，身体健康，精力旺盛，肖星星不幸正是这种女人。更不幸的，是她把这种性欲视为一种罪恶. *Ibid.*, p. 63.

[160] Dans notre travail, nous nous intéressons uniquement à la littérature de la Nouvelle période. Pourtant, l'influence des théories de Freud dans l'écriture des récits de songe existait déjà dans la littérature du 4 Mai. Ainsi, pour simplifier l'expression, nous nous permettons dans ce passage d'employer le terme « littérature moderne », pour renvoyer à la fois à la littérature du 4 Mai et à la littérature de la Nouvelle période.

[161] Cf. FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse (1917)*, *op. cit.*, p. 163.

l'une des origines du matériau onirique[162]. Ce point de vue a également inspiré les auteurs chinois de la Nouvelle période à l'égard de l'écriture du songe.

Lin Bai, dans son roman *La guerre personnelle*, a mis en scène une fille qui vivait longtemps dans la solitude, et dont la vie est remplie de fantasmes et de rêves. Dans les premières pages du récit, la narratrice, Duomi (多米), également la protagoniste, raconte divers rêves qu'elle a eus dans son enfance. Ses rêves peuvent être classés en gros en deux catégories : ceux qui sont liés à la mort et ceux qui ont trait à la sexualité. Le renvoi aux pulsions de mort et de vie de l'auteure y est évident.

« J'avais beaucoup de rêves chaque nuit. Je rêvais de la mort de mes parents. Parfois c'était ma grand-mère, plus souvent ma mère[163]. » En effet, le père de Duomi a décédé lorsque Duomi avait trois ans. Ces rêves sur la mort des proches proviennent sans doute de son impression de la perte de son père. La mort représente un sujet récurrent dans ses rêves de son enfance, et ce genre de rêves va continuer à la hanter lorsqu'elle sera adulte. La mort de son père, qu'elle a vécue quand elle était toute petite, représente une expérience traumatique pour Duomi. Elle va revivre, de manière quasiment obsessionnelle, cette expérience dans ses rêves. C'est également le cas des soldats qui, de retour du front, souffrent de voir revenir en songe les scènes traumatisantes des combats, cas qui a fait l'objet d'analyses de Freud dans *Au-delà du principe de plaisir*.

Dans son enfance, Duomi rêvait souvent d'être mariée, soit au garçon le plus faible de la classe, soit à l'homme le plus laid de son pays natal. Elle rêvait en plus souvent d'être violée. Dans l'*Interprétation du rêve*, lorsqu'il présente l'infantile comme source du rêve, Freud a évoqué les « rêves pérennes ». D'après lui, un rêve pérenne, c'est celui qui, « rêvé une première fois dans l'enfance, et revient toujours, de temps à autre, par la suite, au cours du sommeil de l'adulte[164] ». Cette intrigue d'être violée, qu'elle avait souvent dans ses rêves de l'enfance, et qui revient tout le temps dans ses fantasmes, nous allons la constater dans un long récit de songe de l'adulte Duomi.

---

[162] Cf. FREUD Sigmund, *L'interprétation du rêve* (1900), *op. cit.*, p. 228‑229.

[163] 我每夜做许多梦，梦见自己的亲人死去，有时是外婆，更多的是母亲. LIN Bai 林白, *Yigeren de zhanzheng* 一个人的战争 (La guerre personnelle), Beijing, Zuojia chubanshe, 2009, p. 6.

[164] FREUD Sigmund, *L'interprétation du rêve* (1900), *op. cit.*, p. 229-230.

À cette époque-là, Duomi voyage toute seule, dans des endroits isolés et dangereux pour les jeunes femmes comme elle. Dans son rêve, ou son fantasme (la narratrice elle-même n'arrive pas à dire s'il s'agit d'un cauchemar ou d'un fantasme), elle se trouve dans une forêt de piliers en pierre. Des hommes avec un flambeau dans la main sortent de derrière les piliers. Elle se voit entouré par ces flambeaux. Un homme vieux et laid l'approche, disant qu'il va la sauver. Tandis qu'il touche les cheveux de Duomi, le flambeau entre dans son propre corps. « Son corps gonfle et devient dur. Il la met par terre, la presse avec son corps et entre en elle[165]. » Malgré le déguisement, nous comprenons à la première vue qu'il s'agit d'un viol, et qu'il est une répétition de ses rêves d'enfance. *La guerre personnelle* est un roman marqué par une couleur féministe. Ce récit de songe nous traduit l'angoisse de Duomi d'être menacée par le monde dominé par le Phallus. Les piliers en pierre sont évidemment un symbole du membre viril. Tous les hommes, y compris ceux qui prétendent la protéger, représentent un grand danger pour elle.

Ce retour au vécu d'enfance dans les rêves, notamment aux expériences traumatiques, nous le constatons également sous la plume de Wang Xiaobo. Dans sa nouvelle *L'amour au temps de la révolution*, Wang Er (王二), le narrateur et protagoniste, raconte un rêve récurrent. Dans ce rêve, il voit le caractère « 为 » (pour) inscrit sur un mur en briques rouges, semblable à une gigantesque tête de taureau. Il n'arrive pas à comprendre ce rêve jusqu'à ce qu'il visite une galerie d'art à Bruxelles. Dans cette galerie d'art, il voit une peinture surréaliste de Salvador Dalí (d'après la brève description donnée par Wang Xiaobo, ce devrait être « La tentation de Saint Antoine »). Il écrit dans l'air, de manière consciente, le caractère « 为 » avec son index de la main droite. C'est alors que ce rêve émerge encore une fois dans sa tête. Face à cette peinture surréaliste, le secret du rêve lui est enfin décrypté. En effet, lorsqu'il était tout petit, il a vu le slogan « 为了一零七零 » (pour mille soixante-dix) marqué sur presque tous les murs en briques. Le « 为 » ressemblait à la tête d'un taureau, alors que le « 一» lui a fait penser à la queue du taureau. « Pour mille soixante-dix » était lié à un objectif mis en avant lors du *Grand Bond en avant*[166] (*Da yuejin* 大跃进) : la production d'acier de l'année 1958 était

[165] 他的身体随即膨胀坚硬起来，他把她放倒在地上，用他的身体挤压他，进入她. LIN Bai, *Yigeren de zhanzheng*, *op. cit.*, p. 107.

[166] Politique menée en Chine de 1958 à 1961, qui visait à rattraper rapidement le retard du pays par rapport aux pays occidentaux, notamment la Grande Bretagne et les États Unis. À cause de ce programme irréaliste, qui ignorait complètement la réalité, la Chine a échappé de peu à l'effondrement complet de son économie.

fixée à 10 700 000 tonnes, deux fois plus que celle de l'année 1957. C'était ainsi qu'a été déclenché la fameuse période de la fonte de l'acier dans les « petits hauts-fourneaux » villageois.

En 1958, Wang Er avait six ans. Un jour, il est tombé sur un tas de résidus de la fonte de l'acier. Son bras a été gravement blessé. Son père était fâché, car ils avaient plusieurs enfants dans la famille, et « si tout le monde se blessait au bras, on n'aurait pas d'argent pour se nourrir[167] ». L'année 1958 était une année où la grande famine sévissait partout en Chine. Cette blessure, ainsi que l'atmosphère étrange de l'époque, représentent en fait une expérience traumatique pour Wang Er.

La description de Wang Er nous dévoile la nature traumatisante de l'atmosphère d'alors.

> 我顺着那些砖墙，走到了学校的东操场，这里有好多巨人来来去去，头上戴着盔帽，手里拿着长枪。我还记得天是紫色的，有一个声音老从天上下来，要把耳膜撕裂，所以我时时站下来，捂住耳朵，把声音堵在外面。我还记得好几次有人对我说，小孩子回家去，这儿危险[168]。
>
> Je marchais le long des murs en briques, jusqu'au terrain de sport à l'est de l'école. Il y avait beaucoup de géants qui allaient et venaient, avec un casque sur la tête, une lance à la main. Je me souviens que le ciel était violet. Il y avait toujours une voix venant du ciel, déchirant mon tympan. Ainsi, j'ai dû m'arrêter de temps en temps, me boucher les oreilles avec les mains, afin de me protéger du bruit extérieur. Je me souviens également qu'on m'a dit plusieurs fois de rentrer à la maison, car ici c'était dangereux pour les enfants.

L'auteur fait en sorte que la scène ressemble à une peinture surréaliste de Dalí. Les géants avec des casques et des lances, la voix assourdissante venant du ciel violet … Toutes ces images étranges semblent peu vraisemblables dans la vie réelle. Elles existent pourtant dans la mémoire authentique de Wang Er, et constituent des éléments traumatiques dans son psychisme. Néanmoins, dans son rêve, il n'y a qu'un seul élément qui est présent : le caractère « 为 » marqué sur un mur en briques rouges. Ce rêve, qui le hante souvent, Wang Er

[167] 如果人人都把胳膊割破，就没钱吃饭了. WANG Xiaobo 王小波, *« Geming shiqi de aiqing »* 革命时期的爱情 (L'amour au temps de la révolution), *in L'âge d'or* 黄金时代, Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1999, p. 179.

[168] *Ibid.*, p. 177.

n'est pas arrivé à l'interpréter, jusqu'à ce que la peinture de Dalí le replonge dans l'atmosphère surréaliste de la fonte de l'acier en 1958. En effet, Wang Er a complètement oublié son expérience d'avoir été gravement blessé, car c'était « tellement malheureux qu'elle ne pouvait pas rester dans la mémoire. C'est le refoulement, d'après Freud[169]. » Ce n'est que dans les rêves qu'il revit ces expériences traumatiques de son enfance, qui, bien que refoulées, exercent une influence significative sur son psychisme.

À l'issue de cette brève comparaison entre les rêves classiques et les rêves modernes dans la littérature chinoise, notamment en termes de leurs liens avec la psychanalyse, nous comprenons qu'il y a des points communs entre la façon d'envisager et d'écrire les rêves dans la littérature chinoise, ainsi que celle de la psychanalyse. Dans l'ancienne Chine, il y avait déjà des penseurs qui considéraient les rêves comme une réalisation des désirs, et ce point de vue s'est manifesté également dans l'écriture du songe classique. Par ailleurs, tout comme la psychanalyse, l'usage de la symbolique est un caractère important du langage onirique dans la littérature classique chinoise. Avec l'introduction des théories freudiennes en Chine, l'écriture des rêves présente de nouvelles caractéristiques, notamment la forte présence des désirs sexuels, et le retour aux expériences de l'enfance, surtout celles avec des expériences traumatiques.

Afin que l'on puisse avoir une idée plus précise de l'écriture du rêve sous l'impact de la psychanalyse, nous allons analyser par la suite trois éléments. D'abord, un rêve sous la plume de Zhang Xianliang, qui est remarquablement riche et authentique. Ensuite, un rêve écrit par Xu Xiaobin, qui revêt une couleur féministe. Et enfin, l'écriture de Can Xue, qui plonge sans cesse les lecteurs dans des cauchemars.

1.3.2 Rêve de Zhang Yonglin : clé pour démêler une énigme

Dans les travaux de recherche déjà effectués sur l'apport de la psychanalyse à la littérature chinoise, Zhang Xianliang (1936-2014) est un nom fréquemment évoqué. Wang Ning, Yin Hong, Sun Naixiu et Liu Zhiyue accordent tous une attention particulière au roman de Zhang

[169] （这件事）太惨了，所以在记忆里待不住，用弗洛伊德的说法叫做压抑. *Ibid*., p. 179.

Xianliang, *La moitié de l'homme, c'est la femme* (*Nanren de yiban shi nüren* 男人的一半是女人). Avant de présenter leurs points de vue, il nous semble nécessaire de procéder à une courte introduction à ce roman qui fera l'objet de nos analyses dans cette sous-section.

Pendant la Campagne contre les droitiers (1957), Zhang Yonglin 章永璘, jeune intellectuel, est classé droitier à cause d'un poème qu'il a écrit. Cette étiquette va lui causer des souffrances quasiment interminables : pendant à peu près vingt ans, il est soit en prison, soit dans les camps de rééducation par le travail, soit sur les champs en tant qu'ouvrier agricole. Pendant de longues années, Zhang mène une vie où il n'y a que le travail et les livres. A l'âge de 40 ans, vers la fin de la Révolution culturelle, il se marie avec Huang Xiangjiu 黄香久, une dame illettrée mais séduisante, qu'il a désirée pendant longtemps. En effet, huit ans auparavant, Zhang Yonglin a surpris par hasard Huang Xiangjiu au milieu de sa baignade secrète en pleine nature. Celle-ci, audacieuse, marchait vers lui toute nue, tandis que Zhang, malgré son désir vif, s'est sauvé après un moment d'hésitation. Le jour de leur mariage, il se rend compte de son impuissance sexuelle. Huang, qui en souffre, a une liaison hors-mariage. Malgré cela, elle est toujours amoureuse de son mari et prend bien soin de lui. Zhang retrouve sa virilité après avoir accompli une action héroïque lors d'une crue. Néanmoins, incité par un appel venant de loin, il décide finalement de divorcer d'avec Huang et de quitter le petit village afin de se lancer dans la cause révolutionnaire.

Wang Ning tente d'interpréter le processus psychique du héros, Zhang Yonglin, ainsi que l'évolution de sa relation amoureuse avec Huang Xiangjiu par le refoulement et la sublimation de la libido. Étant donnée la concordance entre le développement du psychisme de Zhang Yonglin et ce qu'a dit Freud sur la libido, notamment sur le refoulement et la sublimation de la libido, Wang Ning considère ce roman comme une « variation du Freudisme dans la littérature chinoise contemporaine »[170]. Sun Naixiu s'intéresse surtout aux descriptions de la sexualité sous la plume de Zhang Xianliang et affirme que l'émergence de ces descriptions chez Zhang est étroitement liée à la diffusion des théories de Freud, ainsi qu'à la publication des œuvres de D. H. Lawrence, qui fait preuve d'un intérêt tout particulier pour la psychanalyse[171].

[170] Cf. WANG Ning 王宁, *« Zhongguo dangdai wenxue zhong de Fuluoyide zhuyi bianti »* 中国当代文学中的弗洛伊德主义变体 (Les variations du Freudisme dans la littérature chinoise contemporaine), *in* 深层心理学与文学批评, Xi'an, Shanxi renmin chubanshe, 1992, p. 156‑176.

[171] Cf. SUN Naixiu 孙乃修, *Fuluoyide yu ershi shiji zhongguo zuojia* 佛洛伊德与二十世纪中国作家 (Freud

Les analyses de Yin Hong[172] et celles de Liu Zhiyue[173] sont plus ou moins proches. Ils choisissent tous les deux d'étudier le texte, notamment le psychisme de Zhang Yonglin, à travers les trois instances psychiques développées par Freud, à savoir, le *moi*, le *ça* et le *surmoi*. Yin Hong finit ses analyses par la conclusion suivante :

> Il est bien évident que le roman *La moitié de l'homme, c'est la femme*, dans la description du caractère du personnage Zhang Yonglin et de son développement psychique, dans la représentation de l'amour entre Zhang et Huang Xiangjiu, ainsi que dans les réflexions sur les intellectuels chinois, a subi une influence, directe ou indirecte, à des degrés différents, des pensées freudiennes sur la structure de la personnalité, sur la dynamique de la personnalité et sur l'opposition entre la civilisation et la sexualité. Une des réussites particulères du roman réside dans ce qu'il prend en compte et souligne l'influence dynamique du mécanisme et de la structure psychiques sur le caractère, sur la personnalité, sur la façon de vivre ainsi que sur les activités pratiques des individus[174].

Malgré que les commentateurs n'aient pas trouvé de preuves qui montrent que Zhang Xianliang ait lu Freud, ils ont choisi de travailler sur le texte, de signaler ce qui correspond aux théories psychanalytiques dans le texte, en vue de démontrer l'éventuelle influence de Freud sur Zhang Xianliang. En plus, ils ont tous souligné l'impotence sexuelle de Zhang Yonglin et l'ont expliquée par la répression de la sexualité par la civilisation. En effet, c'est un point d'une importance particulière mis en avant par l'auteur. Nous y reviendrons dans le chapitre suivant.

Par ailleurs, nous lisons dans certains essais de Zhang Xianliang, des idées qui correspondent

et les écrivains chinois du XX[e] siècle), Taibei, Yeqiang chubanshe, 1999, p. 3-21.

[172] YIN Hong 尹鸿, *Paihuai de youling: fuluoyide zhuyi yu zhongguo ershi shiji wenxue* 徘徊的幽灵: 弗洛伊德主义与中国二十世纪文学 (Fantôme errant: Freudisme et littérature chinoise du XX[e] siècle), Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 1994, p. 128-130.

[173] LIU Zhiyue 刘智跃, *Tuipi de bianjie yu shengming de huixiang: jingshen fenxi xueshuo yu xinshiqi zhongguo xiaoshuo* 颓圮的边界与生命的回响:精神分析学说与新时期中国小说 (La frontière de l'effondrement et la résonnance de la vie: psychanalyse et romans de la Nouvelle période en Chine), Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2008, p. 88-94.

[174] 很明显,《男人的一半是女人》在刻画章永璘的人物性格，描写他的心理历程，展示他与黄香久的爱情过程以及表达它对于中国知识分子的反思主题时，都不同程度地受到过弗洛伊德关于人格结构、人格动力的思想和关于文明与性爱的对立的阐述的直接或间接影响。这部小说的一个特殊成就便在于，它充分考虑和强调了心理机制和心理结构对人的个性、人格以及生活方式、实践活动的能动影响. YIN Hong, 徘徊的幽灵, *op. cit.*, p. 130.

parfaitement à celles de Freud. Dans un article intitulé « Des propos insensés comblant des fascicules » (*Manzhi huangtang yan* 满纸荒唐言[175]), il aborde le rapport entre son écriture et son vécu du passé. En effet, la plupart de ses écritures sont marquées d'une couleur autobiographique. Ce qu'a vécu Zhang Yonglin est presque l'expérience réelle de Zhang Xianliang. L'auteur lui-même a été classé droitier à cause d'un poème qu'il avait écrit (« Le chant du grand vent » 大风歌) et a connu pendant vingt-deux ans la prison et les camps de rééducation par le travail. Ces expériences douloureuses exerceront une influence essentielle sur lui et deviendront des sources quasiment inépuisables pour sa future création littéraire. Dans cet article, nous lisons le passage suivant :

> 一个人在青年时期的一小段对于他有强烈影响的经历，他神经上受到的某种巨大的震撼，甚至能决定他一生中的心理状态，使他成为某一种特定精神类型的人。这和那个人所抱的世界观和政治观点无关。如果这个人恰恰是个作家，那么不管他选择什么题材，他的表现方式、艺术风格、感情基调、语言色彩则会受他这种特定的精神气质所支配，而不由他的政治观点来决定……现在所谓的伤痕文学，大多数是积极地，有助于激励人们去排除四化过程中的阻力，坚定群众建设美好未来的决心；但是，也不得不承认，其中有很多作品，在风格、基调、色彩上是不够高亢明快的。这在一直身在福中，没有伤痕的人来看，当然会以为作家是在无病呻吟。然而，风格、基调、色彩方面的问题，实际上就是作家本身精神伤痕的表现[176]。

> Une expérience vécue dans la jeunesse ayant eu une influence intense sur l'individu, ainsi qu'un choc gigantesque sur son esprit, détermineront son état psychique durant tout le reste de sa vie et le transformeront en une personne d'une certaine catégorie psychique. Cela n'a rien à voir avec sa vision du monde, ni ses opinions politiques. Si cet individu est par hasard un écrivain, quel que soit le thème qu'il choisisse, ses procédés d'expression, son style artistique, sa tonalité sentimentale, ainsi que son langage seront déterminés, non par ses opinions politiques, mais par ses caractéristiques psychiques particulières. (…) Parmi les œuvres littéraires du genre dit « Littérature des cicatrices », la plupart sont optimistes. Elles encouragent les gens à se débarrasser des obstacles

[175] Pour le titre de cet article, Zhang Xianliang a emprunté un vers de Cao Xueqin 曹雪芹 dans *Le rêve dans le pavillon rouge*. Cao, par ce vers, veut dire que dans ce roman qui relate ses propres expériences de jeunesse, et qu'il a écrit avec « des pleurs amers », il n'y a que des « propos insensés ». Zhang Xianliang, reprenant ce fameux vers de Cao Xueqin, veut sans doute souligner le fait que tout comme Cao Xueqin, il a surtout écrit sur son passé amer. Pour la traduction de ce vers, nous empruntons celle de la collection Bibliothèque de la Pléiade : CAO Xueqin, *Le Rêve dans le pavillon rouge, tome I*, LI Tche-Houa et ALÉZAÏS Jacqueline (trad.), Paris, Gallimard, 1981, p. 13.

[176] ZHANG Xianliang 张贤亮, *«* Manzhi huangtang yan *»* 满纸荒唐言 (Des propos insensés comblant des fascicules), *Feitian* 飞天, 1981, n° 03, p. 82.

> dans le processus des *Quatre modernisations* et aident à affermir la résolution du peuple pour construire un bel avenir. Néanmoins, il faut avouer qu'un certain nombre de ces œuvres ne sont pas suffisamment claires et coulantes au plan du style et à celui de la couleur, et pas suffisamment optimiste au plan de la tonalité principale. Ceux qui vivent toujours dans le bonheur et qui n'ont pas de cicatrices pensent naturellement que l'auteur se lamente sans raison. Pourtant, le style, la couleur et la tonalité principale ne sont autres que les manifestations des cicatrices psychiques de l'auteur.

Dans ce passage, Zhang Xianliang souligne tout d'abord l'influence considérable, voire déterminante, des souffrances vécues par un individu dans sa jeunesse sur son état psychique. Cela nous fait penser aux effets néfastes et durables du trauma sur le psychisme développés par les psychanalystes. Après avoir abordé la situation générale de tout individu, il cible un groupe spécifique : les écrivains. D'après lui, dans le cas des écrivains, le vécu douloureux se répercutera dans leurs écritures, car il est déjà devenu partie intégrante de leur psychisme et qu'il a modelé leurs caractéristiques psychiques. Il procède par la suite aux commentaires de la *Littérature des cicatrices* et va jusqu'à affirmer que le style d'écriture est en fait la représentation externe des cicatrices psychiques, autrement dit les traumas psychiques de l'auteur.

L'article dont est extrait ce passage a été publié en 1981. Nous ignorons si Zhang Xianliang avait lu ou non Freud à l'époque. Nous ne pouvons cependant pas ignorer le rapprochement de ces idées sur le vécu du passé avec celles des psychanalystes sur le trauma. Et nous aimerions signaler qu'en 1980, on lisait déjà certains articles de nature introductive sur la psychanalyse dans les revues. De plus, lors de la première « Vague freudienne » en Chine, un nombre important d'articles sur la psychanalyse ont été publiés. Dans les années 30, deux ouvrages de Freud, à savoir, *Introduction à la psychanalyse* et *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, ont été traduits et publiés. La psychanalyse représentait un sujet d'un grand intérêt pour les intellectuels d'alors. Zhang Xianliang est né dans une famille de lettrés aisée. Son grand-père, son père et sa mère ont tous les trois fait leurs études aux États-Unis. Zhang Xianliang connaît non seulement la culture classique chinoise, mais aussi la culture occidentale. Il a lu beaucoup d'œuvres littéraires occidentales (surtout russes et françaises) lorsqu'il était à l'école secondaire. Il est possible qu'il ait déjà lu Freud, ou des articles sur la psychanalyse avant d'être condamné aux camps de rééducation par le travail.

Par ailleurs, dans un autre article de Zhang Xianliang intitulé « Mes épanchements » (*Wo de*

qingsu 我的倾诉), il a déclaré de manière très claire que la littérature est la fantaisie de l'être humain, ce qui correspond parfaitement à l'idée essentielle développée par Freud dans « Le créateur littéraire et la fantaisie »[177]. Il s'agit en fait d'un discours à l'improviste qu'il a prononcé lors d'un colloque international sur la littérature, qui s'est tenu aux États-Unis en 1987. Le titre du discours était supposé être « Ma vie en tant qu'écrivain ». Il en avait déjà préparé le texte. Mais au dernier moment, il l'a trouvé un peu trop sérieux par rapport aux discours des invités d'autres pays. Ainsi, il a improvisé ce discours. Zhang Xianliang va en plus intégrer ce discours dans son roman *La mort est une habitude*, publié deux ans plus tard.

Dans cette allocution très courte, Zhang rappelle encore une fois le rapport entre son vécu douloureux de la jeunesse et ses écritures.

> 我在四十三岁以前根本无法谈恋爱。可以想像，劳改营里是没有女人可做为恋爱对象的。直到三十九岁，我还纯洁得和天使一样。我希望在座的男士们不要有我那样的性苦闷。
>
> 虽然我身边没有女人，但我可以幻想。正因为没有具体的女人更能够自由地幻想。在黎明鸡啼的时候，在结了霜的土炕上，在冷得和铁片似的被窝里，我可以任意地想像我身边有任何一种女人。她被我抚摸并抚摸着我。
>
> 一九七九年我在政治上获得了平反，我又有了创作和发表作品的权利，于是我就把以前的幻想写了出来。
>
> 于是，我就认识到了：文学是表现人类的幻想，而幻想就是对现实的反抗[178]。

> Il n'a pas été du tout possible pour moi d'avoir des relations amoureuses avant l'âge de quarante-trois ans. Vous pouvez imaginer que dans les camps de rééducation par le travail, il n'y avait pas de femmes avec qui je pouvais développer une relation sentimentale. Je suis resté aussi chaste qu'un ange jusqu'à trente-neuf ans. J'espère que les messieurs qui sont ici présents n'ont pas eu à subir la même répression sexuelle que la mienne.
>
> Bien qu'il n'y eût pas de femmes à côté de moi, je pouvais tout de même fantasmer. En fait, c'était juste pour cette raison que j'ai pu imaginer de façon plus libre. À l'heure du chant du coq, sur mon lit de terre gelée, sous ma couverture froide comme du fer, je pouvais donner libre cours à mon imagination. J'imaginais que j'avais telle ou telle femme, que je la caressais et qu'elle me caressait.

[177] Cf. FREUD Sigmund, « Le créateur littéraire et la fantaisie (1908) », *op. cit.*

[178] ZHANG Xianliang 张贤亮, *« Wo de qingsu »* 我的倾诉 (Mes épanchements), *in Xin'an ji fudi* 心安即福地, Guiyang, Guizhou renmin chubanshe, 2013, p. 95.

> En 1979, j'ai été réhabilité au niveau politique et j'ai eu de nouveau le droit d'écrire et de faire publier mes œuvres. J'ai écrit alors tous les fantasmes que j'avais eus.
>
> Ainsi, je me suis rendu compte que la littérature est la fantaisie de l'être humain, tandis que la fantaisie est une résistance à la réalité.

« La littérature est la fantaisie de l'être humain » : en lisant cette phrase, tous ceux qui connaissent Freud penseront à son texte « Le créateur littéraire et la fantaisie ». Dans cet article, Freud compare le créateur littéraire au « rêveur diurne », et ses créations aux rêves diurnes, qui, d'après le fondateur de la psychanalyse, tout comme les rêves nocturnes, sont des accomplissements de désirs. Dans le cas de Zhang Xianliang, ses fantaisies étaient l'accomplissement de son désir sexuel, qui n'avait aucune possibilité d'être réalisé dans la vie réelle. Si les conditions avaient été propices, il aurait dû les écrire au moment où il souffrait de cette répression sexuelle. Malheureusement, l'atmosphère sociale était tellement cruelle qu'il n'avait même pas le droit d'écrire. C'est ainsi qu'il a dû attendre sa réhabilitation pour avoir la possibilité de les écrire.

Notons que ce discours a été prononcé en 1987. Nous savons bien que c'est en 1985 et 1986 que la diffusion de la psychanalyse a connu un essor sur le continent chinois. Il est fort probable que Zhang Xianliang connaissait au moins cette idée de Freud, et qu'il s'en est inspiré.

Revenons au texte qui nous intéresse, *La moitié de l'homme, c'est la femme*. Les rêves jouent un rôle bien particulier dans ce roman. En effet, le prélude du roman est composé principalement d'un rêve du « je ». Dans ce rêve, « je », en marchant sur un chemin de terre, aperçoit un chat, le chat que « nous » (« je » et Huang Xiangjiu) avons perdu. « Je » aperçoit par la suite quatre canards dans le canal de drainage. Il s'agit également des canards que « nous » avons perdus. « Je » se rend compte soudain que le temps coule à rebours et se demande alors si « je » pourrait aussi retourner à cette époque-là. « Je » remonte ainsi le courant du temps afin de rattraper les ombres perdues, c'est-à-dire la passé. Le rêve s'arrête là. Et ce n'est qu'après ce prélude que le narrateur, Zhang Yonglin, commence à raconter son histoire de « cette époque-là », l'histoire que nous avons résumée plus haut.

En effet, le chat est un cadeau qu'on offre à Zhang Yonglin et Huang Xiangjiu lors de leur mariage, et les quatre canards sont ceux qu'achète Huang Xiangjiu ce même jour. Ce sont donc deux symboles de leur union et de leur bonheur. Pourtant, le jour où Zhang a décidé

définitivement de quitter Huang, le chat et les quatre canards ont disparu, tous en même temps. Dans ce rêve, Zhang Yonglin retrouve le chat et les quatre canards perdus et il exprime dans le rêve son souhait de revenir dans le passé, précisément dans « cette époque-là », l'époque où il vivait encore avec Huang Xiangjiu, avec le chat et les canards.

L'auteur introduit ce rêve par les phrases suivantes : « Le soleil va se coucher, la nuit va tomber. Ce qui viendra aussi, c'est ce rêve[179]. » Et la première phrase qui suit le rêve, c'est : « Mais, mon rêve s'arrête toujours là[180] ». Ainsi comprenons-nous que c'est un rêve qui se répète toujours, sans doute toutes les nuits. Et pourquoi il rêve toujours du chat et des canards perdus, et de revenir à cette période-là ? Nous comprenons, grâce à la psychanalyse, que s'il y a une scène qui revient toujours dans les rêves, c'est souvent parce qu'elle est liée à une certaine expérience du passé, qui est souvent traumatique, et que l'on est fixé à cette expérience.

Cette explication s'applique-t-elle dans le cas de Zhang Yonglin ? Les premières lignes du roman pourraient nous donner une idée : « Combien de fois ai-je eu envie de raconter par écrit ma vie de cette époque-là ! Pourtant, je finis toujours par délaisser la plume, bourrelé de remords au souvenir de cette existence, ou à cause de la honte qui me vient quand je m'aperçois que je voudrais en cacher certains détails[181]. » Il s'agit donc d'une expérience qui provoque un profond remords chez le narrateur, et à laquelle il a du mal à faire face. Pourquoi ? Malgré son amour pour Huang Xiangjiu, et malgré tous les soins que cette dernière lui prodigue, Zhang Yonglin, après la Révolution culturelle, décide de la quitter, afin de poursuivre une carrière, un avenir plus radieux (c'est au moins ce que les lecteurs comprennent du premier coup après la lecture). Dès lors, il est tourmenté par le remords et leur séparation devient une expérience traumatique pour Zhang.

De plus, ce qui accompagne son passé avec Huang Xiangjiu, c'est vingt ans de souffrance : la

[179] 太阳即将沉落，黑夜即将来临。即将来临的还有那个梦. ZHANG Xianliang 张贤亮, *Nanren de yiban shi nüren* 男人的一半是女人 (La moitié de l'homme, c'est la femme), 作家出版社, 2000, p. 1. Pour la traduction en français des citations du roman, nous adoptons la traduction de Yang Yuanliang et Michelle Loi (ZHANG Xianliang 张贤亮, *La moitié de l'homme, c'est la femme*, YANG Yuanliang et LOI Michelle (trad.), Paris, Belfond, 2004.), tout en apportant des modifications qui nous semblent nécessaires.

[180] 可是，我的梦每次都到此中断. ZHANG Xianliang, *Nanren de yiban shi nüren*, *op. cit.*, p. 3.

[181] 我多少次想把这一段经历记录下来，但不是为这段经历感到愧悔，便是为觉察到自己要隐瞒这段经历中的某些事情而感到羞耻，终于搁笔. *Ibid.*, p. 1.

prison, la rééducation par le travail, les autocritiques, la faim, la répression sexuelle… Il faut bien souligner que, ce qui harcèle Zhang dans ses rêves, c'est non seulement le remords évoqué par son abandon de Huang Xiangjiu, mais également vingt ans de torture en tant que droitier. Ainsi, nous voyons que ce rêve, qui est au tout début du roman, est relaté en tant que revenant du passé, un passé traumatique qui ne cesse jamais de hanter le narrateur, malgré le temps qui s'écoule. C'est d'ailleurs pour cette raison que le narrateur nous le raconte. Le fait de l'écrire devient pour lui un moyen d'abréaction.

Plus tard, vers le dénouement du roman, nous lisons un rêve, qui, d'après nous, est crucial pour comprendre la relation entre Zhang Yongling et Huang Xiangjiu, ainsi que les raisons pour lesquelles Zhang quitte Huang, malgré le profond amour entre eux.

La veille de leur divorce, tous les deux au lit, Huang Xiangjiu annonce à Zhang que le chat et les canards ont disparu ce jour-là. Elle pense que c'est un signe de la débâcle de leur foyer. Zhang, tourmenté par ses sentiments complexes envers Huang Xiangjiu, ainsi que par l'angoisse face à un avenir inconnu, ne sait quoi répondre. Il entend la respiration de son épouse, qui ne la sera plus le lendemain, et sombre petit à petit dans le sommeil. Il va faire un long rêve.

我还能听见她细如游丝的呼吸，在这即将"败"了的家中悄悄地索绕。一会儿，这种一强一弱的、连续不断的、在空中飘浮着的如游丝般的呼吸，渐渐象蛇一样弯曲成一个蓝幽幽的、非常圆的光环，乍看起来象月全食，但定睛一着，却是一个其大无比的、铺天盖地的枪口。光环中间一片深不见底的黑暗，顶头就是一颗子弹，直直地瞄准着我。我大吃一惊，挣扎着逃命。而在挣扎间我却成了那只不见了的灰猫，在炉台上、案板上、餐桌上又蹦又跳。可是那枪口还是对着我。于是我倏地又变成了我们丢失的鸭子，缩在鸭窝里面，但那枪口正好堵着门，对着我躲藏在旮旯.还是变成老鼠吧！刚一动念,我就成了老鼠。但在往洞里钻的时候，洞里倒先跑出来无数如黄豆粒大的小人，打着小旗，举着小标语，一出洞就四处狂奔，象一颗颗射出的子弹。他们还大声地嚷嚷着，尽量张大可笑的小嘴，似乎非常愤怒。我听不懂他们嚷嚷的是什么，只是我心里告诉我说：他们是刚刚由老鼠变成的人，他们说的还是老鼠的语言。他们对我这只大老鼠视若无睹，一群群激愤地从我脸前跑过去，很快就跑光了，最后剩下一个摔倒在地上的小人，仰面朝天，四肢乱颤。

我把脸朝这个小人凑上去，才发现这不是什么小人，原来是一九六零年我在走向新疆的路上见过的一个弃婴。这个弃婴满脸皱纹，象个老头，却又没有胡须，他嚎啕大哭地喊道："我是寡妇！我是寡妇！……"

不知怎么，这个婴儿被他自己流出的眼泪腐蚀了。先被腐蚀的当然是他的眼睛，他的脸，于是他的脸变得非常狰狞可怖。最后，他终于化成了一滩水。我感到潮湿，我感到阴冷，感到有一片粘乎乎的液体陷住了我的脚。我低头一看：这哪里是什么水，而是一汪无边无涯的鲜血！象败坏了的沼泽一样散发出一股腥臭味。我想跑出这片血的沼泽，一抬头，却又看见那个蓝幽幽的枪口。它一直对着我，它始终对着我……我只好横下心向它走去，怀着悲哀，怀着壮烈的情愫。我向它越走越近，它却越来越小，蓝幽幽的钢制的枪口反而柔软了，耷拉下来，渐渐成了一个象一滴眼泪形态的绳套，一个光滑的可爱的绞索。与此同时，有个声音大声地告诉我：

“这就是你的归宿！这就是你的归宿！……”[182]

J’entendais sa respiration, légère comme un fil, errer discrètement dans cette maison qui allait connaître la débâcle. Un instant après, ce souffle au rythme régulier – un temps fort, un temps faible – toujours flottant dans l’air, ininterrompu et mouvant, s’enroulait petit à petit en une sorte de couronne lumineuse discrètement bleuâtre, toute ronde. À première vue, on aurait dû croire qu’il s’agissait d’une éclipse annulaire de la lune ; mais en regardant de plus près, on reconnaissait la gueule monstrueuse d’un fusil. Au milieu de la couronne, des ténèbres sans fond, au cœur desquelles une balle me visait fixement. Pris de panique, j’essayai de m’enfuir mais, dans mon affolement, je devins soudain le chat gris qui avait disparu. Je bondissais de tous côtés, sautant sur le foyer, sur la planche à pétrir, sur la table, mais toujours la gueule du fusil me guettait. Alors je me changeai subitement en l’un de nos canards, ceux qui s’étaient perdus, et me blottis dans un coin du poulailler, mais la gueule du fusil se posta aussi dans un coin face à moi, me fermant toute issue. Mieux vaudrait être un rat ! Sitôt pensé, sitôt fait. Lorsque je me faufilais dans le trou, il en surgissait une bande de petits hommes, innombrables, gros comme des graines de soja, brandissant de minuscules drapeaux et de minuscules banderoles. À peine sortis du trou, ils se dispersèrent follement en tous sens, comme autant de balles de mitrailleuses. Ils braillaient à tue-tête, en ouvrant de toutes forces leur petite bouche ridicule, et tous avaient l’air très indignés. Je ne comprenais rien à ce qu’ils criaient, et je me dis seulement in petto : Ce sont des rats qui viennent de se métamorphoser en hommes, ils parlent encore la langue des rats. Ils ignorèrent complètement la présence du grand rat que j’étais, et leur troupe lancée dans une course fougueuse eut tôt fait de disparaître de ma vue. Il ne resta plus qu’un seul petit homme qui, tombé à la renverse, gigotait tant et plus, les quatre pattes en l’air.

Je me penchai sur lui et je vis que ce n’était pas un petit homme, mais ce bébé abandonné que j’avais vu en 1960 alors que je faisais route pour le Xinjiang. Il avait un visage plein de rides

[182] *Ibid.*, p. 208‑209.

comme un vieillard, mais pas de barbe. Il hurlait, en larmes : « Je suis une veuve ! Je suis une veuve !... »

Je ne savais pas comment il arriva que ce bébé se décomposa, rongé par ses propres pleurs. Cela commença tout naturellement par ses yeux et son visage, qui devint alors extrêmement repoussant. Enfin, il se transforma tout entier en une flaque d'eau. Je sentis une fraîcheur humide, un froid glacial, un liquide gluant qui me collait aux pieds. Je baissai les yeux, intrigué ; ce n'était pas de l'eau, mais du sang, une mer de sang qui n'avait pas de limites. Des odeurs putrides en émanaient comme des marais stagnants. Je songeai à m'échapper à la course mais, en relevant les yeux, je revis la gueule bleuâtre du fusil. Elle était toujours braquée sur moi et ne relâchait pas sa surveillance… Alors je pris le parti de me diriger droit vers elle, le cœur lourd de tristesse, plein de l'esprit de sacrifice des héros. Cependant, plus je m'approchais d'elle, plus elle rapetissait. La couronne bleuâtre commença à se déformer, à se ramollir, et se métamorphoser petit à petit en un nœud coulant de la forme d'une larme, une charmante corde de potence, bien lisse. En même temps, une voix me criait :

« Voici ton destin ! Voici ton destin !... »[183]

C'est un rêve d'une longueur et d'une authenticité assez rares dans les textes littéraires. On aurait pensé qu'il s'agit d'un rêve que l'auteur avait véritablement eu et qu'il a transcrit après qu'il s'était réveillé. Pour le moment, il semble qu'il n'y ait pas de commentateurs qui aient travaillé sur ce rêve. Le seul commentaire que nous avons pu trouver est une courte note en bas de page donnée par les traducteurs dans la version française. Ils se sont intéressés au passage du petit bébé avec le visage d'un vieillard, qui hurlait : « Je suis une veuve ! » Voici la note : « On peut penser qu'il s'agit, dans l'intention de l'auteur, de prêter à son personnage un rêve prémonitoire de la mort de Mao Zedong et de l'arrestation de Jiang Qing[184]. » En l'interprétant ainsi, ils ont donné à ce rêve une valeur politique et l'ont qualifié de « rêve prémonitoire ». Cette interprétation nous paraît pourtant peu convaincante.

[183] ZHANG Xianliang, *La moitié de l'homme, c'est la femme*, *op. cit.*, p. 266‑268. Pour la traduction de ce long rêve, nous avons emprunté la traduction de Yang Yuanliang et Michelle Loi, sans faire beaucoup de modifications. Nous voudrons pourtant signaler un point important sur lequel nous ne sommes pas d'accord avec les traducteurs. Pour la dernière phrase (这就是你的归宿), ils l'ont traduite comme suit : « Voici ton heure dernière. Voici ton retour. » Cette traduction nous semble un peu éloignée du texte original. Ainsi, nous avons choisi qui le mot « destin », qui nous semble plus proche de « 归宿 ». Et nous avons conservé la répétition afin de renforcer le ton et l'atmosphère terrifiante du rêve.

[184] *Ibid.*, p. 268.

Revenons au rêve relaté dans le prélude du roman, que nous avons mentionné plus haut. En effet, dans ce rêve, plusieurs phrases nous indiquent que pour l'auteur, le rêve est lié à l'inconscient. Au début du rêve, « je » marche sur un chemin de terre ; « je me sens doté d'une vue extraordinaire. Il me semble que je suis capable de distinguer ce qui est sous ma conscience, tout en pénétrant l'épaisse couche de poussières jaunes[185]. » Ainsi, nous voyons bien qu'en fait il s'agit d'un chemin qui le mène à ce qui se cache sous sa conscience. Autrement dit, c'est un chemin aboutissant à « mon » inconscient. Et tout ce que « je » vais apercevoir et vivre dans ce rêve relève alors de « mon » inconscient.

À la fin du rêve, « je » remonte le courant du temps pour rattraper les ombres perdues. Le rêve s'arrête là et « j'éprouve aussitôt un sentiment obscur, brouillé et confus, une sorte de rêve dans le rêve. En même temps j'ai pleine conscience que ce sentiment obscur, brouillé et confus est la vibration de la vraie vie. Le sens de la vie, son éternité résident précisément dans cette obscurité et cette confusion[186]. » Alors qu'est-ce que c'est que cette obscurité et cette confusion où réside l'essentiel de la vie ? D'après le narrateur, c'est un « rêve dans le rêve ». Si, comme nous l'avons analysé, le rêve a trait à l'inconscient, le « rêve dans le rêve » peut alors être compris comme ce qui est encore plus profond dans l'inconscient. Ainsi, nous comprenons que, pour l'auteur, l'inconscient est là où réside le sens de la vie. Dans un autre passage, toujours dans le prélude, il l'appelle un sentiment similaire d'un « noyau indissoluble »（化不开的内核）qui se cache au fond du cœur. Et d'après lui, ce rêve qui revient toujours est la « forme »（外形） prise par ce « noyau ». En effet, dans le prélude, le narrateur revient tout le temps à ce sentiment qui semble tellement abstrait, et qui cause beaucoup de difficulté de compréhension dans la lecture. Néanmoins, si nous remplaçons ce sentiment par « l'inconscient », nous allons apercevoir que le texte devient beaucoup plus intelligible : ce rêve, qui est la « forme », le « déguisement » de l'inconscient, conduit toujours le narrateur vers son passé, vers son inconscient, là où réside la « vibration de la vraie vie ».

Ainsi voyons-nous que le concept du rêve dans la vision de l'auteur, Zhang Xianliang, correspond bien à celui de la perspective psychanalytique. Le rêve pour lui n'est point prémonitoire, mais un miroir qui reflète l'intimité et le monde inconscient des personnages.

[185] 我觉得我有奇异的视力，能透过浓密的黄尘看到我意识下面的东西. ZHANG Xianliang, *Nanren de yiban shi nüren*, *op. cit.*, p. 2.

[186] 接下去便是一片混沌的迷离恍惚的感觉，是一种梦中之梦。但我又清醒地意识到，那一片混沌的、迷离恍惚的感觉才是真正的生命的波动。生命的意义、永恒，都寄于那迷离恍惚之间了. *Ibid.*, p. 3.

De plus, dans ce long rêve de Zhang Yonglin, dont nous avons cité l'intégralité, nous repérons des éléments qui nous laissent supposer une référence à *L'interprétation du rêve* de Freud. Freud évoque dans son ouvrage trois sources du rêve : les restes diurnes, les éléments de l'enfance et les sources somatiques. Dans ce rêve qui nous intéresse, il semble qu'il y a peu d'éléments de l'enfance. Pourtant, nous voyons que les restes diurnes y jouent un rôle important. Comme nous l'avons expliqué, juste avant de dormir, Huang Xiangjiu informe Zhang Yonglin de la disparition du chat et des canards. Dans le rêve, face à la menace du fusil, Zhang se transforme tout d'abord en chat gris, et ensuite en l'un des canards.

L'auteur met en jeu également les stimuli corporels. En voyant la corde de potence et en entendant la voix qui lui annonce que c'est son destin, Zhang se réveille sous le choc. Le « je » va donner lui-même une explication de cette dernière scène du rêve : « Un bout de ma couverture s'était coincé autour de mon cou, d'où cette sensation d'étranglement. » Cela nous rappelle un rêve connu d'Alfred Maury qu'il a rapporté dans son ouvrage *Le sommeil et les rêves*, et qui sera repris et analysé par Freud dans *L'interprétation du rêve*. Maury rêve d'être guillotiné lors de la Terreur à l'époque de la Révolution française. Il se réveille en proie à la plus épouvantable angoisse et découvre que le baldaquin s'est effondré et a touché sa nuque, ce qui lui aurait donné l'impression d'être touché par le couteau de la guillotine[187]. Dans son ouvrage, Freud cite pour la première fois ce rêve dans son chapitre consacré à la littérature scientifique sur le rêve, plus précisément dans la partie sur les sources des rêves. En effet, certains chercheurs avant Freud ont proposé de comprendre le rêve comme une réaction psychique à des stimuli somatiques. Freud n'est bien sûr pas d'accord avec ce point de vue. Pourtant, il reconnaît bien le rôle des excitations sensorielles externes comme une des sources du rêve. D'après lui, les excitations objectives pendant le sommeil peuvent être « réunies aux autres actualités psychiques pour fournir le matériau de la formation du rêve[188] ». Dans le cas du rêve de Zhang Yonglin, le stimulus somatique, c'est-à-dire la couverture qui se coince autour de son cou, est intégré dans le contenu onirique, sous forme d'une corde en nœud coulant. Pourquoi se représente-t-il ainsi ? Cela constitue l'un des points essentiels pour la compréhension de ce rêve. Néanmoins, nous ne saurons pas y répondre pour le moment.

Vu ce qui précède, il nous semble légitime d'examiner ce rêve d'un point de vue

[187] Cf. FREUD Sigmund *L'interprétation du rêve* (1900), *op. cit.*, p. 61.

[188] *Ibid.*, p. 269.

psychanalytique. Suivant cette piste, nous pourrons reconnaître tout d'abord l'allusion au rapport sexuel dans l'intrigue principal du rêve : le « je », métamorphosée en rat, se faufile dans le trou, d'où sortent de petits hommes gros comme des graines de soja. L'action de se faufiler dans le trou pourrait renvoyer à l'acte sexuel, tandis que les petits hommes qui courent pourraient être interprétés comme les spermatozoïdes. Au bout d'un moment, tous ces petits hommes ont disparu, sauf un, qui est tombé à la renverse. Cela devrait être le chanceux qui gagne dans la course et qui rejoint l'ovule.

En effet, une copine de Huang Xiangjiu a murmuré dans l'oreille de Zhang que son épouse ne pouvait plus avoir d'enfants à cause d'une certaine raison, qu'elle ne voulait pas préciser. Cela devient un secret entre le couple et Zhang, qui, malgré son grand doute, ne lui pose pas de question à ce sujet. Un jour, Huang demande à Zhang s'il veut un enfant. Il répond oui, alors que Huang propose d'en adopter un, ce qui est, pour lui, une confirmation de ce qu'il a appris de la copine. Il dit enfin qu'il ne veut pas d'enfant, car à cette époque tellement dure, il ne peut pas assumer la responsabilité d'être père. Cette petite nuance nous laisse supposer qu'en réalité, il souhaite véritablement avoir un enfant, ce qui n'est malheureusement pas possible à cause sans doute de la condition physique de Huang. Il cherche ainsi à se persuader en disant que l'ambiance politique ne le permet pas. Nous voyons alors la réalisation de son désir d'avoir un enfant dans ce rêve. Notons qu'avant cela, il y a tout d'abord l'accomplissement de son désir sexuel.

Ce petit homme devient par la suite un bébé abandonné qu'il a vu il y a une dizaine d'années, puis un vieillard criant « Je suis une veuve ». Cette veuve est sans doute Huang Xiangjiu, qui sera « abandonnée » par Zhang. Ce petit homme représente donc à la fois le bébé désiré et Huang abandonnée. Nous constatons alors un des procédés du travail du rêve développés par Freud : la *condensation*. Dans la suite du rêve, le bébé se décompose et se transforme un une flaque d'eau, un liquide gluant. Cette description nous fait penser naturellement au sperme, et semble confirmer notre hypothèse sur le contenu latent du rêve.

Jusque-là, nous avons essayé de donner une interprétation à ce rêve, qui nous semble cohérente. Pourtant, nous avons toujours des doutes sur cette interprétation. D'après Freud, ce que l'on réalise dans le rêve, ce sont des désirs refoulés. Si l'on peut dire que le désir d'avoir un bébé est un désir refoulé pour Zhang, le désir sexuel ne semble pas l'être pour autant. De plus, jusqu'ici, nous n'abordons que la partie principale du rêve, alors que le début et la fin du rêve, qui, évidemment, sont d'une importance particulière, restent pour nous toujours

inintelligibles. Ce qui nous rend surtout perplexes, c'est que cette gueule monstrueuse du fusil qui menace tout le temps Zhang est une métamorphose des respirations de Huang. Autrement dit, elle représente Huang. Et vers la fin du rêve, elle se transforme en un nœud coulant. À ce stade, il nous semble nécessaire de clarifier la relation entre Huang et Zhang, afin de décoder ce rêve et de mieux comprendre l'histoire. Cela rejoint justement une question essentielle qui a fait l'objet de beaucoup de commentaires : pourquoi, après que Zhang a été guéri de son impuissance et qu'il s'est réconcilié avec Huang, il décide de quitter cette dernière ?

Nombreux sont ceux qui soulignent que si Zhang se marie avec Huang, ce n'est que pour avoir un refuge où il peut continuer à écrire ses essais. Il est donc naturel qu'il l'abandonne quand le dégel politique se profile avec la prise de pouvoir de Deng Xiaoping. Ces commentateurs tirent ainsi la conclusion que Zhang « est un tartuffe né d'une époque hypocrite[189] ». Deng Xiaomang estime que l'attitude de Zhang Yonglin envers Huang Xiangjiu est semblable à celle des lettrés dans l'ancienne Chine à l'égard des filles de joie. Quelle que soit l'aide que celles-ci donnent à ces lettrés dans leur malheur, ils les considèrent toujours comme des inférieures, avec lesquelles ils ne peuvent nullement partager leurs pensées, leurs ambitions. Et ils les quitteront sans aucune hésitation une fois que leurs situations se seront améliorées[190].

Certains autres essaient de donner une explication d'un point de vue psychanalytique. Wang Ning considère le choix de Zhang Yonglin comme la résolution de se consacrer à la cause révolutionnaire au détriment du désir charnel. Il s'agit donc pour lui de la sublimation de la libido[191]. Liu Zhiyue, quant à lui, juge ce choix comme la répression du *ça* par le *surmoi*, et affirme que le départ de Zhang afin de répondre à l'appel de la révolution signifie qu'il va « vers une nouvelle anomalie[192] ». Gao Xing et Li Yuchun signalent le modèle œdipien qui se répète tout le temps sous la plume de Zhang Xianliang. Pour Li Yuchun, si Zhang Yonglin

[189] 伪善时代制造出来的伪君子. YI Ping 颐平, *« Ruhe pingjia xiaoshuo "Nanren de yiban shi nüren" »* 如何评价小说《男人的一半是女人》 (Commentaire du roman *La moitié de l'homme, c'est la femme*), *Renmin ribao* 人民日报, le 20 janvier 1986, p. 7.

[190] Cf. DENG Xiaomang 邓晓芒, *« Fanhui zigong »* 返回子宫 (Retour au ventre maternel), *in Linghun zhilü* 灵魂之旅, Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2009, p. 4.

[191] Cf. WANG Ning, *« Zhongguo dangdai wenxue zhong de Fuluoyide zhuyi bianti »*, *op. cit.*

[192] 走向了新的变态. LIU Zhiyue, *Tuipi de bianjie yu shengming de huixiang: jingshen fenxi xueshuo yu xinshiqi zhongguo xiaoshuo*, *op. cit.*, p. 91.

quitte Huang Xiangjiu, ce n'est pas un choix volontaire. Bien au contraire, il y est obligé, car l'amour entre les deux, qui est marqué d'une couleur incestueuse, est interdit par le Père symbolique[193]. Gao Xing, dans une logique similaire, suppose que ce choix de Zhang Yonglin signifie qu'il quitte la mère et part en quête du Père[194].

Parmi toutes ces interprétations, celles de Gao Xing et de Li Yuchun ont surtout attiré notre attention. En fait, ils ne sont pas les seuls à avoir remarqué le complexe d'Œdipe dans les textes de Zhang Xianliang. Deng Xiaomang, dans son article intitulé « Retour au ventre maternel » (*Fanhui zigong* 返回子宫), destiné à l'analyse du roman de Zhang Xianliang, *La mort est une habitude*, souligne que dans la culture chinoise, il y a « une tendance œdipienne qui est innée, c'est-à-dire que l'on a tendance à redevenir un bébé face à son objet sexuel[195] », ce qui, d'après lui, dévoile au fond un désir de retourner au ventre maternel.

En effet, si nous examinons de près les textes de Zhang Xianliang, nous allons constater que les relations entre les héros et les héroïnes ont presque toujours le même modèle : une héroïne soignante, qui se sacrifie, qui donne sans forcément attendre de retour ; un héros, souvent un intellectuel en situation malheureuse, qui reste très attaché à l'héroïne qui lui prodigue du soin et de l'amour. Les lecteurs ont souvent l'impression qu'il s'agit d'une relation mère-fils, au lieu de celle entre un couple amoureux l'un de l'autre. Dans le roman *La mort est une habitude*, l'auteur semble enfin se débarrasser de ce modèle. Le protagoniste se livre complètement au plaisir charnel. Néanmoins, cela ne veut pas dire que la relation œdipienne y est disparue. Elle est, au contraire, très présente. Dans une description du rapport sexuel, le narrateur affirme qu'il a la sensation d'être retourné dans le ventre maternel. Par ailleurs, il recherche toujours l'odeur de sa mère chez ses amoureuses. Il déclare même à l'une de ses amoureuses : « je désirais, de ton corps, retourner à celui de ma mère[196] ».

---

[193] Cf. LI Yuchun 李遇春, *«* Zhengjiu linghun de chanhuilu - Zhang Xianliang xiaoshuo de jingshen fenxi *»* 拯救灵魂的忏悔录——张贤亮小说的精神分析 (Les confessions, le salut de l'âme -psychanalyse des romans de Zhang Xianliang), 小说评论, 2001, n° 03, p. 69-77.

[194] Cf. GAO Xing 高兴, *«* Chaoyue edipusi - Zhang Xianliang xiaoshuo chuangzuo xinli bielun *»* 超越俄底浦斯——张贤亮小说创作心理别论 (Dépasser l' Œdipe - Sur la psychologie de création de Zhang Xianliang), *Tianshui shifan xueyuan xuebao* 天水师范学院学报, 2004, n° 06, p. 67-69+77.

[195] 这种文化天生有一种恋母的倾向，即在自己的性对象身上把自己变成婴儿. DENG Xiaomang, *«* Fanhui zigong *»*, *op. cit.*, p. 13.

[196] 我多么想从你的身上回到我母亲的身上去. ZHANG Xianliang 张贤亮, *Xiguan siwang* 习惯死亡 (La mort est une habitude), Beijing, Zuojia chubanshe, 2009, p. 126. Traduction d'An Mingshan et Michelle Loi

Nous avons par conséquent le droit de dire que le complexe d'Œdipe est un thème récurrent sous la plume de Zhang Xianliang, et de situer la relation entre Zhang Yonglin et Huang Xiangjiu dans ce contexte. Dans ce cas-là, nous sommes d'accord avec Li Yuchun : si Zhang Yonglin quitte Huang Xiangjiu, c'est en fait parce que cette relation de nature incestueuse est interdite par la *Loi du père*. Cela explique bien les sentiments tout à fait conflictuels de Zhang face à Huang, ainsi que sa décision de la quitter. Dans le texte, nous voyons bien que Zhang aime Huang, de manière très sincère. Le court passage qui suit le long rêve en est une preuve convaincante (il entend de nouveau les respirations de Huang Xiangjiu) : « Oh ! cet air que tu expires, je veux en remplir mes poumons et l'emporter jusqu'au bout du monde, qu'il imprègne mon âme jusqu'à mon aboutissement destiné, jusqu'à ce que je sois réduit en cendres… [197]» Dans cet extrait, Zhang exprime un fort désir de s'unir, de fusionner avec Huang Xiangjiu. N'oublions pas c'est la veille de leur divorce ! Malgré cela, il est déterminé à se séparer d'elle, probablement parce qu'il est tourmenté par la culpabilité inconsciente née de cet amour, qui, pour lui, est incestueux. Ainsi comprenons-nous que son désir sexuel constitue effectivement un désir refoulé, qu'il cherche à accomplir dans le rêve.

Jusqu'ici, nous voyons que Zhang Yonglin entretient à Huang Xiangjiu un amour et un attachement semblables à ceux d'un fils vis-à-vis d'une mère. Néanmoins, dans le rêve, Huang représente non seulement un objet désiré, mais également une menace. En quoi cette « mère » soignante est-elle menaçante ?

Zhang Yonglin souligne plusieurs fois dans le texte qu'après leur mariage, Huang se charge d'organiser tout à la maison, de sorte que « toute ma vie repose sur elle : elle m'avait gâté[198] ». En effet, elle veille à ce que tout soit bien propre, bien en ordre à la maison. Elle fait tous ses efforts pour prendre soin de Zhang, même en se sacrifiant. Un exemple : les conditions de vie sont extrêmement difficiles à l'époque. À la ferme où ils travaillent, l'huile est rationnée, cinquante grammes par mois et par personne. Huang se passe ainsi d'huile pour que son mari soit mieux nourri. Ce genre de détails, nous les lisons souvent dans les relations mère-enfant. Mais là il s'agit d'une relation conjugale. Zhang affirme qu'un tel amour est pour lui une

dans ZHANG Xianliang, *La mort est une habitude*, Paris, Belfond, 1994, p. 163.

[197] 啊！我要把你呼出的气全部吸进我的肺里，让我把它带到天涯海角，让它潜入我的性灵，直到我投向我的那个命定的归宿，直到我化为灰烬…… ZHANG Xianliang, *Nanren de yiban shi nüren*, *op. cit.*, p. 209.

[198] 我生活的一切都要仰仗她了；我被她宠坏了. *Ibid.*, p. 194.

oppression, un fardeau. Voilà ce qu'il dit : « Elle m'avait enveloppé dans la douceur confortable de ce petit foyer qu'elle avait organisé de ses mains, escomptant bien que j'allais m'y fondre. Et moi je voulais briser tout cela[199]. » Dans cette citation, nous voyons que Huang Xiangjiu, en créant une ambiance familiale d'une douceur impressionnante, souhaite encadrer Zhang dans ce foyer pour qu'il s'y « fonde ». De ce point de vue, elle est également une « mère dévorante ». C'est dans ce sens qu'elle représente une menace pour Zhang et se présente en tant que gueule de fusil dans le rêve de ce dernier.

Vers la fin du rêve, Zhang s'approche de cette effroyable gueule de fusil et s'aperçoit qu'elle se transforme en une corde en nœud coulant, qui ressemble à une goutte de larme. La goutte de larme semble renvoyer à la nature féminine de cette corde. Une corde en nœud coulant peut servir non seulement à la potence, mais également à l'attachement. Une voix lui annonce que c'est son aboutissement destiné. Cela semble souligner le fait que malgré son départ, Zhang sera toujours attaché à Huang. Voilà son destin auquel il ne peut pas échapper. En effet, le début du roman nous confirme cette hypothèse. Après qu'il a quitté Huang Xiangjiu, Zhang vit tout le temps dans le regret et dans la culpabilité. Et il va revivre maintes fois son passé avec Huang dans ses rêves.

Ainsi arrivons-nous à la fin de l'interprétation de ce long rêve qui, d'après nous, représente un grand intérêt dans le texte. Ce long rêve tourne autour de la relation entre Zhang Yonglin et Huang Xiangjiu, qui est au fond une relation entre un fils et une mère. Zhang éprouve des sentiments tout à fait ambivalents face à Huang. D'un côté, il ressent un grand amour, un vif désir et un grand besoin d'attachement vis-à-vis de Huang ; de l'autre côté, il est angoissé par la nature dévorante de Huang. En plus, il est tourmenté par la culpabilité née de son amour pour Huang, qui, pour lui, est marqué d'une couleur incestueuse bien marquée. En conséquence, il décide finalement de quitter son épouse, ce qui signifie sans doute qu'il est déterminé à se séparer de la mère, et à chercher à s'intégrer dans la *Loi du père*.

Ce rêve présente plusieurs éléments qui rappelle les développements théoriques de Freud sur le rêve : les restes diurnes, la symbolique, l'accomplissement de désir sexuel, les stimuli corporels en tant que sources du rêve, entre autres. Tout cela nous laisse supposer que l'auteur, lors de son écriture, s'est référé à l'ouvrage de Freud, ce qui fait que le rêve devient une clé pour mieux comprendre l'espace intérieur de notre héros, les liens entre nos protagonistes,

[199] 她所布置安排的小家庭的舒适气氛包围着我，企图使我溶解在里面。但我却想粉碎这一切. *Ibid.*, p. 169.

ainsi que le dénouement du roman, qui nous paraît comme une énigme.

1.3.3 Rêve de Buling : un abri et un refuge

Avant d'entamer nos analyses sur le rêve de Buling 卜零 dans *Signe des poissons* (*Shuangyu xingzuo* 双鱼星座), une nouvelle de Xu Xiaobin 徐小斌 (1953-), nous aimerions également signaler tout d'abord les indices qui montrent l'intérêt de l'auteure pour la psychanalyse.

Un extrait dans son roman *Serpent à plumes* (*Yushe* 羽蛇) semble particulièrement intéressant en ce qui concerne le rôle de Freud dans la société chinoise des années 80. Yu 羽, la protagoniste, lors du vernissage de son exposition de peintures, est interviewée par les journalistes.

"在你的画作里，我认为充满了恐惧和性的焦虑，你所有的主题都显示了阉割、性交、手淫和阳萎，是足以引起妄想的持续不断的疯狂。如果我没有猜错的话，你是个典型的弗洛依德主义者，对吗？"

"什么弗洛依德？我不懂。"

"什么？"记者大叫起来，"你！你竟然不知道弗洛依德？！"记者的叫声并无夸张的成份，在八十年代初的一段时间里，知不知道弗洛依德简直是划分精英还是草芥，贵族还是平民，有学问还是没学问，甚至是不是知识分子的试金石和分水岭。一个不知道弗洛依德的画家——这简直是笑话，简直不可思议，简直没有档次可言[200]。

« À mon avis, vos peintures sont envahies par la peur et l'angoisse de la sexualité. Tous vos sujets concernent la castration, les rapports sexuels, la masturbation et l'impuissance sexuelle. Il s'agit d'une folie continue qui pourrait provoquer les délires. Si je ne me trompe pas, vous devez être une vraie freudienne, n'est-ce pas ? »

« C'est quoi Freud ? Je ne comprends pas. »

« Comment, s'écria le journaliste, vous, vous ne connaissez pas Freud ?! » Le cri du journaliste n'avait en réalité rien d'exagéré. Dans une certaine période au début des années 80, si l'on connaissait Freud ou non représentait carrément une pierre de touche et la ligne de démarcation

[200] XU Xiaobin 徐小斌, *Yushe* 羽蛇 (Serpent à plumes), Beijing, Huayi chubanshe, coll. « Xu Xiaobin wenji » 徐小斌文集, 1998, p. 207‑208.

> pour distinguer les élites des masses, les nobles des gens ordinaires, les savants des ignorants, voire un indice pour dire si une personne était intellectuelle ou non. Une peintre qui ne connaissait pas Freud – c'était une pure blague, c'était incroyable, c'était au-delà de l'imaginable.

Ce court dialogue entre Yu et le journaliste, ainsi que les commentaires de la narratrice nous indiquent à quel point les pensées freudiennes étaient importantes dans la société chinoise de cette époque-là. Nous comprenons également qu'elles étaient très présentes dans l'art, comme la peinture, et sans doute dans la littérature. En effet, en 1985, Xu Xiaobin a publié une nouvelle intitulée « Enquête sur une psychotique » (*Dui yige jingshenbing huanzhe de diaocha* 对一个精神病患者的调查), dans laquelle elle a mis en scène deux étudiants en psychologie, qui faisaient un stage dans un hôpital psychiatrique et qui se sont décidés à soigner une patiente diagnostiquée comme psychotique. Xu Xiaobin doit être l'un des premiers écrivains chinois de la Nouvelle période à avoir créé des rôles de psychologue (nous y reviendrons dans le chapitre V). Cette patiente n'est d'ailleurs pas le seul personnage qui souffre des troubles mentaux sous la plume de Xu Xiaobin. Bien au contraire, nous trouvons assez souvent ce genre de personnages chez Xu, notamment des névrosés. De plus, le trauma est également une thématique d'une importance particulière dans les œuvres de Xu Xiaobin. Les expériences traumatiques sont souvent à l'origine de la névrose des personnages.

Xu Xiaobin explique, dans un essai, comment l'idée lui est venue d'écrire *Enquête sur une psychotique* (*Dui yige jingshenbing huanzhe de diaocha* 对一个精神病患者的调查), nouvelle qui l'a rendue célèbre. En effet, Qian Mingyi 钱铭怡, un célèbre professeur en psychologie à l'Université de Beijing est une amie d'enfance de Xu. Qian était alors étudiante en psychologie et faisait un stage dans un hôpital. C'était grâce à elle que Xu a pu observer les patients de l'hôpital, qui l'ont intéressée et qui ont suscité chez elle beaucoup de réflexions, notamment concernant la psyché des « fous ». Ainsi a-t-elle eu l'idée d'écrire une nouvelle sur ces personnes considérées comme « anormales » et de proposer un point de vue tout à fait différent pour les comprendre. Par ailleurs, Xu affirme dans cet article que c'était elle qui a encouragé sa copine Qian Mingyi à choisir la psychologie comme spécialité à l'université, qui était une discipline attirant peu l'attention à l'époque[201]. Ainsi, nous avons le droit de dire que Xu Xiaobin s'intéresse très tôt au monde psychique et à la psychologie. Et son amitié proche

[201] Cf. Xu Xiaobin 徐小斌, *« Youguan beida jiyi »* 有关北大记忆 (Souvenirs sur l'Université de Beijing), *in Shalemei de qichong sha* 莎乐美的七重纱, Beijing, Shangwu yinshuguan guoji youxian gongsi, 2010, p. 104‑105.

avec Qian Mingyi, célèbre chercheur en psychologie, a sans doute renforcé son intérêt vis-à-vis de cette discipline.

Les connaissances de Xu Xiaobin sur la psychanalyse ne se limitent pas à Freud. On trouve de temps à autre dans les textes de Xu des termes jungiens comme *persona, anima* et *animus*. Elle cite d'ailleurs souvent les textes originaux de Jung. Dans son essai intitulé « Conscience de l'évasion et ma création » (*Taoli yishi yu wode chuangzuo* 逃离意识与我的创作), nous lisons un passage dans lequel l'auteure nous confie des secrets intimes de son enfance. Xu avoue qu'à cause de la mauvaise relation entre ses parents, elle a souffert dès qu'elle était toute petite. L'effroi face au monde des adultes, ainsi que son sentiment d'étrangeté vis-à-vis du monde extérieur l'ont conduite à se replier sur elle-même. Elle s'est créée un dieu dans ses fantasmes et pendant longtemps elle ne parlait qu'avec ce dieu. « J'avais très tôt une sorte de secret intime. Ce secret m'a écarté des copains autour de moi. J'avais très peur que les autres apprissent ce secret et que je fusse différente des autres. Ainsi, j'ai appris très tôt à dissimuler, avec une convergence caractérisée par l'extrême docilité. Cette dissimulation est appelée par Jung *persona*. C'était mon arme, une arme qui m'a permis d'échapper au monde extérieur[202]. »

Ce passage revêt en fait une couleur auto-analytique. Elle essaie de s'analyser avec des outils jungiens. Elle tente d'expliquer ses traits de caractère par l'ambiance familiale et par son vécu intime de l'enfance. En effet, cette jeune fille sensible, qui se replie sur elle-même et qui refuse le monde extérieur, nous la retrouvons souvent dans ses romans. L'écrivaine affirme d'ailleurs, lors d'une interview, que tous les personnages qu'elle a créés ne sont qu'elle-même[203]. Et c'est justement cette sensibilité et sa façon de vivre qui ont conduit l'auteure à explorer le monde intérieur, et sans doute à découvrir la psychanalyse – la science de l'espace psychique.

---

[202] 我很早就拥有了一种内心秘密。这秘密使我和周围的小伙伴们游离开来，我很怕别人知道我的秘密，很怕在现实中与别人不同，于是我很早就学会了掩饰，用一种无限顺从的趋同性来掩饰。这种掩饰被荣格称为人格面具。这是我的武器，一种可以从外部世界成功逃遁的武器. XU Xiaobin 徐小斌, *«* Taoli yishi yu wo de chuangzuo *»* 逃离意识与我的创作 (Conscience de l'évasion et ma création), *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论, 1996, n° 06, p. 45.

[203] XU Xiaobin, *« Wo bixia suoyou de renwu doushi wo »* 我笔下所有的人物都是我 (Tous les personnages sous ma plume sont moi-même), interview disponible sur Internet:

http://history.sina.com.cn/cul/zl/2014-07-10/112895052.shtml.

Par ailleurs, Xu emprunte souvent les notions de Jung, *anima* et *animus*, pour expliquer les relations amoureuses. Dans le roman *Rêves de Dunhuang* (*Dunhuang yimeng* 敦煌遗梦), le héros Zhang Shu 张恕 éprouve une sensation de déjà-vu lorsqu'il rencontre pour la première fois Xiao Xingxing 肖星星, l'héroïne. Et d'après la narratrice, cela est dû au fait que Xingxing correspond à la figure de l'anima de Zhang Shu[204]. Xu Xiaobin a également écrit un essai intitulé « Conflits de rôle dus à l'*anima* et l'*animus* » (*"Anima" yu "animusi" de juese chongtu* "阿尼玛"与"阿尼姆斯"的角色冲突), dans lequel elle a tenté d'expliquer le malheur dans le mariage par le biais de l'anima et de l'animus. Nous lisons dans cet article plusieurs citations des textes de Jung.

D'après Xu, les femmes instruites de sa génération ont grandi imprégnées dans une ambiance marquée par l'héroïsme et l'idéalisme, ce qui les a amenées au culte des révolutionnaires qui se sacrifient pour la démocratie et la liberté. Des personnages romanesques comme The Gadfly (dans *La mouche-cheval* de Ethel Lilian Voynich), Insarov (dans *À la veille* de d'Ivan Tourgueniev) et Rakhmetov (dans *Que faire* de Nikolaï Tchernychevski), étaient à l'époque des « amants publics » (公众恋人) et ils sont devenus les figures de l'animus des femmes instruites de l'époque. Malheureusement, ces femmes-là n'arriveraient pas à trouver, dans la vie réelle, des hommes semblables à The Gadfly, à Insarov ou à Rakhmetov, d'où leur déception dans les relations sentimentales et dans leur mariage[205]. Cette idée correspond bien à celle de Jung sur ce sujet. Selon Jung, « La confrontation à l'anima ou à l'animus survient la plupart du temps lors de complications relationnelles, en particulier dans la vie amoureuse où ils engendrent des attentes imaginaires envers le partenaire, qui sont source de conflits[206]. »

De plus, nous avons pu constater, grâce notamment aux essais de Xu Xiaobin, qu'elle connaît assez bien les théories féministes. Elle cite, de temps à autre, certaines féministes, surtout Simone de Beauvoir et Hélène Cixous, qui, comme nous le savons, sont intéressées par la psychanalyse. Elle signale dans son essai « Conscience de l'évasion et ma création » que les

[204] Cf. XU Xiaobin, *« Dunhuang yimeng »*, *op. cit.*, p. 57.

[205] Cf. XU Xiaobin 徐小斌, *« "Anima" yu "animusi" de juese chongtu »* "阿尼玛"与"阿尼姆斯"的角色冲突 (Conflits de rôle dus à l'anima et l'animus), *in Zhemeng* 折梦, Beijing, Huayi chubanshe, coll. « Xu Xiaobin wenji » 徐小斌文集, 1998, vol. 5 p. 355‑365.

[206] AGNEL Aimé, CAZENAVE Michel, DORLY Claire et KRAKOWIAK Suzanne, *Dictionnaire Jung*, Paris, Ellipses Marketing, 2008, p. 24.

femmes sont éternellement le « deuxième sexe ». Évoquant sa propre situation difficile à une certaine époque, précisément l'époque où elle écrivait *Signe des poissons* et *Jardin fantastique* (*Mihuan huayuan* 迷幻花园), elle affirme que ce ne fut qu'alors qu'elle comprit mieux les conditions de vie des femmes soulignées par Woolf dans « Une chambre à soi ». Et l'auteure de s'exclamer : « Ce qui est choquant, c'est que nous sommes déjà un demi-siècle après l'époque de Woolf, alors que cette domination du monde par le Phallus n'en a rien changé[207]. » Elle développe d'ailleurs un point du vue qui est proche de celui de Simone de Beauvoir : le patriarcat a imposé la passivité aux femmes. Voilà les raisons pour lesquelles les héroïnes sous sa plume sont souvent des femmes qui cherchent tout le temps à s'évader. C'est de ce monde dominé par le Phallus qu'elles ont envie de s'échapper. Et leur acte d'évasion constitue en soi un signe de révolte.

Ainsi voyons-nous que Xu Xiaobin, écrivaine d'une étendue de connaissances remarquablement large, est assez familière avec les théories psychanalytiques. Et elle se plaît à mettre en application ses connaissances psychanalytiques dans ses créations romanesques et également dans ses essais où elle expose ses réflexions sur la création littéraire et sur la vie humaine.

Passons alors au rêve de Buling qui nous intéresse. Buling, jeune femme belle, élégante, d'une beauté exotique, est auteure de séries télévisées. Ses scénarios étant d'un style éloigné du goût public, elle a du mal à survivre dans l'entreprise où elle travaille. De plus, elle refuse de s'adapter au goût vulgaire, et de s'engager dans les jeux pour faire plaisir à son patron, qui, après des tentatives de séduction sans résultat, décide finalement de la licencier. Son mari, Wei 韦, qui admirait Buling, devient de plus en plus autoritaire au fur et à mesure de sa promotion. Il ne s'intéresse qu'à son travail et n'a d'ailleurs aucun intérêt pour les rapports sexuels. Souffrant tant au sein de la famille que dans le cadre professionnel, Buling se retire en elle-même, se contente d'admirer son propre corps dans le miroir. Et en même temps, elle tombe secrètement amoureuse du chauffeur de son mari, Shi 石, un bel homme très courtois. Lors d'un déplacement en mission, Buling risque sa vie pour lui rapporter un petit flacon de parfum, qu'il lui a demandé. Elle finit par découvrir que c'est un cadeau qu'a promis Shi à sa maîtresse. Le patron de Buling, juste avant de la licencier, l'oblige à donner du sang, mission

[207] 令人震惊的是，伍尔芙的时代已经过去了半个世纪，这个菲勒斯中心的世界统治仍未有丝毫改变. XU Xiaobin, *«* Taoli yishi yu wo de chuangzuo *»*, *op. cit.*, p. 47.

annuelle de l'entreprise qu'aucun autre ne veut assumer. Buling, après le don du sang, tombe gravement malade et reste au lit pendant trois mois. C'est à ce moment-là que son patron lui annonce son licenciement. Après avoir appris cette nouvelle, Wei, furieux, déclare qu'il ne veut pas la prendre en charge et qu'il ne va pas lui donner un seul sou.

Placée ainsi dans une situation désespérée, Buling fait un long rêve. Le rêve commence après la visite du patron à la maison. Lors de sa visite, le patron, toujours curieux de cette femme qui pour lui est une énigme totale et qu'il n'arrive pas à séduire, invite Buling à prendre un verre dans un café le soir même, espérant que cette jeune femme sera différente, sans doute plus douce, à l'extérieur du cadre du travail. Alors qu'elle fait sa toilette pour préparer sa sortie au café, Wei rentre à la maison. Buling lui annonce qu'elle est licenciée. Wei se met en colère. Il reproche à Buling d'être trop orgueilleuse et lui demande d'implorer son patron de lui donner une autre chance. Au cours de leur querelle, Buling, également furieuse, tue Wei avec un long filet de porc congelé, l'un des produits que lui avait apportés le patron pour la remercier d'avoir accepté de donner du sang au nom de l'entreprise. Cela fait, elle va à la rencontre de son patron. Elle le tue en mettant du poison dans son verre. Rentrée chez elle, elle appelle Shi pour qu'il vienne. Elle s'habille comme une princesse arabe. Elle danse tout en se déshabillant pour le séduire. Lorsque Shi se jette sur elle, elle enfonce un couteau dans son corps. Le rêve se termine avec l'arrivée des policiers.

La singularité de ce rêve réside tout d'abord dans ce qu'au début, ainsi qu'au milieu du rêve, aucun signe ne montre qu'il s'agit de scènes oniriques. Alors que l'inquiétude des lecteurs atteint un niveau culminant avec la mort de Shi, la narratrice nous annonce enfin que ce n'est qu'un rêve : « À la fin du rêve, des personnes en habits de policiers sont entrées[208]. » Contrairement aux autres rêves que nous avons étudiés et qui commencent d'habitude par un état entre la veille et le sommeil, dans le rêve de Buling, nous entrons sans aucune transition dans le monde onirique, qui semble se débarrasser de tout trait illogique. En effet, l'auteure cherche tout le temps à effacer la frontière entre le rêve et la réalité. Même après que nous sommes conscients de la nature illusoire de ces intrigues, nous devons faire des efforts afin de pouvoir dire où commence le rêve. Et dans le passage qui suit, Buling, déjà réveillée, se demande pourquoi son patron lui a offert deux filets de porc, alors qu'il en reste un. De plus,

[208] 这场梦的结尾处是走进来几个警察模样的人. Xu Xiaobin 徐小斌, *« Shuangyu xingzuo »* 双鱼星座 (Signe des poissons), *in Miyuan* 迷园, Beijing, Huayi chubanshe, coll. « Xu Xiaobin wenji » 徐小斌文集, 1998, vol. 2 p. 57.

Shi demande auprès de Wei un congé de maladie, car il a une douleur au cœur. De ce fait, Zhuang Aihua et Chen Fulong signalent la caractéristique surréaliste de cette nouvelle. Ils estiment de surcroît que l'auteure a voulu mettre en avant l'opposition entre le monde matériel et le monde spirituel de la société moderne et que les révoltes de Buling dans les rêves signifient que le spirituel l'emporte sur le matériel[209].

Il est évident que ce rêve constitue une réalisation du désir. Buling, oppressée par les trois hommes autour d'elle jusqu'elle à ce qu'elle soit à l'agonie, réalise sa vengeance dans son rêve. Buling, malmenée par le patron et écartée par les collègues, tente de retourner à la famille, de bien assumer son rôle de femme. Elle s'occupe soigneusement de son mari, qui s'y habitue petit à petit et croit que tout cela lui est dû. Il devient de plus en plus exigeant au sein de la famille et se met en colère à la moindre négligence de Buling. Il demande même à Buling de faire plaisir à un ami qui convoite la beauté de Buling, car cet ami est important pour ses affaires commerciales. Pour lui, la femme est, d'une part, quelqu'un qui doit être à son service, et d'autre part, un objet qu'il peut vendre à tout moment au profit de ses propres intérêts. Pourtant il refuse de lui donner de l'argent et exige que Buling ait son propre travail et vive de ses propres revenus. Déçu par son mari, Buling attend un sauveur et croit que le chauffeur de Wei doit être la bonne personne. Malheureusement, ce jeune garçon, bien que beau, n'est qu'un lâche. Il est charmé par Buling, mais n'ose rien faire par peur de perdre son travail. Il se plaît en plus à nouer des liaisons amoureuses hors-mariage. Son amante Lianzi 莲子, tombe enceinte, alors qu'il ne veut pas assumer la responsabilité de cette naissance et supplie Buling de l'accompagner à l'hôpital pour l'avortement.

Les trois hommes, c'est-à-dire le patron, le mari et l'amant, qui, d'après l'auteure, représentent respectivement l'autorité, l'argent et la sexualité[210], contribuent chacun pour leur part à détruire Buling. Elle semble se trouver dans une impasse sans aucune issue. Ainsi s'échappe-t-elle dans son rêve, qui pour elle est un refuge et un abri. Xu Xiaobin affirme que dans cette nouvelle, elle « écrit pour la première fois de manière volontaire l'objet auquel (elle)

[209] Cf. ZHUANG Aihua 庄爱华 et CHEN Fulong 陈夫龙, *«* Youzou yu xianshi he menghuan zhijian de xinling zhilü - Ping Xu Xiaobin de xiaoshuo "Shuangyu xingzuo" *»* 游走于现实和梦幻之间的心灵之旅——评徐小斌的小说《双鱼星座》 (Un voyage de l'âme entre la réalité et le rêve : Sur la nouvelle *Signe des poissons* de Xu Xiaobin), *Changji xueyuan xuebao* 昌吉学院学报, 2009, n° 01, p. 12‑14.

[210] Cf. XU Xiaobin, *«* Taoli yishi yu wo de chuangzuo *»*, *op. cit.*, p. 47‑48.

échappe – c'est le monde, ce monde phallocentrique[211]. »

Nous avons remarqué que Buling a tué les trois hommes de manière différente. C'est lors d'une querelle que Buling tue Wei, car ce dernier lui annonce que si elle perd son travail, elle ne recevra aucun sou de sa part. De plus, il lui ordonne d'implorer son patron, de ne pas être trop soucieuse de sa dignité en vue de garder son travail. Ironiquement, c'est avec un cadeau du patron, un long filet de porc congelé, autrement dit un cadeau de la part de l' « autorité », qu'elle tue Wei. N'oublions pas que si le patron lui offre des cadeaux, c'est parce qu'il a obligé Buling à donner son sang et que tout de suite après, il lui annonce sa décision de la licencier. Ces cadeaux nous dévoilent justement la cruauté de l'autorité phallocrate et la situation désespérante des femmes face à une telle autorité. Wei représente dans un certain sens un complot du patron. Il veut réduire Buling à une position complètement soumise, que ce soit dans la famille ou dans le cadre professionnel. Le geste de tuer Wei signifie ainsi le refus total de cette position.

Pour assassiner le patron, comme il a été dit, Buling met du poison dans son verre lors de leur rendez-vous au café. En fait, elle aurait pu mettre directement du poison dans son verre, mais ce qu'elle fait est beaucoup plus complexe. Elle remplit son stylo de l'encre mélangée avec du poison. Et c'est avec de l'encre de ce stylo qu'elle assassine le patron. Voici une analyse de Li Xuan sur cette intrigue, qui nous semble tout à fait pertinente : « Le patron de Buling incarne l'autorité dans la société patriarcale. Il signe avec les "stylos" et manie une relation du pouvoir favorable au système patriarcal. En même temps, son domaine, c'est-à-dire celui de la culture et de la communication, fait qu'il manipule le langage et la culture phallocrates, maintenant la domination des hommes dans la société patriarcale et réprimant le talent créatif et artistique des femmes[212]. » Ainsi nous comprenons que l'auteure complique exprès cette intrigue d'assassinat, afin de mettre en valeur l'outil dont se sert Buling : l'encre et le stylo qui sont des symboles du pouvoir patriarcal.

---

[211] 我第一次自觉地写了逃离的对象——那就是这个世界，这个菲勒斯中心的世界. *Ibid.*

[212] 卜零的老板是父权制社会关系中权力的化身，通过"钢笔"签字并控制着有利于父权制的权力关系，同时，他所从事的文化传播事业又使他掌控着以"菲勒斯"为中心的语言和文化，维护着男性在父权制社会中的统治地位，并压抑着女性的创造力与艺术才能. Li Xuan 李萱, « "Shuijingxie" yu "shedu zhizhou" - Dui « Shuangyu xingzuo » zhong "meng" de jingshen fenxi yu wenhua chanshi » "水晶鞋"与"涉渡之舟"——对《双鱼星座》中"梦"的精神分析与文化阐释 (« Pantoufle de verre » ou « Bac de passage » - Interprération culturelle et psychanalytique du « rêve » dans le *Signe des poissons*), *Huabei shuili shuidian xueyuan xuebao (sheke ban)* 华北水利水电学院学报(社科版), 2007, n° 03, p. 62.

Quant à Shi, la première arme empruntée par Buling, c'est sa beauté, son charme, ou précisément, son corps. Elle expose hardiment son corps devant cet homme qu'elle désirait et qui la désirait également. C'est un corps « plein qui semble prêt à exploser à tout moment », et « dont chaque trait vibre avec une beauté cruelle et farouche[213] ». C'est un corps rempli de désir dont chaque trait représente « un appel résolu[214] ». Si, dans la vie réelle, Buling cherche tout le temps à réprimer son désir sexuel, elle est au contraire complètement libérée dans son rêve. En effet, Buling ressent souvent des excitations sexuelles face à Shi. Elle essaie ainsi de s'éloigner de ce dernier. Son désir que Wei ne peut ni ne veut satisfaire devient un « prisonnier » au fond du cœur. Dans le texte, nous trouvons plusieurs fois que ce prisonnier cherche à s'enfuir. Néanmoins, ce n'est que dans le rêve que cette évasion devient possible.

Yuan Tianye, dans son article intitulé « Un voyage de retour à moi » (*"Ziwo" de huigui zhilü* 自我的回归之旅)[215], examine l'une après l'autre les quatre images spéculaires dans le miroir de Buling. D'après elle, l'évolution de ces images est un processus chez Buling de retrouver son *moi*, sa subjectivité. Nous lisons la première scène dans laquelle Buling s'observe au moyen du miroir au début de la nouvelle. Buling n'a aucune confiance en soi par rapport à son apparence. Un jour, elle emprunte à un collègue un livre avec des images du corps. Elle s'observe tout en se référant aux descriptions du livre et comprend qu'elle ressemble aux femmes de l'Asie de l'Ouest et de l'Afrique du Nord. Elle laisse alors libre cours à ses fantasmes, imaginant qu'elle est la descendante d'un artisan persan et une princesse de la dynastie Tang exilée, ou d'un guerrier d'Alexandre le Grand et d'une danseuse orientale. En imaginant la danse de ses ancêtres séduisants, elle ressent une excitation et ne peut s'empêcher de se masturber. Réveillée de ses fantasmes, elle comprend que son « prisonnier » s'enfuit et brise le miroir avec un verre. Le miroir, dans ce contexte, est un outil par lequel Buling connaît, sans doute pour la première fois, son désir pulsionnel. Cela, d'après Yuan Tianye, signifie « le début du réveil de sa conscience de soi[216] ». Le geste de casser le miroir

[213] 这个肉体饱满得快要炸裂；这肉体的每一根线条都颤动着一种残忍的狞厉之美. XU Xiaobin, « Shuangyu xingzuo », *op. cit.*, p. 56.

[214] 一种决绝的召唤. *Ibid.*

[215] Cf. YUAN Tianye 袁田野, « "Ziwo" de huigui zhilü - "Shuangyu xingzuo" de xinli xue jiedu » "自我"的回归之旅——《双鱼星座》的心理学解读 (Un voyage de retour à moi - Interprétation psychologique du *Signe des poissons*), *Suzhou jiaoyu xueyuan xuebao* 苏州教育学院学报, 2017, n° 03, p. 72-76.

[216] 自我意识的初步觉醒. *Ibid.*, p. 73.

traduit son angoisse face à ses pulsions turbulentes dont elle n'était point consciente auparavant. Elle était complètement inhibée, réduite à un état de soumission complète que lui imposait le système phallocentrique. Dans ce système, les femmes sont censées être dociles, chastes, toujours prêtes à servir le mari, fidèles à lui, même s'il est impuissant sexuellement.

La dernière image spéculaire de Buling, nous la lisons vers la fin de la nouvelle, au tout début du rêve. Après le départ du patron, elle se maquille devant le miroir pour préparer sa sortie. L'auteure nous rapporte les détails de son maquillage, les couleurs qu'elle choisit ainsi que l'effet produit : « Une belle princesse arabe apparaît ainsi dans le miroir[217]. » Et « elle s'aperçoit que le maquillage lourd semble aller bien sur elle[218] ». Si, dans la première image spéculaire, Buling était timide et gênée face à son propre corps, et n'appréhende sa beauté que dans les fantasmes, nous constatons cependant que dans cette scène onirique, elle est tout à fait naturelle et elle met en valeur, de manière consciente, son aspect exotique et son charme particulier. Elle s'apprécie et elle n'est plus la femme qui n'avait pas de confiance en soi. Elle devient quelqu'un d'orgueilleux et tout à fait autonome. Cela signifie, toujours d'après Yuang Tianye, le réveil total de sa conscience de soi. Et dans ce processus de réveil de conscience de soi, le miroir représente un outil d'une importance particulière. Tandis que Lacan souligne la nature illusoire de l'image spéculaire au stade du miroir, le miroir est pourtant représenté comme un révélateur de l'inconscient, de ce qui est refoulé sous la plume de Xu Xiaobin.

Revenons à la scène de l'assassinat de Shi. Le jeune homme dans ce contexte est également comme un miroir, à travers lequel elle apprécie la beauté de son corps nu et elle éprouve le plaisir d'être complètement libérée. Et c'est dans cette « guerre entre les deux sexes » que Buling tue ce jeune homme qu'elle prenait pour un sauveur, avec un couteau, qui est lui aussi un signe du patriarcat.

Ainsi, Buling, opprimée dans la société phallocentrique jusqu'à ce qu'elle soit dans une situation désespérante, tue les trois hommes représentant l'argent, l'autorité et le désir respectivement avec un filet de porc congelé, de l'encre de stylo et un couteau. Les trois outils ont tous une forte valeur symbolique du système patriarcal. Néanmoins, ce n'est que dans son rêve qu'elle peut réaliser son désir de révolte et de vengeance. Une fois réveillée, elle se rendra compte que rien n'a changé, et qu'elle sera toujours dans une situation sans issue.

[217] 一个美丽的阿拉伯公主就在镜中出现了. XU Xiaobin, *« Shuangyu xingzuo »*, *op. cit.*, p. 51.

[218] 她发现自己似乎很适合浓妆. *Ibid.*

Vers la fin de la nouvelle, Buling reçoit une lettre de Wazhai (佤寨). C'est un lieu que Buling a connu lors d'un déplacement, un lieu lointain qui s'éloigne de la société moderne. Et c'est dans ce même endroit que se trouve l'atelier de parfum où Buling trouve le petit flacon précieux pour Shi. C'est un lieu marqué par les traits matriarcaux. Sur les rochers, on voit des dessins représentant la vie des temps les plus anciens et des signes des sociétés matriarcales. La première fois que Buling y arrive, elle ressent une familiarité étrange et se croit qu'elle doit être membre de ce peuple. Elle accepte alors l'invitation et part rejoindre son peuple. Cela constitue évidemment un autre geste d'évasion. Wazhai n'est qu'au fond un autre espace onirique, qui a très peu de chance d'exister dans une telle société moderne et patriarcale. Xu Xiaobin affirme, dans un article publié après avoir gagné le Prix littéraire Luxun grâce à cette nouvelle, que Wazhai est un espace fictionnel. Elle demande alors où est l'espace des femmes dans la vie réelle et semble être assez pessimiste à ce propos : « Peut-être qu'un jour, elle réaliserait une certaine subversion du choix sous le régime patriarcal. Mais, ce n'est tout de même qu'une imagination. Juste une pure imagination[219]. » Elle souligne d'ailleurs dans une interview que « l'égalité homme-femme est complètement une légende », et que « les femmes sont effectivement le deuxième sexe[220] ». Si, le rêve qu'a eu Buling représente un refuge et un abri pour notre héroïne, Wazhai l'est tout autant. Autrement dit, Buling se réveille d'un rêve pour aller dans un autre, car elle ne trouve pas de place, ni d'issue dans le monde réel qu'est le monde patriarcal, où elle est étouffée et écrasée.

Dans ce rêve de Buling, on constate un discours psychanalytique qui est bien présent. Malgré le manque de l'aspect illogique, le rêve constitue tout d'abord une réalisation des désirs, qui représente une sorte d'abréaction pour Buling, pauvre femme qui souffre tant de l'autorité impitoyable et des mensonges éhontés du monde dominé par les hommes. Par ailleurs, l'auteure a su jouer sur la symbolique, qui est l'une des principales caractéristiques du langage onirique, afin d'accentuer la volonté de révolte de Buling : c'est avec les outils symbolisant le Phallus qu'elle tue les hommes qui sont à l'origine de ses douleurs. Nous

[219] 或许在将来的某一天，她能够完成父权制选择的某种颠覆——但是，这仍然是一个想象。仅仅是一个想象而已. Xu Xiaobin 徐小斌, *« Rang women qidai mingtian hui genghao »* 让我们期待明天会更好 (Conflits de rôle dus à l'anima et l'animus), *in Zhemeng* 折梦, Beijing, Huayi chubanshe, coll. « Xu Xiaobin wenji » 徐小斌文集, 1998, vol. 5 p. 344.

[220] 男女平等完全是一个神话。女性确实是第二性. 徐小斌 et Wu Yan 吴言, « Tong zhege shijie buceng hejie: Xu Xiaobin fangtan (1) » 同这个世界不曾和解——徐小斌访谈(上) (Jamais je ne me suis réconciliée avec ce monde: interview de Xu Xiaobin (1)), *Mingzuo xinshang* 名作欣赏, 2014, n° 28, p. 95.

sommes les témoins du réveil de la subjectivité féminine chez Buling, qui, au départ est marquée par la soumission, devient petit à petit une femme qui ose transgresser, même si cela ne se passe que dans le rêve. Ne pouvant rien faire dans ce monde cruel, elle s'évade vers Wazhai, un espace matriarcal fictionnel. Ce dénouement traduit le dilemme des féministes, comme Xu Xiaobin et certains d'autres écrivaines des années 90 : quelque forte que soit leur volonté de révolte contre le monde patriarcal, tout ce qu'elles peuvent faire, ce n'est que de s'en échapper, et de concevoir dans leur imaginaire un monde de refuge.

1.3.4 L'écriture cauchemardesque de Can Xue

Can Xue 残雪 (1953-) est une figure parfaitement singulière dans la littérature chinoise. Son écriture est souvent qualifiée par les commentateurs de « cauchemardesque », « onirique » et « surréaliste ». Voici un commentaire de Susanne Posborg sur son style :

> Her writing is the fleeting, transient language of dreams, of the body, of the unconscious, where the structuration of text and images merge and split contrapuntally. There is narrative movement but very little narrative plot, that is logic of actions forming temporal sequences. There seems to be only motion between mental conditions and sensual impressions, which leaves the reader in a similar state as that of her characters, constantly groping around, trying to catch hold of something, just to discover that whatever might have been has disappeared. Even the writer herself seems to have disappeared, seems to have taken flight into the mad universe of her characters, handing the story over to its own telling, its own writing[221].

Susanne Posborg a raison de dire que l'auteure elle-même semble sombrer dans l'univers de la folie et qu'elle laisse libre cours à la voix des personnages. Can Xue avoue lors d'une interview qu'elle n'arrive pas à donner une interprétation quand elle vient juste de terminer une œuvre, et qu'il faut attendre six mois, voire plus d'un an pour que cette interprétation soit possible[222]. Cette affirmation peut paraître invraisemblable pour les lecteurs qui ne connaissent pas bien Can Xue. Pourtant, si nous sommes au courant de sa façon singulière de création, nous comprendrons mieux pourquoi elle l'a ainsi affirmé. À ce propos, nous lisons

[221] POSBORG Susanne, « Can Xue: tracing madness », *in Inside Out: Modernism and Postmodernism in Chinese Literary Culture*, Aarhus C., Denmark, Aarhus University Press, 1993, p. 91.

[222] CAN Xue, *Canxue wenxue guan*, *op. cit.*, p. 36.

le passage suivant dans une autre interview : « Je fais des exercices tous les jours pour que je sois pleine d'énergie. Après je me mets devant mon bureau de travail, je commence à écrire, sans rien dans la tête. Je n'élabore pas de plan et je ne corrige pas non plus. Je pratique la "sorcellerie" avec le riche trésor légué par mes ancêtres, qu'est l'inconscient[223]. » Elle appelle cette technique l'« écriture automatique » (自动写作) ou l' « écriture inconsciente » (潜意识写作). Nous lisons ailleurs un autre passage, qui nous permettra de mieux comprendre cette technique, ainsi que la création littéraire dans la vision de Can Xue :

> 我的小说是潜意识与理性合谋的产物。理性可以通过艰苦的学习训练得到加强，但潜意识这个东西确实就是有些神秘的，你只能用你自己的虔诚，你的素养去保护它，发展它，让它自然而然通过你的笔端流到纸上，却不可能控制它。我发现自己具有"自动写作"的才能也是偶然的。那时在写处女作《黄泥街》的时候忽然出现的转折。有一天，我发现我写下的句子自己无法预料，也不能理解了，我不知道那是什么，也不知道是什么在控制手中的笔。然而无端地觉得，那才是我真正要写的东西。今天我只能说，这种文学的敏感是天生的，不是一般人能具有的，而在其中起关键作用的因素，是西方人的思维方式。只有运用他们的方法，才有可能开掘我们自身的潜意识，否则搞出来的就只是一些表层的东西。……"自动写作"只不过是个人的精神操练，就像儿童时代的白日梦一样[224]。

> Mes romans sont des produits des complots de l'inconscient et de la raison. Nous pouvons renforcer notre raison en travaillant dur. Néanmoins, quand il s'agit de l'inconscient, qui est effectivement mystérieux, tu ne peux le protéger, le développer qu'avec de la ferveur et à partir de ta culture personnelle, afin qu'il puisse s'écouler naturellement de ton stylo au papier. Tu ne peux pas le manipuler. C'était par hasard que je me suis rendu compte que j'ai du talent pour l' « écriture automatique ». C'était un tournant qui est apparu soudain lorsque j'écrivais mon premier roman, *La rue de la boue jaune*. Un jour, je me suis aperçue que je n'arrivais plus à prévoir mes phrases écrites, ni à les comprendre. Je ne comprenais pas ce que c'était, ni ne savais ce qui manipulait le stylo dans ma main. Pourtant, je sentais, sans que je pusse dire pourquoi, que c'était justement ce que je voulais véritablement écrire. Aujourd'hui, je voudrais dire que cette sensibilité vis-à-vis de la littérature est innée. Ce n'est pas quelque chose que possèdent les gens ordinaires. Ce qui est essentiel dans cela, c'est la façon de penser des occidentaux. Nous ne pouvons explorer notre inconscient qu'avec leur méthode. Sinon, nous ne pouvons produire que des choses superficielles.

[223] 我每天努力锻炼，使自己保持旺盛的精力。然后脑海空空坐在桌边就写，即不构思也不修改，用祖先留给我的丰富的潜意识宝藏来搞"巫术". *Ibid.*, p. 61.

[224] *Ibid.*, p. 65.

(…) L' « écriture automatique » n'est autre que mon exercice spirituel, tout comme les rêves diurnes de l'enfance.

Ce mode d'écriture, tel que décrit Can Xue, correspond parfaitement à l' « écriture automatique » préconisée par les surréalistes. André Breton, dans le passage didactique intitulé « Composition surréaliste écrite, ou premier et dernier jet », donne des conseils pratiques sur cette célèbre technique surréaliste : « Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. (…) Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser[225]. » En comparant les deux propos, nous dirons que ce qu'a dit Can Xue n'est qu'une « traduction » de l'idée d'André Breton. Nous savons très bien que les surréalistes se sont inspirés de Freud et Can Xue elle-même, lors de différentes occasions, a beaucoup insisté sur l'importance de l'écriture irrationnelle, ainsi que celle de tirer profit de la puissance de l'inconscient dans l'écriture littéraire. La dernière phrase du long passage de Can Xue que nous venons de citer nous rappelle d'ailleurs le texte de Freud « Le créateur littéraire et la fantaisie ».

Le rapprochement entre l'écriture de Can Xue et la psychanalyse est souligné par plusieurs critiques littéraires chinois. Zhang Hao, dans sa thèse destinée aux discours psychanalytiques dans la littérature féministe chinoise, signale que « parmi toutes les femmes écrivains contemporains, Can Xue est celle qui attache le plus d'attention à dévoiler le monde intérieur des personnages en maniant de la manière la plus volontaire les outils psychanalytiques[226] ». Elle affirme plus tard que « quasiment tous les romans de Can Xue peuvent être considérés comme une explication des théories psychanalytiques sur l'interprétation du rêve[227] ».

La valeur de Can Xue en termes de liens entre la littérature chinoise et la psychanalyse est également mis en avant par Wang Ning : « (Certaines femmes écrivains), via leur sensibilité

[225] BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1972, p. 39.

[226] 在当代女作家中，残雪是最自觉最注重运用精神分析学揭示人物心理世界的一位作家. ZHANG Hao 张浩, *20 shiji zhonguo nüxing wenxue de jingshen fenxi huayu pouxi* 20 世纪中国女性文学的精神分析话语剖析 (Analyses des discours psychanalytiques dans la littérature féministe chinoise au XX^{e} siècle), Thèse, Université des langues de Beijing, 2004, p. 133.

[227] 残雪几乎全部的小说都可以被看作是精神分析学梦的解析这一理论的阐释. *Ibid.*, p. 148.

féminine ainsi que leur capacité de bien saisir le caractère des personnages, se dévoue à décrire le monde intérieur du féminin, ce qui va jusqu'aux descriptions objectives et authentiques de la psychopathologie et de la psychologie sexuelle des femmes. Elles poussent ainsi à un nouveau sommet la création des romans psychologiques contemporains. Dans ce genre, les écrivaines dont les œuvres sont les plus riches et les plus marquées par la psychanalyse doivent être Can Xue et Xu Xiaobin : Can Xue, à travers les descriptions de la psychopathologie des femmes dans ses romans comme *Vieux nuages flottants* et *La Rue de la boue jaune*, a construit une variation du freudisme dans la littérature chinoise contemporaine. Elle a conçu un monde onirique, dans lequel tous les personnages, y compris les femmes, sont dans une certaine mesure névrosés[228]. »

Nous constatons ainsi que les termes « rêves », « oniriques » sont souvent évoqués lorsqu'il s'agit des textes de Can Xue. En fait, son mode d'écriture, à savoir, l' « écriture automatique » définit déjà les caractéristiques de ses œuvres. Pour que l'on puisse en avoir une idée plus précise, nous allons nous mettre aux analyses de son roman *La Rue de la boue jaune* (*Huangni jie* 黄泥街).

C'est un roman de style totalement moderne et difficile à résumer. L'histoire se passe à la Rue de la boue jaune, une rue extrêmement sale, où tout est pourri : on y trouve partout des fruits pourris, des feuilles de légumes pourries, des poissons pourris et de la viande pourrie avec des asticots blancs. Le ciel y est toujours gris. Il en tombe toujours des poussières noirâtres aussi grandes que des plumes. Les pluies sont également noires et il pleut même des poissons morts et des rats morts. Les gens habitant cette rue dorment et rêvent tout le temps. Ils portent des vestes ouatées même en plein été. Dans ce roman, il n'y a pas d'intrigues, ni de personnages principaux. On n'y lit que des suites d'images, qui ont souvent trait à la pourriture, à la mort et aux excréments. Les gens parlent, sans pouvoir communiquer, ce qui nous rappelle *En attendant Godot* de Samuel Beckett. Il y a effectivement un personnage semblable à Godot :

[228] 以女性特有的敏感性和对人物性格的准确把握，致力于女性内心世界的描写，甚至达到了对女性的变态心理和性心理的真实的客观的描写，从而把当代心理分析小说的创作推向了一个新的极致。这方面作品甚丰且颇带心理分析意味的女性作家当推残雪和徐小斌：前者以《苍老的浮云》、《黄泥街》等小说中对女性变态心理的描写构建了中国当代文学中的一种弗洛伊德主义的变体，即致力于建构一个梦的世界，在这个世界，包括女人在内的所有人物都在某种程度上患有神经质. WANG Ning 王宁, « Nüquan zhuyi lilun yu zhongguo dangdai nüxing xianfeng wenxue » 女权主义理论与中国当代女性先锋文学 (Les théories fémnistes et la littérautre d'avant-garde féminine de la Chine contemporaine), *Shehui kexue zhanxian* 社会科学战线, 1995, n° 05, p. 111.

Wang Ziguang 王子光. C'est un nom qui est censé changer la vie de la Rue de la boue jaune. Néanmoins, les gens parlent de « lui », sans savoir si c'est véritablement une personne ou une « chose ». L'apparition de ce nom est considérée comme « un grand événement qui change l'habitude de vie[229] ». Les gens dans la rue ont désormais une chose qui les préoccupe. Ils se posent des tas de questions autour de Wang Ziguang. Est-ce qu'il existe véritablement un Wang Ziguang ? Si oui, qui est-ce ? S'appelle-t-il vraiment « Wang Ziguang » ? Est-il déjà venu dans la rue ? Est-il envoyé par les autorités supérieures ? … Les habitants discutent, malgré que personne ne comprenne ce que disent les autres, ni ne leur réponde. Mais cela semble la seule chose qui les intéresse. Jusqu'à la fin du roman, Wang Ziguang reste toujours une énigme irrésolue.

Le roman commence par une brève introduction du narrateur (ou de la narratrice) :

> 那城边上有一条黄泥街，我记得非常真切。但是他们都说没有这么一条街。
>
> 我去找，穿过黄色的尘埃，穿过被尘埃蒙着的人影，我去找黄泥街。
>
> 我逢人就问："这是不是黄泥街？"所有的人都向我瞪着死鱼的眼珠，没人回答我的问题[230]。

> Il y a une Rue de la boue jaune au bord de la ville. Je m'en souviens parfaitement. Pourtant, tout le monde prétendait qu'elle n'existait pas.
>
> Je pars à sa recherche. J'ai traversé une poussière jaune, j'ai traversé une foule couverte de poussière jaune.
>
> J'ai questionné toute personne que je rencontrais : « La Rue de la boue jaune, c'est ici ? » Ils me regardaient tous fixement sans me donner de réponse, avec des yeux de poisson mort[231].

Dès ce début du roman, nous sommes confrontés à une narration antinomique : cette rue qui « me » tient à cœur n'existe pourtant pas pour les autres. Il s'agit lors d'une rue qui n'est connue que par une seule personne, qui, d'ailleurs n'arrive pas à la trouver. Où peut-elle se trouver ? – Dans le rêve. Cela doit être la meilleure réponse. La fin du roman nous confirme la nature illusoire de cette rue : « Je suis allé cherché la Rue de la boue jaune. Je l'ai cherchée

[229] 改变生活态度的大事件. CAN Xue 残雪, *Huangni jie* 黄泥街 (La Rue de la boue jaune), Beijing, Minzu chubanshe, 2000, p. 8.

[230] *Ibid.*, p. 1.

[231] CAN Xue, *La Rue de la Boue Jaune*, IMBOT-BICHET Geneviève (trad.), Paris, Bleu de Chine, 2001, p. 1.

pendant longtemps, sans doute des siècles. Mon rêve vient de se briser à mes pieds en mille morceaux - le rêve est mort depuis longtemps déjà[232]. » Luo Fan, dans son ouvrage intitulé « Recherche comparative entre les romans de Can Xue et ceux de Kafka », a consacré un passage à l'analyse du début du roman. D'après lui, l'opposition entre le « je » et les autres par rapport à la Rue de la boue jaune marque l'altérité des autres, ainsi qu'un moi isolé, voire anéanti. Il souligne également que la Rue de la boue jaune est en fait l'objet désiré du sujet, qui permet au « je » de confirmer sa subjectivité[233]. Et pour décrire cet objet désiré qui ne peut exister que dans le rêve, il faut également adopter une narration onirique.

L'aspect onirique, ou plus précisément l'aspect cauchemardesque de la Rue de boue jaune réside tout d'abord dans l'ambiance terrifiante qui règne dans la Rue de la boue jaune. C'est un monde semblable à l'enfer, qui est envahi par des animaux suscitant l'horreur, tels que les chauves-souris, les scolopendres, les lézards, les scorpions, les serpents, les araignées, entre autres. Dans ce monde infernal, les souris mordent les chats ; un nombre de passants sont morts mordus par les chiens enragés ; les gens mangent des mouches, cuisinent avec l'eau des égouts, élèvent des chauves-souris qui sortent le soir pour sucer le sang humain… Par ailleurs, en lisant le texte, nous sommes tout le temps menacés par des phrases qui sèment l'angoisse : « Dans la rue de la Boue jaune, un grand mouvement de subversion et d'intrigue se prépare[234] » ; « Y a-t-il des cas de persécution dans la Rue de la boue jaune[235] » ; « La Rue de la boue jaune n'en a plus pour bien longtemps[236] », entre autres. Ces déclarations inquiétantes, qui, évidemment, prédisent quelque chose de malheureux, restent pourtant des phrases isolées. Elles n'ont souvent aucun lien avec leur contexte. Nous ne savons pas pourquoi les gens disent cela, ni quelle est la suite de ces déclarations. Et nous sommes tenus au suspense jusqu'au dénouement du roman.

---

[232] 我曾去找黄泥街，找的时间真漫长——好像有几个世纪。梦的碎片儿落在我的脚边——那梦已经死去很久了. CAN Xue, *Huangni jie*, *op. cit.*, p. 145.

[233] Cf. LUO Fan 罗璠, *Can Xue yu Kafuka xiaoshuo duibi yanjiu* 残雪与卡夫卡小说比较研究 (Recherche comparative entre les romans de Can Xue et ceux de Kafka), Beijing, Renmin chubanshe, 2006, p. 265.

[234] 黄泥街有一个大的阴谋颠覆活动在酝酿中. CAN Xue, *Huangni jie*, *op. cit.*, p. 90. Traduction Geneviève Imbot-Bichet dans CAN Xue, *La Rue de la Boue Jaune*, *op. cit.*, p. 117-118. Pour les autres citations de ce roman, nous allons également emprunter sa traduction, tout en apportant des modifications qui nous semblent nécessaires.

[235] 黄泥街有没有迫害案. CAN Xue, *Huangni jie*, *op. cit.*, p. 115.

[236] 黄泥街没有多少日子啦. *Ibid.*, p. 110.

L'aspect onirique du roman réside également dans son langage. Le langage du rêve, d'après les théories psychanalytiques, est un langage de l'inconscient. Il se présente sous forme « d'une suite d'images qui n'ont, a priori, aucune logique, aucune cohérence ». Ces images « se succèdent sans lien apparent entre les différentes scènes oniriques[237] ». Telles sont également les caractéristiques que l'on constate dans les textes de Can Xue. En voici un exemple :

区长从街上走过，街边躺着两个磺胺中毒患者，他们正在比赛谁的唾沫吐得最高。要是唾沫刚好吐在自己脸上，他们就大惊小怪地尖叫，打滚，把脸上弄得墨黑。

“我们上过一回当了。”他们看见了区长，突然安静下来。“磺胺要了我们的命。”

“你们是谁？”区长在他们中毒的躯体上嗅了嗅，嗅出一股什锦酸菜的甜味儿。

“磺胺眼药水是一种细菌武器。”他们奇怪区长怎么会不重视这一点。

苍白的小圆就要消失在王四麻的屋顶后面。

那时蜘蛛不结网，蜘蛛也要做梦啦。

刘铁锤眨着没有睫毛的烂红眼，瓮声瓮气地问：“今天是几月几号？我睡了多久啦？”

“我闻见一股味儿，恐怕河里又漂来什么了。”老婆说，用一根火柴棍儿剔着牙，边剔边吐[238]。

Lorsque le Chef d'arrondissement passa dans la rue, deux types, intoxiqués par les sulfamides, gisaient le long du trottoir. Ils faisaient un concours à celui qui arriverait à cracher le plus haut. Si le crachat leur retombait sur le visage, ils poussaient des cris aigus, et se noircissaient le visage en se roulant par terre.

« Nous sommes déjà tombés dans le piège une fois. » En voyant le Chef d'arrondissement, ils se calmèrent subitement. « Les sulfamides nous ont tués. »

« Qui êtes-vous ? » Le Chef d'arrondissement sentit, de leurs corps intoxiqués, monter une odeur doucereuse de condiments assortis.

« Ces collyres à base de sulfamides sont une véritable arme bactériologique ! » Ils étaient étonnés que le Chef d'arrondissement n'y prêtât pas d'attention.

Le petit rond pâlot était sur le point de disparaître derrière le toit de la maison de Wang Sima.

Les araignées ne tissaient pas leur toile, elles allaient rêver.

Liu Tiechui clignait de ses yeux rouges, tout pourris, sans cils. Il demanda d'une voix caverneuse : « Quel jour et quel mois sommes-nous aujourd'hui ? Depuis quand je dors ? »

[237] HER Frédérique Van et JEZEQUIEL Myriam, *La grande encyclopédie des rêves*, Paris, Editions ESI, 2012, p. 32.

[238] CAN Xue, *Huangni jie*, *op. cit.*, p. 142.

> « Je sens une odeur. C'est sans doute un truc qui flotte sur le fleuve. » Sa femme parlait tout en se curant les dents avec une allumette, puis elle cracha[239].

Cet extrait revêt une forte couleur illogique, de l'absurde. Deux personnes intoxiquées, qui croient qu'elles vont mourir, s'amusent à jouer aux crachats. Le Chef d'arrondissement, qui est censé prendre en charge la vie et la santé des habitants, en les voyant mourir, au lieu de les interroger sur leur intoxication, demande qui ils sont. Les dialogues entre le Chef d'arrondissement et les deux intoxiqués ne sont point cohérents. Ils ne s'écoutent pas. La scène change ensuite, sans transition. On lit alors une bribe de dialogue entre Liu Tiechui 刘铁锤 et sa femme, qui est également marquée par l'incohérence : aucun lien entre la question et la réponse. Tout le monde semble rêver dans son propre monde, ignorant complètement ce qui l'entoure. De plus, la scène des intoxiqués et celle de Liu Tiechui et sa femme se succèdent. Néanmoins, nous ne comprenons pas la logique entre les deux. En effet, l'ensemble du roman nous donne l'impression d'une peinture surréaliste composée de mosaïques de scènes oniriques sans lien apparent.

Par ailleurs, en lisant le roman, nous avons l'impression qu'il n'y pas de différences entre les individus de la Rue de la boue jaune. Ils vivent comme des somnambules et parlent des choses insignifiantes. Si, la tradition de la littérature vise à créer des figures ayant un caractère typique, Can Xue s'éloigne totalement de cette tradition. La même parole ou la même action peut être attribuée à n'importe qui dans la rue. Même le personnage Wang Ziguang, qui est censé changer la vie de la rue, semble n'avoir rien de différent avec les autres : n'ayant aucune idée sur son identité, les gens disent tantôt qu'il ne s'appelle pas Wang Ziguang, mais He Ziguang 何子光, et qu'il n'est qu'un simple agent commercial, tantôt qu'il n'est nul autre que Wang Sima 王四麻. Et ce Wang Sima, d'après les gens, est également le Chef d'arrondissement ou Zhang Miezi 张灭资. Tout comme dit le Chef d'arrondissement : « Quasiment toute personne de la Rue de la boue jaune est un Wang Sima[240]. » Ainsi voyons-nous que les personnages dans la Rue de la boue jaune sont interchangeables. Cheng

[239] CAN Xue, *La Rue de la Boue Jaune*, *op. cit.*, p. 142. Pour la traduction de cet extrait, nous avons fait plusieurs modifications, notamment par rapport au temps. Par exemple, "磺胺要了我们的命"est traduit par Geneviève Imbot-Bichet comme « Les sulfamides auront notre peau ». La traductrice a choisi le futur simple, alors que dans le texte original"要了"marque une action accomplie. Tel est aussi le cas pour "蜘蛛也要做梦啦", qui est en fait une action à venir et que Madame Imbot-Bichet traduit par « elles rêvaient ».

[240] 几乎黄泥街每一个人都是一个王四麻. CAN Xue, *Huangni jie*, *op. cit.*, p. 88.

Depei souligne que, tandis que les romanciers socialistes-réalistes ont tendance à condenser un certain nombre de personnes sur un seul « type », Can Xue, quant à elle, vise le contraire : elle prend un seul « moi » et le divise en plusieurs « je » et « tu »[241]. Autrement dit, tout personnage que l'on lit dans le roman n'est qu'un fragment du « moi ». D'après Anne Wedell-Wedellsborg, « the dream is by definition about nothing but the self ». Ainsi, nous pouvons dire que Can Xue est « obsessed with the self[242]». Et le « self » chez Can Xue, toujours d'après Wedell-Wedellsborg, « is one that is fragmented, or fragmenting, beyond integration[243] ».

Il faut également signaler que ce qui est interchangeable dans ce roman n'est pas seulement les personnages. Dans la Rue de boue jaune, les choses sont souvent renvoyées à d'autres qui semblent n'avoir rien à voir avec elles. Par exemple, à un certain moment, Yang Sandian 杨三颠 demande à Lao Yu 老郁 ce que c'est le Comité. Ce dernier lui dit qu'il va faire une comparaison, pour que Yang puisse se faire une idée du Comité. Il parle alors d'un certain Zhang qui meurt, mordu par un chien fou. Ce genre d'exemples, on le trouve un peu partout dans le texte : des personnes viennent fouiller dans les ordures de la rue, alors que les habitants ont l'impression qu'ils leur extirpent les entrailles ; des débris de pourriture qui tombent du toit signifient pour les habitants de la chair de cadavre qui tombe. Wang Sima désigne non seulement le Chef d'arrondissement, mais également les chauves-souris ; les poulets aux poils coupés par le diable sont l'équivalent de l' « Affaire Wang Sima » ; entre autres. C'est pour cette raison que Kondo Naoko appelle cela une narration qui « complique infiniment les relations entre les noms et les choses, les signifiés et les signifiants[244] ». Elle souligne ainsi le néant du langage dans la Rue de la boue jaune et ajoute que dans ce

[241] Cf. CHENG Depei 程德培, *« Zhemo zhe Can Xue de meng »* 折磨着残雪的梦 (Les rêves qui tourmentent Can Xue), *Shanghai wenxue* 上海文学, 1987, n° 06, p. 72.

[242] WEDELL-WEDELLSBORG Anne, « Ambiguous Subjectivity: Reading Can Xue », *Modern Chinese Literature*, vol. 8, 1/2, 1994, p. 10.

[243] *Ibid.*, p. 9.

[244] 使名字和东西、能指和所指无止境地错综起来. NAOKO Kondo 近藤直子, *« Nongbudong de shi »* 弄不懂的事 (Des choses difficiles à comprendre), *in Huangni jie* 黄泥街, LIAO Jinqiu 廖金球 (trad.), Beijing, Minzu chubanshe, 2000, p. 157.

processus, les signes linguistiques courent en fait à la destruction[245]. Autrement dit, les conventions du langage sont complètement brisées dans cette rue illusoire.

Ainsi, nous avons le droit de dire que dans ce texte de Can Xue, nous sommes confrontés à un type de langage tout à fait nouveau, voire à une nouvelle poétique. Cela nous rappelle ce que préconisent les femmes psychanalystes françaises à propos du discours du féminin, notamment le « parler-femme » de Luce Irigaray, l' « écriture féminine » d'Hélène Cixous et la « sémiotique » de Julia Kristeva. Si ces trois auteures ont des points de vue différents par rapport à la façon de construire un discours du féminin, elles ont pourtant le même objet d'attaque : le langage où est inscrit la *Loi du père*. Dans la perspective lacanienne, « all human culture and thus all life in society is dominated by the Symbolic Order, and thus by the phallus as the sign of lack[246] ». Notre culture étant une culture phallocentrique, les femmes sont en fait « "outside the Symbolic"…that is outside language, the place of the law, excluded from any relationship with culture and the cultural order[247] ». C'est pour cette raison que les trois théoriciennes féministes ont toutes choisi d'attaquer le « langage convenu », celui que l'on parle à présent et qui est un système linguistique, linéaire et grammatical. Dans ce système déterminé à partir du signifiant fondamental (le phallus), les femmes sont pour ainsi dire des muettes. Ainsi ont-elles proposé de construire un discours qui est propre aux femmes, un discours qui brise la narration actuelle caractérisée par le *logos*.

Huang Lin, lors d'une interview avec Can Xue, l'interroge sur la question de conscience féminine. L'intervieweur cite Wang Anyi 王安忆 pour dire que par rapport aux hommes écrivains, qui sont souvent plus marqués par la conscience collective, les femmes écrivains démontrent en revanche une conscience de soi beaucoup plus forte que ces derniers. Pour lui répondre, Can Xue affirme tout d'abord que la situation difficile des femmes est due à toutes sortes de répressions de la part de la culture phallocrate. Elle souligne pourtant que les femmes, qui sont en état marginal, sont en fait fort capables de sortir des situations difficiles. Elles ont plus de facilité que les hommes dans la découverte du soi. « Ma propre exploration, poursuit Can Xue, consiste à mobiliser mon inconscient, à révolutionner les fonctions du

[245] Cf. *Ibid.*, p. 158.

[246] MOI Toril, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, New York, Routledge, 2002, p. 100.

[247] DONOVAN Josephine, *Feminist Theory: The Intellectual Traditions*, New York, Continuum Publishing Corporation, 2012, p. 111.

langage, afin de lutter contre la culture puissante[248]. » Il est bien évident que dans ce contexte, par « culture », elle veut dire la culture dominée par le Phallus. Cette déclaration est d'une importance particulière pour comprendre ses textes. En effet, elle cherche, de manière tout à fait consciente, à inventer un nouveau langage afin de se distancier du discours dominant, qu'est le discours phallocentrique. De ce point de vue, nous pouvons dire que l'écriture singulière de Can Xue s'inscrit dans la lignée des femmes psychanalystes, que nous venons d'aborder. Son langage obscur, qui échappe à toute logique, va complètement à l'encontre du « langage convenu », fournissant ainsi un bel exemple du « parler femme ».

Certes, *La Rue de la boue jaune* a été écrit en 1983. Les théories féministes que nous avons citées plus haut n'ont pas été introduites à cette époque-là. Nous voyons pourtant qu'il y a une concordance très évidente entre les deux. Il faut également signaler que l'interview ayant été faite en 2002, il est possible que Can Xue ait emprunté les théories de ces féministes afin de s'interpréter.

Ainsi voyons-nous à quel point l'écriture de Can Xue ressemble à un monde du songe. Cheng Depei signale dans son article intitulé « Les rêves qui tourmentent Can Xue » que Can Xue n'est pas le seul écrivain contemporain qui aborde le rêve, mais que l'écriture de Can Xue présente une grande différence par rapport à celle des autres : « Le narrateur des autres romans nous raconte un rêve d'après son souvenir vague, tout en se positionnant dans la journée, ou en prenant une position rationnelle (…). Can Xue est différente. Le point de vue de sa narration fait que le narrateur se situe dans un état onirique. Son langage est justement celui du rêve[249]. » D'ailleurs, dans cet univers cauchemardesque de Can Xue, on constate des éléments qui revêtent une couleur psychanalytique distincte, notamment l'inscription du trauma dans la narration, ainsi que le tressage de la pulsion de vie et de la pulsion de mort[250].

---

[248] 我自己的探索是通过发动潜意识，变革语言的功能，与强大文化抗衡. CAN Xue, *Canxue wenxue guan*, *op. cit.*, p. 28.

[249] 其它小说的叙述者是站在白天的立场上，或者站在理智的立场上向我们叙述一个记忆的残梦……；残雪不同，她的叙述视线决定了叙述者本身的立场就是处于梦幻状态，她的语言就是梦的语言. CHENG Depei, *« Zhemo zhe Can Xue de meng »*, *op. cit.*, p. 73.

[250] Compte tenu de la longueur de cette partie, nous n'allons pas développer ces deux points. Nous aimerions pourtant donner des références aux lecteurs qui sont intéressés par ces deux thèmes dans les textes de Can Xue. À propos du thème de trauma, nous renvoyons à l'ouvrage de YANG Xiaobin, *The Chinese Postmodern: Trauma and Irony in Chinese Avant-garde Fiction*, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Press, 2002. Dans cet ouvrage, il a consacré un chapitre à ce sujet (Chapitre 5, Can Xue : Ever-haunting nightmares, p. 74-94), qui nous semble d'un grand intérêt. Quant au thème des pulsions de vie et de mort, nous en trouvons des analyses

Étant donné la nature fortement onirique de l'écriture de Can Xue, ainsi que son mode de création, à savoir, l' « écriture automatique », l'interprétation de ses textes devient véritablement un défi. Les textes singuliers de Can Xue sont reconnus par les commentateurs comme une énigme. En ce qui concerne l'interprétation de *La Rue de la boue jaune*, ainsi que celle de ses autres textes, les critiques ont en général deux perspectives bien distinctes. Certains, comme Dai Jinhua[251] et Anne Wedell-Wedellsborg[252], pensent que les œuvres de Can Xue reflètent la réalité sociale chinoise, notamment à cause des termes politiques renvoyant à la Révolution culturelle, que l'on trouve de temps en temps dans les textes. Ils proposent ainsi de les considérer comme des « allégories politiques », ou des « allégories nationales ». D'autres, comme Chen Sihe[253] et Yu Shifen[254], refusent de souligner l'aspect social et proposent de les interpréter dans la perspective de l'existence humaine, considérant ainsi les textes comme des « allégories personnelles » ou des « allégories existentielles ». L'auteure elle-même refuse l'étiquette politique. Ainsi réclame-t-elle lors d'une interview : « Ce que je déteste le plus, c'est la visée des slogans politiques comme objectif de l'écriture. Pour moi, l'écriture est une affaire personnelle[255]. »

Du point du vue psychanalytique, pour comprendre un rêve, personne n'est meilleur interprétateur que le rêveur/ la rêveuse. Néanmoins, cela n'empêche pas que les lecteurs puissent comprendre quelque chose de ce monde quasiment fantastique de Can Xue, et qu'ils partagent avec elle une certaine résonnance avec l'auteure. Pour ce faire, et également pour terminer cette partie sur Can Xue, nous aimerions citer un passage de l'auteure dans sa préface de *La Rue de la boue jaune*, qui vise à expliquer les qualités, ou bien les compétences

pertinentes dans l'ouvrage de Luo Fan, *Recherche comparative entre les romans de Can Xue et ceux de Kafka*, que nous avons cité plus haut (« Représenter la mort par la vie », p. 289-296).

[251] DAI Jinhua 戴锦华, *«* Can Xue: Mengyan yingrao de xiaowu » 残雪:梦魇萦绕的小屋 (Can Xue: la cabane hantée par les cauchemars), *Nanfang wentan* 南方文坛, 2000, n° 5, p. 9‑17.

[252] WEDELL-WEDELLSBORG Anne, « Ambiguous Subjectivity », *op. cit.*

[253] CHEN Sihe 陈思和, *Zhongguo dangdai wenxueshi jiaocheng* 中国当代文学史教程 (Manuel de l'histoire de la littérature chinoise contemporaine), Shanghai, Fudan daxue chubanshe, 2008, p. 292.

[254] YU Shifen 俞世芬, *«* Xiandai geren yuyan de shixing goujian » 现代个人寓言的诗性建构 (La construction poétique de l'allégorie personnelle au temps moderne), *hangzhou shifan xueyuan xuebao (renwen shehui kexue ban)* 杭州师范学院学报(人文社会科学版), 2001, n° 04, p. 80‑84.

[255] CAN Xue 残雪, *Weile baochou xie xiaoshuo* 为了报仇写小说 (Écrire des romans pour se venger), Changsha, Hunan wenyi chubanshe, 2003, p. 45.

qu'attend l'auteure-rêveuse de ses lecteurs :

> Il doit être capable de renverser totalement la façon traditionnelle et passive de lire et d'apprécier les textes. Il doit mobiliser sa force potentielle, s'engager dans la création de l'auteure. Autrement dit, il n'est pas quelqu'un qui a déjà perdu son imagination. Il doit effacer de manière exhaustive l'influence du vieux modèle littéraire qui préconise que "l'œuvre littéraire sert à prôner les idées". Il est censé contempler longuement l'œuvre, rien que l'œuvre, comme il admire une peinture à trois dimensions, afin de découvrir la structure intérieure, qui est cachée et qui est infiniment profonde. Autrement dit, il est une personne ayant un état d'esprit pur et vide. Il doit être doté d'un esprit introspectif, pour qu'il puisse briser l'habitude figée d'une esthétique de l'extérieur, et qu'il puisse entrer dans l'œuvre en sens inverse. Autrement dit, il est une personne moderne ayant une certaine conscience de soi. Il doit lire avec le "cœur", au lieu d'avec les yeux[256].

La société chinoise des années 1980 a été très marquée par les débats. Dans le domaine littéraire, les débats sur la subjectivité et sur le modernisme ont apporté des contributions significatives. Sous l'impact desdits débats, la littérature chinoise s'est orientée vers l'intériorisation. C'est dans ce contexte que la psychanalyse a été réintroduite sur le continent chinois. Dans le premier chapitre de notre travail, après un bref survol des débats littéraires, qui constituaient l'un des éléments favorables pour le retour de la psychanalyse, nous avons examiné un nouveau genre littéraire émergeant en Chine, à savoir le *stream of consciousness*, un genre qui, en Chine comme en Occident, est considéré comme étroitement lié aux théories psychanalytiques. Nos analyses sur les textes de Wang Meng et de Ke Yunlu montrent que, d'un point de vue strict, le *stream of consciousness* chez les écrivains chinois n'est pas du « vrai » *stream of consciousness*, d'où le nom de « courant de conscience oriental ». Malgré cela, il faut avouer que l'épanouissement de ce genre dans la littérature chinoise a une valeur considérable, notamment en termes de promotion de la subjectivité et de renouvellement des techniques d'écriture.

Au fur et à mesure de la réception de la psychanalyse en Chine, les façons d'écrire les rêves

[256] 他应该可以彻底扭转传统的、被动的阅读欣赏方式，调动起内部的潜力，加入作者的创造，也就是说，他是一个没有丧失想象力的人；他应该在脑子里彻底清除"文以载道"这种古老文学样式的影响，像看三维画一样对作品、仅仅只对作品作长久的凝视，在凝视过程中去发现内部隐藏的，无比深远的结构，也就是说，他是一个具有虚无纯粹境界的人；他应当具有自审的精神，因而能顺利地破除那种以外部审美的定势，从相反的方向去试图进入作品，也就是说，他是具有一定自我意识的现代人；他应该用"心"而不是光用眼来阅读 CAN Xue, *Huangni jie*, *op. cit.*, p. 2.

ont également beaucoup évolué. Dans les textes de la Nouvelle période, les récits oniriques revêtent fréquemment une connotation sexuelle. En ce qui concerne le matériau des rêves, les auteurs puisent souvent leurs sources dans les impressions d'enfance de leurs personnages, plus particulièrement dans les expériences traumatiques. Dans certains textes, tels que *La moitié de l'homme, c'est la femme* et *Signe des poissons*, les rêves deviennent un élément crucial pour comprendre le texte ou ils constituent l'intrigue cardinale du récit. Dans d'autres, comme certains romans de Can Xue, l'ensemble du récit est façonné à la manière d'un rêve, avec un langage typiquement onirique.

Chapitre II Désir, corps et sexualité

2.1 L'écriture de la sexualité et du corps : répercussion discursive de la modernité occidentale

2.1.1 L'évolution du concept de la sexualité en Chine et ses représentations dans la littérature

Dans la tradition culturelle chinoise, le sexe, souvent considéré comme un « désir animal » (“兽欲”), est en général un tabou dans la littérature. Cette idéologie du sexe, selon Cheng Wenchao, « constitue un critère pour distinguer le beau du laid, le sublime du répugnant, le correct du faux[257] ». En effet, le sexe est accompagné d'un intense sentiment d'impureté et de culpabilité dans l'éthique traditionnelle chinoise. Cela est étroitement lié au système idéologique dominant de la Chine : le confucianisme.

En fait, dans le système confucianiste, le sexe n'était pas un tabou au départ. Dans le *Livre des rites*[258] (*Liji* 礼记), l'un des *Cinq classiques* (*Wujing* 五经)[259] confucianistes, nous lisons un enseignement de Confucius : « Les désirs fondamentaux de l'être humain résident dans le désir de manger et le désir sexuel. » (饮食男女，人之大欲存焉[260]。) Malgré cette reconnaissance de son importance, le désir sexuel au sein du système confucianiste s'est

[257] 划分出美与丑、崇高与低贱、正确与错误. CHENG Wenchao 程文超, *Yuwang de chongxin xushu* 欲望的重新叙述 (La renarration du désir), Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe, 2005, p. 325.

[258] Traduit aussi comme « Mémoire sur les bienséances et les cérémonies » en français.

[259] Les Cinq classiques (Wujing 五经), à savoir le Canon des poèmes (Shijing 诗经), la Classique des documents (Shangshu 尚书), le Livre des mutations (Yijing 易经)，Le Livre des rites (Liji 礼记) et les Annales des printemps et des autonomes (Chunqiu 春秋), ainsi que les Quatre livres (Sishu 四书), soit la Grande étude (Daxue 大学), l'Invariable milieu (Zhongyong 中庸), les Entretiens de Confucius (Lunyu 论语) et le Mencius (Mengzi 孟子), sont les ouvrages les plus importants dans l'idéologie confucianiste, et donc dans l'ancienne Chine. L'étude des Quatre livres et des Cinq Classiques était obligatoire pour les lettrés qui souhaitaient devenir fonctionnaires.

[260] YANG Tianyu 杨天宇, *Liji yizhu* 礼记译注 (Traduction et annotations du Livre des rites), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1997, p. 376.

éloigné de la jouissance lié au plaisir. Si l'on y accordait une importance particulière, c'est principalement parce que l'union homme-femme assumait la descendance. En voici une explication dans le *Livre des rites* : « Par les cérémonies du mariage, un homme s'unissait avec une femme qui ne portait pas le même nom de famille que lui, en vue de présenter avec elle les offrandes à ses ancêtres et de continuer leur descendance. Aussi les hommes de bien attachaient-ils une grande importance à ces cérémonies[261]. » Autrement dit, la sexualité visait tout d'abord la reproduction, afin de perpétuer le nom de la famille.

De plus, étant donné que l'idéologie confucianiste préconise la fusion de la notion de « famille » (家) et de celle de « pays » (国), la descendance avait au fond une valeur d'assumer la force et la prospérité du pays. Ainsi Pan Suiming a-t-il souligné que les rapports sexuels, qui auraient dû être des activités et des relations privées, sont devenus à cette époque-là une affaire qui est liée à la gouvernance du pays. Autrement dit, la sexualité était encadrée dans la politique et est devenue l'un des outils de gouvernance[262]. De fait, dans ce système idéologique, l'homme est considéré avant tout comme un être social. Sa nature sociale et politique étant privilégiée, l'individu ainsi que son état et ses besoins naturels étaient fortement réprimés.

Malgré cela, l'idéologie de la sexualité à l'époque de Confucius (551-479 av. J.-C.) et de Mencius (380-289 av. J.-C.) n'était pas ascétique. Certes, le confucianisme préconisait dès le départ de réduire les désirs. Voici un enseignement de Mencius : « Pour travailler à sa perfection, rien n'est meilleur que de diminuer ses désirs[263]. » Il faut également signaler que l'idée de modérer ses désirs était également prônée par Lao Tseu : « Conserver la pureté et la simplicité, diminuer les désirs et les considérations égoïstes[264]. » Néanmoins, les désirs personnels n'étaient pas tout à fait bannis à cette époque-là. C'est aux dynasties Song

[261] 婚礼者，将合两姓之好，上以事宗庙，而下以继后世也，故君子重之. Traduction de COUVREUR Séraphin rectifiée par nous : *Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, Paris, Édition You Feng, 2015, p. 641 (version chinois-français).

[262] Cf. PAN Suiming 潘绥铭, *Zhongguo xing xianzhuang* 中国性现状 (Situation actuelle de la sexualité en Chine), Beijing, Guangming ribao chubanshe, 1995, p. 9‑10.

[263] 养心莫善于寡欲. MENCIUS, *Mengzi yizhu* 孟子译注 (Traduction et annotations de Mencius), YANG Bojun 杨伯峻 (trad.), Beijing, Zhonghua shuju, 1981, p. 339.

[264] 见素抱朴，少私寡欲. REN Farong 任法融, *Daodejing shiyi* 道德经释义 (Explications du Tao Te King), Xi'an, Sanqin chubanshe, 1988, p. 51.

(960-1279) et Ming (1368-1644), avec la prédominance de la *philosophie de la raison* (*lixue* 理学), que l'ascétisme est devenu l'un des principes essentiels de la philosophie traditionnelle chinoise.

Les philosophes d'alors, nommés souvent « les néo-confucéens » et représentés par Zhou Dunyi 周敦颐, Chen Hao 程顥, Cheng Yi 程颐 et Zhu Xi 朱熹, ont accordé une importance particulière à l'idée de réduire les désirs personnels, et sont allés jusqu'à établir le fameux principe de « suivre la raison du ciel et éradiquer les désirs humains » (*Cun tianli, mie renyu* 存天理，灭人欲). Ainsi ont-ils opposé la raison du ciel et les désirs naturels de l'être humain, qui étaient rejetés à un degré sans précédent. Résultats : « L'amour homme-femme ou l'amour à l'intérieur du couple, qui est inné et naturel, était considéré comme une lubricité ; la moindre attention portée à la nourriture était jugée comme un désir avide de la bouche et de l'estomac ; une veuve qui se remariait afin de survivre était estimée comme quelqu'un sans pudeur[265]. » Des règles allant à l'encontre de la nature humaine étaient ainsi établies, et se sont enracinées petit à petit dans la culture chinoise.

Pendant la dynastie Qing (1644-1911), les Mandchous, une ethnie venant de l'extérieur, afin de renforcer leur gouvernance, se sont servis du système idéologique de la *philosophie de la raison*, tout en persécutant ceux qui avaient des idées différentes de cette doctrine. L'ascétisme était ainsi renforcé. La lubricité était considérée alors comme la pire de toutes les vices (万恶淫为首). Elle était en plus jugée comme nuisible à la stabilité du pouvoir. Tel était, d'après Pan Suiming, la logique des souverains : les gens ordinaires n'avaient pas la capacité de distinguer les idées reçues, ni celle de bien maitriser leurs activités sexuelles. Ce genre de livres « lubriques » les conduirait aux actes lubriques. Et une fois qu'ils s'habitueraient à ces actes, ils auraient certainement l'idée de lutter contre l'empereur[266]. Par conséquent, la société de la dynastie Qing a été régie par un strict ascétisme spirituel, et la sexualité est devenue un tabou dans la littérature d'alors. Parmi les livres interdits sous la dynastie Qing[267], figuraient

[265] 本出于天性的男女、夫妇之爱被视为淫欲；对饮食之道稍加讲究则是贪口腹之欲；寡妇迫于生计再嫁他人，则被视为失节. SHUAI Ruifang 帅瑞芳, *« Zhongyong zhidao yu hexie guanli »* 中庸之道与和谐管理 (La doctrine du juste milieu et la gestion harmonieuse), *in Makesi zhuyi yu dangdai* 马克思主义与当代, Hangzhou, Zhejiang daxue chubanshe, 2007, p. 270.

[266] PAN Suiming, *Zhongguo xing xianzhuang*, *op. cit.*, p. 29.

[267] L'inquisition littéraire sous la dynastie Qing, communément appelée Wenzi yu (文字狱, emprisonnement dû aux écritures), a été la plus sévère parmi toutes les dynasties de l'ancienne Chine. Un nombre considérable

un nombre important d'ouvrages ayant trait à la sexualité.

Pourtant, le fait que la *philosophie de la raison* a été l'idéologie prédominante sous les dynasties Ming et Qing ne signifie pas que la sexualité était absente dans la vie du public, ni dans la littérature d'alors. En réalité, pendant une certaine période, notamment vers la fin des Ming, la société chinoise a connu une « révolution sexuelle ». Un nombre considérable de romans et de peintures exposant, de manière tout à fait hardie, la sexualité ont été publiés, et par la suite interdits, bien sûr. Pan Suiming, dans son ouvrage intitulé *Situation actuelle de la sexualité en Chine* (*Zhongguo xing xianzhuang* 中国性现状), a expliqué l'irruption de ces phénomènes particuliers par trois éléments : les luttes contre la *philosophie de la raison*, l'influence de la mode lubrique des nobles sur le public et l'apparition des germes capitalistes[268]. Il faut toutefois signaler qu'avec les politiques d'interdiction sous la dynastie Qing, ces phénomènes n'ont pas pu durer longtemps.

De ce qui précède, nous voyons que dans le système féodal, notamment vers la fin de ce système, le désir sexuel était jugé comme une menace pour l'idéologie féodale et pour la gouvernance des empereurs. Au début du XX[e] siècle, avec le lancement et l'expansion du Mouvement de la nouvelle culture (*Xin wenhua yundong* 新文化运动), les intellectuels d'alors ont cherché à combattre l'idéologie féodale. La question de la sexualité est devenue naturellement l'un des points essentiels de leurs préoccupations, une arme pour lutter contre l'éthique traditionnelle. Tout comme dit Hu Shaoqing : « L'effondrement d'une époque caractérisée par des tabous est toujours marqué par l'appel au droit de disposition du corps des individus[269]. » Le sexe a ainsi émergé dans la littérature du 4 Mai et y a représenté un thème d'une importance particulière, notamment sous la plume de Yu Dafu 郁达夫, Zhang Ziping 张资平, Guo Moruo 郭沫若, Mao Dun 茅盾, entre autres. En fait, le discours sur la sexualité était à l'époque une partie du discours révolutionnaire : « La sexualité était non seulement un acte physiologique secret. Elle était également révolutionnaire, politique. Elle

d'intellectuels ont été jetés en prison à cause notamment des prétendues critiques politiques et beaucoup de livres ont été interdits, voire brûlés à l'époque.

[268] Cf. PAN Suiming, *Zhongguo xing xianzhuang*, *op. cit.*, p. 59.

[269] 禁锢时代的瓦解总是以对个人身体支配权的吁求为标志. HU Shaoqing 胡少卿, *Zhongguo dangdai wenxue zhong de « xing » xushi* 中国当代文学中的"性"叙事 (La narration de la sexualité dans la littérature contemporaine chinoise), Hefei, Anhui jiaoyu chubanshe, 2008, p. 26.

portait même le destin de la nation ou du pays, et en était une métaphore[270]. »

Néanmoins, une fois la révolution accomplie, la sexualité, qui avait servi d'outil de lutte, a été une nouvelle fois condamnée au tabou. À partir des années 40, on constate une tendance évidente de « purification » dans la littérature. La situation s'est aggravée et pendant la Révolution culturelle, la sexualité a quasiment disparue dans l'espace public. En fait, à cette époque-là, tous les sujets concernant l'amour étaient à éviter en public. Dans les Huit opéras modèles[271] (*Yangban xi* 样板戏)，qui servaient de modèles pour tout autre genre littéraire de l'époque, les protagonistes étaient principalement des veufs et des veuves. Prenons l'exemple de *La légende de la lanterne rouge* (*Hongdeng ji* 红灯记). Personne de la famille Li ne vit en couple : la Grand-mère Li 李奶奶 est veuve ; son fils Li Yuhe 李玉和 est aussi veuf ; et la jeune Li Tiemei 李铁梅, la petite-fille est célibataire. Les personnages n'ont en fait pas d'identité de genre. Ils n'ont qu'une seule identité : révolutionnaire.

Huang Ziping, dans son article destiné à la relation entre la révolution et la sexualité dans la littérature, pose la question suivante : « La réussite de la révolution a libéré le corps du peuple. Peut-être que le corps libéré est censé être un "corps asexué"[272] ? » Prenant le relais de Huang, Nan Fan affirme que la révolution peut certainement conduire à la libération du corps, mais qu'à certains moments, elle peut recommencer aussi le contrôle du corps[273]. Voici ses explications sur cette situation rétrograde : « Avec l'approfondissement de la révolution, la jouissance des plaisirs deviendrait un facteur dérangeant, ce qui est imprévu. Ainsi, l'ascétisme devient une méthode pour assurer la continuation de la révolution. (…) L'ascétisme conduit les révolutionnaires à se débarrasser des plaisirs personnels et des intérêts

[270] 性不仅是一种秘而不宣的生理行为，性同时是革命，是政治，甚至寓托了民族或者国家的命运. NAN Fan 南帆, *« Wenxue, geming yu xing »* 文学、革命与性 (Littérature, révolution et sexualité), *in Ershi shiji zhongguo wenxueshi lun (Xia)* 二十世纪中国文学史论（下）, Shanghai, Dongfang chuban zhongxin, 2005, p. 436-437.

[271] Appelés aussi les « Opéras modèles révolutionnaires » (革命样板戏), les Huit opéras modèles sont des opéras planifiés et mis en avant pendant la Révolution culturelle par Jiang Qing, l'un des membres de la Bande des quatre et femme de Mao Zedong. À l'époque, la mise en scène et la diffusion de ces opéras étaient considérées comme de grands évènements politiques.

[272] 革命的成功使人们"翻了身"，也许翻过来的身体应是"无性的身体"？ HUANG Ziping 黄子平, *«* Geming, xing, changpian xiaoshuo: yi Mao Dun de chuangzuo weili *»* 革命·性·长篇小说——以茅盾的创作为例 (Révolution, sexualité, longs récits: le cas de Mao Dun), *Wenyi lilun yanjiu* 文艺理论研究, 1996, n° 03, p. 47.

[273] Cf. NAN Fan, *«* Wenxue, geming yu xing *»*, *op. cit.*, p. 442.

personnels, voire à abandonner leur vie afin de s'engager dans une certaine cause dangereuse. Abandonner le simple corps charnel pour embrasser un état d'esprit sublime, cela traduit la force d'influence de l'idéal révolutionnaire. L'ascétisme fait partie de cette force d'influence[274]. »

En effet, pendant les années 50 et 70, la vie du public était dominée par la politique, qui était omniprésente et envahissait fortement l'espace privé. Le discours littéraire était également intégré dans le discours politique : « Dans le monde actuel, toute culture, toute littérature et tout art appartiennent à une certaine classe sociale, à une certaine ligne politique. Il n'existe en fait pas d'art qui soit purement pour l'art, pas d'art qui dépasse les classes sociales, ni d'art qui aille en parallèle avec la politique ou qui soit indépendant de la politique. L'art et la littérature du prolétariat sont une partie intégrante de la cause révolutionnaire prolétarienne[275]. » Autrement dit, l'art et la littérature étaient censés servir les luttes politiques. Dans le domaine idéologique, la tâche primordiale du travail politique a été de remplacer l' « idéologie pourrie du capitalisme » par la vision du monde du prolétariat. Les plaisirs, l'amour, la sexualité, tout cela était considéré comme des produits décadents du capitalisme. Il fallait donc les rejeter. Un militant résolu du prolétariat devait être quelqu'un qui se vouait entièrement à la grande cause révolutionnaire, quelqu'un qui était dépourvu de tout désir matériel et de tout désir charnel. Il était donc asexué. La subjectivité des individus et celle de la littérature étaient donc totalement noyées dans l'immense mer du discours politique.

Ce n'est que dans les années 80 que la littérature a pu se détacher petit à petit du carcan de la politique, et que la sexualité est réapparue dans la littérature. Cela était dû notamment à la revalorisation de l'humanisme et aux débats qui se sont tenus parmi les intellectuels, dont les débats sur la subjectivité de la littérature et sur le modernisme, que nous avons abordés au tout début du chapitre I.

---

[274] 进入革命的纵深，享乐可能成为意外的干扰。这时，只有禁欲是持续革命的保证。……禁欲促使革命者放弃个人的享乐、放弃个人的趣味甚至放弃个人的生命而参与某种危险的事业。甩下卑微的肉体躯壳而仰望精神的宏大境界，这意味了革命理想的巨大号召力。禁欲是这种号召力的组成部分. *Ibid.*, p. 439-440.

[275] 在现在世界上，一切文化或者文学艺术都是属于一定的阶级，属于一定的政治路线的。为艺术的艺术，超阶级的艺术，和政治并行或互相独立的艺术，实际上是不存在的。无产阶级的文学艺术是无产阶级整个革命事业的一部分. MAO Zedong 毛泽东, *Mao Zedong xuanji (di san juan)* 毛泽东选集(第三卷) (Textes choisis de Mao Zedong（Tome III）), Beijing, Renmin chubanshe, 1953, p. 867.

2.1.2 La diffusion de la psychanalyse en Chine et la « réhabilitation » de la sexualité

Wendy Larson, dans son article intitulé « Never This Wild: Sexing the Cultural Revolution », souligne le rôle du désir dans les théories culturelles de l'Occident du XXI^e^ siècle : « Desire (also called *jouissance*, sexuality, difference, the sublime, and the hyperreal) has become a central trope of resistance to state and economic control and a symbol for personal fulfillment in twentieth-century Western culture theory[276]. » Elle signale également que : « sexuality was a transformative political device capable of liberating people across the globe[277] ». Pour Larson, la libération sexuelle contribue au fond à la libération politique. Et elle estime que Freud est l'un des penseurs les plus influents dans la valorisation du désir dans la culture occidentale du XX^e^ siècle. En effet, tel fut aussi le cas en Chine.

Durant le siècle passé, la Chine a connu deux périodes de révolution idéologique : la première dans les années 20-30 (après le Mouvement de la nouvelle culture) et la seconde dans les années 80. Elles ont été toutes les deux marquées par la libération sexuelle. Dans le domaine littéraire, les auteurs se sont mis à aller au-delà du tabou sexuel et à mettre en scène le désir humain. Nous voyons que ces deux périodes correspondent tout à fait à celles où les théories psychanalytiques ont été largement diffusées en Chine.

Song Jiayou, dans sa thèse consacrée à l'étude de la sexualité dans la littérature contemporaine chinoise, évoque trois facteurs qui ont favorisé la réapparition de la narration érotique dans les romans de Nouvelle période : le rétablissement de la subjectivité littéraire, la réintroduction des théories psychanalytiques et l'introduction des théories féministes[278]. Autrement dit, elle considère cette littérature essentiellement comme une répercussion discursive des théories occidentales.

Parmi les trois facteurs évoqués par Song Jiayou, l'introduction du féminisme est

[276] LARSON Wendy, « Never This Wild: Sexing the Cultural Revolution », *Modern China*, vol. 25, 1999, n° 4, p. 426.

[277] *Ibid.*, p. 429.

[278] Cf. SONG Guiyou 宋桂友, *Zhongguo dangdai xiaoshuo xing'ai xushi* 中国当代小说性爱叙事 (La narration de l'amour et de la sexualité dans les romans contemporains chinois), Thèse, Université de Suzhou, 2007, p. 41.

principalement liée à l'écriture du désir féminin, notamment dans les années 90. Nous reviendrons plus tard sur ce sujet. Quand il s'agit de la « réhabilitation » de la sexualité dans les années 80, ce sont plutôt les deux premiers facteurs qui ont joué un rôle essentiel. Le premier facteur, c'est-à-dire le rétablissement de la subjectivité littéraire dans le contexte chinois des années 80, comme nous l'avons développé dans le premier chapitre (voir 1.1.3 Les débats littéraires et la réintroduction de la psychanalyse en Chine), est étroitement liée à la diffusion de la psychanalyse. Ainsi comprenons-nous que la psychanalyse constitue véritablement le facteur primordial favorisant la réapparition de la sexualité dans la littérature chinoise. Tel est aussi le cas des années 20-30. En fait, si nous étudions les travaux académiques sur les écrivains du 4 Mai qui ont mis en scène le désir sexuel et sur ceux qui sont censés être influencés par la psychanalyse, nous allons remarquer tout de suite que nous revenons toujours aux mêmes noms : Lu Xun, Guo Moruo, Yu Dafu, Shi Zhecun, entre autres.

Imaginons à quel point les théories psychanalytiques, qui conçoivent la pulsion sexuelle comme fondamentale pour tout être humain (même les tout petits enfants), peuvent être bouleversantes dans une société extrêmement conservatrice, où la sexualité était considérée comme quelque chose d'obscène. Et ces théories subversives étaient en même temps encourageantes dans cette société située dans un contexte révolutionnaire, où les gens cherchaient à rejeter l'ancienne idéologie fortement marquée par l'ascétisme.

Selon Song Jiayou, si la psychanalyse a promu l'apparition des romans érotiques, c'est essentiellement parce qu'elle a changé radicalement la vision de la vie des Chinois, qui existait depuis plus de deux mille ans. En effet, la vision de la vie des Chinois se base principalement sur l'idée que « le ciel et l'homme s'harmonie en un » (*Tian ren he yi* 天人合一). Ainsi Song explique cette idéologie et comment elle a été renversée par les théories psychanalytiques :

> Cette idéologie renforce la dépendance de l'homme : la société en tant que collectivité et le rôle de l'homme dans la société, c'est-à-dire l'éthique. Évidemment, la demande et la réalisation de la valeur individuelle n'y sont pas prises en compte. Les désirs n'y sont pas mis en valeur. Il est donc naturel que l'on soit allé jusqu'à l'extrême *philosophie de la raison* sous les dynasties Song et Ming, qui peut se résumer en « suivre la raison du ciel et éradiquer les désirs humains ». (…) Ce qu'expriment les théories psychanalytiques, ce système purement occidental, c'est une vision de la vie qui n'a rien à voir avec celle de la tradition chinoise. La libido, les théories sur le désir sexuel

> ont été tout comme des feux d'artifices, éclairant le ciel obscur des Chinois voilé par la culture traditionnelle. Les deux mille ans de répression ont explosé comme un volcan. La demande de la réalisation de la valeur individuelle et celle de la subjectivité ont explosé comme une mer de lave. Les écrivains, animés par l'enthousiasme né de la libération de la nature humaine, ont exprimé, en tout hâte, une vive volonté de dévoiler les désirs naturels, de décrire la croissance de la vie naturelle, de révéler la profondeur de la personnalité (à la fois complexe et simple), et surtout d'interpréter une toute nouvelle vision de la vie investie intensivement par la pulsion sexuelle[279].

Quand il s'agit de l'apport de la psychanalyse à la littérature chinoise, la sexualité est un point incontournable. C'est également un point mis en avant dans tous les ouvrages déjà publiés sur ce sujet. Nous voulons pourtant signaler que la cause essentielle du retour de l'érotisme dans la littérature chinoise n'est pas l'introduction de la psychanalyse. En fait, cette introduction ne représente qu'un facteur promoteur. Les années 20-30 et les années 80 étaient des périodes révolutionnaires, où la société venait de sortir d'une atmosphère extrêmement ascétique et étouffante. Le sexe, qui avait été l'un des aspects les plus réprimés, est devenu, comme ce que nous avons développé plus haut, un outil de lutte, un point d'attaque pour la transgression. La psychanalyse, qui considère la pulsion sexuelle comme une pulsion innée et naturelle, et le désir sexuel comme fondamental à l'identité humaine, est arrivée en Chine au bon moment pour soutenir ces luttes. Cette introduction n'était d'ailleurs pas un hasard. Il était possible que les intellectuels aient choisi par volonté cette théorie qui leur paraissait pertinente et sur laquelle ils pensaient pouvoir s'appuyer.

2.1.3 L'*écriture du corps* et le féminisme

Que signifie l'*écriture du corps* ?

Dans la littérature de la Nouvelle période, le discours du corps s'inscrit dans la lignée du

[279] 这种思想强调了人的非独立性——社会整体性以及人在社会中的角色意识——伦理性。显然，这里已经没有了个体价值的需求与实现，没有了欲望的张扬与强调。自然，宋明理学的"存天理，灭人欲"的极端也就顺理成章了。……精神分析学说这种纯西方的理论体系表达的是与中国传统毫无一致的生命观。它的性欲理论就象一枚礼花弹，力比多的花朵一下子照亮了传统文化笼罩下的中国人心灵的夜空。被压抑了两千年的瞬间如火山爆发，注重个人价值实现和主体意识的熔岩喷薄而出，一泻汪洋。那些码字的作家们感受到了无比舒畅的人性解放的万丈豪情，一种热烈的对自然欲望的渴望，对自然生命成长的摹状，对复杂而又简单的人格的深层次展示，特别是对以强烈的性欲贯注的新的生命观的急切表达就涌至笔端. *Ibid.*, p. 43-44.

discours du désir. C'était également avec la revalorisation de l'humanisme et avec le rétablissement de la subjectivité littéraire que le corps est réapparu dans l'horizon du public chinois à partir des années 80. Vers le milieu des années 90, avec la publication de *La guerre personnelle* (*Yige ren de zhanzheng* 一个人的战争, 1994) de Lin Bai 林白 et de *Vie privée* (*Siren shenghuo* 私人生活, 1996) de Chen Ran 陈染, l' « écriture du corps » (*shenti xiezuo* 身体写作) est devenue un phénomène culturel, ainsi qu'un terme spécifique, quasi-synonyme de l' « écriture féminine ».

Le terme « écriture du corps » a été mis en avant pour la première fois par Ge Hongbing, critique littéraire connu, dans un article intitulé « La littérature de nature individuelle et les écrivains du corps » (*Geti xing wenxue yu shenti xing zuojia* 个体性文学与身体型作家). Dans cet article, il a tenté de souligner une nouvelle tendance culturelle et littéraire qui est apparue en Chine dans les années 90, à savoir une transition de la littérature collective, caractérisée par sa visée morale, vers la littérature individuelle, caractérisée par sa nature narcissique et sa mise en valeur du corps[280]. Par l' « écriture du corps », Ge Hongbing a fait référence non seulement aux textes de certaines femmes écrivains, mais aussi à ceux de l'ensemble des écrivains, nommés « écrivains de la Nouvelle Génération » (*Xinsheng dai zuojia* 新生代作家). Petit à petit, sans doute avec la vague des femmes écrivains qui se sont engagées dans la littérature, notamment dans le discours du corps, l' « écriture du corps » est devenue, vers la fin des années 90, un terme qui revêtait une forte couleur de genre et semblait renvoyer surtout aux textes de certaines femmes écrivains, à savoir Lin Bai, Chen Ran, Xu Xiaobin, Hainan 海男, Wei Hui 卫慧, Mianmian 棉棉, entre autres., qui ont mis en scène le désir sexuel féminin, la masturbation, l'amour homosexuel, thèmes que nulle écrivaine jusqu'alors n'avait osé aborder.

Voici une description qu'a faite Lin Shuming sur l' « écriture du corps », et que nous pouvons sans doute considérer comme une définition : « L' "Écriture du corps" est pour ainsi dire un mode de discours. "Écrire avec le corps" (…) vise à emprunter un langage sur le corps afin de

[280] Cf. GE Hongbing 葛红兵, « Geti xing wenxue yu shenti xing zuojia » 个体性文学与身体型作家 (La littérature de nature individuelle et les écrivains du corps), *Shanhua* 山花, 1997, vol. 03, p. 75-78. L'auteur signale dans un autre texte intitulé « Quelques propos sur la "Nouvelle Génération" » (*Xianhua "Xinsheng dai"* 闲话"新生代") que c'était dans une de ses lettres adressées à l'écrivaine Mianmian qu'il avait utilisé pour la première fois le terme « écriture du corps ». Voir GE Hongbing 葛红兵, *Xianhua « Xinshengdai »* 闲话"新生代" (Quelques propos sur la "Nouvelle Génération"), http://www.ilf.cn/Theo/94208.html, consulté le 20 novembre 2017.

décrire l'ensemble des expériences des femmes dans les luttes contre le logocentrisme et dans celles de dépasser les carcans des hommes[281]. »

Quel contexte pour l'*écriture du corps* ?

La littérature de la Nouvelle période a connu plusieurs transitions significatives. Si la fin des années 70 et le début des années 80 ont été une époque où l'on a vu la montée sur scène de l'Homme (avec un grand « H », 大写的"人"), qui se distinguait nettement du « nous » unanime défini par la collectivité, la fin des années 80 et le début des années 90 ont été pourtant une époque marquée par la transition de l' « Homme » à l' « homme » (avec un petit « h », 小写的"人"). Avec cette dernière transition, les auteurs, notamment ceux du courant néoréaliste (新写实小说), se sont intéressés à la question de « survie » (生存) plutôt qu'à celle de la « vie » (人生). Les personnages héroïques et la poursuite des grands idéaux se sont estompés petit à petit de la scène littéraire. La vie quotidienne des personnages les plus ordinaires a gagné de plus en plus de terrain dans la littérature.

Dans les années 90, la société chinoise est entrée dans une époque de commercialisation, marquée fortement par le consumérisme (消费主义). Ce qui accompagnait ce consumérisme, c'était la multiplication des désirs humains, qui se sont vus justifiés et ont eu une voix de plus en plus importante dans le domaine littéraire. Ainsi les œuvres littéraires des années 90 ont-elles été nettement marquées par des « êtres humains désirants » (有欲望的人), des individus qui osaient jouir de leur propre corps. C'est dans ce contexte que l'*écriture du corps* a pris un grand essor à cette époque-là. Le « corps » est devenu un terme attirant l'attention, que ce soit dans les créations ou les critiques littéraires.

En effet, la commercialisation et le consumérisme ont changé radicalement la société chinoise dans la dernière décennie du siècle dernier. Ge Hongbing, dans son texte intitulé « L'époque de la culture individuelle et les écrivains du corps », que nous avons cité plus haut, a souligné un changement significatif des intellectuels de l'époque. D'après Ge, depuis le milieu du XX[e]

[281] "身体写作"可以说是一种话语方式，"用身体书写"……是指用一种关于身体的语言，去表达女性整体的、对抗逻各斯中心主义的全部体验，超越男人的束缚.LIN Shuming 林树明, *«* Xiaofei wenhua zhong de nüxing shenti » 消费文化中的女性身体 (Le corps féminin dans la culture de consommation), *Luoyang shifan xueyuan xuebao* 洛阳师范学院学报, 2005, n° 06, p. 9.

siècle, les intellectuels chinois, étant salariés dans les institutions publiques (单位), étaient caractérisés par une « dépendance » : « L'état parasite et passif des intellectuels les a conduits à une situation dépendante aux institutions publiques, ce qui a fait que cette "nature dépendante" est devenu un instinct pour eux. Les intellectuels qui ont perdu leur indépendance étaient des subordonnés non seulement au niveau de la vie, mais aussi au niveau de la pensée. Ils sont devenus des "accessoires" de la culture dominante[282]. » Ce n'est qu'à partir des années 90, notamment avec la commercialisation, que l'on a vu l'apparition d'intellectuels plus indépendants, que Ge Hongbing a nommé des « errants culturels » (文化漫游者), ainsi que la naissance d'une culture individuelle. L'*écriture du corps*, qui est souvent très étroitement liée à l'*écriture privée*, s'inscrit justement dans ce contexte d'individualisation de la culture des années 90. En effet, les représentantes de l'*écriture du corps* se sont toutes intéressées à l'aspect privé dans leurs écritures. *Vie privée* de Chen Ran en est un exemple typique.

La diffusion du féminisme en Chine et l'*écriture du corps*

À ce stade d'analyse, nous pouvons nous poser la question suivante : pourquoi les femmes sont-elles devenues les principales actrices de l'*écriture du corps* ? Pour répondre à cette question, il faut aborder celle du discours féminin. En fait, dès la fin de la Révolution culturelle, il y avait déjà des femmes écrivains qui se sont engagées dans l'écriture. Néanmoins, à cette époque-là, et dans les années 80, les écrivaines, comme les écrivains, se sont intéressées principalement à ce qui était commun à tout être humain, ainsi qu'à l'évolution de l'histoire et de la vie sociale. Voici un commentaire de Chen Xiaoming par rapport à l'écriture de Wang Anyi, qui est typiquement de ce genre : « (dans son écriture, elle) fait de sorte que la mémoire individuelle fusionne avec la mémoire historique. L'histoire du "je" s'ouvre vers celle du "nous", vers celle du "ils", vers le processus historique qui évolue[283]. » Cette remarque s'adapte non seulement aux œuvres de Wang Anyi, mais

[282] 这种被动的寄生者状态造成了知识分子对于"单位"的依附局面，最终"依附性"成了他们的本能，独立性丧失了以后的知识分子不仅是生活上的依附者还是思想上的依附者，他们成为主流文化的附着物。GE Hongbing, *« Geti xing wenxue yu shenti xing zuojia »*, *op. cit.*, p. 76.

[283] 把个人记忆与历史记忆融合一体。"我"的故事向着"我们"，向着"他们"，向着变动的历史过程开放. CHEN Xiaoming 陈晓明, *Shengyu de xiangxiang: Jiushi niandai de wenxue xushi yu wenhua weiji* 剩余的想象: 九十年代的文学叙事与文化危机 (L'imagination restante: La narration littéraire et la crise culturelle des

également à celles de beaucoup d'autres écrivaines. En faisant ainsi, elles n'ont pas attaché une attention particulière aux questions propres aux femmes, et ont pris une position neutre, qui n'était point différente de celle des hommes. Autrement dit, il n'existait pas un véritable discours du féminin.

Concernant l'écriture des femmes de l'époque, Chen Xiaoming tire la conclusion suivante : « Pendant longtemps, l'écriture des femmes en Chine a été dirigée par les principes littéraire, au lieu d'être dirigée par le mouvement féministe ou les théories féministes. Ainsi, l'écriture des femmes et l'interprétation de cette écriture n'ont pas été marquées par une vision du genre. Cette écriture neutre s'est intégrée dans les normes communes de la littéralité, tandis que les prétendues caractéristiques féminines se sont traduites seulement par des aspects très limités (comme la narration d'un certain style). Les femmes écrivains ont été mises au même niveau que celui des hommes écrivains, d'où la force et la profondeur de l'écriture des femmes chinoises. Pourtant, le prix à payer a été le fait que le discours féminin a été remarquablement peu développé, et que les femmes écrivains se sont montrées indifférentes par rapport à leur propre monde et se sont évadées de ce monde[284]. »

Ce qui allait parallèlement avec l'absence d'un véritable discours féminin à l'époque, c'était l'absence d'une rhétorique du corps féminin définie par la femme. Nan Fan, dans son article intitulé « La rhétorique du corps: portrait et sexualité », souligne que dans la tradition de la littérature chinoise, la rhétorique du corps féminin est définie par l'homme, ce qui fait que le corps féminin est limité par le regard masculin dans une sphère extrêmement bornée, c'est-à-dire qu'il est contraint strictement à la scène familiale, devenant uniquement l'objet désiré de l'homme. Ainsi avance-t-il que le corps féminin est dans une certaine mesure un étranger dans l'histoire[285]. Malgré que les années 80 fussent une époque de révolution pour la littérature, cette situation n'a tout de même pas changé. Il faut attendre jusqu'aux années 90

années 90), Beijing, Huayi chubanshe, 1997, p. 138.

[284] 长期以来，中国的女性写作是在文学纲领之下，而不是在妇女运动或女权主义理论指导下写作。因此，女性写作以及对女性写作的理解都不具有性别的观点。中性化的写作融合在文学性的统一规范里，所谓女性特征只是在非常有限的侧面才有所表现（例如风格化的叙事方面）。女性作家被置放在男性作家的水准上，这当然使中国女性作家的写作特别具有力度和深度，其代价是使女性话语特别欠发达，女性作家对自身世界的漠视与逃避. *Ibid.*

[285] Cf. NAN Fan 南帆, *«* Quti xiuci xue: xiaoxiang yu xing » 躯体修辞学：肖像与性 (La rhétorique du corps: portrait et sexualité), *Wenyi zhengming* 文艺争鸣, 1996, n° 04, p. 30-32.

pour que soit née une rhétorique du corps féminin qui se distingue radicalement des modèles précédents. Et cela, notamment grâce à la diffusion du féminisme en Chine.

Dans les années 80, il y avaient déjà certains ouvrages féministes introduits ou traduits en Chine, y compris *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir (1986) et *Feminist literary theory : A reader* de Mary Eagleton (1989). En 1992, un recueil de textes féministes a été traduit et publié : *Les critiques littéraires féministes contemporaines* (*Dangdai nüxing zhuyi wenxue piping* 当代女性主义文学批评)[286], édité par Zhang Jingyuan. Il s'agit d'un ouvrage d'une valeur significative, qui est fréquemment cité par les commentateurs. On y lit des textes choisis de différentes féministes, y compris ceux des théoriciennes intéressées par la psychanalyse, telles que Simone de Beauvoir, Hélène Cixous, Julia Kristeva et Luce Irigaray. Parmi tous ces textes, c'est surtout « Le rire de la Méduse » d'Hélène Cixous qui a attiré l'attention des lecteurs chinois, et sans doute celle des auteures chinoises. Son appel « Écris-toi : il faut que ton corps se fasse entendre[287] » constituait une incitation étourdissante et remarquablement inspirante. La tenue de la 4ème Conférence mondiale sur les femmes à Beijing en 1995 a été également un événement d'une importance particulière pour la diffusion et le développement du féminisme en Chine.

En ce qui concerne l'*écriture du corps* en Chine, il y a un ouvrage romanesque qui est incontournable : *La guerre personnelle* de Lin Bai, publiée en 1994. En effet, ce roman est souvent considéré comme la première œuvre sortie du genre. Lin Bai commence son récit par une scène de masturbation d'une jeune femme. De plus, le corps féminin et le désir féminin y représentent un aspect important. Quelque poétique qu'il soit, le roman, une fois publié, a suscité des reproches très sévères. Certains critiques sont allés jusqu'à qualifier ce roman de « quasi-pornographie » (准黄色小说)[288]. Un développement de Tao Jiajie à l'égard du contexte culturel de l'époque nous permettra de mieux comprendre les réactions du public : « L'abstinence sexuelle pendant une longue période a provoqué chez les femmes un sentiment de culpabilité et de honte vis-à-vis de leur propre corps. Ainsi, l'antipathie pour le sexe et

[286] ZHANG Jingyuan 张京媛, *Dangdai nüxing zhuyi wenxue piping* 当代女性主义文学批评 (Les critiques littéraires féministes contemporaines), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1992, 443 p.

[287] CIXOUS Hélène, « Le rire de la Méduse », *L'arc*, 1975, n° 61, p. 43.

[288] Cf. DING Laixian 丁来先, « Nüxing wenxue yu qita » 女性文学与其他 (La littérature féminine et autres), *Zhonghua dushu bao* 中华读书报, le 20 décembre 1995. Ce texte a déclenché un débat sur *La guerre personnelle* parmi les critiques littéraires.

l'habitude d'éviter d'en parler sont devenues presque une ombre et un cauchemar dans l'inconscient des femmes traditionnelles chinoises, dont elles ne sont pas arrivées pas à se débarrasser[289]. »

Ce n'est que vers la fin de l'année 1995 que l'on a vu le changement des avis du public, notamment avec une interview de Dai Jinhua, célèbre professeure à l'Université de Beijing. D'après Dai, l'écriture des expériences personnelles des femmes écrivains « constitue sans doute une subversion du discours autoritaire de la société phallocrate, des normes établies par les hommes, et de l'image féminine désirée par les hommes[290] ». Suite au discours de Dai, de plus en plus de critiques littéraires se sont engagés dans ce débat et beaucoup d'entre eux ont pris une position favorable vis-à-vis de Lin Bai. Certains d'entre eux ont proposé de lire *La guerre personnelle* comme une répercussion des théories féministes, notamment celles d'Hélène Cixous, faisant de ce roman un texte féministe d'une valeur particulière, et l'œuvre la plus représentative de l'*écriture du corps*. Ainsi, la mise en scène du corps et du désir féminins a été légitimée par les commentateurs littéraires. Leur soutien a remarquablement encouragé l'émergence de ce genre littéraire : un certain nombre d'écrivaines, telles que Chen Ran, Hai Nan, Xu Xiaobin, Wei Hui, Mianmian entre autres, ont pris le relais de Lin Bai et s'y sont lancées, faisant de l'*écriture du corps* un phénomène florissant vers la fin des années 90.

2.2 Retour de la sexualité dans la littérature chinoise

2.2.1 La sexualité dans la littérature chinoise de la Nouvelle période : du tabou au raz-de-marée

Comme nous l'avons dit plus haut, pendant la Révolution culturelle, la littérature chinoise a

[289] 长期禁欲的结果，导致了女性对自身的躯体充满罪恶和耻辱感，因此，对于性的反感、忌讳，几乎成为传统中国女性潜意识中难以摆脱的阴影和噩梦. TAO Jiajie 陶佳洁, « Zhongguo xin shiqi nüxing zhuyi sichao yu nüxing xiezuo » 中国新时期女性主义思潮与女性写作 (Les pensées féministes et l'écriture féminine de la Nouvelle période en Chine), *Dangdai wentan* 当代文坛, 2017, n° 06, p. 48.

[290] 构成对男权社会的权威话语、男性规范和男性渴望的女性形象的颠覆. Il s'agit d'une interview effectuée le 1 décembre 1995, voir DAI Jinhua 戴锦华, *Youzai jingzhong* 犹在镜中 (Comme dans le miroir), Beijing, Zhishi chubanshe, 1999, p. 198.

été caractérisée par son aspect asexué. Dans les textes littéraires, les personnages étaient pour ainsi dire « des moines et des nonnes bouddhistes ». Ce qui a disparu, c'était non seulement la sexualité, mais également l'amour. Vers la fin des années 70, certains écrivains ont remis en scène l'amour, sujet qui aurait dû être l'un des sujets primordiaux et permanents de la littérature. En effet, cette narration de l'amour représente, au début de la Nouvelle période, « une brèche pour la libération des pensées et un point essentiel pour le développement de la littérature[291] ». Voici les œuvres représentatives de l'époque : *La position de l'amour* (*Aiqing de weizhi* 爱情的位置, 1978) de Liu Xinwu 刘心武, *Sacrifice* (*Xianshen* 献身, 1978) de Lu Wenfu 陆文夫, *Le droit d'aimer* (*Ai de quanli* 爱的权利, 1979) de Zhang Kangkang 张抗抗. Néanmoins, ces romans apparus immédiatement après l'époque d'extrême abstinence qu'est la Révolution culturelle, d'après Zhu Qing, sont loin d'être une vraie littérature d'amour, car il ne s'agit pas de descriptions directes et profondes de l'amour, mais de justification de la légitimité de l'amour, et de ménager une place pour ce thème dans la littérature[292].

L'amour, c'est inoubliable (*Ai, shi buneng wangji de* 爱，是不能忘记的) de Zhang Jie 张洁白, publié vers la fin de l'année 1979, est généralement considéré comme le premier vrai roman d'amour de la Nouvelle période. Après Zhang Jie, bien des auteurs, comme Zhang Xinxin 张辛欣, Li Jian 李剑, Li Keling 李克灵, Liu Ke 刘克, entre autres, se sont engagés dans la narration de l'amour. Pourtant ils n'ont abordé que la question de l'amour, sans oser briser le tabou du sexe. Ce n'est que vers le milieu des années 80, notamment avec la publication de *La moitié de l'homme, c'est la femme* (1985) de Zhang Xianliang, que la littérature chinoise a enfin franchi ce pas tellement lourd et pénible : le sexe a été enfin de retour. Il faut bien signaler que l'année 1985 représente une date importante dans la littérature chinoise, et aussi dans l'idéologie de la société chinoise. C'est une année marquée par de grands changements et cela notamment à cause du choc culturel venant de l'Occident.

Zhang Xianliang n'était bien sûr pas le seul combattant dans cette « guerre » d'une valeur significative. Bientôt après, en 1986 et en 1987, Wang Anyi a publié sa « trilogie sur l'amour » (三恋), à savoir *Amour sur une colline dénudée* (*Huangshan zhilian* 荒山之恋),

[291] 爱情文学成了思想解放的突破口和文学发育的生长点. ZHU Qing 朱青, « Dangdai aiqing xiaoshuo de lishixing yanjiu » 当代爱情小说的历时性研究 (Étude diachronique des romans d'amour contemporains), *Wenyi pinglun* 文艺评论, 1999, n° 02, p. 62.

[292] Cf. *Ibid.*

Amour dans une petite ville (*Xiaocheng zhilian* 小城之恋) et *Amour dans une vallée enchantée* (*Jinxiugu zhilian* 锦绣谷之恋). Ces trois œuvres romanesques, ainsi que celle de Zhang Xianliang, constituent les œuvres les plus connues des années 80 qui abordent le thème de la sexualité. À cela s'ajoute encore *Meule de paille* (*Maijie duo* 麦秸垛, 1986) de Tie Ning 铁凝, *Fuxi Fuxi* (伏羲伏羲, 1988) de Liu Heng 刘恒, *Épouses et concubines* (*Qiqie chengqun* 妻妾成群, 1989) de Su Tong 苏童. Ces romans publiés dans la seconde moitié des années 80 ont beaucoup contribué à la libération de la sexualité en Chine.

Au début des années 90, la sexualité n'était plus un tabou. Bien au contraire, elle était devenue un sujet incontournable, et l'un des plus importants outils pour révéler la nature humaine dans les œuvres littéraires. Shi Xiaoli signale que dans les années 90, on a connu deux vagues d'écriture de la sexualité : la première vague représentée par *La capitale déchue* (*Feidu* 废都, 1993) de Jia Pingwa 贾平凹 et *Au pays de cerf blanc* (*Bailu yuan* 白鹿原, 1993) de Chen Zhongshi 陈忠实, et la seconde vague représentée par *Le dernier Hun* (*Zuihou yige xiongnu* 最后一个匈奴, 1993) de Gao Jianqun 高建群, *Monde de malheur* (*Kujie* 苦界, 1993) de Hong Feng 洪峰, *Ville sans pluie* (*Wuyu zhicheng* 无雨之城, 1994) de Tie Ning. Ce raz-de-marée de la sexualité dans la littérature est nommée par Shi Xiaoli une « merveille de la littérature contemporaine » (当代文学的奇观)[293]. Après ces deux vagues, ce sont les femmes écrivains qui, à partir du milieu des années 90, ont pris le relais et ont dressé le drapeau du désir féminin, créant ainsi le phénomène singulier de l'*écriture du corps*.

Après ce bref survol concernant l'évolution de la narration de l'amour et de la sexualité, nous allons passer aux analyses des textes dans lesquels nous trouvons le discours psychanalytique très présent. Nous étudions tout d'abord deux textes ayant suscité des controverses sévères à cause des descriptions de la sexualité : *La moitié de l'homme, c'est la femme* (*Nanren de yiban shi nüren* 男人的一半是女人, 1985) de Zhang Xianliang et *Amour dans une petite ville* (*Xiaocheng zhilian* 小城之恋, 1986) de Wang Anyi. Comme nous le savons, ce sont également les deux premiers auteurs de la Nouvelle période à avoir abordé ce thème. Nous finirons ce sous-chapitre par l'étude de deux textes de Wang Xiaobo : *L'âge d'or* (*Huangjin*

[293] Cf. SHI Xiaoli 时晓丽, « Fuluoyide de fanxing lun yu zhongguo xinshiqi de wenxue » 弗洛伊德的泛性论与中国新时期的文学 (Le pansexualisme de Freud et la littérature de la Nouvelle période en Chine), *Xibei daxue xuebao (zhexue shehui kexue ban)* 西北大学学报(哲学社会科学版), 1998, n° 03, p. 104.

shidai 黄金时代, 1991) et *L'amour au temps de la révolution* (*Geming shiqi de aiqing* 革命时期的爱情, 1994), qui sont connus non seulement pour leur attitude franche vis-à-vis de la description de la sexualité, mais également pour leur style qui ne ressemble à nul autre.

2.2.2 Zhang Xianliang : la sexualité réprimée par le discours politique

La publication de *La moitié de l'homme, c'est la femme* est souvent considérée par les commentateurs comme un « signe qui marque la fin de la sexualité en tant que tabou[294] » dans la littérature. L'auteur lui-même a affirmé, lors d'une interview en 1998 qu'il a été le premier écrivain à avoir écrit sur la « sexualité » après la Révolution culturelle[295]. Nous voulons pourtant signaler que, d'un point de vue strict, ce qu'il a dit n'est pas correct. En fait, avant Zhang Xianliang, dans certaines ouvrages romanesques, comme *Ivresse parmi les fleurs* (*Zuiru huacong* 醉入花丛, 1980) de Li Jian 李剑 et *Un coin oublié par l'amour* (*Bei aiqing yiwang de jiaoluo* 被爱情遗忘的角落, 1980) de Zhang Xian 张弦, on lisait déjà des descriptions sur la sexualité. Ce qui distingue ce roman de Zhang Xianliang des œuvres précédentes, c'est le fait qu'il a fait de la sexualité le thème majeur de son texte. Et il est effectivement le premier écrivain de la Nouvelle période qui a suscité d'importantes controverses à cause de l'écriture du sexe.

Dans la sous-section 1.3.2 du présent travail, nous avons présenté les intrigues de ce roman et analysé, d'une manière assez détaillée, un rêve du héros, Zhang Yonglin. Nous savons déjà que la répression sexuelle en constitue effectivement le thème majeur et que la narration se déploie tout en suivant l'évolution du désir et de la capacité sexuelle de Zhang Yonglin.

La première scène qui impressionne dans le roman, c'est celle où Zhang Yonglin surprend par hasard Huang Xiangjiu au milieu de son bain en pleine nature. Cette dernière, ayant remarqué un étranger qui l'observe, ne montre aucune timidité et marche toute nue vers lui. Il s'agit en fait de deux corps tourmentés depuis longtemps par le désir. Zhang Yonglin, à l'âge de trente-et-un ans, n'a jamais touché de corps féminin. Tout ce qu'il peut faire, c'est de

[294] 一个性的解禁标志. NAN Fan, « Wenxue, geming yu xing », *op. cit.*, p. 445.

[295] Texte de l'interview disponible en ligne : http://culture.ifeng.com/a/20140928/42102985_0.shtml, consulté le 1 décembre 2017.

satisfaire son désir dans les fantasmes et les rêves. Malheureusement, comme il n'a jamais connu de vrai corps féminin, même les femmes dans ses rêves sont très abstraites : « (…) un corps sans forme qui ondulait comme un ver de terre, des taches de couleur dans le style du Picasso de la dernière période, un nuage blanc ou une fumée légère, toujours fluants [296]». Il devient bel et bien prisonnier de son désir sauvage, de telle sorte qu'il voit le corps des femmes dans les objets de la vie quotidienne : « Quelquefois, la femme s'incarnait dans les petits plaisirs de la vie : elle était cigarette, fascinante dans l'onduleuse beauté de ses lignes ; elle était petit pain à la vapeur, tout blanc, tout chaud, fermenté juste à point, élastique ; elle était le livre dont les feuillets blancs comme la peau bruissaient sous les doigts ; elle était la pelle qui épouse bien la main avec son manche de bois plein comme une chair. (…) C'est avec des jouissances de ce genre que je plongeais le soir dans les abysses et que, dans ces ténèbres sans limites, je trouvais l'ivresse du plaisir physique[297]. » Cette érotisation des objets quotidiens révèle à quel point Zhang Yonglin est torturé par la soif du désir.

Ainsi s'explique les réactions physiques de Zhang face à un corps féminin, nu et appétissant, qui marche vers lui : « Je vis devant mes yeux un brouillard rouge ; ma bouche se dessécha ; une impulsion irrésistible s'empara de mon corps[298] ». Ce qui est intéressant, c'est que malgré la grande soif et la vive impulsion, il s'enfuit à toutes jambes. Et cette fuite le plonge dans une douleur profonde et dans des conflits intérieurs interminables :

> Si seulement j'avais été un de ces paysans qui partageaient avec moi la vie du camp ! Mais par ailleurs je me flattais aussi d'avoir reçu cette éducation. C'est la civilisation qui différencie l'homme de l'animal, qui lui permet de se maîtriser, de prendre des décisions d'homme, de se montrer capable d'agir comme seul un homme peut le faire ; je possède le libre arbitre, je suis libre de mes choix, je dois donc être responsable de mes actes. Cependant, si j'étais allé à elle, le monde n'aurait pas été pire pour autant, il n'est pas devenu meilleur parce que j'ai tourné les talons. (…) J'assume la responsabilité de ma conduite, mais qui l'a jamais prise en considération, ma conduite ? La responsabilité de cette société à mon égard consiste seulement, semble-t-il, à me maltraiter et à

[296] 一条不成形的、如蚯蚓般蠕动着的软体，一片毕加索晚期风格的色彩，一团流动不定的白云或轻烟. ZHANG Xianliang, *Nanren de yiban shi nüren*, *op. cit.*, p. 27.

[297] 有时，女人又和能使我愉悦的其他东西融为一体：她是一支窈窕的、富有曲线美的香烟，一个酸得恰到好处的、具有弹性的白暄暄的馒头，一本哗哗作响的、纸张白得像皮肤一般的书籍，一把用得很顺手的、木柄有一种肉质感的铁锹……我就和所有这样的东西一齐坠入深渊，在无边的黑暗中享受到生理上的快感. *Ibid.*

[298] 我眼前出现了一片红雾，我觉得口干舌燥，有一股力在我身体里剧烈的翻腾. *Ibid.*, p. 43.

me persécuter[299].

Dans cette bribe de monologue intérieur, nous voyons que Zhang balance entre son impulsion naturelle et les restrictions morales qu'il a reçues par l'éducation. D'un côté, il se flatte d'avoir réussi à inhiber son désir sauvage, ce qui, d'après lui, le distingue des non-civilisés ; de l'autre côté, les injustices politiques qu'il a subies, ainsi que la soif physique qui le tourmente le conduit à remettre en question l'éducation qu'il a reçue : « La civilisation, ce n'est qu'une corde qui nous ligote, en compliquant tous les besoins qui ressortissent à la nature originelle de l'homme : il les éprouve encore mais, quant à les satisfaire, c'est hors de sa portée[300]. » Par cette déclaration, Zhang oppose en fait la civilisation et les besoins naturels, notamment le désir sexuel de l'homme, et accuse la civilisation de réprimer « la nature originelle de l'homme ».

Cela est aussi un point développé par Freud. Dans *Le malaise de la culture*, Freud signale la tendance de la culture à restreindre la vie sexuelle. Il souligne que cette restriction commence très tôt : « Déjà, la première phase de la culture, celle du totémisme, implique l'interdit du choix d'objet incestueux, peut-être la mutilation la plus tranchante que la vie amoureuse humaine ait subi au cours des temps. Par le tabou, la loi et la coutume, d'autres restrictions sont instaurées qui concernent tout aussi bien les hommes que les femmes[301]. » Dans un autre texte intitulé « La morale sexuelle civilisée et la maladie nerveuse des temps modernes », le fondateur de la psychanalyse affirme également que « d'une façon très générale, notre civilisation est construite sur la répression des pulsions[302] ». Et il propose une distinction de trois stades de civilisation selon l'évolution de la pulsion sexuelle : un premier stade dans lequel l'activité de la pulsion sexuelle est libre ; un deuxième où tout est réprimé dans la

[299] 如果我像那些普通的农民劳改犯就好了。但我又庆幸自己过去受了教育，是文明使我区别于动物，使我能克制自己，在关键时刻表现出了人，也只有人才能表现出的高尚行为，我有自由意志，我可以选择，因而我要对自己的行为负责。然而，倘若我迎了上去，世界并不会因此更坏些；我转身逃了开去，世界也没有因此变得更好。……我为自己的行为负责，那么谁又曾对我负过责任？社会的责任似乎就全在于折磨我和迫害我。*Ibid.*, p. 44-45.

[300] 文明，不过是约束人的绳索，使一切归于人、发自人本性的要求都变得那么复杂，那么可望而不可及. *Ibid.*, p. 44.

[301] FREUD Sigmund, *Le malaise dans la culture (1930)*, COTET Pierre, LAINÉ René et STUTE-CADIOT Johanna (trad.), Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 46.

[302] FREUD Sigmund, « La morale sexuelle civilisée et la maladie nerveuse des temps modernes (1908) », *in La vie sexuelle*, BERGER Denise et LAPLANCHE Jean (trad.), Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 33.

pulsion sexuelle, sauf ce qui sert la reproduction ; et un troisième stade où la reproduction légitime constitue le seul but sexuel autorisé[303]. Freud situe les temps modernes au troisième stade et suppose que l'accroissement de la maladie nerveuse dans les sociétés modernes est en corrélation avec cette morale sexuelle « civilisée ».

Ce que nomme Freud par le troisième stade de civilisation implique en fait l'interdiction des rapports sexuels avant le mariage. C'est justement cette interdiction qui empêche Zhang Yonglin, l'homme civilisé, de rejoindre le corps de femme qu'il a désiré depuis longtemps. Malheureusement, il va continuer à vivre de cette manière, c'est-à-dire vivre en réprimant ses désirs naturels, pendant huit ans de plus. Ce n'est que huit ans après qu'il revoit Huang Xiangjiu et qu'il se marie finalement avec cette femme dont il a tellement rêvé. Et pourtant il découvre bientôt le résultat désastreux de cette répression : la nuit de leurs noces, il se rend compte de son impuissance. Par cette découverte, il est complètement plongé dans la dépression et se considère comme un « homme invalide » (废人), un « moitié-homme » (半个人).

Quelques jours plus tard, la monture de Zhang Yonglin, un grand cheval moreau, s'enlise dans le limon. Ne voyant aucune possibilité que le cheval s'en sorte, Zhang reste avec l'animal en pleine nature jusqu'à la nuit. Ainsi a lieu une conversation entre Zhang et le cheval. Tous les deux étant « castrés », leur conversation tourne autour du sujet de « castration ». Le cheval accuse les êtres humains de l'avoir hongré, de l'avoir privé de ses pulsions sexuelles, de ses forces créatrices, pour qu'il soit docile et insensible à tout. Il signale le point commun entre lui-même et son maître : « un eunuque sur un hongre[304] », et souligne que le fait que Zhang soit « castré » affectera toutes ses activités psychiques : « Ton impuissance sexuelle porte inévitablement atteinte aux autres activités psychiques. Tu as de l'instruction ; tu dois savoir que l'homme est, comme l'univers, une unité et un tout. Il faut donc lier l'examen de chaque organe au regard porté sur l'ensemble. Si cet organe est malade, les autres peuvent-ils ne pas en subir l'influence[305] ? »

[303] Cf. *Ibid.*, p. 34.

[304] 阉人骑骟马. ZHANG Xianliang, *Nanren de yiban shi nüren*, *op. cit.*, p. 120.

[305] 这方面的无能，必然会影响到其他方面的心理活动。你是有知识的；你应该明白人和世界都是一个统一体；要用统一的眼光去分析各个系统。这个系统出了毛病，难道别的系统就没有受到影响？*Ibid.*, p. 119.

La parole du cheval nous rappelle ce que dit Freud à l'égard des liens entre le comportement sexuel de l'homme et ses modes de réaction : « Le comportement sexuel de l'homme est souvent un *prototype* de tous les autres modes de réaction dans le monde. Un homme qui conquiert énergiquement son objet sexuel manifestera, nous en sommes convaincus, la même énergie inébranlable dans la poursuite d'autres buts. Qui, par contre, renonce pour toutes sortes de raisons à satisfaire ses fortes pulsions sexuelles aura dans les autres sphères de sa vie un comportement réconciliant et résigné plutôt qu'énergique[306]. » En effet, la répression sexuelle de Zhang Yonglin, qui est due à la fois aux injustices politiques subies et aux restrictions morales issues de son éducation, le conduit à « un comportement réconciliant et résigné », tel que décrit Freud. Malgré qu'il ait toujours sa croyance, et qu'il garde toujours son espoir d'apporter ses contributions à son pays et à l'être humain, tout ce qu'il a pu faire pendant la vingtaine d'années passées, ce n'est que de se soumettre à son sort, d'accepter la « rééducation » et le travail des champs que son supérieur lui désignait. Au sein de la famille, il se sent honteux à force ne pas pouvoir satisfaire le désir de Huang Xiangjiu. Il supporte sans rancune la mauvaise humeur et les paroles ironiques de cette dernière. Cet aspect résigné chez Zhang atteint son sommet au moment où il découvre la liaison de Huang Xiangjiu avec Cao Xueyi 曹学义, secrétaire du Parti de la compagnie (连队书记). Au lieu de les dénoncer, ou de les tuer, il essaie de garder son sang-froid et de faire comme si rien ne s'était passé.

Le cheval moreau, en se référant à son propre cas, prévoit le destin de Zhang Yong : « Tu ne peux faire autrement que d'agir comme moi : de toute ta vie ne rien faire qui vaille, toute ta vie te laisser mener et fouetter, toute ta vie servir de monture à n'importe qui[307]. » Il annonce en plus un commentaire tout à fait étourdissant à l'égard de l'ensemble des intellectuels de l'époque : « Je crois même que tous les gens, dans vos milieux intellectuels, sont émasculés, ou du moins abâtardis par la prolifération du langage. Si dix pour cent d'entre vous étaient des mâles authentiques, votre pays ne serait pas ce qu'il est aujourd'hui. Je ne sais pas ce que tu en penses, mais moi, je n'en puis plus d'entendre ce haut-parleur tous les jours[308]. » Ainsi

[306] FREUD Sigmund, « La morale sexuelle civilisée et la maladie nerveuse des temps modernes (1908) », *op. cit.*, p. 42.

[307] 你在行动上也只能与我相同：终生无所作为，终生任人驱使、任人鞭打、任人骑坐. ZHANG Xianliang, *Nanren de yiban shi nüren*, *op. cit.*, p. 120.

[308] 我甚至怀疑你们整个的知识界都被阉掉了，至少是被发达的语言败坏了，如果你们当中有百分之十的人是真正的须眉男子，你们的国家也不会搞成这般模样。不知道你感觉如何，我每天听那个大喇叭就听腻了. *Ibid.*

l'auteur, via le cheval, dénonce-t-il l'agent de la castration - l'État, et l'outil qu'emprunte cet agent - le puissant discours politique qui est omniprésent, notamment par les propagandes politiques quotidiennes dans les haut-parleurs, *langage* qui véhicule la *Loi du père*. Et le fait que les intellectuels sont castrés par le discours politique, d'après le cheval moreau, constitue la cause essentielle de la situation chaotique du pays.

Le tournant des intrigues apparaît avec la menace du village par l'inondation. Dans la lutte contre l'inondation, Zhang Yonglin risque sa vie pour boucher le trou sur la digue, sauvant ainsi la vie de tous les villageois. Cet homme droitier, condamné jadis à la prison et aux camps de rééducation par le travail, devient du jour au lendemain un héros. Le soir, rentré chez lui, il s'aperçoit qu'il est guéri de son impuissance.

Concernant la guérison de Zhang Yonglin, l'avis le plus partagé par les commentateurs est le suivant : c'est Huang Xiangjiu qui est la sauveuse, car elle prend soin de Zhang sans se soucier des ses propres besoins, et qu'elle lui manifeste un grand amour malgré l'impuissance de ce dernier[309]. Telle est également la raison principale pour laquelle Zhang Yonglin a fait l'objet des sévères critiques d'un point de vue moral : c'est un homme égoïste et hypocrite qui abandonne la femme qui l'a sauvé. Cette explication nous semble pourtant peu convaincante. Certes, l'amour que Huang porte à Zhang est important. Mais pourquoi la guérison n'a pas lieu plus tôt ou plus tard ? Il nous semble donc bien évident que l'événement crucial du tournant du sort de Zhang est son acte héroïque dans le combat contre l'inondation.

Parmi les autres explications qui se différencient de celle que nous venons de citer, il y a celles de Li Yuchun et de Deng Xiaomang qui ont attiré notre attention. Li Yuchun emprunte ce que développe Erich Fromm dans *The sane society* sur l'envie de l'être humain de retourner au ventre maternel, et affirme que « l'envie de retourner à l'utérus maternel se manifeste, sur le plan de la psychologie individuelle, par l'envie de s'unir avec la mère, et vise, sur le plan de la psychologie collective, à retourner à la terre[310] ». Li développe ainsi un

[309] Cf. GAO Yingjun 高颖君, « "Zhengjiu" yu "beipan": « Lühua shu », « Nanren de yiban shi nüren » zai jiedu » "拯救"与"背叛"——《绿化树》、《男人的一半是女人》再解读 (« Sauvetage » et « trahison »: réinterprétation de Mimosa et de La moitié de l'homme, c'est la femme), *Chengdu ligong daxue xuebao (shehui kexue ban)* 成都理工大学学报（社会科学版）, vol. 24, 2016, n° 01, p. 87.

[310] 渴望返回母亲的子宫，不仅在个体层面上体现为与母亲结为一体，而且还在集体心理层面上潜在地指向着回归大地. LI Yuchun 李遇春, « Fu buqu de yinmai: Zhang Xianliang xiaoshuo chuangzuo zhong de siwang xinli fenxi » 拂不去的阴霾──张贤亮小说创作中的死亡心理分析 (La hantise impossible de chasser: ananlyse sur la psychologie de la mort dans les créations romanesques de Zhang Xianliang), *Xiaoshuo pinglun*

complexe de l'utérus (子宫情结) et avance que le complexe d'Œdipe relève de l'inconscient individuel, tandis que le *complexe de l'utérus* relève de l'inconscient collectif, qui se manifeste par le culte de la terre, et traduit une envie de retourner à la terre, ainsi que d'embrasser la mort. Dans le cas le Zhang Yonglin, lorsqu'il se jette dans l'inondation pour boucher le trou du barrage, « il accomplit non seulement un acte d'inceste au niveau de l'inconscient individuel, mais réalise également son désir archétypal de retourner au ventre maternel et à la terre au niveau de l'inconscient collectif[311] ». C'est dans cela, selon Li Yuchun, que réside la force thérapeutique de cet acte héroïque.

Deng Xiaomang, dans son article intiulé « Retour au ventre maternel » (*Fanhui Zigong* 返回子宫), propose une explication tout à fait remarquable de l'impuissance sexuelle de Zhang Yonglin : dans la culture chinoise, il y a une tendance innée à aimer la mère, qui consiste, au niveau individuel, à régresser en un bébé dans les bras de son épouse, et au niveau socio-culturel, à retourner dans les bras de la collectivité. La cause fondamentale de l'incapacité de Zhang réside donc dans cet amour pour une mère qui est plus grande, et qui mérite plus d'amour : le peuple. Cet amour, d'après Deng, « fait qu'il n'arrive jamais à établir une relation amoureuse indépendante des adultes, et qu'il reste pour toujours dans une situation semblable à celle d'un nourrisson, voire d'un fœtus[312] ». Suivant cette logique, Deng avance que la guérison de Zhang n'est pas due à son engagement dans la culture collective, mais à son isolement temporaire de cette culture, car à cette époque qu'est la fin de la Révolution culturelle, le contrôle politique et la culture collective sont relativement relachés[313].

Li Yuchun et Deng Xiaomang choisissent tous les deux d'interpréter le rétablissement de Zhang Yonglin par le biais du complexe d'Œdipe. Effectivement, comme nous l'avons développé dans la sous-section 1.3.2, la relation entre Zhang Yonglin et Huang Xiangjiu est marquée par une forte couleur œdipienne. Les interprétations de Li et de Deng nous paraissent

---

小说评论, 2000, n° 05, p. 70.

[311] 他不仅在个体无意识的层面上顺利地完成了一次恋母的乱伦行为，而且在集体无意识的层面上也实现了返回母腹，回归大地的原型心理欲望. *Ibid.*, p. 71.

[312] 使他永远无法建立起成年人的独立的爱情，永远把他推向婴儿和胚胎的境地. DENG Xiaomang, « Fanhui zigong », *op. cit.*, p. 14.

[313] Cf. *Ibid.*, p. 14.

originales et pertinentes. Pourtant, dans toutes les deux interprétations, le rôle du père, qui est censé avoir une valeur significative, voire décisive dans le complexe d'Œdipe est complètement absent. De plus, leurs interprétations nous semblent un peu généralisées, sans tenir compte suffisamment du cas particulier de Zhang Yonglin. Nous aimons ainsi retourner à la particularité de Zhang et aux mots propres de l'auteur.

Ce qu'il faut tout d'abord souligner, c'est la présence d'un père, plutôt symbolique dans le texte : Cao Xueyi, le secrétaire du Parti, donc le représentant du Parti ou de l'État dans la ferme où travaille Zhang. Comme nous l'avons évoqué plus haut, Zhang Yonglin est en fait castré par le discours politique. Le secrétaire Cao incarne dans une certaine mesure l'agent de la castration. Cette hypothèse est en plus soutenue par l'adultère entre Cao Xueyi et Huang Xiangjiu. Un jour, Zhang est désigné par Cao pour effectuer une mission de déplacement de nuit. Le tracteur de Zhang tombé en panne, il doit retourner à pied à son village. C'est alors qu'il apprend la liaison de son épouse avec le secrétaire Cao. Au lieu de rentrer pour les dénoncer, il arrête ses pas, regardant de loin sa maison, sans savoir quoi faire. Une conversation imaginaire a lieu alors entre Zhang et Song Jiang 宋江, personnage principal du roman classique *Au bord de l'eau* (*Shuihu zhuan* 水浒传, XIV^{e} siècle). Song Jiang, qui a tué sa concubine infidèle, accuse Zhang d'être lâche et l'incite à suivre son exemple.

À la lecture de ce passage, nous comprenons tout de suite que ce que dit Song Jiang est en fait une voix venant de l'intérieur de Zhang. Autrement dit, face à l'union de la « mère infidèle » avec le « père castrateur », Zhang, qui est dans la situation d'un « fils », a au fond une vive envie de les tuer, ou plus précisément de tuer le « père ». Ce soir-là, il n'accomplit pas, bien sûr, cet acte parricide. Néanmoins, cela reste toujours une impulsion inconsciente qui le tourmente. Et c'est justement lors de l'inondation que Zhang va enfin réaliser cette impulsion.

Dans les passages concernant la lutte contre l'inondation, Zhang Yonglin est naturellement le personnage principal. Pourtant, les quelques phrases sur Cao Xueyi ont surtout attiré notre attention. La première fois que le narrateur écrit sur le secrétaire Cao, c'est au tout début. Les gens se rendent compte que le village est sur le point d'être inondé à cause des pluies et Cao, en tant que chef, appelle les hommes à transporter de la terre pour rehausser la digue. À ce moment-là, il est incontestablement le chef qui commande. Cependant, durant le travail collectif en état d'urgence, c'est Zhang qui devient, d'une manière assez naturelle, la personne qui dirige véritablement la foule :

我在坝顶负责加固，一篓一篓土传到我手上，我挨顺序将土倒在坝的外侧，同时手脚并用地把土踩瓷实。一种莫名的兴奋增强了我的体力，在冷风中我干得满头大汗，却一点不觉得累。“快！”我不停地喊，“人往这边挪，人往这边挪……”**谁干得积极，谁就取得了指挥别人的权力。这里没有什么队长书记农工的分别，大家都听那最会干活的人的。这可是生死攸关，往常那套上下级关系全打乱了**[314]**。**

“好了，”我告诉大家，“水已经不往上涨了。”

“咋？咋？你咋知道？”

“我一上来就在坝上做了记号。这不，一个多小时过去了，水面还在原来的记号上。”

“嘿！还是咱们老章有心眼！咱们光知道瞎忙。”农工们欣慰地笑道。

“行了！”曹学义在中间传土，这时也笑起来。“可以稍微喘口气了，有烟的抽烟。”

“哪来的烟？全泡汤了！”

“抽书记的，书记是高级烟……"

“不能歇！”我居高临下地对曹学义瞪了一眼。“现在最危险的是渗水。坝上要是有一个指头大的眼，整个坝全要垮！”

“对！”曹学义急忙收起已经掏出的烟盒[315]。

J’étais en haut, à tasser la terre, les paniers pleins m’arrivaient l’un après l’autre entre les mains. Je versais la terre sur le côté extérieur et la consolidais des mains et des pieds en même temps. Fortifié par un enthousiasme singulier, je travaillais avec tant d’énergie que, malgré le vent froid, j’étais couvert de sueur. Mais je n’éprouvais pas la moindre fatigue. « Vite ! ne cessais-je de crier. Quelqu’un ici, quelqu’un là… » *Quiconque travaille activement conquiert le droit de commander. Ici, la différence entre le chef de brigade, le secrétaire et les ouvriers agricoles n’existait plus. Tout le monde obéissait à celui qui travaillait le mieux. En ce moment crucial où on luttait pour sauvegarder la vie, tous les rapports hiérarchiques habituels étaient bouleversés.*

- Ça y est, annonçai-je. L’eau a cessé de monter.

- Quoi ? Quoi ? Comment le sais-tu ?

- J’ai fait une marque sur la digue quand je grimpais. Regardez, voilà plus d’une heure que le niveau n’a pas bougé.

- Hé ! Notre vieux Zhang ne manque pas d’astuce ! Nous autres ne savons agir qu’à l’aveuglette,

[314] C’est nous qui avons mis en gras ces phrases afin de souligner l’importance de ces mots dans ce contexte. Tel est aussi le cas pour les mots en italique dans la version française.

[315] ZHANG Xianliang, *Nanren de yiban shi nüren*, *op. cit.*, p. 157‑158.

dirent les ouvriers agricoles avec un sourire de soulagement.

- Ça va ! dit aussi Cao Xueyi qui passait les paniers au milieu de la chaîne. (Maintenant il souriait aussi.) Nous pouvons enfin souffler. Fumeurs, à vos cigarettes !

- Et le tabac ? Il est tout mouillé.

- Fumons les cigarettes du secrétaire. Elles sont de qualité supérieure…

- Il ne faut pas se relâcher, dis-je, en jetant du haut de ma position un regard furieux sur Cao Xueyi. C'est maintenant qu'une infiltration d'eau serait le plus dangereuse. Il suffit d'un trou gros comme le doigt dans la digue pour qu'elle s'écroule tout entière !

- Juste ! dit Cao Xueyi, qui se hâta de remettre son paquet de cigarettes dans sa poche[316].

Ce passage, selon nous, constitue un point tournant dans la relation entre Zhang et Cao, et donc une charnière pour l'ensemble du roman. Dans cette situation d'urgence qui implique la vie de tous, « les rapports hiérarchiques habituels étaient bouleversés ». Zhang Yonglin, qui connaît parfaitement les enjeux du travail de sauvegarde, et qui montre une excellente compétence d'organisation, réussit en fait à prendre le pouvoir. Autrement dit, le père symbolique est pour ainsi dire tué. Nous lisons dans cet extrait un contraste très fort entre Zhang et Cao. Alors que Zhang est pleinement conscient du grand risque d'une infiltration, Cao n'en a aucune idée et invite les gens à fumer. Nous dirons que Zhang considère, sans doute inconsciemment, ce combat contre l'inondation comme un duel entre lui-même et Cao, entre un « fils » et un « père ». Lorsqu'il jette un regard furieux, qui en plus n'est pas sans mépris, du haut en bas sur Cao, il annonce en fait sa victoire. La relation castrateur-castré entre les deux est ainsi brisée. Nous voyons qu'à la fin de l'extrait, c'est Cao qui obéit au commandement de Zhang. La victoire de ce dernier va bientôt être renforcée par l'apparition d'une fuite et confirmée définitivement par l'acte héroïque de Zhang : au moment où la digue est sur le point de s'effondrer, il se jette dans l'eau et bouche le trou avec une botte d'herbe sèche et un sac de chanvre rempli de terre, sauvant ainsi la vie des personnes de plusieurs villages.

C'est ce jour même, en rentrant à la maison que Zhang se rend compte qu'il est guéri de son impuissance. Si, avant la lutte contre l'inondation, il était un homme castré, cette lutte signifie pour lui un acte symbolique de parricide. Il récupère ainsi son pénis qu'il croyait avoir perdu.

Dans *Totem et tabou*, Freud explique les émotions ambivalentes des fils à l'égard de leur père et leurs réactions après le parricide chez la horde originaire : « Ils (les fils) haïssaient le père

[316] ZHANG Xianliang, *La moitié de l'homme, c'est la femme*, *op. cit.*, p. 204‑205.

qui faisait si puissamment obstacle à leur besoin de pouvoir et à leurs exigences sexuelles, mais ils l'aimaient et l'admiraient aussi. Une fois qu'ils l'eurent éliminé, eurent satisfait leur haine et furent parvenus à réaliser leur désir de s'identifier à lui, les motions tendres qui avaient été violentées ressortirent nécessairement. (…) Ils renièrent leur forfait en déclarant interdite la mise à mort du substitut du père, du totem, et renoncèrent à ses fruits en se privant des femmes devenues libres[317]. »

En effet, dans le roman, l'attitude de Zhang Yonglin vis-à-vis de Cao Xue est également caractérisée par une ambivalence. La conversation imaginaire entre Zhang et Song Jiang, ainsi que la scène du combat contre l'inondation traduisent son hostilité. Néanmoins, nous voyons ailleurs que son attitude envers ce représentant du Parti ne se limite pas à cela. Cao Xueyi, au lieu d'être tyrannique, est une figure caractérisée par la gentillesse et son aspect compréhensif. Bien qu'il soit chef du Parti, chaque fois qu'il attribue une tâche à Zhang, il demande toujours son avis, donnant l'impression qu'il s'agit d'une consultation, au lieu d'un commandement provenant des supérieurs, et que Zhang a toujours le droit de refuser. Lors d'une discussion entre Zhang Yonglin et Luo Zongqi, un ami de Zhang, Luo critique plusieurs secrétaires du Parti, qui sont impitoyables et qui profitent de leur position pour maltraiter les gens[318]. L'image de ces secrétaires constitue un fort contraste avec celle de Cao Xueyi.

L'intrigue de la lutte contre l'inondation se termine par une scène d'une signification particulière : « Quelqu'un me tira de l'eau. Je levai les yeux, c'était Cao Xueyi[319] ! » Ce petit geste peut être interprété comme un signe de réconciliation entre les deux, et sans doute comme un signe du désir de Zhang de s'identifier avec le père symbolique, le secrétaire du Parti. Suivant cette logique, nous pouvons prévoir que Zhang va désormais « renoncer à ses fruits (du parricide) en se privant de la femme devenue libre », pour reprendre les mots de Freud. Effectivement, comme nous le savons déjà, Zhang, malgré la guérison et malgré son profond amour pour Huang Xiangjiu, décide finalement de la quitter, car il entend un appel venant de loin – un appel pour qu'il poursuive la cause révolutionnaire. Nous pouvons alors dire que Zhang quitte la « mère » afin d'entrer dans la *Loi du père*. Telle est, pour nous, la logique derrière ce choix qui est apparemment contradictoire et énigmatique. Il faut

[317] FREUD Sigmund, *Totem et tabou (1913)*, Paris, Gallimard, 2010, p. 291‑292.

[318] Cf. ZHANG Xianliang, *Nanren de yiban shi nüren*, *op. cit.*, p. 81‑82.

[319] 有人把我拉了上来。我抬头一看，原来是曹学义！*Ibid.*, p. 160.

également signaler que le changement d'atmosphère politique d'alors constitue également un facteur promoteur pour l'identification au père, et pour la reconnaissance de la *Loi du père*, puisque c'est déjà la fin de la Révolution culturelle, et que l'on voit l'aurore qui se profile après la longue période d'obscurité.

2.2.3 Wang Anyi : retour aux purs plaisirs

Wang Anyi (1954-) figure parmi les écrivains les plus prolifiques de la Nouvelle période. Au cours de ses créations, elle ne cesse de renouveler son style. Même si elle ne fait partie d'aucun courant littéraire, à chaque phase de la Nouvelle période, elle a toujours des œuvres qui se distinguent de ses modèles précédents et qui attirent l'attention des lecteurs et des commentateurs. Cela, selon Wang Ning, est étroitement lié à la sensibilité de l'auteure par rapport aux théories introduites de différentes époques : « Les créations romanesques de Wang Anyi sont dans une certaine mesure un reflet indirect de la réception et la mise en application des théories critiques modernes et contemporaines de l'Occident dans l'écriture littéraire chinoise[320]. » En effet, sa trilogie sur l'amour, dès la publication, est considérée par les critiques comme une « imitation » et une interprétation littéraire des théories freudiennes ; la nouvelle *Siècle au sommet de la colline* (*Gangshang de shiji* 岗上的世纪, 1989) est jugée comme une œuvre marquée par le féminisme ; *Histoire de l'Oncle* (*Shushu de gushi* 叔叔的故事, 1990) et *Le chant des regrets éternels* (*Changhen ge* 长恨歌, 1995) sont estimés comme relevant d'une vision postmoderne. Ce qui est intéressant chez Wang Anyi, c'est qu'elle dénie toujours l'influence des théories occidentales que supposent les commentateurs littéraires et refuse toute étiquette qu'on lui attribue.

En ce qui concerne la psychanalyse et la littérature chinoise, Wang Anyi est également un nom incontournable. Zhang Hao a affirmé que « dans les ouvrages romanesques de Wang Anyi, la révélation symbolique de la conscience sexuelle, des sensations sexuelles, du monde onirique, du sentiment de culpabilité et de l'inconscient langagier, les analyses sur la psychopathologie sous les impulsions sexuelles, sur les comportements et la psychologie

[320] 王安忆的小说创作在某种程度上就是文学写作对西方现当代批评理论在中国之接受和应用的一个曲折反映. WANG Ning 王宁, *Wenxue yu jingshen fenxi xue* 文学与精神分析学 (Littérature et psychanalyse), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2002, p. 244.

sexuels pervers, portent toutes l'empreinte de la psychanalyse[321]. » À ce propos, l'écrivain Wang Shuo a fait une remarque intéressante : « La trilogie sur l'amour de Wang Anyi est complètement influencée par la psychologie freudienne. Je suis bien convaincu qu'elle avait les livres de Freud sur la psychologie dans la main gauche, et écrivait ses romans portant sur la sexualité avec la main droite. Si non, l'évolution des relations amoureuses dans ses œuvres n'aurait pas correspondu à un tel point au modèle *ça – moi – surmoi*[322]. »

Néanmoins, l'écrivaine elle-même refuse d'admettre qu'elle s'est inspirée de Freud, déclarant qu'elle « n'a pas lu les ouvrages de Freud », et qu'elle « ne connaît pas les théories de Freud[323] ». Wang Ning, l'un des premiers critiques littéraires à s'être intéressé à l'interaction entre la psychanalyse et la littérature, a ainsi réfuté cette déclaration de Wang Anyi :

> Si la première raison peut à peine tenir debout, la seconde nous semble pourtant difficile à justifier. Premièrement, il n'est pas possible que Wang Anyi, qui est intellectuelle, n'ait pas entendu parler de Freud et de ses idées principales dans les médias ou par d'autres voies/ moyens, même s'il s'agit de ouï-dire ou de la désinformation. Deuxièmement, Wang Anyi, en tant qu'écrivaine, notamment une jeune écrivaine qui se voue à la recherche artistique, a certainement lu un certain nombre d'œuvres littéraires contemporaines de l'Occident, alors que parmi les grands auteurs modernes et contemporains de l'Occident, il y a rarement quelqu'un qui ne soit pas influencé par le freudisme. Il est certain que Wang Anyi est indirectement influencée par le freudisme via ces auteurs. Troisièmement, les critiques littéraires qui ont reçu une formation rigoureuse de la psychanalyse, de l'herméneutique et de l'esthétique de la réception peuvent très bien ignorer ce que dit l'auteur, car certains écrivains refusent d'admettre l'influence venant de l'extérieur. De plus, il arrive que les critiques littéraires explorent des « significations textuelles » que les écrivains n'ont pas du tout

[321] 王安忆小说中对性意识、性感觉以及梦境、内疚心理、语言无意识的象征主义的揭示，对于性本能冲动下的变态心理，对于倒错性性行为、性心理的分析，无不打上了精神分析的印记. ZHANG Hao, *20 shiji zhonguo nüxing wenxue de jingshen fenxi huayu pouxi*, *op. cit.*, p. 99.

[322] 王安忆的三恋，完全受弗洛伊德心理学的影响。我总觉得她是左手捧着弗洛伊德的心理学书，右手写着性小说，要不然，她的作品中男女关系的发展不会那么符合本我、自我、超我的模式. WANG Shuo 王朔, *Meiren zeng wo menghanyao* 美人赠我蒙汗药 (La belle m'offre une drogue), Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2000, p. 240.

[323] 没有读过弗洛伊德的著作，也不知道弗洛伊德的理论. Cité par 王宁 dans *Bijiao wenxue yu dangdai wenhua piping* 比较文学与当代文化批评 (La littérature comparative et la critique culturelle contemporaine), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2000, p. 106. Cette affirmation de Wang Anyi est citée par plusieurs commentateurs. Pourtant, dans les articles que nous avons pu trouver, aucun des commentateurs n'a précisé d'où vient cette parole de l'auteure. Nous n'ignorons ainsi quand et dans quelles circonstances Wang Anyi l'a affirmé.

prévues lors de leur création[324].

Certes, Wang Ning n'a pas été très prudent ni très précis dans son argumentation, notamment lorsqu'il affirmait qu'il y a eu rarement des grands écrivains occidentaux qui ne soient pas influencés par Freud. Toutefois, nous sommes dans l'ensemble d'accord avec ce qu'il a dit. Nous avons cité, au tout début de la sous-section 1.3.3 (celle sur le rêve de Buling), un extrait du roman *Serpent à plumes* de Xu Xiaobin, qui montre qu'au début et au milieu des années 80, le fait de connaître les théories de Freud constituait un critère pour distinguer les intellectuels des masses. Nous sommes ainsi suspicieux par rapport à l'affirmation de Wang Anyi, qui insiste qu'elle n'avait aucune idée des théories de Freud. En ce qui concerne l'éventuelle influence indirecte des auteurs occidentaux, nous voulons signaler que dans les années 80, il y a eu un grand débat littéraire sur le modernisme, et qu'un nombre important d'œuvres romanesques faisant partie du modernisme ont été traduites et publiées en Chine, notamment des œuvres du courant *stream of consciousness*. Et comme nous l'avons déjà dit plus haut, la littérature moderniste est considérée, en Chine comme en Occident, comme étant étroitement liée à la psychanalyse. Nous voulons également souligner que tandis que certains auteurs, comme Chen Ran, Ke Yunlu, Xu Xiaobin se plaisent à affirmer le fait qu'ils se sont inspirés des théories occidentales, d'autres refusent de le reconnaître. Wang Anyi fait partie de ce second groupe. En fait, elle refuse toute étiquette qu'on lui accorde. Malgré un discours féministe bien évident dans ses créations, elle n'accepte pas le nom de « féministe » et ne reconnaît pas non plus l'impact du féminisme sur ses œuvres[325].

Néanmoins, si l'on observe les propres mots de Wang Anyi, nous allons constater qu'elle n'est pas totalement indifférente à la psychanalyse. Nous lisons dans ses textes, de temps à autre, des termes comme « inconscient » (潜意识), « inconsciemment » (下意识地),

[324] 如果前一个理由还可以成立的话，那么后一个理由就难以自圆其说了：首先，作为一个文化人，王安忆不可能不通过各种媒介途径听说过弗洛伊德其人及其主要理论观点，即使是道听途说或误传也罢；其次，作为一位作家，尤其是一位致力于艺术探索的青年作家，王安忆自然读过不少西方现当代文学作品，而西方现当代的大作家很少有人不受到弗洛伊德主义影响的，因此王安忆必然通过这条途径间接地受到弗洛主义的影响；再者，经过严格的精神分析学、阐释学和接受美学训练的批评家完全可以不理会作家本人的自述，因为有些作家不想道出自己所受到的外来影响，也有些友批评家发掘出来的"文本意义"确实是作家创作时所始料不及的. *Ibid.*

[325] Cf. WANG Anyi 王安忆 et LIU Jindong 刘金冬, *« Wo shi nüxing zhuyi zhe ma? »* 我是女性主义者吗？(Suis-je féministe?), *in Wang Anyi yanjiu ziliao* 王安忆研究资料, Jinan, Shandong wenyi chubanshe, 2006, p. 38-65.

« complexe » (情结), entre autres. En effet, à l'époque, la psychanalyse était déjà dans l'air du temps, et certains termes psychanalytiques, qui n'existaient pas dans la langue chinoise, sont devenus petit à petit des mots courants.

Par ailleurs, dans *Histoire de l'Oncle*, publié trois ans après *Amour dans une vallée enchantée*, le dernier de la trilogie sur l'amour, nous lisons un passage qui renvoie évidemment au complexe d'Œdipe. L'Oncle, le protagoniste, apprend la naissance de son enfant lorsqu'il donne un cours à l'école. En rentrant chez lui, il a un monologue intérieur sur le sexe du bébé :

> 他对自己说，假如在路上遇到一个女孩，那就是生女儿；假如遇到的是个男孩，则生儿子。他不知为什么心理暗暗企盼遇到个女孩。在这条短短的回家路途中，他的美梦已经做开了头，他想他的女儿应当有一双什么样的眼睛，一张什么样的嘴，应当扎什么样的小辫，应当穿什么样的鞋袜。后来，当西方各种各样的心理学传到中国，中国也开始建设自己的有东方特色的心理学科的时候，人们分析说，这类现象其实是一种隐秘情结的下意识反映。他所设想的女儿的形象其实正是他梦中的爱人。所以，后来，当他得知落地的婴儿是个男孩的时候，他不由得生出了一种失恋的心情，深深地失望了。从此，他对这个男性婴儿总有一种生分甚至敌意的感觉，好像一个外人侵入了他家，并且将他的家人驱赶了出去。这样，他和他儿子的那种长久的疏远的感情便在此得到了解释[326]。
>
> Il se dit, s'il rencontrait une fille sur le chemin, le bébé serait une fille ; s'il rencontrait un garçon, le bébé serait un garçon. Sans savoir pourquoi, il espéra secrètement qu'il rencontrerait une fille. Sur ce court chemin pour rentrer chez lui, il commença déjà son beau rêve. Il se demanda quels yeux, quelle bouche aurait sa fille, quelles tresses, quelles chaussures et quelles chaussettes elle porterait. Plus tard, quand différentes théories psychologiques furent introduites en Chine et que la Chine commença à construire sa propre discipline de psychologie à l'orientale, les gens dirent que ce genre de phénomènes était en fait un reflet inconscient d'un certain complexe occulte. La figure de la fille qu'il avait imaginée était au fond son amoureuse dont il rêvait. Ainsi, quand il apprit que le nouveau-né était un garçon, il ressentit involontairement une émotion semblable à celle d'être abandonné par son amoureuse. Il fut profondément déçu. Dès lors, il éprouva toujours un sentiment peu familier, voire une hostilité à l'égard de ce nourrisson mâle, comme si c'était un étranger qui avait envahi sa famille et qui avait chassé ses proches de la famille. Le sentiment distant entre lui et son fils qui persistait trouva ainsi son explication.

[326] 王安忆, *Shushu de gushi* 叔叔的故事 (L'histoire de l'Oncle), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2006, p. 18-19.

Nous voyons dans cet extrait que Wang Anyi n'est pas imperméable aux théories psychologiques. La relation père-fils dans ce contexte est décrite tout à fait dans la perspective œdipienne. La préférence pour une fille plutôt que pour un garçon, ainsi que l'hostilité que ressent le père envers le fils sont soigneusement mises en avant. En lisant le texte, nous comprenons toute de suite que le « complexe occulte » renvoie au complexe d'Œdipe et que la figure de la fille imaginée par l'Oncle pourrait se rapporter à la figure d'*anima* dans le système jungien. Il faut également savoir que tout au long du roman *Histoire de l'Oncle*, la relation entre l'Oncle et son fils Dabao 大宝 est examinée du point de vue œdipien.

Vers la fin du roman, Dabao, jeune homme gravement malade, sans travail, sans argent, sans petite copine, tente de tuer l'Oncle, son père qui l'a abandonné, qui a laissé derrière lui son passé humiliant en tant que « droitier », qui est devenu une grande figure dans le domaine littéraire et qui entretient une relation amoureuse avec une jeune fille de l'âge de Dabao. L'histoire de l'Oncle se termine avec la phrase suivante : « L'Oncle ne sera plus jamais heureux »[327]. Dans cette nuit de malheur pour l'Oncle, il réussit à empêcher l'acte parricide de Dabao. Néanmoins, il est pleinement conscient que son passé traumatisant pendant la Révolution culturelle, qu'il a refoulé et qu'il croit avoir oublié, lui est entièrement revenu avec la réapparition de Dabao. S'il « ne sera plus jamais heureux », c'est parce qu'il vivra désormais hanté par le trauma du passé. Il s'agit ainsi d'un texte très marqué par le discours psychanalytique.

Nous avons jusqu'alors tenté de souligner, malgré le déni de l'auteure, l'éventuel rapport entre la psychanalyse et les textes Wang Anyi. Passons alors au texte qui fait l'objet de notre analyse dans cette partie : *Amour dans une petite ville*. Il s'agit d'une histoire entre deux jeunes danseurs d'une troupe de théâtre au temps de la Révolution culturelle. Ils sont tous deux déformés physiquement à cause des exercices trop lourds : la fille est obèse et le garçon s'arrête de grandir, devenant une figure d'adulte « enfermée » dans le corps d'un enfant. Poussés par les désirs sexuels qu'ils ressentent comme un volcan à l'intérieur du corps, les deux jeunes cherchent tout le temps à avoir des rapports sexuels en secret, d'où leur sentiment de culpabilité. La haine s'impose petit à petit entre eux, ce qui fait qu'ils se battent et se querellent sans cesse devant les autres membres de la troupe. Tourmentés par l'amour et la

[327] 叔叔再不会快乐了. *Ibid.*, p. 85.

haine, ils se demandent s'il faut mettre fin à leur vie. Mais un jour ils se rendent compte que la fille est enceinte. La naissance des enfants jumeaux met fin aux désirs charnels de la fille, qui décide de les élever toute seule, alors que le garçon, qui en souffre plus qu'avant, se laisse aller aux jeux d'argent.

Si, les descriptions du désir sexuel dans *La moitié de l'homme, c'est la femme* visent en fin de compte la politique, Wang Anyi, par son roman *Amour dans une petite ville*, tente de retourner à l'homme même, aux purs plaisirs de l'être humain. Chen Sihe, lors d'un dialogue avec Wang Anyi, exprime ouvertement son désaccord avec la façon dont la sexualité est envisagée dans le texte de Zhang :

> Ils (les auteurs comme Zhang Xianliang) pensent qu'ils ne décrivent pas tout simplement la « sexualité », et qu'ils cherchent à révéler des aspects sociaux, historiques et culturels par la « sexualité », ce qui, d'après eux, a beaucoup plus de valeur que la pure description de la « sexualité ». À mon avis, cette façon d'appréhender la « littérature érotique » montre que notre littérature ne s'est pas encore rendu compte de la valeur de décrire la « sexualité ». D'un point de vue plus profond, cela veut dire que nos connaissances sur l'homme ne sont pas encore entrées dans la phase consciente. (…dans ce genre de romans), la « sexualité » n'est qu'un outil pour dénoncer la société, (…) ce qui est en fait une vulgarisation de la « littérature érotique »[328].

De fait, Zhang Xianliang n'est pas le seul à s'être servi de l'érotisme pour dénoncer la politique et la société. Cela représente à l'époque le grand modèle dans ce genre. Et ce qui se cache derrière ce modèle est en fait toujours l'idée d'après laquelle la sexualité n'est pas un thème qui plaît au goût raffiné. Tel est la raison essentielle pour laquelle les auteurs au début de la Nouvelle période ont toujours cherché à associer la sexualité à un thème plus « grandiose », souvent un thème politique. Suivant cette logique, nous pouvons dire que la publication de *Amour dans une petite ville* représente un grand pas en avant dans la littérature érotique chinoise de la Nouvelle période, car la sexualité dans ce texte est détachée de toute signification politique, et qu'elle retourne aux purs plaisirs et purs désirs, en tant que partie intégrante de la nature humaine. Cette perspective d'envisager la sexualité, d'après Chen Sihe,

[328] 他们认为这不是单纯的写"性"，而是通过"性"来反映社会历史文化内容，这比单纯写"性"要有意义得多。我认为，这样来理解"性文学"，说明我们的文学还没有认识到写"性"的意义，进一步说是对人的认识没有进入一个自觉的阶段。……这里的"性"本身，只是被借来用于揭露社会的工具。……是"性文学"的庸俗化. WANG Anyi 王安忆 et CHEN Sihe 陈思和, « Liangge 69 jie chuzhongsheng de jixing duihua » 两个 69 届初中生的即兴对话 (Dialogue improvisé entre deux collégiens de la promotion 69), *Shanghai wenxue* 上海文学, 1988, n° 03, p. 78.

est importante pour que l'érotisme soit évalué de manière juste dans la littérature[329].

Dans son dialogue avec Chen Sihe, Wang Anyi affirme, de manière explicite, qu'elle a voulu construire une nouvelle esthétique de la sexualité. Elle signale tout d'abord l'importance de l'érotisme : « Pour décrire véritablement la nature humaine, l'amour est un thème incontournable. Si l'on veut écrire sur l'amour, on va certainement aborder l'érotisme. De plus, à mon avis, si l'on décrit l'homme sans écrire sur la sexualité, on n'arrivera pas à représenter l'homme de façon complète, ni on ne pourra toucher le noyau de l'être humain. Si tu es véritablement un écrivain sérieux, un écrivain d'une certaine profondeur, la sexualité est une question à laquelle tu ne peux pas échapper[330]. »

Wang Anyi avance en plus que dans la culture chinoise, il manque un « beau langage sur la sexualité[331] », ce qui fait qu' « il n'y a quasiment pas de modèle qui décrit la sexualité avec un regard esthétique dans la littérature chinoise[332] ». Pour que la sexualité soit décrite d'un « regard esthétique » dans la littérature, il faut tout d'abord qu'elle se débarrasse de toute signification péjorative léguée par la culture traditionnelle, ainsi que de tout fardeau que lui impose le discours politique. Il faut qu'elle se remette à sa nature première, qui incarne la force même de la vie. Ce changement radical de la façon d'appréhender la sexualité dans le contexte chinois, comme nous l'avons développé plus haut, n'est pas sans rapport avec la réintroduction de la psychanalyse.

Dans *Amour dans une petite ville*, l'auteur axe sa narration entièrement sur l'évolution du désir charnel des deux protagonistes : d'une lente montée du désir à l'irruption d'une brûlante sensualité, qui mène à un profond remords né de la transgression de l'interdit ; des luttes corporelles violentes provoquées par leurs émotions contradictoires l'un vers l'autre jusqu'à l'extinction de la flamme chez l'héroïne avec la naissance du bébé. Wang Anyi décrit, de façon audacieuse et minutieuse, les moindres détails de leur psychologie sexuelle.

---

[329] Cf. *Ibid.*, p. 79.

[330] 要真正地写出人性，就无法避开爱情，写爱情就必定涉及性爱。而且我认为，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，如果你真是一个严肃的、有深度的作家，性这个问题是无法逃避的. *Ibid.*, p. 78.

[331] 中国文化中没有一套美好的"性语言". *Ibid.*, p. 79.

[332] 这种用审美眼光来描写性的方式，在中国文学中几乎是没有的. *Ibid.*

Ce qui attire tout d'abord l'attention dans ce roman, c'est le fait que la passion physique est décrite comme un désir incontrôlable. Pendant une certaine période, la troupe est en tournée dans le Sud. Ils donnent des représentations tout d'abord dans une ville particulièrement bruyante, où il y a partout des gens, et ensuite dans une autre ville au climat très chaud, où les garçons et les filles de la troupe ne sont plus séparés, mais réunis tous au même étage, sans pouvoir se cacher, sans rien pour se dissimuler. Il leur est donc de plus en plus difficile de trouver un lieu tranquille pour assouvir le désir qui les brûle. Ils souffrent :

> 他们没有地方单独地谈话，可是灵魂却已经一千遍一万遍地立下了海誓山盟。他们又孤苦又焦灼，身心受着这样的煎熬，却非但不憔悴，反而越来越茁壮，越来越旺盛。他们几乎忍无可忍，却必须要忍受。心里如同有一把烈火在燃烧。却又没有地方逃脱，只能直挺挺，活生生地任凭烧灼，没有比这更苦的了[333]。

> Ils n'ont nulle part où aller pour se parler seul à seul, mais dans leur cœur ils se sont déjà fait mille et mille serments. Ils sont à la fois solitaires et dévorés d'anxiété, mais malgré leurs tourments, loin d'être pâles et défaits, ils paraissent au contraire de plus en plus robustes et flamboyants. Ils ne peuvent plus résister, mais ils sont obligés de se contenir. Avec dans le cœur ce feu ardent auquel ils ne peuvent échapper, rien n'est plus éprouvant pour eux que de devoir supporter cette brûlure en restant impassible[334].

Dans ce court extrait, l'auteure mobilise toute une série de mots faisant référence au « feu » : 焦灼 (être dévorés d'anxiété), 煎熬 (les tourments)[335], 旺盛 (flamboyant), 烈火 (un feu ardent), 燃烧 (s'emflammer), 烧灼 (brûler). Les lecteurs, à travers ces mots, ressentent cette brûlure et ces tourments, tout comme les deux protagonistes. Ces descriptions du désir bouillonnant nous rappellent ce que dit Freud sur le *ça*, qui est le réservoir des pulsions : « (…) nous l'appelons un chaos, un chaudron plein d'excitations en ébullition. (…) il recueille en lui

[333] WANG Anyi 王安忆, *« Xiaocheng zhilian »* 小城之恋 (Amour dans une petite ville), *in* 三恋, Chongqing, Chongqing chubanshe, 2012, p. 184.

[334] Traduction de Yvonne André rectifiée par nous (pareilles pour les autres citations de ce roman) : WANG Anyi, *Amour dans une petite ville*, ANDRÉ Yvonne (trad.), Arles, Philippe Picquier, 2010, p. 95.

[335] Pour la traduction de ces mots, nous avons essayé de faire de notre mieux pour choisir des mots ayant trait au « feu ». Néanmoins, cela n'est pas possible pour certains mots comme 焦灼 et 煎熬. Le mot 焦灼 est composé de 焦 (roussir) et 灼 (rôtir). Dans la langue chinoise, on emprunte l'image d'être mis sur le feu pour exprimer le sentiment d'être dévoré par l'anxiété. Dans le mot 煎熬, 煎 veut dire « frire à feu doux » et 熬 signifie « chauffer jusqu'à dessiccation ». Les deux caractères mis en ensemble prennent le sens figuré d' « être tourmenté ».

les besoins pulsionnels qui trouvent en lui leur expression psychique mais nous ne pouvons pas dire dans quel substrat. À partir des pulsions, il se remplit d'énergie, mais il n'a pas d'organisation, il ne produit pas de volonté d'ensemble, mais seulement l'aspiration à procurer satisfaction aux besoins pulsionnels, en observant le principe de plaisir[336]. » Il s'agit donc des pulsions humaines archaïques, qui ne cherchent qu'à se satisfaire. Nos deux héros sont justement poussés et torturés par cette force brute. Freud révèle également la nature imperméable à la raison du ça : « Pour les processus qui ont lieu dans le ça, les lois logiques de la pensée ne sont pas valables[337]. »

Cet aspect illogique des pulsions sexuelles, qui échappe à toute explication rationnelle, est également mis en avant par Wang Anyi. Face à ce désir obstiné et incontrôlable, les deux jeunes qui connaissent à peine la vie se sentent très perdus. Ils n'arrivent pas à le maîtriser, ni à le comprendre :

> 他们真是苦啊！苦得没法说，他们不明白，这么狂暴的肆意的推动他们，支使他们的究竟是来自什么地方的一股力量。他们不明白，这么残酷地烧灼他们，燎烤他们的，究竟是从哪里升起的火焰。他们不明白自己是怎么了？是怎么了？是怎么了[338]？
>
> Ils en souffrent, de façon indicible ! Ils ne comprennent pas d'où vient finalement la force qui les pousse à agir de façon si enragée, si dépourvue de scrupules. Ils ne comprennent pas d'où s'élèvent ces flammes qui les embrasent, qui les ravagent si cruellement. Ils ne comprennent pas : En eux, qu'est-ce qui se passe ? Qu'est-ce qui se passe ? Qu'est-ce qui se passe[339] ?

Les deux enfants jadis innocents sont désormais enfoncés « dans un tel gouffre de noirceur et de vilenie[340] », sans personne pour les aider, ni personne capable pour les aider. Et ce n'est pas tout. Ils souffrent d'autant plus qu'ils sont tourmentés par un profond sentiment de culpabilité à cause de la transgression de l'interdit. Notons qu'ils vivent au temps de la Révolution culturelle, où l'atmosphère sociale était extrêmement conservatrice et puritaine.

---

[336] FREUD Sigmund, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse* (1932), ZEITLIN Rose-Marie (trad.), Paris, Gallimard, 2002, p. 102.

[337] *Ibid.*

[338] WANG Anyi, *«* Xiaocheng zhilian *»*, *op. cit.*, p. 188‑189.

[339] WANG Anyi, *Amour dans une petite ville*, *op. cit.*, p. 117.

[340] 肮脏黑暗的深渊. WANG Anyi, *«* Xiaocheng zhilian *»*, *op. cit.*, p. 189.

Tout ignorants qu'ils soient, ils comprennent parfaitement que les rapports sexuels avant le mariage sont très mal vus. Ils se prennent ainsi pour des gens « sales » :

> 身体那么狂热地扑向对方，在接触的那一瞬间，却冷漠了，一切感觉都早已不陌生，没有一点新鲜的好奇，惊慌与疼痛。如同过场似的走了一遍，心里只是沮丧。得不着一点快乐，倒弄了一身的污秽，他们再不能做个纯洁的人了。这时方才感到了悲哀与悔恨，可是，一切早已晚了。
>
> 剧团里，谈恋爱的人日益增多，几乎都成双成对，一起进，一起出。他们本也应该加入这二路纵队，并且可作领队的。可是却深觉惭愧，很不够格似的。眼看着别人，都比自己纯洁，都有着美丽的前途，而自己却早早地掉下了泥淖，再也洗不净了[341]。
>
> Alors qu'ils sont physiquement follement attirés l'un vers l'autre, à l'instant même où ils se touchent, la froideur les gagne, tant ils ont depuis longtemps épuisé toute la gamme des sensations. Ils ont perdu l'attrait pour la nouveauté, la frayeur et la douleur qu'elle suscite. Comme si, après un tour sur scène pour la forme, ils ne ressentaient que découragement. Aucune joie, rien qu'un corps souillé, sans espoir de retrouver leur pureté première. Ils sont accablés de tristesse et de remords, mais hélas, il est trop tard.
>
> Les artistes de la compagnie sont de plus en plus nombreux à tomber amoureux, ils forment presque tous des couples inséparables. Ils devraient, eux aussi, faire partie de ce groupe où tous vont par deux, ils pourraient même être les premiers de la troupe. Mais ils ressentent une honte extrême, comme s'ils ne le méritaient pas. Ils observent les autres qui paraissent plus purs qu'eux, dont l'avenir s'annonce radieux, alors qu'eux-mêmes sont depuis longtemps tombés dans une fange dont ils ne pourront jamais se laver[342].

Ils souffrent donc de la punition sévère de la conscience morale, ce qui fait qu'ils n'éprouvent plus de plaisir dans les rapports sexuels. L'état psychique des deux jeunes correspond parfaitement à une situation présentée par Freud lorsqu'il élabore son développement à l'égard du *surmoi* : « (…) je me suis laissé inciter, par l'attente excessive d'un plaisir, à faire quelque chose contre quoi protestait la voix de ma conscience (morale), et après l'acte, ma conscience me punit par des reproches pénibles, me fait éprouver le repentir de mon acte[343]. »

[341] *Ibid.*, p. 166-167.

[342] WANG Anyi, *Amour dans une petite ville*, *op. cit.*, p. 77-78.

[343] FREUD Sigmund, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse (1932)*, *op. cit.*, p. 84.

Selon Freud, la conscience morale représente une des fonctions du surmoi. Le surmoi se forme au cours de l'enfance par intériorisation des interdits et des normes morales légués par les parents. Plus tard, les maîtres et les autorités succèdent au rôle des parents, et leurs ordres et leurs interdictions restent puissants sous forme de conscience morale[344].

Dans le cas de nos deux protagonistes, l'interdiction des rapports sexuels avant le mariage, qui est une norme morale, est intériorisée par leur psychisme. Ainsi, leur *moi*, qui, d'après Freud, sert trois despotes (le monde extérieur, le surmoi et le ça[345]), est dans un état constamment conflictuel. D'un côté, il est poussé par le ça, qui cherche en permanence à satisfaire les pulsions brûlantes ; d'un autre côté, il est observé par le rigoureux surmoi qui le punit par la conscience de la culpabilité. À cela s'ajoute encore les contraintes du monde extérieur, qui ne présente pas de conditions favorables pour qu'ils puissent satisfaire leur désir. Résultat : leur libido ne trouvant pas d'exutoire, une bagarre extrêmement violente éclate entre les deux, car : « Pour lui, elle est la seule personne qui puisse lui fournir la possibilité d'épanchement (de la douleur née du mélange de la colère et du désir ardent), et pour elle, c'est la même chose[346]. » Ils sont tous les deux blessés grièvement et ils deviennent dès lors « les pires ennemis au monde, les plus hostiles, les plus irréconciliables[347] ».

Ils ne peuvent plus se trouver face à face, car « la moindre rencontre entraîne des démêlés catastrophiques[348] ». Et du point de vue des autres, leurs bagarres continuelles sont comme l'accouplement de deux chiens errants. Autrement dit, ces conflits et tortures corporels réciproques sont au fond une satisfaction perverse de leur désir. La relation entre les deux passe alors de l'amour à la haine et est marquée par une *ambivalence*. Il s'agit en fin de compte d'une relation qui revêt une couleur sadomasochiste, et qui est caractérisée par l'entrecroisement de la *pulsion de vie* et de la *pulsion de mort*.

---

[344] Cf. FREUD Sigmund, « Le moi et le ça (1923) », *in Essais de psychanalyse*, LAPLANCHE Jean (trad.), Paris, Payot, 2001, p. 278.

[345] Cf. FREUD Sigmund, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse* (1932), *op. cit.*, p. 107.

[346] 对于他，她是唯一可以提供发泄的出路，对于她，他也同样是唯一的出路. WANG Anyi, *«* Xiaocheng zhilian *»*, *op. cit.*, p. 187.

[347] 从此以后，他们便成了天下最大、最敌对、最不共戴天的仇人了. *Ibid.*

[348] 偶一碰撞，便会酿成一场灾难性的纠纷. *Ibid.*

Le destin tragique de ces deux jeunes, dont nous ignorons le nom[349], est dû au fond à une atmosphère horriblement puritaine et à l'idée traditionnelle qui considère la sexualité comme quelque chose de sordide. Nous pouvons ainsi dire que Wang Anyi, en écrivant ce roman, qui a fait scandale, accuse en fait la position de l'idéologie traditionnelle à l'égard de la sexualité. De ce point de vue, nous ne pouvons pas dire que ce texte de Wang Anyi est dépourvu de toute allusion politique, sociale ou culturelle. En réalité, dans son dialogue avec Chen Sihe, Wang signale explicitement sa visée sociale dans ce roman : « Pourquoi les Chinois n'arrivent pas à se débarrasser du sentiment sordide lorsqu'ils parlent de la sexualité ? Pourquoi les Japonais ont un sentiment de culpabilité par rapport à la sexualité ? Pourquoi la sexualité, pour les Occidentaux, est quelque chose de banal et normal comme manger et marcher[350] ? » D'après elle, ces différences de mentalités sont liées en fin de compte aux contextes sociaux.

Rao Shuguang, dans un article consacré à l'analyse de *Amour dans une petite ville*, énonce une critique assez étourdissante qui accuse l'idéologie traditionnelle chinoise, notamment par rapport à sa sévère répression exercée vis-à-vis de la sexualité : « En Chine, il n'y a pas de philosophie sur l'homme. Il n'y a que l'éthique (伦理学) sur l'homme, ce qui veut dire que la compréhension de l'homme est purement moralisée. L'étouffement et l'éradication des sentiments de l'homme, y compris ceux liés à la sexualité constituent au fond l'étouffement de la vitalité et de la créativité de l'homme, ce qui a conduit non seulement au déclin de la personnalité des Chinois, mais également à leur stérilité, au sens remontant à l'origine de la vie[351]. » Dans ce développement, Rao rapproche en fait la force sexuelle et la force vitale et souligne les conséquences néfastes de l'idéologie traditionnelle qui préconise l'ascétisme. Suivant cette logique, il fait l'éloge des descriptions de la sexualité dans la littérature au milieu des années 80 : « Les questions du sexe et de l'érotisme dans les créations actuelles de

[349] Au lieu de nommer les deux protagonistes, Wang Anyi a choisi de mettre tout simplement le « il » et le « elle », cela sans doute dans le but de signaler qu'il s'agit d'une histoire et d'une relation assez représentives et fréquentes, qui se passent peut-être tous les jours autour de nous.

[350] 为什么中国人谈到性总是摆脱不了一种肮脏感？为什么日本人对性有一种犯罪感？为什么西方人对性则习以为常就像吃饭走路一样？WANG Anyi et CHEN Sihe, *«* Liangge 69 jie chuzhongsheng de jixing duihua *»*, *op. cit.*, p. 80.

[351] 中国没有有关人的哲学，而只有有关人的伦理学，即对人的理解纯粹是道德化的。中国文化对包括性欲在内的人的感性的扼杀和泯灭，实际上是对人的生命力和创造力的扼杀。它不仅造成了中国人在人格上的自我萎缩，而且也造成了中国人在生命本源意义上的无生殖能力. RAO Shuguang 饶曙光, *«* Jiaozhuo zhong de sikao yu zhengzha *»* 焦灼中的思考和挣扎 (Réflexions et luttes dans l'angoisse), *Zuopin yu zhengming* 作品与争鸣, 1987, n° 01, p. 38.

la littérature chinoise ne sont point une simple question de briser un tabou. Au lieu d'effectuer des critiques simplistes du point de vue de la morale, il faut examiner, sur la base des sentiments, le fondement originel de la vie, qu'ont perdu les Chinois il y a longtemps[352]. »

Ainsi arrivons-nous à la fin de notre analyse sur *Amour dans une petite ville* de Wang Anyi. Malgré le déni de l'auteure par rapport à une inspiration venant des théories psychanalytiques, le monde intérieur des protagonistes soigneusement mis en scène par Wang présente un cas excellent d'un moi accablé par le ça et le surmoi. La couleur sadomasochiste qui marque la relation entre les deux, ainsi que l'accusation de la culture traditionnelle qui réprime les désirs naturels de l'être humain, nous invitent naturellement à supposer un éventuel impact des théories freudiennes sur ce texte, qui, malgré toutes les controverses suscitées, représente un grand pas en avant dans ce genre littéraire.

2.2.4 Wang Xiaobo : la libération sexuelle contre une société castratrice

Wang Xiaobo (1952-1997), l'un des écrivains chinois les plus importants des années 90, est souvent évoqué comme un écrivain atypique et indépendant. L'écriture de Wang Xiaobo, d'un style familier, est marquée par l'humour noir et sa dimension absurde. L'auteur, né en 1952 à Pékin, est envoyé au Yunnan comme « jeune instruit » au début de la Révolution culturelle. Il y a vécu trois ans et cette expérience de rééducation deviendra une source d'inspiration pour plusieurs de ses romans, dont *L'âge d'or* (*Huangjin shidai* 黄金时代), œuvre qui l'a rendu célèbre.

L'une des particularités des textes de Wang Xiaobo réside dans ses descriptions hardies et franches de la sexualité. Dans *L'âge d'or*, par exemple, la Révolution culturelle, qui, est censée être une époque asexuée et que les autres écrivains n'hésitent pas à décrire avec les mots les plus obscurs, est pourtant présentée comme l'âge d'or d'une sexualité sans entraves. Alors que dans *L'amour au temps de la révolution* (*Geming shiqi de aiqing* 革命时期的爱情), l'auteur commence son œuvre par une phrase qui choque, au moins à l'époque : « C'est

[352] 当前中国文学创作描写性与性爱问题，绝不简单是一个突破禁区的问题，而必须在这种感性根基上追究中国人长期失落了的生命本体，而不能作简单的道德评价. *Ibid.*

un livre sur l'amour charnel[353]. » L'intérêt personnel de Wang Xiaobo pour les théories de Freud, ainsi que la façon dont la sexualité est représentée dans ses œuvres nous invitent à supposer un éventuel lien entre la psychanalyse et l'écriture de Wang Xiaobo. Dans cette sous-section, nous allons tenter de mettre en avant ce lien par l'étude de la sexualité dans deux nouvelles de Wang Xiaobo : *L'âge d'or* (1991) et *L'amour au temps de la révolution* (1994).

Il y a une chose qui est certaine, c'est que Wang Xiaobo a lu Freud. Il a déclaré à plusieurs reprises, dans ses essais et ses ouvrages romanesques de nature autobiographique, qu'il a lu les œuvres complètes de Freud. Rien que dans *L'amour au temps de la révolution*, une nouvelle qui n'est pas très longue, il mentionne sept fois Freud. Il s'agit souvent d'analyser les personnages d'un point de vue psychanalytique. Par exemple, la vieille dame, Lao Lu 老鲁, directrice du Comité de révolution de l'usine se croit insultée à cause d'un dessin d'une femme nue, avec son nom à côté. Pour une raison non certaine, elle prend Wang Er 王二, le protagoniste, pour l'auteur du dessin et cherche à le chasser et le punir. Un jour, elle change tout d'un coup d'attitude envers Wang Er et demande pardon à Wang Er, en disant qu'elle a été de mauvaise humeur et qu'elle n'est pas arrivée à réprimer sa colère. Voilà la réponse de Wang Er : « Quand j'étais aux États-Unis, j'ai lu les œuvres complètes de Freud. Je comprends bien tout cela depuis longtemps. Vos désirs sexuels étaient alors réprimés. Si vous aviez fait plus l'amour avec votre mari, vous auriez pu étouffer votre colère[354]. » De cette manière, les termes psychanalytiques, tels que « hystérie », « masochiste », « stade anal », « refoulement » sont parsemés un peu partout dans le texte.

Par ailleurs, il a écrit un essai intitulé « Freud et masochiste » (*Fuluoyide he shounuë kuang* 弗洛伊德和受虐狂), dans lequel il a affirmé que tout le monde était dans une certaine mesure hystérique, et qu'il était devenu de meilleure humeur depuis qu'il avait lu les travaux de Freud. L'idée principale de l'article est de dévoiler le caractère masochiste des Chinois face à l'autorité. Nous y reviendrons plus tard. Dans certains autres essais, il a abordé d'autres thèmes psychanalytiques tels que la bisexualité (« Le diable étranger et Gu Hongming » 洋鬼

[353] 这是一本关于性爱的书. WANG Xiaobo, *« Geming shiqi de aiqing »*, *op. cit.*, p. 173.

[354] 我在美国把弗洛伊德全集看了一遍，这些事早就明白了。您那时是性欲受到了压抑，假如多和您丈夫做几次爱，火气就能压住. *Ibid.*, p. 206.

子与辜鸿铭[355]) et la perversion (« Une autre culture » 另一种文化[356]). De ces évocations de Freud dans ses textes, on voit non seulement que Wang Xiaobo a lu les œuvres de Freud, mais aussi qu'il a ses propres réflexions par rapport à ce que dit Freud et essaie souvent d'observer et d'expliquer ce qui se passe autour de lui d'un point de vue psychanalytique.

La sexualité : une pulsion naturelle et une angoisse de castration

Les deux nouvelles qui nous occupent ici ont été publiées au début des années 90. Comme nous le savons déjà, à l'époque, l'atmosphère sociale est devenue beaucoup plus ouverte et la sexualité dans la littérature était beaucoup mieux tolérée que dans les années 80, notamment au début des années 80. Malgré cela, les textes de Wang Xiaobo, à cause de sa dimension trop hardie dans les descriptions érotiques, ont eu beaucoup de difficulté à se faire publier. *L'âge d'or*[357], publié déjà à Taiwan en 1991, a dû attendre trois ans de plus pour finalement être accessible au public du continent principal. C'est non seulement parce qu'il décrit la sexualité sans aucune réserve, mais aussi parce que l'histoire se passe durant la Révolution culturelle :

Wang Er 王二, jeune étudiant de Beijing, est envoyé à la campagne au Yunnan. Confronté à l'hostilité des cadres, qui lui attribuent les tâches les plus rudes, il sympathise avec Chen Qingyang 陈清扬, jeune et jolie doctoresse, qui, pour des raisons qu'elle ne connaît pas, est considérée par les paysans comme une « chaussure trouée » (破鞋, femme de mœurs légères). A l'anniversaire des 21 ans de Wang Er, les deux ont leur premier rapport sexuel, appelé « grande amitié » par Wang. Ils vont ensuite éprouver cette « grande amitié » à maintes reprises. Chen devient ainsi une vraie « chaussure trouée ». Leur adultère dénoncé, ils sont de temps en temps convoqués aux séances de critiques publiques et doivent déposer des

[355] WANG Xiaobo 王小波, *« Yang guizi yu Gu Hongming »* 洋鬼子与辜鸿铭 (Le diable étranger et Gu Hongming), *in Chenmo de daduoshu* 沉默的大多数, Nanjing, Yilin chubanshe, coll. « Wang Xiaobo quanji » 王小波全集, 2012, vol. 7, p. 81-83.

[356] WANG Xiaobo 王小波, *« Ling yizhong wenhua »* 另一种文化 (Une autre culture), *in Wo de jingshen jiayuan* 我的精神家园, Nanjing, Yilin chubanshe, coll. « Wang Xiaobo quanji » 王小波全集, 2012, vol. 8, p. 154-156.

[357] Le volume *L'âge d'or* publié en 1997, auquel nous nous référons, est un recueil qui regroupe cinq nouvelles, dont *L'âge d'or* et *L'amour au temps de la révolution*. Elles sont toutes écrites à la première personne et considérées comme des romans autobiographiques. La plupart d'entre elles ont comme contexte la Révolution culturelle.

autocritiques détaillant leurs expériences sexuelles, qui feront la joie des cadres politiques chargés de les « confesser ».

Si l'on feuillette la nouvelle, on remarquera que l'on peut trouver des descriptions sexuelles presque à toutes les pages. A ce propos, l'auteur lui-même a donné une explication : « Comme nous le savons tous, dans les années 60 et 70, la Chine était dans une époque sans sexualité. Ce n'est qu'à une époque sans sexualité qu'elle peut devenir le thème majeur de la vie, tout comme la faim devient le thème majeur dans les années où l'on en souffre[358]. » Il faudrait pourtant signaler que malgré l'abondance des descriptions sexuelles, l'écriture de Wang Xiaobo ne donne pas l'impression d'être pornographique. Voilà ce que dit Xing Xiaoqun à ce propos : la lecture de *L'âge d'or*, « au lieu de soulever l'antipathie, comme ce que nous ressentons en lisant *Fleurs en fiole d'or* (*Jinping mei* 金瓶梅)[359], procure une esthétique naturelle née de l'expérience de la vie[360] ». Cela, à notre avis, est dû partiellement au fait que la sexualité est représentée, sous la plume de Wang, comme une pulsion innée et naturelle.

Wang Er énonce, de temps à autre, des déclarations à l'égard du sexe. « À mes yeux, dit-il, cette chose (le membre viril) était d'une importance sans pareille, comparable à l'existence même[361]. » Dans *A trente ans, on se tient debout* (*Sanshi erli* 三十而立), il souligne l'importance du sexe d'une manière métaphorique : « À mon avis, l'herbe pousse au printemps, elle n'a pas d'objectif ; un cheval mâle a un coup de chaleur quand le vent se lève,

[358] 众所周知，六七十年代，中国处于非性的年代。在非性的年代里，性才会成为生活主题，正如饥饿年代里吃才会成为生活的主题. WANG Xiaobo 王小波, *« Cong "Huangjin shidai" tan xiaoshuo yishu »* 从《黄金时代》谈小说艺术 (Sur l'art du roman : le cas de *L'âge d'or*), *in Langman qishi* 浪漫骑士, Beijing, Zhongguo qingnian chubanshe, 1997, p. 51‑52.

[359] Un roman classique chinois de la dynastie Ming (publié vers 1610), longtemps interdit en Chine, qui est surtout connu pour les descriptions de la sexualité.

[360] （从阅读效应看），绝没有阅读《金瓶梅》时那种心理的反感，而是一种自然的生命体验的美感. XING Xiaoqun 邢小群, *« Wo du "Huangjin shidai" - guanyu xing jiazhiguan de chaoyue »* 我读《黄金时代》——关于性价值观的超越 (Lecture de *L'âge d'or* - Dépasser le concept de valeur sur la sexualité), *in Langman qishi* 浪漫骑士, Beijing, Zhongguo qingnian chubanshe, 1997, p. 288.

[361] 在我看来，这东西无比重要，就如我之存在本身. WANG Xiaobo 王小波, *« Huangjin shidai »* 黄金时代 (L'âge d'or), *in L'âge d'or* 黄金时代, Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1999, p. 7. Pour la traduction en français des extraits de cette nouvelle, nous empruntons celle de Jacques Seurre, tout en faisant des modications qui nous semblent nécessaires : WANG Xiaobo, *L'âge d'or*, SEURRE Jacques (trad.), Versailles, Éditions du Sorgho, 2001, 146 p.

il n'a pas d'objectif non plus. Il ne s'agit pas d'un spectacle pour quiconque, mais de l'existence même[362]. » En effet, cette vision de la sexualité naturelle comme la croissance, essentielle comme l'existence, est très marquée chez Wang Xiaobo.

Le jour de ses 21 ans, Wang Er s'endort sur la prairie lorsqu'il garde les buffles. En se réveillant, il constate que son « petit bonze » (membre viril[363]) « se dressait tout droit face au ciel, il avait gagné des dimensions jamais atteintes[364] ». Wang Er l'explique par le fait que c'est un endroit extrêmement isolé, et qu'il n'y a pas âme qui vive aux alentours. Cela donne au passage une valeur symbolique qui met en évidence la libération du corps en pleine nature. Sébastien Veg, dans son commentaire sur ce passage, a dit qu'il s'agit d'une érection à dimension « cosmique » en raison d'une « stimulation cosmique » (rayon du soleil et caresse du vent)[365]. En effet, l'auteur a pris soin de bien disposer l'intrigue pour que les deux protagonistes puissent jouir de leur rapport sexuel en pleine nature. Le désir sexuel, d'habitude réprimé, est pleinement satisfait dans cet espace loin de la foule, loin de la société étouffante.

Le soir, rentré chez lui, Wang Er décide de séduire Chen Qingyang pour expérimenter son premier rapport sexuel. Dans ce passage, la narration est complètement dénuée d'émotions, donnant l'impression que cet acte de « séduction » s'explique plutôt par son besoin biologique que par son amour pour Chen Qingyang. En fait, tout comme ce que dit Wendy Larson, « il (Wang Er) n'est jamais obsédé par son amour ou son désir pour elle[366] ». Il ressent un besoin et il cherche tout simplement à le satisfaire. Comme nous l'avons développé plus haut, le sexe pour Wang Er est naturel comme la croissance, essentielle comme

[362] 在我看来，春天里一棵小草生长，它没什么目的。风起时一匹公马发情，它没有什么目的。草长马发情，绝非表演给什么人看的，这就是存在本身. WANG Xiaobo 王小波, *« Sanshi erli »* 三十而立 (À trente ans, on se tient debout), *in L'âge d'or* 黄金时代, Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1999, p. 67.

[363] Dans la langue chinoise, il y a plusieurs façons d'appeler le membre viril. Ce choix de Wang Xiaobo, selon nous, n'est pas un choix au hasard. La sexualité étant interdite pour les bonzes, cette appellation pourrait faire allusion à l'absurdité de la Révolution culturelle, et manifester une attitude transgressive vis-à-vis de cette « révolution ».

[364] 我的小和尚直翘翘地指向天空，尺寸空前. WANG Xiaobo, *«* Huangjin shidai *»*, *op. cit.*, p. 7.

[365] Cf. VEG Sebastian, « Fiction utopique et examen critique: La Révolution culturelle dans « L'Âge d'or » de Wang Xiaobo », *China Perspectives*, 2007, n° 04, p. 81.

[366] LARSON Wendy, « L'indifférence, les intellectuels, le sexe et le temps dans L'âge d'or de Wang Xiaobo », *in Écrire au présent: Débats littéraires franco-chinois*, Paris, Les Éditions de la MSH, 2004, p. 214.

l'existence. Cette perspective de l'appréhender nous rappelle l'idée de Freud, qui nous enseigne que les *pulsions sexuelles*, sont un élément essentiel et naturel chez tout homme, et qu'elles sont pourtant réprimées par la civilisation.

En lisant *L'âge d'or*, les lecteurs se posent naturellement une question : pourquoi l'auteur attache-t-il une telle importance à la sexualité ? Telle est aussi la question à laquelle s'intéresse Michael Berry. Il entame son analyse par un passage centré sur un fusil. Un jour, Chen Qingyang refuse de faire l'amour avec Wang Er, car elle n'est pas de bonne humeur. En revanche, elle lui donne 200 Yuan, avec quoi Wang Er s'offre un fusil de chasse. Les lecteurs sensibles à la psychanalyse pourront sans doute remarquer facilement la valeur symbolique du fusil : en tant que substitut d'un rapport sexuel dans ce contexte, il est en fait une représentation métaphorique du pénis. Michael Berry avance ainsi que « the emphasis on the phallic throughout The Golden Age operates as a mechanism for assuaging an implicit fear of castration[367] ». Pour formuler cela autrement, si Wang Er cherche toujours à insister sur le sexe, c'est parce qu'il ressent au fond de lui une angoisse de castration. Son argumentation nous semble d'autant pertinente que cette idée même de castration est évoquée explicitement dans le texte :

> 每次阉牛我都在场。对于一般的公牛，只用刀割去即可。但是对于格外生性者，就须采取锤骟术，也就是割开阴囊，掏出睾九，一木锤砸个稀烂。从此后受术者只知道吃草干活，别的什么都不知道，连杀都不用捆。掌锤的队长毫不怀疑这种手术施之于人类也能得到同等的效力，每回他都对我们呐喊：你们这些生牛蛋子，就欠砸上一锤才能老实！按他的逻辑，我身上这个通红通红，直不愣登，长约一尺的东西就是罪恶的化身[368]。

> 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. 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 bon coup de maillet pour

[367] BERRY Michael, *A History of Pain: Trauma in Modern Chinese Literature and Film*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 265.

[368] WANG Xiaobo, *«* Huangjin shidai *»*, *op. cit.*, p. 7.

vous faire marcher droit [369]! »

Le chef de l'équipe représenterait ici le *père symbolique*. Pour lui, les jeunes révoltés sont comme les buffles « que la nature avait avantagés ». Il menace de les « castrer » avec un coup de maillet, afin de les rendre dociles. Le pénis est ainsi le symbole de l'esprit de révolte, de se soulever, de refuser la soumission ; alors qu'être castré, c'est accepter la *Loi du père*, les règles que la société lui impose.

Plus loin dans le récit, Wang Er énonce une affirmation sur la vie :

> 后来我才知道，生活就是个缓慢受锤的过程，人一天天老下去，奢望也一天天消失，最后变得像挨了锤的牛一样。可是我过二十一岁生日时没有预见到这一点。我觉得自己会永远生猛下去，什么也锤不了我[370]。

> 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[371].

Un fort sentiment d'impuissance et de mélancolie se fait sentir entre les lignes. Ce sentiment renvoie directement à la situation des gens, surtout les intellectuels pendant la Révolution culturelle : personne n'ose dire la vérité ; personne n'ose dire non à l'autorité absolue ; tout le monde vit enveloppé par l'immense angoisse, car on ne sait jamais ce qui peut arriver le lendemain, on ne voit pas l'avenir ; la survie devient le seul objectif pour les gens. Voilà une réalité cruelle, absurde, qui réduit l'individu à néant, mais personne ne peut y échapper. Cette affirmation explique bel et bien la sourde mélancolie que l'on constate dès le début du livre et que Wendy Larson explique par « la lente défaite subie par le corps ». D'après Larson, par rapport au vieillissement, il est relativement plus facile d'échapper à la répression politique ou sexuelle[372]. Pourtant, d'après l'extrait que nous venons de citer, c'est le processus de

[369] WANG Xiaobo, *L'âge d'or*, *op. cit.*, p. 30.

[370] WANG Xiaobo, *«* Huangjin shidai *»*, *op. cit.*, p. 7.

[371] WANG Xiaobo, *L'âge d'or*, *op. cit.*, p. 30.

[372] Cf. LARSON Wendy, « L'indifférence, les intellectuels, le sexe et le temps dans L'âge d'or de Wang Xiaobo », *op. cit.*, p. 216.

castration qui fait vieillir les hommes. Ainsi, au lieu du lent processus de vieillissement, nous voulons expliquer cette tristesse plutôt par l'angoisse d'être castré, de perdre la vitalité, l'esprit de révolte et des « folles espérances ».

Le sadomasochisme

Le sadomasochisme est un thème récurrent dans les œuvres romanesques de Wang Xiaobo. On y trouve souvent un héro faible, résigné, voire impuissant (sexuellement), de classe sociale inférieure, et une héroïne, qui au contraire, a un caractère bien fort, autoritaire, et qui est souvent d'une classe sociale supérieure. Tel est le cas de la nouvelle *L'amour au temps de la révolution*.

Le narrateur et personnage principal est toujours Wang Er. La narration s'ouvre sur l'époque où Wang Er est ouvrier dans une usine de tofu (doufu), pendant la Révolution culturelle (notons que Wang Xiaobo a été lui aussi ouvrier pendant plusieurs années durant la Révolution). Jugé pour avoir dessiné une femme nue, mauvaise plaisanterie adressée à la directrice du Comité de révolution, Wang Er est considéré comme un jeune « retardé » et doit accepter d'être « aidé et éduqué » par X[373] Haiying, un cadre politique. Lors des séances d'aide et d'éducation, destinées normalement aux confessions, il raconte son enfance et son adolescence pendant le Grand Bond en avant et le début de la Révolution culturelle. La narration est donc composée de deux récits entrelacés : celui de Wang Er ouvrier, qui entretient une relation quasi sadomasochiste avec X Haiying, son éducatrice ; et l'autre de petit Wang Er, écolier pris par l'angoisse lors des fonderies d'acier et gamin innocent qui s'engage avec beaucoup de joie et de créativité dans les combats entre les différentes bandes de gardes rouges, comme s'il jouait à des jeux d'enfants.

La relation entre Wang Er et X Haiying est censée être celle entre un cadre du Parti et un « retardé » qui est « pollué » par l'idéologie bourgeoise, et qui a besoin d'être guidé et éduqué. Pourtant, elle se transforme petit à petit en un lien amoureux déformé, marqué par un aspect fort sadomasochiste :

[373] Par ce nom, nous constatons déjà l'attitude de Wang Er pour cette jeune femme : au lieu de mettre un vrai nom, il met un « X », qui, dans les gros mots, veut dire fourrer, coucher avec quelqu'un, ou l'organe sexuel féminin.

在革命时期里，我把 X 海鹰捆在她家小屋里那张棕绷大床上，四肢张开，就如一个大字。与此同时，她闭着眼睛，就如睡着了一样，但是不停的吸着气，仿佛在做忍疼的准备。……屋子里渐渐暗了。本来我应该打她，蹂躏她，但我只注意到她的皮肤光滑如镜，像颐和园的铜牛。……她在等我打她，蹂躏她，但是总是等不到[374]。

Pendant la révolution, dans la petite chambre d'X Haiying, je l'attachais sur son grand lit en fibres de coco. Elle avait tous les quatre membres ouverts, ressemblant au caractère « Da » (大). En même temps, elle avait les yeux fermés, comme si elle était endormie. Mais elle n'arrêtait pas de respirer, comme si elle se préparait à souffrir. (…) Petit à petit, il faisait sombre dans la chambre. J'aurais dû la battre, l'écraser, mais je ne remarquais que sa peau aussi lisse que la glace, semblable au taureau en bronze du Palais d'été. (…) Elle attendait que la batte, que je l'écrase. Mais elle attendait toujours en vain.

那一年夏天，我常常用手指钳住 X 海鹰的乳头。……每次在交欢之前，她脸色通红，对我相当凶。到了事后，她却像挨了打的狗一样，讪讪的跟在我后面。她对我凶的时候，我觉得很受用；不凶的时候很不受用[375]。

Cet été, je pinçais souvent les papilles d'X Haiying avec les mains. (…) Chaque fois, avant notre rapport sexuel, elle avait toujours le visage rouge, très impitoyable avec moi. Pourtant, après que l'on avait fait l'amour, elle devenait un chien ayant subi des coups. Elle me suivait, l'air bien gênée. J'étais satisfait quand elle était impitoyable avec moi, et pas du tout content dans le cas contraire.

Ces scènes d'amour, qui se répètent entre les deux, correspondent parfaitement aux caractéristiques d'une relation sadomasochiste. Vu le caractère autoritaire d'X Haiying, la faiblesse de Wang Er, et le fait qu'X Haiying est souvent impitoyable avec Wang Er, on peut dire que Wang est d'habitude masochiste et X Haiying sadique. Ce qui est intéressant, c'est que dans leurs rapports sexuels, les rôles sont complètement inversés. Wang Er, malgré sa gêne, assume le rôle de sadique, alors qu'X Haiying semble se réjouir de son rôle de masochiste.

Michel Foucault, dans une interview, a rapproché le jeu S/M au pouvoir : « On peut dire que le S/M est l'érotisation du pouvoir, l'érotisation de rapports stratégiques. Ce qui me frappe dans le S/M, c'est la manière dont il diffère du pouvoir social. Le pouvoir se caractérise par le

[374] WANG Xiaobo, *« Geming shiqi de aiqing »*, *op. cit.*, p. 317.

[375] *Ibid.*, p. 308.

fait qu'il constitue un rapport stratégique qui s'est stabilisé dans les institutions. (…) Cela signifie que les rapports stratégiques entre les individus se caractérisent par la rigidité. À cet égard, le jeu S/M est très intéressant parce que, bien qu'étant un rapport stratégique, il est toujours fluide. Il y a des rôles, bien entendu, mais chacun sait très bien que ces rôles peuvent être inversés[376]. » Effectivement, c'est cette possibilité d'inverser les rôles qui est intéressante. Dans la vie courante, la relation entre les deux est stabilisée : l'un « gouverneur » (治人), l'autre « gouverné » (治于人[377]), pour reprendre les termes de Wang Er. Mais dans ce jeu S/M, le gouverné se libère. Voilà une démarche qu'a mise en œuvre l'auteur pour décomposer la révolution. Cette tentative de décomposition se trouve en fait un peu partout dans le texte. Le dessin de la femme nue dans les toilettes, avec le nom « Lao Lu » à côté, représente une première démarche destructive, car l'ironie s'adresse à Lao Lu, chef du Comité, qui est ainsi représentante de la révolution. En plus, ce personnage, un peu hystérique, est dépeint de manière fort caricaturale. Il faudrait encore souligner que même dans le jeu, Wang Er est obligé d'accepter le rôle de sadique, auquel il n'est point habitué et qu'il assume avec beaucoup de gêne. Ainsi, ce jeu qui apparemment inverse la relation nous révèle en fait la puissance du pouvoir et la rigidité du rapport stratégique.

La prédisposition masochiste d'X Haiying se manifeste dès son enfance : « Quand X Haiying était petite, elle voyait, dans les films révolutionnaires, les révolutionnaires attachés et torturés par les ennemis. Elle demanda alors à un petit voisin de l'attacher sur le tronc d'un arbre[378]. » Elle est fascinée par ce jeu révolutionnaire/ennemi depuis son enfance. Dans ses rapports sexuels, elle considère Wang Er comme un ennemi et lui demande de la torturer. Voilà la logique de l'époque à l'égard de l'amour et la sexualité : l'amour n'existe qu'entre les camarades du camp révolutionnaire, il s'agit au fond d'une amitié, qui est née dans la cause révolutionnaire et qui n'a aucun rapport avec la sexualité ; alors que la sexualité ne peut exister qu'entre les révolutionnaires et les ennemis. « Dans les romans, les films et les légendes héroïques, les contacts corporels n'existent que dans les tortures, et il n'y a que les Japonais et les traitres qui violent les femmes. Cela signifie que les rapports sexuels n'ont

[376] FOUCAULT Michel, *Dits et écrits (1954-1988)*, Tome 4 (1980-1988), Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 742‑743.

[377] WANG Xiaobo, *«* Geming shiqi de aiqing *»*, *op. cit.*, p. 251.

[378] X 海鹰小的时候，看过了那些革命电影，革命战士被敌人捆起来严刑拷打，就叫邻居的小男孩把她捆在树上. *Ibid.*, p. 309.

qu'une possibilité : celle qui est liée à l'extorsion d'aveux et les supplices, aux supplices et la souffrance, entre les Japonais et les révolutionnaires[379]. » Voilà pourquoi X Haiying appelle tous les relations sexuelles « viol » et tous les hommes « violeurs ». Nous voyons ainsi à quel point la relation amoureuse est déformée et les pulsions sexuelles réprimées par la société castratrice.

Cette inversion des rôles entre X Haiying et Wang Er nous rappelle ce que dit Freud à propos du couple opposé sadisme-masochisme. Dans son texte « Pulsion et destins de pulsions », il présente quatre destins de pulsions sexuelles, dont les deux premiers : le renversement dans le contraire et le retournement sur la personne propre. Le couple sadisme-masochisme est un exemple important qu'il a emprunté pour expliquer ces deux destins. D'après lui, le sadisme peut se transformer en masochisme de la manière suivante : l'objet du sadisme est « abandonné et remplacé par la personne propre. En même temps que le retournement sur la personne propre, s'accomplit une transformation du but pulsionnel actif en but passif ». Autrement dit, le masochisme est un sadisme retourné sur le moi propre. Il précise également que « jouir de la douleur serait … un but originairement masochiste, mais qui ne peut devenir un but pulsionnel que chez celui qui est originairement sadique[380] », ce qui nous laisse supposer que la prédisposition sadique et masochiste coexistent toujours chez la même personne. C'est exactement ce que l'on remarque chez X Haiying et Wang Er.

Certains contesteraient cette affirmation, en disant que dans la relation entre les deux, Wang Er n'est pas précisément un sadique, puisqu'il est obligé de jouer le rôle et que le sadisme est loin de sa nature. Certes, il ne semble pas être à l'aise dans ce rôle sadique face à X Haiying. Pourtant, quand il est avec son ami, Zhanba 毡巴, il est décidément le sadique, et ce dernier le masochiste. Pensons aussi à ce qu'il a fait durant les combats de gardes rouges : il a inventé une catapulte pour projeter de grosses pierres, qui font mouche à tous les coups. Les personnes attaquées sont soit mortes, soit gravement blessées. Il avait seize ans cette année-là. Il ne comprenait rien à ces combats, extrêmement violents et sanglants, causant la mort d'un

[379] 既然在一系列小说、电影、英雄传说中，只有严刑拷打才涉及肉体与肉体的接触，只有日本鬼子、罕见才强奸妇女，那么性交便只有一种可能，它联系逼供与受刑，施虐与忍从，鬼子与革命者. AI Xiaoming 艾晓明, *« Geming shiqi de xinli fenxi »* 革命时期的心理分析 (Analyses psychologiques au temps de la révolution), *in Langman qishi* 浪漫骑士, Beijing, Zhongguo qingnian chubanshe, 1997, p. 294.

[380] FREUD Sigmund, « Pulsions et destins des pulsions (1915) », *in Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 2006, p. 25‑26.

nombre considérable de jeunes. La révolution était pour lui un carnaval, un grand jeu. Lorsqu'il parle de cette catapulte, il évoque souvent parallèlement une autre invention électrique de son enfance, avec laquelle il a tué d'innombrables libellules. Pour l'adolescent Wang Er, ces personnes mortes atteintes par les pierres ne sont pas différentes des libellules. Nous sommes donc bien convaincus que le sadisme n'est en fait pas loin de sa nature, et qu'il y a une forte pulsion de destruction chez lui.

De ce qui précède, nous pouvons présumer que Wang Xiaobo connaît bien le sujet du sadomasochisme, surtout dans le champ théorique de Freud. Notons que sa femme, Li Yinhe, sociologue et sexologue bien connue en Chine, a publié en 1998 un ouvrage académique sur ce sujet : *Le sadomasochisme : une sous-culture*[381]. Dans ce livre, elle fait référence à un nombre considérable de personnes qui ont travaillé sur sujet. Freud et Foucault sont deux noms fréquemment évoqués. Il semble donc que ce soit un sujet qui intéresse tous les deux. En fait, ce couple d'intellectuels a sans doute plusieurs points d'intérêts en commun : en 1992, ils ont publié ensemble un ouvrage qui est le rapport d'une enquête sur les homosexuels en Chine : *Leur monde*[382].

Dans son essai « Freud et masochisme », Wang Xiaobo emprunte ce que dit Freud à propos du masochisme pour parler des phénomènes culturels :

> 很多中年人因为"文革"中上山下乡虚耗了青春，这本是种巨大的痛苦；但他们却觉得很幸福，还说：青春无悔！再比方说，古往今来的中国人总在权势面前屈膝，毁掉了自己的尊严，也毁掉了自己的聪明才智。这本是种痛苦，但又有人说：这很幸福！久而久之，搞到了是非难辨……的地步[383]。
>
> Beaucoup de personnes, d'âge moyen aujourd'hui, envoyées à la campagne pendant la Révolution culturelle, y ont perdu leur jeunesse. Cela devrait être une grande douleur. Pourtant ils le considèrent comme un bonheur et disent : Je ne regrette rien de ma jeunesse. Un autre exemple,

[381] LI Yinhe 李银河, *Nüelian yawenhua* 虐恋亚文化 (Le sadomasochisme: une sous-culture), Beijing, Jinri zhongguo chubanshe, 1998, 466 p.

[382] LI Yinhe 李银河 et WANG Xiaobo 王小波, *Tamen de shijie* 他们的世界 (Leur monde), Taiyuan, Shanxi renmin chubanshe, 1992, 283 p.

[383] WANG Xiaobo 王小波, *« Fuluoyide yu shounuekuang »* 弗洛伊德与受虐狂 (Freud et masochisme), *in Chenmo de daduoshu* 沉默的大多数, Nanjing, Yilin chubanshe, coll. « Wang Xiaobo quanji » 王小波全集, 2012, vol. 7, p. 120.

> depuis le temps ancien, les Chinois ont toujours tendance à s'aplatir devant l'autorité, perdant leur dignité et leur intelligence. Cela doit être une douleur. Mais il y a également des gens qui disent : C'est un bonheur ! Petit à petit, on est dans une situation où l'on ne distingue plus le vrai du faux (…) »

Pour Wang Xiaobo, il s'agit là d'une sorte de masochisme. Et il a recours à Freud pour comprendre ces phénomènes. « Freud a donné, écrit-il, cette explication à l'égard du masochisme : l'homme qui se trouve dans une douleur insupportable dont il n'arrive pas à se débarrasser prendra cette douleur pour un bonheur[384]. » Dans ce texte, il considère en fait les Chinois, surtout les intellectuels, comme des masochistes, alors que l'autorité est sadique.

L'exemple des jeunes instruits, qui considèrent leur expérience d'être envoyés à la campagne comme un bonheur, semble être une clé pour comprendre le titre du roman : « L'âge d'or ». Beaucoup de commentateurs se sont posé la question de savoir pourquoi l'auteur a choisi ce titre. Est-ce parce qu'il s'agit de leur plus bel âge, d'un « âge d'or » de libération sexuelle en plaine nature, ou bien est-ce qu'il s'agit d'une ironie ? Vu ce qu'il a dit dans ce texte, on dirait qu'en choisissant ce titre, Wang Xiaobo reprend la logique de ces personnes qui disent « Je ne regrette rien de ma jeunesse », pour s'adresser non seulement à eux, mais au grand public masochiste, une ironie mordante et un rappel à raison percutant.

Le voyeurisme et l'exhibitionnisme

Dans *L'âge d'or*, les autocritiques fournies aux cadres politiques constituent un élément important, voire une ligne directrice dans l'évolution de l'intrigue. La plupart des scènes sexuelles sont rapportées dans les autocritiques, qui, d'après un ami de Wang Er, enseignant de littérature anglo-américaine, ont « la charme de la littérature interdite de l'ère victorienne[385] ». Au dénouement du récit, c'est un morceau d'autocritique de Chen Qingyang qui met fin à leur confession interminable, et aussi à leur « grande amitié ».

À cause de la dénonciation de leur relation, Wang Er et Chen Qingyang sont obligés d'écrire

[384] 弗洛伊德对受虐狂的成因有这样一种解释：人若落入一种无法摆脱的痛苦之中，到了难以承受的地步，就会把这种痛苦看作是幸福. *Ibid.*

[385] 有维多利亚时期地下小说的韵味. WANG Xiaobo, *«* Huangjin shidai *»*, *op. cit.*, p. 39.

des autocritiques. Au début, Wang Er écrit quelque chose de très simple : « J'ai des rapports indécents avec Chen Qingyang[386]. » Après certains essais, il comprend que ce sont les détails des rapports sexuels qu'attendent les cadres. Il fait alors comme ils veulent. Résultat : son autocritique est « très appréciée des dirigeants. Il y eut même une sommité locale (…) qui nous reçut et nous dit qu'il appréciait notre attitude excellente[387]. » Le chef de la section du personnel de l'école affirme même que « le plus grand avantage d'être un cadre chargé de régler ce genre d'affaires, c'est qu'on avait accès à toutes les autocritiques des gens[388] ». La révolution fait ainsi l'objet d'une ironie mordante et d'un doute impitoyable : les prétendues « autocritiques » ou « éducation idéologique » ne sont qu'un prétexte pour les cadres politiques de satisfaire leur voyeurisme. Mais d'où vient cette envie scopique ? Le sexe devenu un tabou de la société, les pulsions sexuelles, qui perdent leur exutoire, cherchent à se décharger d'autres manières. Épier les rapports sexuels des autres pourrait en constituer une. L'envie scopique du public est donc due à la répression des désirs sexuels par un régime extrêmement puissant et autoritaire, qui castre tout le monde.

« L'impression optique, écrit Freud, reste la voie par laquelle l'excitation libidinale est le plus fréquemment éveillée ». Il souligne également que « la dissimulation progressive du corps qui va de pair avec la civilisation tient en éveil la curiosité sexuelle, laquelle aspire à compléter pour soi l'objet sexuel en dévoilant ses parties cachées[389] ». Cela signifie qu'il existe, même chez les gens dits « normaux », une pulsion à regarder les parties cachées, notamment les parties génitales. Nous pouvons imaginer que dans une société où les pulsions sexuelles sont systématiquement inhibées, cette envie devrait être beaucoup plus forte. Wang Xiaobo lui-même a réclamé, dans son essai « La majorité silencieuse », que « la Révolution culturelle ressemble en quelque sorte à une crise d'hystérie collective[390] ». Ai Xiaoming, un des premiers commentateurs de Wang Xiaobo aborde aussi ce sujet dans son article : « (…) la

[386] 我和陈清扬有不正当的关系. *Ibid.*, p. 21.

[387] 领导上很欣赏。有个大头儿……接见了我们，说我们的态度很好. *Ibid.*, p. 28‑29.

[388] 当人事干部最大的好处就是可以看到别人写的交待材料. *Ibid.*, p. 21‑22.

[389] FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), Paris, Gallimard, 2013, p. 66.

[390] 文化革命，有几分像场集体性的癔症. WANG Xiaobo 王小波, *« Chenmo de daduoshu »* 沉默的大多数 (La majorité silencieuse), *in Chenmo de daduoshu* 沉默的大多数, Nanjing, Yilin chubanshe, coll. « Wang Xiaobo quanji » 王小波全集, 2012, vol. 7 p. 6.

passion politique pathologique, qui ressemble à une excitation collective, le voyeurisme collectif qui vise les rapports intimes. Derrière l'expression sérieuse, qui cherche à s'éloigner de la sexualité, se cachent en réalité des liens indirects avec celle-ci. Les pulsions sexuelles, qui sont réprimées, sont pourtant satisfaites dans les actes de découvrir les secrets des autres, d'intervenir en matière de liberté d'autrui et de priver les autres du libre arbitre[391]. » Un petite détail dans le récit pourrait faire écho à ce que dit Ai Xiaoming : Chen Qingyang, convoqué à un meeting d'accusation, attachée avec une corde qui relève toutes le courbes de son corps, remarque que tous les hommes présents ont la braguette saillante. Cela explique dans une certaine mesure la passion dont le public fait preuve dans les « luttes » : le fait de regarder les « chaussures trouées » luttées et critiquées, voire tourmentées représente un moyen par lequel ils assument leur satisfaction sexuelle. Voilà pourquoi les séances d'accusation des « chaussures trouées » deviennent « une sorte d'activité récréative traditionnelle[392] ». Ainsi pouvons-nous dire que toutes ces scènes de voyeurisme constituent également une démarche pour décomposer la révolution, pour accuser la société et le régime, auteurs de la « crise d'hystérie collective ».

Par ailleurs, on constate chez les deux protagonistes une propension bien évidente à l'exhibitionnisme. Wang Er semble se réjouir de l'écriture des autocritiques : « Tout le monde aimait lire l'autocritique que je composais. Au début, je n'écrivais qu'avec de grandes réticences. Mais plus je progressais dans mon récit, plus j'étais fasciné par mon sujet[393]. » Il en est de même pour Chen Qingyang. Pour différentes raisons, les deux héros s'échappent plusieurs fois dans les montagnes. Un jour, le chef de la Ligue leur commande de se préparer aux meetings contre les « chaussures trouées ». Wang Er projette de s'enfuir à nouveau dans les montagnes, alors que Chen Qingyang refuse d'y aller. Voilà ses explications : « Elle était sans aucun doute la plus jolie de toutes les "chaussures trouées" locales à avoir été accusées publiquement. Lorsqu'elle apparaissait sur une estrade, les gens de plusieurs équipes de production différentes accouraient pour la voir, et cela la remplissait d'une indicible

[391] 那种病态的政治热情，类似群众性的性兴奋，集体发作的窥春癖，在无性的严肃表情方面实在有一种与性的曲折联系。性本身受到压抑，而在窥测他人隐私、干涉他人自由、剥夺每一种独立意志的行动中，压抑了心性本能获得快感的满足. AI Xiaoming, *«* Geming shiqi de xinli fenxi *»*, *op. cit.*, p. 293‑294.

[392] 一种传统的娱乐活动. WANG Xiaobo, *«* Huangjin shidai *»*, *op. cit.*, p. 42.

[393] 我写的交待材料人人都爱看。刚开始写那些东西时，我有很大抵触情绪。写着写着就入了迷. *Ibid.*, p. 38.

fierté[394]. » L'écriture d'autocritique qui détaille leurs rapports sexuels, ainsi que la volonté de s'exposer devant le public en tant que « chaussure trouée » pourraient être considérées comme des actes révélateurs de l'exhibitionnisme, auquel ils prennent du plaisir. Dans le récit, on trouve en outre des scènes où les gens deviennent « spectateurs » de leurs relations sexuelles : chaque fois après les « missions » d'accusation publique, ils vont « nourrir leur grande amitié » sur la table où ils écrivent l'autocritique. Il y a toujours des têtes qui émergent sur le rebord de la fenêtre. Chen Qingyang va attaquer ces têtes avec des poires sauvages qui font mouche à tous les coups[395]. Cela devient un jeu qui se répète entre les « acteurs » exhibitionnistes et les « spectateurs » voyeurs, chacun y éprouve son propre plaisir.

Freud aborde, dans son article « La tête de Méduse », le thème de l'exhibitionnisme par le biais du complexe de castration. Pour lui, l'exhibition du pénis veut dire : « Je n'ai pas peur de toi, je te défie, j'ai un pénis[396] ». Autrement dit, elle représente « une réaffirmation phallique face à l'angoisse de castration[397] ». Cela rejoint ce que nous avons développé plus haut sur l'angoisse de castration chez Wang Er. Sa propension à s'exhiber provient sans doute de son angoisse profonde de castration. Par son écriture d'autocritique, dans laquelle il met en accent sa puissance sexuelle, presque démesurée, il cherche, de manière inconsciente, à atténuer son angoisse.

Une question peut se poser à la lecture de ces deux récits : une telle sexualité débridée peut-elle véritablement exister pendant la Révolution culturelle, où les gens sont extrêmement contrôlés et le public est excessivement sensible à la question des relations entre les deux sexes. Il est peu vraisemblable qu'un jeune couple ait pu jouir à ce point d'une relation sexuelle hors mariage. Notons qu' « à la campagne, l'époque où les femmes adultères étaient mises à mort de façon humiliante et cruelle est encore dans les mémoires[398]». Pourtant, c'est justement cette impossibilité qui a suscité notre attention et notre envie de décoder l'objectif

[394] 她无疑是当地斗过的破鞋里最漂亮的一个。斗她的时候，周围好几个队的人都去看，这让她觉得无比自豪. *Ibid.*, p. 42.

[395] Cf. *Ibid.*, p. 44.

[396] FREUD Sigmund, « La tête de Méduse » (1922), *in Résultats, idées, problèmes II*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 50.

[397] BONNET Gérard, *Les perversions sexuelles*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p. 90.

[398] WANG Xiaobo, *L'âge d'or*, *op. cit.*, p. 14-15. Il s'agit de la préface de Michel Bonnin.

de l'auteur. Après avoir fait cette analyse détaillée, nous pouvons dire que la sexualité, mise en relief dans un tel contexte et décrite d'une manière exagérée, représente une révolte, une accusation contre la société. Elle est en plus un refuge dans la vie courante pour ces jeunes tourmentés, tant au niveau corporel qu'au niveau spirituel.

Nous avons cité plus haut un extrait de *La mort est une habitude* de Zhang Xianliang, qui vise à dire que ce qu'il a écrit à l'égard de la sexualité pendant la Révolution culturelle n'est point ce qu'il a vécu, mais ce qu'il a fantasmé dans des conditions douloureuses. Cette affirmation nous semble raisonnable et nous amène à supposer que tel est aussi le cas de Wang Xiaobo. À ce propos, Sébastien Veg juge qu'il s'agit d'une « façon de se réapproprier les humiliations et les souffrances de l'histoire en affirmant qu'elles peuvent – au moins dans leur configuration littéraire – être une source de plaisir et d'identité individuelle[399] ». Suivant cette logique, on peut considérer ces deux récits comme une sorte de cure que l'auteur a mise en place pour sortir du trauma causé par la Révolution.

Les deux textes de Wang Xiaobo, qui portent sur la Révolution culturelle, se distinguent entièrement des œuvres précédentes sur ce sujet, qui sont souvent marquées par les plaintes et les hurlements. Au contraire de la lourdeur de celles-ci, on remarque dans les ouvrages de Wang une certaine légèreté, qui n'empêche pas qu'ils soient mordants et sérieux. Wang Xiaobo a sans doute bien fait de choisir le sexe comme un point d'attaque, puisque c'est un thème crucial, susceptible d'attirer l'attention des lecteurs. Et c'est grâce à ses connaissances riches sur la psychanalyse qu'il a pu développer et creuser son sujet : le complexe de castration, le sadisme et le masochisme, le voyeurisme et l'exhibitionnisme. Ces notions psychanalytiques, qui se manifestent dans les comportements des personnages, s'intègrent parfaitement dans le texte et permettent à l'auteur, et également aux lecteurs, d'explorer le monde intérieur des personnages, et d'appréhender leur relation avec la société de l'époque. C'est aussi grâce à la mise en œuvre des théories psychanalytiques que ses textes sont riches en symboles et en métaphores. La lecture devient ainsi affaire d'images, d'intrigues à décoder et à démythifier.

[399] VEG Sebastian, « Le subversif "plaisir de penser" », *Perspectives chinoises*, 2008, 102 vol., n° 1, p. 113‑118.

2.3 L'*écriture du corps* chez les femmes écrivains

Dans le contexte chinois des années 90, l'*écriture du corps*, comme nous l'avons dit, a été sévèrement critiquée au départ, puis « réhabilitée » par certains critiques littéraires, qui considèrent ce phénomène d'une ampleur considérable comme un écho des théories féministes psychanalytiques, notamment celui de l'*écriture féminine* préconisée par Hélène Cixous. Comment cet écho est-il représenté dans les textes littéraires de l'époque ? S'agit-il véritablement d'une réponse à l'appel d'Hélène Cixous (« Écris-toi : il faut que ton corps se fasse entendre ») ? Pourquoi les écrivaines chinoises supposées être influencées par le féminisme occidental se sont-elles toutes orientées vers l'écriture de la vie privée, surtout de leurs expériences corporelles ? Dans l'objectif de répondre à ces questions, nous allons entamer nos analyses à l'égard de la représentation du corps via l'étude de deux ouvrages romanesques : *La guerre personnelle* (*Yiyigen de zhanzheng* 一个人的战争, 1994) de Lin Bai (1958-) et *Vie privée* (Siren shenghuo 私人生活, 1996) de Chen Ran (1962-). Nos analyses, qui seront axées sur le désir féminin, le narcissisme et l'amour homosexuel sous la plume de ces deux auteures, nous permettront d'élucider à quel point ces textes correspondent aux théories féministes psychanalytiques, ainsi qu'à quel point ils ont promu l'émergence de la subjectivité féminine dans la littérature chinoise.

2.3.1 Le désir féminin et le narcissisme

La guerre personnelle et *Vie privée* présentent plusieurs points communs. Les deux romans revêtent tous une couleur autobiographique. Lin Bai affirme, lors d'une interview, qu'elle a écrit *La guerre personnelle* à partir de ses propres expériences[400]. Quant à Chen Ran, ses essais autobiographiques nous montrent que ce qu'a connu Niuniu, la protagoniste de *Vie privée*, correspond dans une certaine mesure au vécu de l'auteure elle-même. De plus, ces romans sont tous les deux des *bildungsroman* qui retracent l'expérience personnelle de l'héroïne. Les auteures ont toutes choisi de mettre l'accent sur la psychosexualité, décrivant avec ardeur la découverte de la sexualité des petits enfants, le premier rapport sexuel, la

[400] Cf. LIN Bai 林白 et LIN Zhou 林舟, *« Shouwang yu feixiang »* 守望与飞翔 (Garde et vol), *in Shengming de baidu: Zhongguo dangdai zuojia fangtanlu* 生命的摆渡--中国当代作家访谈录, Shenzhen, Haitian chubanshe, 1998, p. 135.

masturbation et l'amour homosexuel. Les deux héroïnes, l'une comme l'autre, sont des individus qui vivent enfermés dans leur petit coin, qui ont du mal à s'intégrer dans la vie sociale, et qui apparemment ne s'intéressent qu'à eux-mêmes, attribuant ainsi une dimension narcissique aux romans.

La guerre personnelle de Lin Bai est généralement considéré comme le premier ouvrage du genre de l'*écriture du corps*, et également celui le plus représentatif. C'est un long récit relaté à la première personne. La narratrice, également la protagoniste, Lin Duomi 林多米, raconte ses expériences du haut de ses trente ans. Au lieu de suivre l'ordre chronologique, elle donne libre cours à ses souvenirs. Le texte est ainsi composé de fragments de souvenirs, et est caractérisé par les sauts dans le temps et dans l'espace. Le père de Duomi est mort alors qu'elle était toute petite, et sa mère, gynécologue, est toujours occupée par son travail. Elle vit ainsi dans la solitude dès son enfance. À l'âge de cinq ans ou six ans, elle commence à s'intéresser à son corps. Elle se glisse souvent en secret dans le grenier, où il y a des tas de modèles d'organes génitaux, et joue au jeu de l'accouchement avec sa petite voisine. Elle grandit ainsi accompagnée de cette curiosité pour son corps. À l'âge de 19 ans, Duomi, passionnée par la poésie, envoie des poèmes à une revue littéraire. Son talent reconnu, elle reçoit l'invitation d'une société de production de films pour y assumer un poste de dramaturge. Lorsque les gens de son pays natal s'étonnent de cela, l'invitation est annulée, parce que les responsables s'aperçoivent qu'elle a plagié un poème d'une autre personne. Elle fuit alors sa ville natale pour faire ses études universitaires dans une autre ville. Dix ans après, elle retourne travailler dans cette même société de production de films et y rencontre un jeune réalisateur, dont elle tombe follement amoureuse. Malheureusement, ce dernier ne semble pas prendre très au sérieux cette relation, alors que Duomi est déjà enceinte. Désespérée, elle avorte et s'échappe encore une fois. Elle s'installe à Beijing, se marie avec un vieil homme qu'elle n'aime pas du tout, et mène désormais une vie complètement isolée des autres.

Le résumé du roman pourrait donner l'impression qu'il s'agit d'une histoire banale. En effet, les intrigues elles-mêmes sont loin d'être originales, notamment pour les lecteurs d'aujourd'hui. Néanmoins, le charme et la valeur de ce roman ne résident pas dans ces intrigues. Ce qui choque dans le roman, c'est tout d'abord sa façon très audacieuse de décrire le désir sexuel de Duomi. Le roman commence par une citation d'une autre nouvelle de l'auteure, *Ceux qui s'aiment ne se séparent jamais* (*Tong xinaizhe buneng fenshou* 同心爱者不能分手), publié en 1989. C'est un extrait qui décrit la masturbation d'une jeune femme :

一个人的战争意味着一个巴掌自己拍自己，一面墙自己挡住自己，一朵花自己毁灭自己。一个人的战争意味着一个女人自己嫁给自己。

女人在镜子里看自己，既充满自恋的爱意，又怀有隐隐的自虐之心。任何一个自己嫁给自己的女人都十足地拥有不可调和的两面性，就像一匹双头的怪兽。

她觉得自己在水里游动，她的手在波浪形的身体上起伏，体内深处的泉水源源不断地奔流，透明的液体渗透了她，她拼命挣扎，嘴唇半开，发出致命的呻吟。她的手寻找着，犹豫着固执地推进，终于到达那湿漉漉蓬乱的地方，她的中指触着了这杂乱中心的潮湿柔软的进口，她触电般地惊叫了一声，她自己把自己吞没了。她觉得自己变成了水，她的手变成了鱼[401]。

La guerre personnelle, c'est une main qui se frappe elle-même, un mur qui se dresse contre lui-même, une fleur qui se détruit elle-même. La guerre personnelle, c'est une femme qui s'épouse elle-même.

La femme se regarde dans un miroir, d'un amour narcissique et d'un masochisme caché. Toute femme mariée à elle-même est dotée d'une personnalité double aux faces inconciliables, semblable à une bête fantastique à deux têtes.

Elle se sent nager dans l'eau, sa main erre à la manière d'une vague. Quelque part au fond de son être coule une source qui jaillit sans se tarir jamais. Un liquide transparent la submerge. Elle se débat vaillamment, la bouche entrouverte sur des plaintes déchirantes. Sa main cherche, hésite, et plonge avec détermination, réussit à atteindre enfin l'endroit dégoulinant et touffu. Le majeur effleure l'entrée moelleuse et humide, cœur de tout ce désordre. Elle crie à ce contact comme électrocutée, elle s'engloutit elle-même. Eau elle est devenue, et sa main est un poisson[402].

Après les débats des années 80 sur la sexualité dans la littérature, les descriptions du désir sexuel ne sont plus un tabou dans les années 90. Néanmoins, une écriture si franche et osée de la masturbation, surtout celle d'une femme et écrite par une femme écrivaine, a suscité un grand choc parmi le public d'alors. Certains critiques, comme nous l'avons dit plus haut, sont allés jusqu'à qualifier ce roman de « quasi-pornographie ». Toutefois, si l'on observe de près cet extrait, nous allons constater que, loin d'être pornographique, il est en revanche très

[401] LIN Bai 林白, *Yigeren de zhanzheng* 一个人的战争 (La guerre personnelle), Beijing, Zuojia chubanshe, 2009, p. 1.

[402] Traduction de Véronique Chevaleyre rectifiée par nous : LIN Bai 林白, « Ceux qui s'aiment ne se séparent jamais », *in La chaise dans le corridor*, CHEVALEYRE Véronique (trad.), Paris, Bleu de Chine, 2006, p. 95-96.

poétique. L'auteure, sans évoquer directement les membres corporels, a recours surtout aux métaphores, ainsi qu'à tout un champ lexical de la mer, donnant aux lecteurs l'impression de lire une scène où un poisson s'ébat dans l'eau.

Il faut également signaler que c'est exactement avec ce même extrait que l'auteure termine son roman. Si cet extrait est représenté sous forme d'une citation au début du roman, il devient pourtant une partie intégrante du texte : Duomi, après s'être mariée avec le vieil homme, se sent « tellement isolée qu'il ne lui reste plus que sa propre ombre[403] ». Elle considère cette situation comme si elle était refusée par la société : « Duomi a été deux fois rejetée par la société : à l'âge de 19 ans, à cause du plagiat ; à l'âge de 30 ans, à cause du mariage[404]. » C'est juste après cette déclaration que l'auteure a placé cet extrait. Autrement dit, se sentant exclue de tous, Duomi se tourne vers elle-même, précisément vers son corps. En effet, ce passage de masturbation est très marqué par le narcissisme, par un amour pour son propre corps.

Dans la vision de Freud, le narcissisme, au lieu d'être limité à la perversion, a « une place dans l'évolution sexuelle régulière de l'humain[405] ». Il postule un investissement originaire du moi, le *narcissisme primaire*, et suppose qu'une partie de la libido investie sur le moi (*libido du moi*) sera par la suite dérivée vers les objets (*libido d'objet*). La libido d'objet, sous certaines conditions, peut être retirée de chez l'objet et réinvestie sur le moi, ce qui est nommé par Freud « narcissisme secondaire »[406].

Ces avancements théoriques de Freud sont tout à fait pertinents pour élucider le cas de Duomi. La narratrice, dès le tout début du roman, déclare que « ces regards sur elle-même et ces caresses d'elle-même ont commencé très tôt[407] », à l'âge de cinq ans ou six ans. Cet intérêt pour son propre corps, qui, d'après la narratrice, est précoce, peut s'expliquer en fait par le narcissisme primaire de l'enfant, c'est-à-dire qu'à cette période, la libido est entièrement

[403] 孤立得只剩下自己的一个影子了. LIN Bai, *Yigeren de zhanzheng*, *op. cit.*, p. 182.

[404] 多米十九岁时因为剽窃，三十岁时因为嫁人，她也曾两次遭到社会的拒绝. *Ibid.*, p. 183.

[405] FREUD Sigmund, *Pour introduire le narcissisme (1914)*, MANNONI Olivier (trad.), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2012, p. 38.

[406] Cf. *Ibid.*, p. 39-40.

[407] 这种对自己的凝视和抚摸很早就开始了. LIN Bai, *Yigeren de zhanzheng*, *op. cit.*, p. 1.

investie sur elle-même. Il faut savoir qu'à cette époque-là, Duomi, orpheline de père, vit la plupart du temps toute seule, parce que sa mère est tout le temps prise par son travail. Comme il n'y a personne pour s'occuper d'elle, elle-même devient son seul objet d'investissement libidinal. Cet amour narcissique persiste au cours de sa croissance et elle se plaît toujours à se regarder dans le miroir. Le miroir, qui est étroitement lié au narcissisme dans la vision psychanalytique, est un objet d'une importance particulière dans ce roman. Le premier chapitre du roman s'intitule « Lumières dans le miroir » (镜中的光). Par le miroir, Duomi découvre et observe son corps. Cette identification du corps, d'après Ye Zhiliang et Chen Siyuan, « est un moyen nécessaire pour Duomi de surmonter toutes les difficultés dans sa *bildung*, et d'affirmer sa propre identité afin d'aboutir à sa maturité[408] ». Il faut également signaler que Duomi n'est pas la seule à aimer s'observer dans le miroir. En effet, l'auteure a mis en scène deux autres rôles féminins, Mei Ju 梅琚 et Zhu Liang 朱凉, qui vivent dans un espace où il y a partout des miroirs.

Plus tard, quand Duomi rencontre le réalisateur et en tombe frénétiquement amoureuse, une très grande partie de son investissement libidinal est cédée à ce dernier. Malheureusement, le réalisateur n'est pas très sérieux dans leur relation sentimentale et Duomi en est pleinement consciente. Malgré cela, elle s'y résigne et se contente d'être une amante complètement invisible, et de jouir de « grâces » occasionnelles. Son estime de soi est ainsi réduite au minimum.

Lorsqu'elle apprend que ce réalisateur a demandé la main d'une autre femme alors qu'elle subissait toute seule l'opération d'avortement, elle est désespérée et ne voit plus d'avenir avec cet homme. Sa libido auparavant investie sur le réalisateur est ainsi retirée et réinvestie complètement sur elle-même. Telle est la raison pour laquelle nous lisons à la fin du roman cette scène teintée d'une intense couleur narcissique. Nous y constatons en plus un *moi* profondément conflictuel. Comme ce que réclame la narratrice dans ce passage, elle est à la fois narcissique et masochiste : elle s'épouse elle-même, tout en se frappant, se détruisant.

Par ailleurs, la scène qui nous occupe est également marquée par un aspect provocateur et pervers. L'héroïne joue avec le regard de l'Autre : elle s'organise afin de se mettre sous le

[408] 认识自己的身体成为多米克服成长中的迷惘，确认自我性别身份并走向成熟的必要途径. YE Zhiliang 叶志良 et CHEN Siyuan 陈思远, « Lun Lin Bai "Yigeren de zhanzheng" de zizhuan xing » 论林白《一个人的战争》的自传性 (Sur la nature autobiographique de *La guerre personnelle* de Lin Bai), *Jinhua zhiye jishu xueyuan xuebao* 金华职业技术学院学报, 2009, n° 04, p. 50.

regard de l'Autre, et de susciter son désir. Elle s'adresse au grand Autre, c'est-à-dire non seulement à l'autre qu'elle désire, mais à tout le monde, y compris ceux qui lisent le texte, car elle se sent isolée de tous, jetée hors du regard de tous. De ce point de vue, ce qu'elle est en train de faire peut être considéré comme une vengeance vis-à-vis du manque de désir de l'Autre pour elle. La caractéristique essentielle du pervers, d'après Lacan, réside dans le fait qu'il se fait équivaloir à l'objet[409]. Dans cette scène de masturbation, Duomi, qui est apparemment un sujet actif, s'identifie au fond, de manière inconsciente, à l'objet du désir de l'Autre. Dans la vision lacanienne, « il y a toujours, structuralement, une base masochiste dans toute manifestation perverse[410] ». Ainsi s'explique l'ambivalence, notamment le côté masochiste que l'on constate dans cet extrait.

Le désir féminin et le narcissisme constituent également les thèmes majeurs dans *Vie privée*. Dans ce roman, Chen Ran met en scène une jeune fille, Ni Niuniu 倪拗拗, sensible, solidaire, qui a du mal à s'intégrer dans la vie collective. Ses parents étant divorcés, elle vit avec sa mère, et entretient un lien quasi homosexuel avec He 禾, sa voisine, veuve. À l'université, elle noue une relation amoureuse avec un garçon, Yin Nan 尹楠, chef des mouvements d'étudiants. Malheureusement, Niuniu perd bientôt tous ceux qu'elle aime : après la mort de He dans une incendie, sa mère décède, tandis que Yin Nan, au cours des événements tragiques de 1989, doit fuir, et disparaît définitivement dans la vie de Niuniu. Elle sombre ainsi dans la dépression.

Vers le dénouement du roman, Niuniu s'enferme dans la salle de bains, se regarde dans la glace. Elle se caresse, tout en imaginant que ce sont les mains de He et de Yin Nan qui sont sur son corps. Cette scène de masturbation, tout comme celle sous la plume de Lin Bai, est marquée également par son aspect poétique. L'auteure emprunte bien des éléments qui ont trait à la beauté : des plumes, des pétales de rose, des cerises mûres, le vent doux d'automne, entre autres. Comme dit Niuniu, c'est une « combinaison parfaite d'une expérience esthétique et d'un accomplissement du désir[411] ».

Dans le contexte culturel chinois, le narcissisme est vu en général d'un œil péjoratif. Malgré

[409] Cf. CASTANET Hervé, *La perversion*, Paris, Economica, 1999, p. 76.

[410] *Ibid.*, p. 77.

[411] 审美的体验和欲望的达成，完美地结合了.CHEN Ran 陈染, *Siren shenghuo* 私人生活 (Vie privée), Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, 1996, p. 263.

cela, Chen Ran ose montrer de manière tout à fait franche la nature narcissique de ses protagonistes. Dans sa nouvelle *Nulle part pour faire les adieux* (*Wuchu gaobie* 无处告别), Mofei 墨非 adresse la remarque suivante à Daier 黛二, la protagoniste : « Tu ne peux pas marcher toute seule le long du fleuve. Tu aimes trop toi-même. J'ai peur que tu ne sautes dans le fleuve pour t'embrasser[412]. » Niuniu, l'héroïne de *Vie privée* affirme qu'elle est quelqu'un qui tombe facilement amoureuse d'elle-même[413]. De plus, tout comme *La guerre personnelle*, la scène d'observer son propre corps dans le miroir est une scène récurrente dans le roman. C'est ainsi que Niuniu appréhende cet acte : « C'était dans ce miroir brouillé que je me suis reconnue. Il s'agissait d'une forme mixte de l'observateur-analyste et de l'observé-analysant[414]. » Cette identification de soi dans le miroir, ainsi que ce jeu analyste-analysant nous font naturellement penser au *stade du miroir* de Lacan. Néanmoins, contrairement au sujet lacanien du stade du miroir, la protagoniste chez Chen Ran est pleinement consciente de la nature illusoire de l'image qu'elle voit à travers le miroir. Malgré cela, elle se livre à ce jeu de miroir et au plaisir qui en provient. D'après Wang Lingzhen, en se regardant dans le miroir, elle recherche intentionnellement une image non-unifiée et ambiguë afin de s'affirmer. Le plaisir dans cela réside dans « celebrating a rejected, "abnormal", and blurred sense of self ». Autrement dit, « propelled by her feeling of alienation from society, the narrator consciously creates, through imaginary identification and consumption, a self-image that embodies her own sense of self in society[415] ».

Par ailleurs, ces actes secrets (s'admirer dans le miroir et se masturber), tout comme le lieu où ils se passent, c'est-à-dire la salle de bains, constituent un espace intime de refuge et d'abri. Notons que la salle de bains pourrait renvoyer à l'utérus maternel. Dans ce sens, nous pouvons dire que ces actes traduisent sans doute son souhait de retourner à l'ordre *imaginaire*, voire retourner au ventre maternel, ainsi que son refus de l'ordre *symbolique*, autrement dit, le

[412] 你不能独自在河边漫步，你过于自爱，我担心你会跳进河里拥抱你自己. CHEN Ran 陈染, *« Wuchu gaobie »* 无处告别 (Nulle part pour faire les adieux), *in Yu wangshi ganbei* 与往事干杯, Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, coll. « Chen Ran wenji » 陈染文集, 1996, vol. 1/6, p. 70.

[413] Cf. CHEN Ran, *Siren shenghuo*, *op. cit.*, p. 182.

[414] 我是从发虚的镜中认出了我自己，那是一个观察分析者与一个被观察分析者的混合外形. CHEN Ran, *Siren shenghuo*, *op. cit.*, p. 6.

[415] WANG Lingzhen, *Personal Matters: Women's Autobiographical Practice in Twentieth-Century China*, Standford, Stanford University Press, 2004, p. 182.

monde dominé par le *Phallus*, auquel elle n'arrive pas à s'intégrer.

2.3.2 L'amour homosexuel : « Une maison faite de miroirs »

En Chine, où l'on est plus ou moins conservateur quand il s'agit de la sexualité, l'amour homosexuel constitue une question délicate, voire une zone d'interdiction dans les lieux publics. Dans la littérature du 4 Mai et celle des années 80, on constate, sous la plume de certaines écrivaines, notamment chez Shi Pingmei 石评梅, Lu Yin 庐隐, Zhang Jie 张洁 et Wang Anyi, la mise en avant de l'amitié et de l'attachement entre les sujets féminins. Néanmoins, ces représentations, en général, ne sont pas considérées comme une véritable représentation de l'amour homosexuel. Cela, d'après Wang Yanfang, à cause du fait qu'il n'y a pas d'attachement physique[416]. Pour qu'il y ait véritablement la représentation de l'attachement et de l'appréciation corporels entre les sujets féminins, il faut attendre jusqu'au milieu des années 90, notamment avec l'*écriture du corps* de Lin Bai et de Chen Ran. En effet, l'amour entre les femmes constitue un thème important chez les deux écrivaines.

Duomi, comme nous le savons déjà, s'intéresse dès son enfance à son propre corps. En fait, cet intérêt pour le corps vise non seulement elle-même, mais également les autres belles femmes : « Dans les longues années passées au Bourg B, j'avais tellement envie de voir ce qui se cache sous les vêtements des femmes au corps élégant[417]. » Quand elle était petite, elle était surtout attirée par une danseuse nommée Yao Qiong 姚琼. Elle l'accompagnait souvent dans sa loge, la regardait changer de vêtements et appréciait son corps nu, appétissant, qui lui donnait toujours de fortes émotions.

À l'âge de vingt-sept ans, elle rencontre une jeune fille de vingt-et-un ans, Nandan 南丹, qui est homosexuelle et qui est amoureuse d'elle. Nandan, fille active et courageuse, ne cache jamais sa prédisposition homosexuelle, ni son amour ardent pour Duomi. Ainsi exprime-t-elle son attachement et son appréciation vis-à-vis du corps de la fille qui l'attire : « Duomi, tes

[416] Cf. WANG Yanfang 王艳芳, *Nüxing xiezuo yu ziwo rentong* 女性写作与自我认同 (L'écriture des femmes et l'auto-identification), Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2006, p. 227.

[417] 在 B 镇的漫长岁月中，我多么想看到那些形体优美的女人衣服下面的景象. LIN Bai, *Yigeren de zhanzheng*, *op. cit.*, p. 24.

yeux, à doubles paupières, pétillants comme de l'eau, sont vraiment beaux. Et tes lèvres sont très sensuelles. Ne te gêne pas, j'excelle à apprécier les femmes d'un regard masculin. Regarde ta peau, brune, brillante, sublime[418]. »

Contrairement à Nandan, qui accepte paisiblement cette prédisposition hors du commun, Duomi, pleinement consciente de sa propension homosexuelle, cherche à la dénier, se plongeant ainsi dans un état d'esprit conflictuel : « J'ai très peur que je ne sois une homosexuelle innée. C'est une maladie invétérée dans mon psychisme, qui me sépare définitivement de la foule normale comme un voile noir et lourd. Je m'obstine à lutter contre cette idée[419]. » Un jour, Duomi, sur l'insistance de Nandan, accepte de passer une nuit avec cette dernière sur le même lit. Elle fait un rêve dans lequel elle voit une fille moche qui apparaît entre Nandan et elle-même. La fille moche s'approche d'elle, l'embrasse et se met à caresser ses seins. Éveillée horrifiée, elle confie son rêve à Nandan, qui semble connaître les théories freudiennes sur l'interprétation du rêve. D'après elle, cette fille moche est en fait l'inconscient de Duomi. Ce que craint Duomi n'est nul autre qu'elle-même[420]. Cette interprétation nous semble un peu intrigante, car elle vise apparemment l'angoisse de Duomi par rapport à sa masturbation. À cause de cette habitude qui l'accompagne depuis son enfance, Duomi se prend inconsciemment pour quelqu'un de souillé. C'est pour cela qu'elle se représente comme une fille moche dans son rêve. Pourtant, dans le contexte où elle fait ce rêve, c'est l'amour homosexuel de Nandan qu'elle craint, et qu'elle cherche à refuser.

Ce qui est encore plus intriguant, c'est que Duomi est d'accord avec ce que dit Nandan sur le rêve. Elle précise en plus que cette interprétation lui rappelle « une expérience passée qui a disparu il y a longtemps[421] », quelque chose qui est caché au plus profond de son *moi*. Il s'agit d'une expérience d'enfance qui est susceptible de révéler sa potentialité homosexuelle. Quand elle a cinq ou six ans, elle invite sa petite voisine Lili 莉莉 à jouer au « jeu de l'accouchement ». Elle demande à Lili d'enlever son pantalon et l'aide, suivant son

[418] 多米你的眼睛真是非常地美，双眼皮，水汪汪的，还有你的嘴唇，很性感，你不要不好意思，这是真的，我最善于以男性目光欣赏女性了，你看你的皮肤，褐色，富有光泽，美极了. *Ibid.*, p. 34.

[419] 我十分害怕我是天生的同性恋者，这是我的一个心理痼疾，它像一道浓重的黑幕，将我与正常的人群永远分开。我顽固地抵抗这个想法. *Ibid.*, p. 43.

[420] Cf. *Ibid.*, p. 42.

[421] 消失已久的一件往事. *Ibid.*

imagination, à accoucher. Elle frotte l'appareil génital de sa copine avec des boulettes de coton et fait son mieux pour complexifier ce processus. Elle y prend plaisir et demande à Lili de lui faire la même chose. Le retour de ce souvenir plonge encore une fois Duomi dans l'angoisse d'être une homosexuelle potentielle. Nous voulons également souligner la phrase par laquelle Duomi a commencé sa narration de cette expérience oubliée ou refoulée pendant longtemps : « Quand j'avais cinq ans ou six ans, lors des soirs de masturbation, j'avais tout d'un coup l'idée de faire quelque chose avec ma voisine[422]. »

De ce qui précède, nous comprenons que Duomi met en relation, sans doute inconsciemment, sa dimension narcissique et sa potentialité homosexuelle. En fait, le narcissisme, selon Freud, constitue l'un des facteurs de la psychogenèse de l'homosexualité. L'homosexualité pourrait être « une régression à l'amour de soi, les objets homosexuels n'étant que les substituts du sujet lui-même, des doubles, des éditions nouvelles de sa propre personne enfantine». Les homosexuels peuvent choisir l'objet de leurs amours « sur une base narcissique d'un double idéal[423] ». En effet, les protagonistes sous la plume de Lin Bai et de Chen Ran sont souvent marqués à la fois par le narcissisme et par leur préposition homosexuelle. Tandis que Duomi fait preuve d'une habitude ambiguë et conflictuelle à l'égard de son homosexualité, Niuniu, la protagoniste de *Vie privée*, n'est pas pour le moins gênée par la propension homosexuelle chez elle. Le rapport lesbien est donc décrit d'une manière plus audacieuse dans *Vie privée* que dans *La guerre personnelle*.

He, descendante d'une famille noble de la dynastie des Qing, est une femme solitaire, élégante, qui, malheureusement devient veuve au cours de ses vingt ans. Voisine de Niuniu, qui est d'une dizaine d'années plus âgée, elle prend soin de Niuniu comme une mère. Elle lui conçoit et tricote des pulls, elle l'accompagne quand ses parents ne sont pas à la maison et la console quand Niuniu se sent blessée par son père, qui est hostile à Niuniu et à sa mère, ou par son maître T, qui semble la détester et qui cherche toujours des excuses pour la critiquer. Un lien profond se tisse entre He et Niuniu au cours de cet accompagnement durant de longues années. Pendant les vacances d'été après le baccalauréat, Niuniu connaît son premier rapport sexuel avec T, après que ce dernier lui confie qu'il est amoureux d'elle depuis longtemps et qu'il l'a maltraitée parce qu'il était torturé par son amour et son désir. Cette

[422] 在我五六岁的时候，在一些自慰的夜晚，我忽然想到要跟邻居的女孩干一件事. *Ibid.*

[423] MAÏDI Houari, *Clinique du narcissisme - L'adolescent et son image*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 165.

expérience de confier son corps à un homme qu'elle n'aime pas la plonge dans le regret et l'amène à réfléchir sur ses sentiments. Ainsi est-elle plus sure de son amour pour He :

> 我想告诉她，多年来我真正喜爱的人其实是她，我经常怀想她早年对我的呵护和喜爱，想起她对我的亲密与温情，这沉默无声的情感随着岁月的流逝而日益生长。我不需要别的什么人介入我的生活和身体。
>
> ……
>
> 禾，才是属于我内心的一座用镜子做成的房子，我在其中无论从哪一个角度，都可以照见自己。她身上所有的空白都是我的沉默，她的喜悦在我的脸上总是映出笑容。……她从我很小的时候起，就孤独无助地站立在那里等着我，等待我长大成人[424]。

> Je voulais lui dire que, au cours de toutes ces années écoulées, c'était elle la personne que j'aimais vraiment. Je pensais souvent à mes années d'enfance où elle me protégeait et me chérissait, à sa tendresse et à notre intimité. Ce sentiment silencieux grandissait au fur et à mesure du temps qui s'écoulait. Je n'avais besoin de nul autre qui intervienne dans ma vie, ou dans mon corps.
>
> (…)
>
> He, c'était une maison faite de miroirs dans mon cœur, où je me voyais, quel que soit l'angle. Tout espace vide chez elle était mon silence. Ses bonheurs se reflétaient sur mon visage par les sourires. (…) Depuis que j'étais petite, elle était là, toute seule. Elle m'attendait pour que je devienne une femme.

Pour Niuniu, He représente « une maison faite de miroirs », où elle voit sa propre image. Elle est effectivement un « double idéal » pour Niuniu. Ainsi, nous comprenons que l'amour de Niuniu pour He est basé dans une grande mesure sur son amour narcissique. Elle est amoureuse au fond de son image spéculaire. Cela rejoint justement l'éventuelle relation entre le narcissisme et l'homosexualité, que nous avons évoquée.

Par ailleurs, Niuniu insiste à plusieurs reprises que He assume en quelque sorte le rôle de mère dans sa vie. Dans *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir se réfère aux psychanalystes et souligne « l'importance des rapports que l'homosexuelle a jadis soutenus avec sa mère ». Elle cite deux cas où l'adolescente a du mal à échapper à l'emprise de sa mère : « (…) si elle a été ardemment couvée par une mère anxieuse ; ou si elle a été maltraitée par une "mauvaise mère"[425] ». Pour Niuniu, sa mère n'est apparemment pas une "mauvaise mère". Étant donné

[424] CHEN Ran, *Siren shenghuo*, *op. cit.*, p. 151‑152.

[425] BEAUVOIR Simone de, *Le deuxième sexe II: L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 2010, p. 164.

sa relation tendue avec son père, Niuniu est en fait très proche de sa mère et elle la considère comme une alliée au sein de la famille. Pourtant, si l'on observe de plus près la relation entre les deux, on va se rendre compte que Niuniu n'est pas aussi satisfaite de sa mère qu'il le semble. Un commentaire à l'égard de ses parents révèle son insatisfaction : « Mes parents étaient tous les deux des personnes qui se livraient complètement dans leur travail du matin jusqu'à la nuit. (…) Je pensais toujours que le fait d'avoir des parents qui recherchaient frénétiquement le succès dans le travail n'était pas quelque chose de chanceux pour un enfant. Ce sont pourtant les parents ordinaires qui peuvent apporter plus de tendresse et d'attachement familiaux[426]. » Ainsi, malgré que Niuniu avoue l'amour profond de sa mère pour elle, il n'y a pas réellement un lien d'attachement entre les deux ; tandis que la relation entre Niuniu et He est marquée par un fort attachement et une tendre affection. En effet, la mère de Niuniu étant tout le temps prise par son travail, et en même temps emprisonnée dans la douleur issue de la relation matrimoniale, Niuniu éprouve l'amour maternel de la part de He plutôt que de la part de sa propre mère.

Dans son développement sur le deuxième cas, c'est-à-dire celui d'avoir une « mauvaise mère », de Beauvoir cite l'exemple d'une fille qui déteste sa mère pendant toute son enfance et qui tombe amoureuse d'une femme plus âgée lorsqu'elle a seize ans. D'après de Beauvoir, dans ce genre de relation, « c'est ordinairement le rôle passif qu'elle (la cadette) assumera, car elle souhaite être dominée, protégée, être bercée et caressée comme une enfant[427] ». Cette description s'adapte parfaitement au cas de Niuniu. C'est en fin de compte ce sentiment d'être « bercée », d'être chérie comme un enfant, autrement dit, l'amour maternel, qu'elle recherche et retrouve dans son rapport homosexuel avec He.

Le fait que He prend soin de Niuniu depuis que celle-ci est toute petite, et que He représente en quelque sorte une deuxième mère pour Niuniu atténue plus ou moins la nature homosexuelle de leur relation. En fait, durant tout le roman, la passion amoureuse des deux restent plutôt platonique. Leur seul rapport charnel n'a lieu qu'une fois dans un rêve de Niuniu. De ce point de vue, Chen Ran est quelque peu conservatrice à l'égard de l'homosexualité dans ce roman. Néanmoins, elle manifeste une attitude beaucoup plus

[426] 我的父母都是一天到晚沉醉于自己工作的人。……我始终觉得，拥有那种"工作狂"的追求事业成功的父母，对于一个孩子来说，并不是一件什么幸运的事。倒是平凡的父母能够带给孩子更多的家庭的温馨与依恋. LIN Bai, *Yigeren de zhanzheng*, *op. cit.*, p. 147-148.

[427] BEAUVOIR Simone de, *Le deuxième sexe II: L'expérience vécue*, *op. cit.*, p. 165.

audacieuse dans une nouvelle intitulée *Fendre* (*Pokai* 破开). Dans cette nouvelle, Chen Ran, via la narratrice, le « je », exprime ouvertement son soutien à l'amour homosexuel :

> 在我活过的三十年里其实一直在等待。早年我曾奢望这个致命的人一定是位男子，智慧、英俊而柔美。后来我放弃了性别要求，我以为做为一个女人只能或者必须期待一个男人这个观念，无非是几千年遗传来的约定俗成的带有强制性的习惯，为了在这个充满对抗性的世界生存下去，一个女人必须选择一个男人，以加入"大多数"成为"正常"，这是一种别无选择的选择。但是，我并不以为然，我更愿意把一个人的性别放在他（她）本身的质量后边，我不再在乎男女性别，也不在乎身处"少数"，而且并不以为"异常"[428]。
>
> Durant les trente années passées, j'étais toujours en train d'attendre. J'avais espéré jadis que cette personne fatale soit un homme, intelligent, beau et doux. Plus tard, j'ai renoncé à cette exigence sur le sexe. À mon avis, l'idée qu'une femme ne peut attendre qu'un homme, ou qu'elle doit attendre un homme n'est qu'une habitude imposée et léguée par la tradition depuis des milliers d'années. Afin de survivre dans ce monde plein d'hostilité, les femmes doivent choisir un homme, pour rejoindre la « majorité », pour être « normales ». Il s'agit d'un choix sans autre choix. Néanmoins, je ne le crois pas. Je préfère mettre son genre après la qualité d'une personne. Le sexe n'a pas d'importance pour moi. Cela ne me dérange pas d'être parmi la « minorité ». En plus, je ne considère pas cela comme « anormal ».

Cette déclaration revêt en plus une nette couleur féministe : les femmes sont obligées d'aimer un homme et de rester attachées à un homme à cause d'une tradition datant de milliers d'années. Celles qui n'y obéissent pas sont considérées comme « anormales ». Cela rejoint les idées de certaines féministes d'après lesquelles l'hétérosexualité constitue le fondement de la suprématie masculine, et le facteur primordial pour l'oppression des femmes : « It (l'hétérosexualité) assumes that (…) every woman is defined by and is the property of men. Her body, her services, her children belong to men. If you don't accept that definition, you're a queer[429]. » De ce point de vue, la représentation de l'amour homosexuel dans la littérature constitue un moyen de révolte contre l'hétérosexualité et contre la suprématie masculine, promouvant ainsi le discours féminin et les discussions sur la détresse des femmes.

[428] CHEN Ran 陈染, « Pokai » 破开 (Fendre), *Huacheng* 花城, 1995, n° 05, p. 66.

[429] BUNCH Charlotte, *Building feminist theory: essays from Quest*, Harlow, Longman, 1981, p. 69.

2.3.3 L'*écriture du corps* : une réponse à l'appel d'Hélène Cixous ?

Les années 90 représentent une époque où fleurit la littérature féminine dans le contexte chinois. Les critiques empruntent même le terme « prospérité du *yin* et déclin du *yang* » (阴盛阳衰) pour caractériser le monde littéraire d'alors. L'épanouissement de la littérature féminine de l'époque est en étroite corrélation avec l'introduction des théories féministes occidentales en Chine. Si certaines pensées féministes ont déjà été introduites dans les années 70 et 80, c'est pourtant dans les années 90 que ces théories ont attiré l'attention du grand public. Cela est lié dans une grande mesure à la Quatrième Conférence mondiale sur les femmes qui a eu lieu à Beijing en 1995. Voici un commentaire de Li Jiefei à l'égard de la relation entre les théories féministes et la littérature féminine chinoise :

> Dans les années 90, la création romanesque des femmes écrivains, qui semble atteindre une situation prospère sans précédant, se dresse dans le monde littéraire chinois. Cela est lié à plusieurs facteurs. À part la culture des "nouvelles femmes" qui se conçoit à partir du Mouvement du 4 Mai et à part la grande tradition littéraire, l'accueil et l'absorption des pensées et des créations féministes venant de l'étranger, qui ont commencé vers la fin des années 70 et qui se sont approfondis durant les années 80, représentent un catalyseur fort et efficace. Nous pouvons affirmer que, s'il n'y avait pas eu la diffusion des féministes étrangers, s'il n'y avait pas eu l'inspiration directe des textes romanesques féministes, la "vague" actuelle des créations féminines dans la littérature chinoise n'aurait pas eu lieu. Cette relation se manifeste de manière très évidente dans le discours de certaines écrivaines représentatives chinoises : leur position, leur parole, leur vocubulaire ainsi que les images récurrentes dans leurs textes proviennent dans une grande mesure des théories féministes occidentales. Par exemple, certains termes dont elles aiment parler, tels que "échappe", "phallocentrisme", "corps", sont tous des termes spécifiques et classiques dans le dictionnaire de la littérature féministe étrangère[430].

En effet, les auteures actives dans les années 90 ont, d'une manière ou d'une autre, montré

[430] 九十年代，女性小说创作以超乎以往任何时期的盛势锐利耸起于中国文坛，诚非一日之功。除却自五四起酝酿积郁已久的"新女性"文化和文学传统的遥远背景外，自七十年代末开始而在整个八十年代绵延深化的对域外女性主义思想、创作的吸纳与消化，更是一剂极其强劲的催化药。可以断言，若无域外女性主义思想的传播，若无域外女性主义小说文本的直接启迪，中国目前的女性小说"高潮"就无从升起。这层关系在中国一些有代表性的女性作家言论里表现极明显——她们的立场、她们的说法、她们的词语、她们文本中常用的意象，大量来自域外女性主义文学理论。例如她们喜欢谈论的"逃离"、"菲勒斯中心"、"身体"……都是域外女性主义文学词典中的经典术语. LI Jiefei 李洁非, « "Tamen" de xiaoshuo » "她们"的小说 (« Leurs » romans), *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论, 1997, n° 05, p. 74.

leur rapprochement avec le féminisme occidental et leur position féministe. Les mots cités par Li Jiefei (« échappe », « phallocentrisme », « corps ») sont effectivement des termes fréquemment empruntés par ces écrivaines. Nous avons cité plusieurs fois l'essai de Xu Xiaobin intitulé « Conscience de l'évasion et ma création ». Dans ce texte, Xu avoue que l'objet auquel elle échappe, c'est le monde phallocentrique[431]. Chen Ran, dans son article intitulé « Écriture et échappe » (*Xiezuo yu taobi* 写作与逃避[432]), affirme qu'elle a toujours envie de fuguer, qu'elle a une âme qui erre et que l'écriture représente pour elle sans doute un moyen de s'échapper. Xu Kun 徐坤, qui est à la fois écrivaine et critique littéraire, connaît bien les théories féministes, qui constituent l'un des principaux outils qu'elle emprunte dans ses critiques. Quant à Lin Bai, malgré qu'elle avoue, lors de différentes occasions, qu'elle ne connaît pas bien les théories féministes, nous pouvons tout de même constater, dans son discours, l'empreinte des théories occidentales : « En tant que femme écrivain, je fais face non seulement à la couverture de la narration dominante et à la narration masculine (les deux sont souvent superposées). Ces deux couvertures noient facilement les individus. Ce à quoi je m'efforce de résister, c'est à cette couverture et à cette noyade[433]. »

Comme nous le savons déjà, si *La guerre personnelle* de Lin Bai est « réhabilité », c'est surtout grâce au soutien des critiques littéraires qui s'intéressent au féminisme et qui soulignent la valeur féministe du texte de Lin Bai. À part Dai Jinhua, que nous avons évoquée plus haut, Xu Kun représente également une figure importante dans le débat suscité par ce roman scandaleux. D'après Xu, ce débat a « une énorme "valeur desctructive" vis-à-vis du système esthétique phallocentrique[434] ». Ayant effectué une analyse comparative entre le roman de Lin Bai et le fameux essai d'Hélène Cixous, « Le rire de la Méduse », qui est

[431] XU Xiaobin, *«* Taoli yishi yu wo de chuangzuo *»*, *op. cit.*, p. 47‑48.

[432] Cf. CHEN Ran 陈染, *« Xiezuo yu taobi »* 写作与逃避 (Écriture et échappe), *in Nüren meiyou an* 女人没有岸, Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, 1996, p. 161‑162.

[433] 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. LIN Bai 林白, *« Jiyi yu gerenhua xiezuo »* 记忆与个人化写作 (Les souvenirs et l'écriture personnelle), *in Wenxue lichang: dangdai zuojia haiwai, gangtai yanjianglu* 文学立场：当代作家海外、港台演讲录, Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe, 2003, p. 197.

[434] 对整个菲勒斯审美体系的极大"破坏性作用". XU Kun 徐坤, *Bateau dans la nuit à voix bitonale : l'écriture féminine des années 90* 双调夜行船——九十年代的女性写作 (Shuangdiao yexing chuan: 90 niandai de nüxing xiezuo), Taiyuan, Shanxi jiaoyu chubanshe, 1999, p. 88.

souvent considéré comme manifeste de son *écriture féminine* et qui a été traduit et publié en Chine en 1992, Xu Kun tire la conclusion suivante : « Lin Bai a façonné *La guerre personnelle* complètement d'après l'idée essentielle d'une "écriture qui retourne au corps féminin", préconisée par Hélène Cixous. Le résultat de sa pratique, nous pouvons dire, fait parfaitement réaliser les conséquences (destructives) prévues par les théories de Cixous[435]. » Elle affirme par conséquent que « *La guerre personnelle* est un exquis texte féministe qui est façonné complètement d'après les théories féministes[436] ».

En effet, ce rapprochement entre les textes romanesques et les développements théoriques de Cixous, nous le constatons non seulement chez Lin Bai, mais également chez d'autres écrivaines figurant parmi le groupe de l'*écriture du corps*, y compris Chen Ran et Xu Xiaobin.

Hélène Cixous commence son essai par une ferme affirmation : « Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps[437]. » Plus tard, elle précise qu' « en s'écrivant, la femme fera retour à ce corps qu'on lui a plus que confisqué[438] ». Ses développements sur l'*écriture féminine* dans ce texte semblent avoir inspiré, dans une large mesure, les écrivaines chinoises des années 90. On constate alors chez elles une tendance tout à fait neuve : elles commencent à écrire sur leur vie personnelle, à décrire avec audace le corps féminin et le désir sexuel des sujets féminins, affirmant ainsi la subjectivité féminine. Ces textes sont en plus souvent marqués par une forte couleur autobiographique, de sorte que les lecteurs tendent à confondre les personnages et l'auteure.

Dans ce même texte, Cixous évoque, d'un ton admiratif, une pratique « d'une richesse inventive extraordinaire », qu'est la masturbation. Elle décrit cet acte, qui jusqu'alors était jugé comme honteux, surtout chez les femmes, de manière tout à fait poétique : « (…) moi aussi je déborde, mes désirs ont inventé de nouveaux désirs, mon corps connaît des chants inouïs. » Et elle encourage les femmes à l'écrire : « Je souhaitais qu'elle écrive et proclame

[435] 林白的完全按照埃莱娜·西苏所指"返归女性躯体写作"理论主旨来操作的《一个人的战争》，其写作实践的结果，又恰好，几乎可以说是完整无缺地使西苏理论预测的后果得以实现. *Ibid.*, p. 64.

[436] 《一个人的战争》是一部完全按照女性主义理论操作的精致的女性本文.*Ibid.*, p. 73.

[437] CIXOUS Hélène, « Le rire de la Méduse », *op. cit.*, p. 39.

[438] *Ibid.*, p. 43.

cet empire unique[439] ». Dans *La guerre personnelle* et *Vie privée*, ainsi que *Signe des poissons*, que nous avons analysé dans le chapitre concernant le rêve, la masturbation constitue pour les trois protagonistes une expérience privée d'une importance particulière. Nous dirions dire que Lin Bai, Chen Ran et Xu Xiaobin figurent parmi les écrivaines chinoises qui ont répondu à l'appel de Cixous.

Par ailleurs, Cixous accuse les hommes d'avoir amené les femmes « à haïr les femmes, à être leurs propres ennemies », bref, pour leur avoir fait un « anti-narcissisme »[440]. Et dans *Le deuxième sexe*, qui a déjà été traduit et publié en Chine en 1986, nous lisons un texte sur le narcissisme. Simone de Beauvoir signale que « les circonstances invitent la femme plus que l'homme à se tourner vers soi et à se vouer son amour[441] ». Elle met en avant la « magie du miroir » pour les femmes : « elles se saisissent comme sujet singulier, (…), elles découvriront dans leur visage ou leur corps quelque trait gracieux, rare, piquant ; elles se croiront belle du seul fait qu'elles se sentent femmes[442]. »

Malgré que le « narcissisme » soit teinté d'une couleur péjorative dans le contexte culturel chinois, les écrivaines à qui nous nous intéressons osent montrer de manière tout à fait franche la nature narcissique de leurs protagonistes. Le miroir est, pour elles toutes, un objet d'une importance particulière par lequel elles révèlent le caractère narcissique de leurs protagonistes. Notons que dans leurs romans, c'est souvent dans le miroir que les protagonistes découvrent les secrets de leur propre corps à la puberté. Autrement dit, il représente un objet important dans leur croissance. En plus, les actes de masturbation, qui constituent souvent un geste de refuge quand les héroïnes se sentent rejetées dans la vie réelle, s'accomplissent en général devant le miroir. Cette mise en scène des personnages narcissiques a provoqué des critiques très sévères. Li Meijie, par exemple, a publié toute une série d'articles qui visent l'aspect narcissique chez ces écrivaines. Dans son article intitulé « La personnalité narcissique de Chen Ran » (*Chen Ran de zilian xing renge* 陈染的自恋型人格), elle signale que les personnages sous la plume de Chen Ran sont marqués par un narcissisme

[439] *Ibid.*, p. 40.

[440] Cf. *Ibid.*, p. 41.

[441] BEAUVOIR Simone de, *Le deuxième sexe II: L'expérience vécue*, *op. cit.*, p. 415.

[442] *Ibid.*, p. 418.

secondaire, pathologique[443]. Tout en affirmant la valeur subversive du narcissisme féminin vis-à-vis de la culture androcentrique, elle avance que cette écriture du narcissisme du corps (身体性自恋写作), que les femmes écrivains entreprennent du point de vue des hommes, se dégrade finalement en une sorte d'exposition et satisfait justement les désirs voyeuristes des hommes. Elle souligne d'ailleurs qu'en mettant l'accent sur la conscience du genre féminin, les femmes rejoignent la vision du système patriarcal et restent coincées dans l'image spéculaire née de la culture androcentrique[444].

À partir de ce qui précède, nous voyons que certaines idées préconisées par Cixous dans « Le rire de la Méduse », telles que « retour au corps », « narcissisme », « masturbation », sont très présentes dans les œuvres romanesques de Lin Bai, de Chen Ran et de Xu Xiaobin. Vu l'importance du féminisme dans le contexte culturel de l'époque, ainsi que l'intérêt personnel de ces auteures à l'égard du féminisme, il est tout à fait légitime de supposer un éventuel impact de Cixous sur leurs créations littéraires. Une question peut pourtant se poser : ce qu'ont écrit ces femmes écrivains chinoises correspond-il vraiment à l'attente de Cixous, dont les théories sont basées sur le contexte occidental et présentent elles-mêmes une certaine ambiguïté ?

Telle est également une question qui intéresse bien des critiques littéraires chinois. Certains d'entre eux, à travers leurs analyses, ont tiré une conclusion totalement différente de celle de Xu Kun : si les écrivaines chinoises, supposées être influencées par les féministes occidentales, ont toutes choisi d'écrire sur leur « vie privée », et que leur écriture est très marquée par le narcissisme, c'est parce qu'en fait elles ont mal compris ces théories féministes. Parmi ceux qui sont de cet avis, les argumentations de Meng Gang ont surtout attiré notre attention. D'après Meng, ce que propose Hélène Cixous, c'est de créer, à partir du corps, un autre discours poétique qui se distingue radicalement du discours phallocentrique. Autrement dit, ce qu'elle vise, au fond, c'est le langage actuel, dans lequel est inscrit le code de la culture phallocentrique. Néanmoins, chez les femmes écrivains et les critiques littéraires chinois intéressés par les théories féministes occidentales, le phallocentrisme se manifeste

[443] Cf. LI Meijie 李美皆, « Chen Ran de zilian xing renge » 陈染的自恋型人格 (La personnalité narcissique de Chen Ran), *Xiaoshuo pinglun* 小说评论, 2006, n° 05, p. 17.

[444] Cf. LI Meijie 李美皆, « Xinshengdai nü zuojia de shenti xing zilian » 新生代女作家的身体性自恋 (Le narcissisme physique chez la nouvelle génération des femmes écrivains), *Xiaoshuo pinglun* 小说评论, 2006, n° 02, p. 35‑40.

dans une grande mesure par l'interdiction de la sexualité dans la littérature féminine. Résultat de cette mauvaise compréhension : tout ce qu'ont fait les écrivaines de l'époque n'est que de relater les secrets sexuels de leurs protagonistes. Cela, d'après Meng, constitue la différence essentielle et radicale entre les avancements théoriques de Cixous et l'écriture des femmes écrivains chinoises des années 90[445].

En fait, Hélène Cixous, comme Luce Irigaray et Julia Kristeva, oppose l'expérience corporelle des femmes aux modèles *symboliques*. Cixous et Irigaray soulignent toutes les deux l'importance de l'écriture du corps et de la sexualité pour les femmes : « (…) if women are to discover and express who they are, to bring to the surface what masculine history has repressed in them, they must begin with their sexuality. And their sexuality begins with their bodies, with their genital and libidinal difference from men[446]. » De ce point de vue, le fait que les écrivaines chinoises accordent une attention particulière aux expériences corporelles des femmes montre effectivement un rapprochement de leurs textes avec les théories des psychanalystes féministes. Étant donné que la sexualité était auparavant un thème tabou chez les femmes écrivains, et que c'étaient les hommes qui disposaient du droit d'interpréter le corps féminin, ce genre de descriptions du corps et du désir féminins représente véritablement un grand pas en avant dans la littérature chinoise.

Cependant, tout comme le signale Meng Gang, ce que vise Cixous, c'est au fond le langage actuel, le discours phallocentrique. Mais si nous observons de près les textes de Lin Bai, de Chen Ran et de Xu Xiaobin, nous constaterons que ces auteures, ou plus précisément les personnages chez elles, manifestent une attitude plus ou moins ambiguë vis-à-vis de la culture phallocentrique[447]. Prenons pour exemple *La guerre personnelle*. Duomi, loin d'être une femme ayant une conscience de la subjectivité féminine, est en revanche très marquée par sa volonté d'être un objet du désir de l'homme. Dans sa relation avec le réalisateur, ce qui est perceptible chez elle, c'est une volonté de se sacrifier, de satisfaire aux désirs de l'autre, ignorant complètement ses propres besoins, sa propre existence en tant que *sujet*. Un

[445] Cf. MENG Gang 孟岗, *Xiaofei shidai de shenti wutuobang* 消费时代的身体乌托邦 (L'utopie du corps à l'ère de consommation), Thèse, Universié de Zhejiang, 2004, p. 87‑88.

[446] JONES Ann Rosalind, « Writing the Body: Toward an Understanding of "L'Écriture Féminine" », *Feminist Studies*, vol. 7, 1981, n° 2, p. 252.

[447] Cette ambiguïté se manifeste selon des degrés différents chez les trois auteures. Nous y reviendrons plus tard. Et nous voulons signaler tout de suite que c'est sous la plume de Lin Bai que cette ambiguïté est la plus évidente parmi les trois.

monologue intérieur de Duomi en est une preuve : « En fait, je n'ai jamais eu d'orgasme dans nos rapports sexuels, jamais eu de plaisirs. J'avais même parfois un malaise physique. Mais je pensais qu'il en avait besoin, puisqu'il était un homme. Je devais alors apporter ma contribution. S'il ne venait pas pendant plusieurs jours, j'avais peine à survivre, je pensais à me suicider[448]. » La narratrice affirme ailleurs qu' « une volonté de se transformer en un objet se cache profondément dans le corps de cette fille[449] ». Il est donc évident qu'au lieu d'être un *sujet* indépendant, Duomi se contente d'être l'*objet* désiré de l'homme.

Cette volonté d'être un objet, nous la constatons également sous la plume de Chen Ran et de Xu Xiaobin. Dans *Vie privée*, lorsque le « je » (Niuniu) décrit une scène imaginaire de rapport corporel entre le « je » et un jeune homme qui ressemble à Yin Nan, elle avoue que : « Une fois je touche sa poitrine, un vif besoin, une volonté d'être sa prisonnière me saisit tout de suite[450]. » Buling, protagoniste de *Signe des poissons*, face à la répression de son patron et à une profonde déception issue de sa relation avec son mari, pense tout d'abord à s'abriter dans les bras d'un autre homme : le chauffeur Shi. Ce n'est qu'après avoir été blessée encore une fois par ce dernier qu'elle cherche à se venger. Cette vengeance, d'ailleurs, ne s'accomplit que dans son rêve, alors que dans la vie réelle, tout ce qu'elle peut faire, n'est que de s'échapper dans un monde sans doute imaginaire : Wazhai.

Ainsi constatons-nous une situation contradictoire à laquelle font face ces héroïnes : d'un côté, elles s'imposent en tant qu'un *sujet* féminin (au lieu d'un *objet*, un *autre*) ; d'un autre côté, elles sont sans cesse trahies par une volonté (plutôt inconsciente) d'être un *objet* du désir masculin. De ce fait, l'*écriture du corps* dans le contexte chinois fait face également à un dilemme : d'une part, elle annonce une vraie « voix féminine » ; d'autre part, le fait que le corps féminin soit exposé renforce la situation de la femme d'être « épiée » par l'homme. Ainsi s'explique son sort : ce genre littéraire ayant une importance incomparable se trouve très vite dans l'impasse. Si la valeur des textes de Lin Bai, de Chen Ran, de Xu Xiaobin et de Hainan est d'un point de vue général reconnue, les romans de Wei Hui et de Mianmian, qui

[448] 其实我跟他做爱从未达到过高潮，从未有过快感，有时甚至还会有一种生理上的难受。但我想他是男的，男的是一定要要的，我应该做出贡献。只要他有几天不来我就觉得活不下去，就想到自杀. LIN Bai, *Yigeren de zhanzheng*, *op. cit.*, p. 172.

[449] 把自己变成物的愿望深深藏在这个女孩的体内.*Ibid.*, p. 125.

[450] 我一触碰到他的胸膛，立刻产生一种强烈的需要被俘虏的愿望. CHEN Ran, *Siren shenghuo*, *op. cit.*, p. 182.

ont pris le relais, sont le plus souvent jugés comme une pure expression du plaisir charnel, ce qui, d'après les commentateurs, va complètement à l'encontre du principe féministe et mène à la déconstruction de la subjectivité féminine. L'interdiction de *Shanghai Baby* (*Shanghai baobei* 上海宝贝) de Wei Hui en 1999 marque la fin de l'*écriture du corps* dans la littérature chinoise.

En ce qui concerne la relation entre l'*écriture du corps* et la diffusion du féminisme en Chine, nous voudrons souligner en outre un point qui nous semble inapproprié dans les analyses déjà effectuées. En lisant les articles des commentateurs intéressés par ce sujet, nous avons remarqué qu'ils ont en général, pour ne pas dire « tous », tendance à ne pas faire de distinctions entre les auteures regroupées sous le nom de l' « écriture du corps ». Ils ont fait comme s'il n'y avait pas de différences entre elles, comme si elles écrivaient toutes de la même manière, et qu'elles gardaient la même distance avec le féminisme occidental. Certes, les textes de ces auteures, surtout les deux écrivaines les mieux reconnues parmi elles (Lin Bai et Chen Ran), présentent une certaine similitude. Il y a pourtant une différence qui est essentielle entre Lin Bai et Chen Ran, et que les commentateurs ont souvent ignorée : leurs positions féministes se diffèrent de façon radicale, ce qui fait que les protagonistes chez elles montrent une subjectivité d'un degré totalement différent.

Par rapport au féminisme, ainsi que par rapport à ses connaissances sur le féminisme, Lin Bai fait preuve d'une attitude assez ambiguë. Voici ce qu'elle a dit à propos de ses connaissances sur le féminisme :

> 我 1988 年读过波伏娃的《第二性》，但一直没有读完，1989 年读过李小江的《性沟》，近期才开始接触一些有关书籍，总的来讲，我对女权主义的理论是陌生的，尤其是目前，据说西方女权主义理论已经走得相当远了，我估计我可能看不懂[451]。
>
> En 1988, j'ai lu *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir. Mais je ne l'ai pas fini. En 1989, j'ai lu *Le fossé entre les deux sexes* de Li Xiaojiang. Ce n'est que récemment que j'ai commencé à lire des livres sur ce domaine. Dans l'ensemble, les théories féministes sont quelque chose qui m'est peu familière, surtout maintenant, car on dit que le féminisme occidental est parti déjà très très loin. Je pense que je n'arriverais pas à comprendre.

Elle a également abordé ce sujet dans un essai :

[451] LIN Bai et LIN Zhou, *«* Shouwang yu feixiang *»*, *op. cit.*, p. 138. Il s'agit d'une interview du 17 mai 1995.

我对女权或者女权主义的理论知之甚少。八十年代我买过波伏娃的《第二性》，九十年代又买过李小江的《性沟》，但我并没有读。我不太喜欢理论，我买过波伏娃的著作是因为喜欢她与萨特的生活方式，与《第二性》相比，我更喜欢她的《越洋情书》[452]。

Je connais très peu le féminisme ou les théories féministes. J'ai acheté *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir dans les années 80 et *Le fossé entre les deux sexes* de Li Xiaojiang dans les années 90. Mais je ne les ai pas lus[453]. Je n'aime pas beaucoup les théories. J'ai acheté les ouvrages de De Beauvoir, parce que j'aime beaucoup sa façon de vivre avec Sartre. J'aime plus les *Lettres à Nelson Algren* que *Le deuxième sexe*.

Nous remarquons dans un premier temps que ce qu'elle dit lors de ces deux occasions ne s'accorde pas. Nous ignorons ainsi si elle a lu ou plus précisément fini *Le deuxième sexe* et *Le fossé entre les deux sexes*. Pourtant, il y a une chose qui est certaine : Lin Bai a plus ou moins une idée du féminisme occidental, mais ses connaissances semblent très limitées. Il est très difficile de dire si, lors de son écriture de *La guerre personnelle*, elle avait une claire conscience féministe ou non. À cet égard, voici ce qu'elle a affirmé lors d'une interview : « Par rapport au féminisme, je n'ai pas de préparation théorique. Néanmoins, je respecte le féminisme, car il se met en position de porte-parole des faibles. Cela est tout à fait respectable. Mais lorsque j'écrivais, je n'y ai pas pensé[454]. » Pan Zhengwen, en se référant à la parole de Lin Bai sur le féminisme, suppose que « Lin Bai n'a pas compris les différentes dimensions du féminisme », et qu'elle « n'a compris, de manière partielle, que celle de l'"écriture du corps" »[455]. Chen Xiaoming, qui apprécie le discours féminin spécifique et l'expression du désir féminin sous la plume de Chen Ran, manifeste également son point de vue à ce propos :

[452] LIN Bai 林白, *Qianshi de huangjin* 前世的黄金 (L'or de la vie antérieure), Changchun, Jilin shidai wenyi chubanshe, 2006, p. 7.

[453] D'après le texte original chinois, il est difficile de comprendre si c'est *Le fossé entre les deux sexes* qu'elle n'a pas lu, ou bien s'il s'agit de tous les deux.

[454] 女性主义我是没有理论准备的，但是我对女性主义是尊重的，它站在为弱者代言的立场上，是值得钦佩的。但我写作的时候，没有考虑过（女性主义）. Il s'agit d'une interview effectuée le 12 décembre 2016. Le compte-rendu de l'interview est disponible en ligne : LIN Bai 林白, *Wode xiezuo bi « nüxing zhuyi » geng kuanguang* 我的写作比"女性主义"更宽广 (Mon écriture est plus riche que le « féminisme »), http://news.takungpao.com/mainland/topnews/2016-12/3402352.html, consulté le 6 février 2018.

[455] 林白并没有读懂女性主义的多元纬度，而只片面地读懂了女性"身体写作"这一点. PAN Zhengwen 潘正文, « Nüxing zhuyi wudu yu 90 niandai nüxing wenxue tianping de qingxie » 女性主义误读与 90 年代女性文学天平的倾斜 (La mauvaise compréhension du féminisme et le déséquilibre de la balance de la littérature féminine des années 90), *Jinyang xuekan* 晋阳学刊, 2004, n° 05, p. 70.

« Les romans de Lin Bai rejettent et abaissent de manière volontaire les hommes. Il ne s'agit pas forcément de faire écho à une certaine conception "féministe". À mon avis, ce n'est que sa propre poursuite obsessionnelle des histoires des femmes, une interprétation véritable du "moi" - une femme réelle[456]. »

Nous sommes plutôt d'accord avec l'avis de Chen Xiaoming et de Pan Zhengwen. Lin Bai, étant une intellectuelle, n'a pas été indifférente au féminisme occidental, qui avait un retentissement important dans le cercle culturel féminin de l'époque. Néanmoins, vu son caractère personnel, elle n'est pas très perméable aux théories. Ainsi, la lecture de certains ouvrages, qu'elle n'a pas terminée sans doute, lui a donné quelques idées sur le féminisme. Néanmoins, elle n'a pas pu approfondir là-dessus, d'où son attitude ambiguë à l'égard du féminisme, ainsi que l'ambivalence dont ses personnages font preuve par rapport à la subjectivité féminine.

Si Lin Bai manifeste une distance, ou plutôt une incapacité à l'égard des théories, Chen Ran, quant à elle, est pourtant très intéressée par les théories. Nous savons, grâce à un de ses essais autobiographiques, qu'elle est passionnée non seulement par la philosophie classique chinoise, mais également par la psychanalyse et la philosophie occidentale[457]. Dans un autre essai, elle affirme qu'elle a « été membre de l'Association internationale des Sciences mentales, en tant qu'écrivaine excellant dans la psychanalyse et dans les descriptions psychologiques[458] ». En effet, son intérêt pour la psychanalyse se traduit de manière tout à fait évidente dans ses œuvres, et le lien entre ses créations et la psychanalyse a déjà été souligné par plusieurs critiques littéraires. Voici une remarque de Dai Jinhua : « En ce qui concerne les créations de Chen Ran au tournant des années 80 vers les années 90, au lieu de dire qu'elle fournit des matières pour la psychanalyse, nous dirons plutôt qu'elle pratique la psychanalyse dans ses œuvres. Plutôt que de dire que ses ouvrages sont remplis d'expressions inconscientes, qu'il

[456] 林白的小说有意排斥男性，贬抑男性，它未必是呼应某种"女权"观念，在我看来，不过是她对女性故事的偏执追寻而已，对"自我"——一个现实的女性的真实读解. CHEN Xiaoming 陈晓明, *« Yuwang rushui: xingbie de shenhua »* 欲望如水：性别的神话 (Le désir comme de l'eau: Mythes du genre), *Zhongshan* 钟山, 1993, n° 04, p. 142.

[457] Cf. CHEN Ran 陈染, *« Mei jieju »* 没结局 (Sans dénouement), *in Duanpian canjian* 断片残简, Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 1995, p. 9.

[458] 以善于出色的心理描写和精神分析的作家身份，参加国际精神科学协会.*Ibid.*, p. 10. N'ayant pas trouvé d'informations en anglais ni en français sur cette association, nous avons traduit mot à mot le nom, sans savoir de quelle association exacte il s'agit.

s'agit de rêves ou de rêveries, nous dirons que ce sont des interprétations de rêves et des auto-analyses tout à fait lucides et raisonnables[459]. »

Zhang Hao, dans son ouvrage consacré à l'interaction entre la psychanalyse et la littérature chinoise, a également signalé le rapprochement des textes de Chen Ran à la psychanalyse : « À l'égard de l'histoire de la relation entre la psychanalyse et la littérature chinoise, la valeur de Chen Ran devrait être la plus importante. Cela est dû non seulement au fait que l'auteure elle-même se complaît à parler de ses liens avec la psychanalyse, qu'elle approfondit le dévoilement des pulsions sexuelles allant jusqu'à l'homosexualité et au narcissisme, mais aussi au fait qu'elle est la première femme écrivain à mettre en application, d'une manière consciente, la psychanalyse dans la création, aboutissant ainsi à une vraie combinaison entre la psychanalyse et la conscience du genre[460].» Dans ce commentaire, Zhang Hao a mis en avant un aspect spécifique chez Chen Ran : le fait qu'elle a su combiner la psychanalyse et la conscience du genre. De fait, cela constitue l'une des caractéristiques des textes de Chen Ran. Un extrait dans son essai intitulé « Le dépassement du genre et ma création » illustre bien cette combinaison chez Chen Ran :

> 历史对于人类的性行为，出于繁衍的原始目的，几千年来一直延续着一种约定俗成的规范——男女爱情。所以，一些同性爱者在这个"规范"上受到压抑、歧视，她（他）们徘徊、挣扎。
>
> 在今天，中国最新一代知识女性（包括男性）终于摆脱了性爱的甘愿被利用的心态，无论是对于传统的某种规范，还是几千年来延续的性爱的原始目的，她（他）们的内心开始拥有叛逆思想。她（他）们早已厌倦了弗洛伊德的里比多泛性主义，尤其讨厌弗洛伊德的"阳具妒"谬论[461]。

[459] 陈染八九十年代之交的写作与其说是提供某种精神分析的素材；不如说是在其作品中进行着某种精神分析的实践；与其说她的作品充满了丰富的潜意识流露，是某种梦或白日梦；不如说，那是相当清醒而理智的释梦行为与自我剖析. DAI Jinhua 戴锦华, « Chen Ran: geren he nüxing de shuxie » 陈染：个人和女性的书写 (Chen Ran: une écriture personnelle et féminine), *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论, 1996, n° 3, p. 50.

[460] 就中国文学与精神分析的关系史而言，陈染的意义也许最为引人瞩目，因为她不仅仅对自己与精神分析的联系津津乐道，不仅仅将性驱力的揭示由异性之恋开掘到同性之恋与自恋的深度，她还是第一个自觉地以女性作家的身份与意识来领会运用精神分析，从而真正将精神分析与性别意识结合了起来. ZHANG Hao, 书写与重塑, *op. cit.*, p. 204.

[461] CHEN Ran 陈染, « Chao xingbie yishi yu wo de chuangzuo » 超性别意识与我的创作 (Le dépassement du genre et ma création), *Zhongshan* 钟山, 1994, n° 06, p. 107.

En ce qui concerne les rapports sexuels des êtres humains, en raison de l'objectif primitif qu'est la reproduction, depuis des milliers d'années, il n'existe qu'une norme conventionnelle : l'amour entre un homme et une femme. Ainsi, certains homosexuels sont réprimés et discriminés à cause de cette « norme ». Elles/Ils souffrent, se débattent.

De nos jours, la nouvelle génération des femmes intellectuelles (également des hommes) se débarrassent enfin de l'état d'esprit de se contenter d'être un outil. Elles/ils commencent à avoir un esprit rebelle par rapport à une certaine norme traditionnelle et aussi à l'objectif primitif des rapports sexuels. Elles/Ils sont déjà fatigué(e)s du pansexualisme freudien, et détestent surtout l'idée ridicule de l' « envie du pénis ».

Ce passage montre que Chen Ran connaît non seulement la psychanalyse, mais aussi les théories féministes. Bien différente de Lin Bai, elle manifeste toujours une position féministe ferme. Cette position, nous la constatons aussi bien dans ses romans/ nouvelles que dans ses essais. La nouvelle *Fendre* peut être jugée comme un manifeste du féminisme de Chen Ran. Les deux héroïnes, « je » et Yunnan 殒楠[462], qui entretiennent une relation lesbienne, se proposent de fonder une « association féminine anti-discrimination sexuelle » (无性别歧视的女子协会), nommée « Fendre » (破开). Ainsi expliquent-elles leur motivation :

我们追求真正的性别平等，超性别意识，渴望打破源远流长的纯粹由男人为这个世界建构起来的一统天下的生活、文化以及艺术的规范和准则。长久以来，我们始终在男人们想当然的规则中，以一种惯性被动地接受和适应，我们从来没有我们女人自己的准则，我们的形象是由男性文学艺术家硬朗的笔划雕刻出来的简单化的女人形象，我们的心灵历程与精神史是由男性的"女性问题"专家所建构。一些女性为了在强权的既成的规范中出人头地，努力迎合男人观念中的"女性意识"。

Nous poursuivons la véritable égalité des genres, une conscience du genre transcendant. Nous espérons briser les normes et les principes de la vie, de la culture et de l'art, qui ont été établis purement par les hommes et qui datent de loin et représentent l'idéologie dominante. Depuis longtemps, nous vivons toujours selon les normes considérées par les hommes comme allant de soi. Nous les acceptons et nous y adaptons comme s'il s'agissait d'une habitude. Nous, les femmes, nous n'avons jamais nos propres normes. Nos images sont des celles des femmes simplistes gravées par les auteurs littéraires et les artistes masculins avec leurs traits durs. Notre processus

[462] Le nom de ce personnage (殒楠) démontre déjà la position féministe de l'auteure. 殒 (Yun) veut dire « mourir ». 楠 (Nan) est homonyme de 男 (homme). Le nom peut ainsi être compris comme « faire mourir les hommes ».

> psychique et notre histoire spirituelle ont été conçus par les spécialistes masculins sur les « questions féminines ». Certaines femmes, afin de réussir dans les puissantes normes préconçues, s'efforcent de complaire à la « conscience féminine » dans les conceptions masculines.

Nous avons ainsi le droit de dire que Chen Ran comprend parfaitement l'enjeu du féminisme et qu'elle a envie de faire quelque chose pour que la situation change. Cette position ferme du féminisme de Chen Ran fait que son écriture se distingue de manière assez radicale de celle de Lin Bai. Certes, nous avons signalé plus haut qu'une volonté d'un *objet* du désir de l'homme est perceptible également sous la plume de Chen Ran. Pourtant, comparées aux protagonistes de Lin Bai, celles chez Chen Ran sont beaucoup plus autonomes et manifestent de manière beaucoup plus évidente une conscience de la subjectivité féminine. Dans *Vie privée*, par exemple, Niuniu a une relation plus ou moins égale avec Yin Nan, qui en revanche est marquée par une certaine féminité. Ce qui est aussi très fréquent chez Chen Ran, comme le cas de *Nulle part pour faire les adieux* (*Wuchu gaobie* 无处告别) et celui de *Bruits de percussion à l'autre oreille* (*Ling yizhi erduo de qiaojisheng* 另一只耳朵的敲击声), c'est que la protagoniste vit de manière tout à fait autonome des hommes et entretient des amitiés intimes, quasi homosexuelles, avec des copines. Si elle a des rapports avec les hommes, qu'elle nomme « travail corporel plaisant »[463], c'est par pur plaisir. Elle peine à avoir des résonnances au niveau spirituel avec les hommes.

Nous voulons également signaler que Chen Ran a un style langagier particulier. Rien que les noms de ses nouvelles sont déjà surprenants : *Bruits de percussion à l'autre oreille, La sorcière et la porte dans ses rêves* (*Wunü yu tade mengzhong zhimen* 巫女与她的梦中之门), *Rayons de soleil entre les lèvres* (*Zuichun li de yangguang* 嘴唇里的阳光), *Le septembre d'où la chauve n'arrive à sortir* (*Tutou nü zou bu chulai de jiuyue* 秃头女走不出来的九月), *Une poche affamée* (*Ji'e de koudai* 饥饿的口袋) , entre autres. Voici un commentaire de Wang Meng sur le style de Chen Ran : « Ses comparaisons et ses métaphores curieuses sont véritablement incroyables ! Voilà Chen Ran, qui est unique ! Elle a ses propres sensations, son propre vocabulaire, son propre monde et ses propres signes[464] ! »

---

[463] 愉快的体力劳动. CHEN Ran, *«* Wuchu gaobie *»*, *op. cit.*, p. 70.

[464] 她的稀奇的比喻和暗喻，简直是匪夷所思！这就是独一无二的陈染！她有自己的感觉，自己的词汇，自己的世界，自己的符号. WANG Meng 王蒙, *«* Mosheng de Chen Ran *»* 陌生的陈染 (Chen Ran, l'étragère), *Dushu* 读书, 1996, n° 05, p. 105.

Effectivement, elle a ses propres signes, et ses métaphores sont tout à fait singulières, semblables au langage onirique. Voici quelques exemples typiques issus de sa nouvelle *Bruits de percussion à l'autre oreille* :

> 一根雪白的香烟——纤秀的阴茎替代品，被叼在我饥渴的唇中。
>
> Une cigarette toute blanche – un substitut du pénis, fin et beau – est tenue entre mes lèvres désirantes.

> 门栓是一只修长的阴茎，窗帘是某一种女性低垂如帘的长睑睫。这是我喜欢的东西。但它们并不一定非要安装在某种男人或女人的身上。
>
> La chevillette est un pénis fin et long, les rideaux sont un certain genre de longs cils de femmes à demi-baissés. Ce sont des choses que j'aime. Ils ne s'installent pas forcément sur le corps d'un homme ou d'une femme.

> 秃头的铅笔——一种象征混乱、颠覆、瓦解以及乱交的后现代方式的操作物品。
>
> Un crayon chauve : un objet d'opération post-moderniste qui symbolise le chaos, la subversion, la destruction et la promiscuité sexuelle.

Si, dans *Vie privée*, Chen Ran met en scène surtout le corps féminin, nous voyons ici qu'elle implique également le corps masculin. Cependant, le corps masculin, notamment le pénis, est décrit du point de vue du désir féminin. Dans le premier exemple cité, nous voyons que le pénis est représenté en tant qu'objet du désir féminin. Par cette description, la relation habituelle homme-femme, dans laquelle l'homme est toujours dans une position positive et dominante tandis que la femme réduite à une situation passive et soumise, est complètement renversée. De ce point de vue, le langage de Chen Ran est tout à fait subversif. Par ailleurs, les images curieuses décrites par Chen Ran, qui relie souvent deux choses apparemment très distantes l'une de l'autre, donnent souvent une impression illogique. Comme nous le savons déjà, ce qui est long et fin, comme la cigarette et la chevillette, renvoie au membre viril. Pourtant il s'agit d'une logique inconsciente qui est souvent présente dans le langage onirique. De ce point de vue, nous pouvons dire que c'est à la logique inconsciente que fait appel Chen Ran dans ce genre de métaphores.

Hélène Cixous n'a pas donné une définition de l'*écriture féminine* qu'elle prône, « car on ne pourra jamais théoriser cette pratique, l'enfermer, la coder[465] ». Elle donne pourtant des

[465] CIXOUS Hélène, « Le rire de la Méduse », *op. cit.*, p. 45.

indications : « Il faut que la femme écrive par son corps, qu'elle invente la langue imprenable qui crève les cloisonnements, classes et rhétoriques, ordonnances et codes, qu'elle submerge, transperce, franchisse le discours-à-réserve ultime[466]. » Cette remarque de Cixous nous semble parfaitement adéquate pour donner une explication au langage singulier de Chen Ran.

Ainsi avons-nous ananlysé, de manière plus ou moins détaillée, les rapports différents qu'entretiennent Lin Bai et Chen Ran avec le féminisme. Cela explique également les rapports homme-femme très distinctifs, ainsi que les manières différentes dont la subjectivité féminité est représentée sous la plume de ces deux auteures. Le cas de Xu Xiaobin se rapproche plutôt du celui de Chen Ran. Xu montre également une position féministe très manifeste, que ce soit dans ces romans ou ces essais. Les quelques citations que nous avons évoquées, notamment celles sur le « phallus » et sur l' « évasion » en sont une preuve. Pourtant, tandis que Chen Ran s'efforce de construire un monde où l'homme et femme sont égaux, Xu Xiaobin, quant à elle, est bien convaincue que « l'égalité homme-femme est complètement une légende », et que « les femmes sont effectivement le deuxième sexe ». En conséquence, les héroïnes de Xu Xiaobin luttent, mais souvent dans les rêves. Et dans la vie réelle, elles ont plutôt tendance à fuir.

Nous pouvons ainsi proposer une réponse à la question qui nous intéresse et qui a fait l'objet d'ananlyses de bien des commentateurs : l'*écriture du corps* dans le contexte chinois des années 90 est-elle vraiment une réponse à l'appel d'Hélène Cixous ? « Le rire de la Méduse », traduit et publié en Chine en 1992, appelle les femmes à écrire, à retourner à leur corps, à explorer le « continent noir » et à sortir de la situation muette. Vu le rapprochement entre cet article ainsi que les textes littéraires féminins des années 90, notamment ceux de Lin Bai, de Chen Ran et de Xu Xiaobin, nous sommes convaincus qu'il existe effectivement un lien entre les deux. Néanmoins, les auteures concernées ont chacune leur propre rapport avec les théories féministes. Certaines les comprennent mieux, d'autres moins.

À cela s'ajoute encore la complexité du texte de Cixous. Toril Moi, lorsqu'elle analyse les raisons pour lesquelles les théories féministes françaises ont pris longtemps pour être acceptées par les femmes en dehors de France, a donné l'explication suivante : « One of the reasons for the relatively limited influence of French theory on Anglo-American feminists is the "heavy" intellectual profile of the former. Steeped as they are in European philosophy

[466] 男女平等完全是一个神话。女性确实是第二性. *Ibid.*, p. 48.

(particluarly Marx, Niezsche and Heidegger), Derridean deconstruction and Lacanian psychoanalysis, French feminist theorists apparently take for granted an audience as Parisian as they are[467]. » Il nous est donc difficile de dire à quel point les lecteurs chinois, loin d'avoir suivi une formation telle que celle du public « parisien », ont pu comprendre les idées de Cixous. Ainsi, chaque auteure a sa façon de les comprendre, et de les interpréter. Il y a pourtant une chose qui est sûre : le fait que les femmes écrivent sur leur propre corps et leur désir représente une importante avancée dans la littérature féminine chinoise, dans la mesure où il permet aux femmes de concevoir leur propre rhétorique du corps, favorisant ainsi l'émergence de la subjectvité féminine. Néanmoins, cette exposition du corps satisfait dans une certaine mesure l'envie scopique des hommes, ce qui risque de renvoyer les femmes dans la situation d'être un *objet*. Cela constitue une des raisons qui ont conduit l'*écriture du corps* dans une impasse et à sa quasi-disparition.

2.3.4 Retour au corps : vers une *écriture privée*

Étant donné que les écrivaines regroupées sous le nom de l' « écriture du corps » s'intéressent surtout aux expériences personnelles, et que leur écriture revêt souvent une couleur autobiographique, leurs textes sont taxés par les critiques d'« écriture privée » (*Sirenhua xiezuo* 私人化写作) ou d'« écriture personnelle » (*Gerenhua xiezuo* 个人化写作). Tandis que certains font l'éloge de l'*écriture du corps*, signalant sa valeur dans la promotion du discours féminin, d'autres reprochent aux écrivaines concernées de s'éloigner complètement de la vie publique, et d'être indifférentes au destin commun de l'être humain.

Deng Xiaomang, dans son article intitulé « Le mauvais placement de la littérature féminine contemporaine », signale que, par rapport aux hommes, les femmes écrivains se positionnent souvent en dehors de la conscience collective, et il adresse une critique sévère à l'*écriture du corps* : « Une œuvre d'une femme écrivain, si elle ne peut pas faire en sorte que les lecteurs masculins puissent également y retrouver son âme, si elle ne fait que satisfaire le désir scopique et la curiosité des hommes, ne peut pas atteindre au niveau humaniste. Bien au contraire, elle sera limitée à l'étroitesse d'esprit, à la mesquinerie, au narcissisme et au sentiment de vengeance, caractéristiques que l'on trouve surtout chez les femmes

[467] MOI Toril, *Sexual/Textual Politics*, *op. cit.*, p. 94.

traditionnelles[468]. » Tel est aussi l'avis de Wu Zilin : « Si l"écriture du corps" des femmes, au lieu de s'intéresser au destin de l'être humain et à la valeur de la vie, qui représentent des sujets plus grands, se contente de préserver "une chambre à soi", de "caresser" son petit *moi* d'une manière narcissique, elle abandonne ainsi les réflexions et les critiques à l'égard de la société, ainsi que la sollicitude publique. Ce genre de "discours au sein de la chambre de femmes", qui est mou et faible, n'arrivera en aucun cas à ébranler la culture phallocrate[469]. »

Malgré cela, nous voulons tout de même insister sur le fait que dans les années 90, la littérature féminine représente une voix plus importante que celle des hommes, et que l'époque est caractérisée par le phénomène de « prospérité du *yin* et déclin du *yang* ». De ce point de vue, nous pouvons dire que l'*écriture du corps* a plus ou moins ébranlé le discours masculin, qui avait été dominant jusqu'alors. Par ailleurs, il faut également se poser la question suivante : ces textes qui font l'objet de sévères critiques à cause de leur nature personnelle sont-ils aussi privés qu'on le dit ?

Chen Ran, par exemple, refuse cette étiquette « privée ». Ainsi a-t-elle répliqué : « Certains considère *Vie privée* comme quelque chose de personnel. Je crois que c'est inapproprié. Ils n'y ont pas vu la symbolisation, ni la socialisation. Il s'agit d'une relation très délicate : celle d'aborder la question de l'autorité patriarcale au travers des relations père-fille. Certains autres pensent que j'ai écrit des affaires privées insignifiantes. À mon avis, ils ne l'ont pas du tout compris. Ils n'ont pas pu comprendre quelle est la voix contestataire[470]. » Nous voyons alors que l'auteure prend, de manière tout à fait consciente, une position féministe, et qu'elle

[468] 一个女性作家的作品，如果不能让男性读者也从中读到自己的灵魂，而只是满足着男性的窥视欲和好奇心，这种作品就无法达到人道主义的层次，而将局限于传统女性特有的狭隘、小气、自恋和报复心理. DENG Xiaomang 邓晓芒, *« Dangdai nüxing wenxue de wuzhi »* 当代女性文学的误置 (Le mauvais placement de la littérature féminine contemporaine), *Kaifang shidai* 开放时代, 1999, n° 03, p. 65.

[469] 女性"身体写作"如果不去关注更为博大的人类命运和人生意义，而是仅仅固守"一间自己的屋子"，自恋式地"抚摸"着小小的自我，放弃了对于社会的反思与批判，放弃了公共关怀，单凭其软绵绵的"闺语"，是撼动不了男权文化半点皮毛的. WU Zilin 吴子林, *« Nüxing zhuyi shiye zhong de "shenti xiezuo" »* 女性主义视野中的"身体写作" (L'"écriture du corps" dans la perspective féministe), *Xinan shifan daxue xuebao (renwen shehui kexue ban)* 西南师范大学学报(人文社会科学版), 2004, n° 05, p. 142.

[470] 有的人把《私人生活》当作私人的东西，我觉得不妥。他们没有看到象征和社会化的关系，这是很微妙的关系，是通过父女关系涉及社会的父权问题。有的人认为这篇小说是写小私事儿，我觉得他们根本没读懂，没读懂抗议的声音是什么. CHEN Ran 陈染 et HUANG Lin 荒林, *« Wenben neiwai »* 文本内外 (Dans et en dehors du texte), *in Wenxue, yishu yu xingbie* 文学、艺术与性别, Suzhou, Suzhou renmin chubanshe, 2002, p. 93.

conteste fermement la loi de la société patriarcale. De ce point de vue, les romans de Chen Ran, loin d'être limités aux affaires personnelles, sont très politisés. Comme a dit Wang Meng : « Même le chien dans son roman a une couleur politique[471] ».

Lorsqu'on lui pose des questions sur le refus des ses protagonistes à s'engager dans la vie collective, en les comparant avec les héroïnes sous la plume des femmes écrivains de la génération précédente (comme Zhang Jie), qui montrent une vive volonté de se réaliser dans la société, Chen Ran précise que l'émancipation des femmes se manifeste sous différentes formes avec l'évolution du contexte social. À l'époque de Zhang Jie (dans les années 80), les femmes réclamaient le droit de participer à la vie sociale, de s'exprimer dans les lieux publics, alors que dans les années 90, réclamer le droit de ne pas être impliqué dans la société constituait un signe d'émancipation des femmes, car « l'émancipation des jeunes femmes d'aujourd'hui consiste à se relâcher, à préserver au mieux un *moi* complet[472] ». Ainsi comprenons-nous que la distance que gardent les héroïnes sous la plume de Chen Ran constitue également un moyen de révolte. Elle a donc aussi une teinte politique.

D'après Chen Ran, ce qu'elle a écrit, c'est plutôt des autobiographies spirituelles que des « affaires personnelles » : « Quand il s'agit d'un bon auteur, son écriture comporte certainement quelque chose relevant de l'"autobiographie spirituelle". Quand il écrit sur la vie et la société, quel que soit le sujet, son écriture comprend toujours ses valeurs, ses pensées, ses sentiments, son amour et sa haine. (…) Les pensées et les sentiments profonds ne sont pas du tout au même niveau que les "affaires personnelles". Les lecteurs d'esprit sont capables de distinguer les deux. (…) Toute écriture d'un bon auteur, qu'il s'agisse de roman ou de prose, est basée sur les "individus". Les grandes notions, comme l'époque et l'état, sont représentées par des "individus" de chair et de sang. (…) Le "moi" dans la littérature est un individu, une existence. Sans individu, comment peut-on parler du "peuple"[473]? » Autrement dit, par

[471] 连她小说里的狗都有政治.*Ibid.*

[472] 今天的年轻女性的解放是放松，是更多地保持完整的自我. *Ibid.*, p. 99.

[473] 一个好的作家作品，都会有"心灵自传"的成分，无论他书写社会人生什么样的话题，都会包含他自己的价值观、思想、情感和爱憎。……深邃的思想、情感与"个人隐私"根本不是一个层面的东西，有思想的读者都是可以区分的。……任何一个好作家的写作，无论小说还是散文，都是立足"个人"的，时代、国家等宏大概念，都是通过有血有肉的"个人"来体现的。……文学中的所谓的"我"即是一个个体，一个存在。没有个人，妄谈"人民"？ Extrait d'une interview de Chen Ran publée le 9 juillet 2007. Texte de l'interview disponible en ligne : http://www.china.com.cn/book/txt/2007-07/09/content_8498066.htm, consulté le 12 février 2018.

l'écriture de la vie des individus, que certains critiques prennent pour des « affaires personnelles », l'auteure a en fin de compte l'intention de décrire la société, de révéler les conditions qui sont communes à tout être humain.

En effet, les critiques ont tort de dire que les écrivaines de l'époque, représentées par Chen Ran et Lin Bai se détachent complètement de la vie collective. Prenons pour exemple les personnages sous la plume de Chen Ran. Nous découvrons souvent chez elle une jeune fille ayant une relation tendue avec son père, qui est souvent colérique, d'une humeur imprévue. Cela représente l'expérience traumatique essentielle vécue par la protagoniste, dont elle n'arrive jamais à se débarrasser. Si le père a une personnalité pathologique, c'est souvent parce qu'il a été persécuté pendant la Révolution culturelle, et qu'il est lui-même coincé dans son trauma du passé. Ainsi, il transmet son angoisse à sa femme et à sa fille, qui sont en fait victimes non seulement de la vie familiale, mais également de la vie sociale et politique. N'oublions pas le rôle de Yin Nan dans *Vie privée*. Nous savons déjà que sa disparition représente un grand bouleversement dans la vie de Niuniu. L'auteure ne précise pas la raison pour laquelle il est obligé de partir. Néanmoins, certains éléments du texte nous laisse quand même comprendre qu'il s'agit du mouvement d'étudiants du 4 juin 1989. À cette même période, Niuniu elle-même est blessée dans la rue par une balle perdue. De ce fait, la souffrance psychique de Niuniu est loin d'être une affaire purement personnelle, et l'écriture de Chen Ran loin d'être une « écriture privée ».

Pourtant, nous devons quand même avouer que ces aspects collectifs qui se cachent derrière le texte sont difficilement perceptibles pour les lecteurs ordinaires, qui souvent prennent le texte au pied de la lettre et se limitent à son aspect privé. Ainsi, ce genre d'écriture caractérisée par une vision trop personnelle a de la difficulté à créer une résonnance chez certains lecteurs, surtout les lecteurs masculins. De plus, ces textes présentent souvent une certaine similitude entre eux, donnant l'impression d'être répétitifs. Cela peut être une autre raison pour laquelle le phénomène de l'*écriture du corps* n'a pu durer que très peu de temps.

Xu Xiaobin, qui est également classée par les critiques comme l'une des représentantes de l'*écriture du corps*, est bien consciente des points faibles de ce genre littéraire. Tout en affirmant que ceux qui n'interrogent pas leur âme, qui n'examinent pas leur monde intérieur ne sont pas de bons auteurs, elle souligne que si l'on n'écrit que sur soi-même, l'inspirations

sera bientôt épuisée[474]. Elle propose ainsi une éventuelle sortie pour l'*écriture personnelle* : « La meilleure sortie de la personnalisation, c'est de trouver un moyen pour relier le monde spirituel et le monde extérieur. Dans ce cas-là, l'écriture acquerra sans cesse une certaine passion et une certaine tension, ce qui fait qu'elle ne recule pas, ni ne se flétrit[475]. »

À ce titre, son roman *Serpent à plumes* (*Yushe* 羽蛇) constitue un bel exemple. Le récit, tout en suivant l'histoire de la protagoniste Yu 羽, retrace en fait le destin des cinq générations de femmes de sa famille. Ce qu'ont vécu ces femmes reflète dans une grande mesure le contexte historique de l'époque :

- La première génération : Yang Bicheng 杨碧城, tante de la grand-mère de Yu, est un victime de la révolte des Taiping (*Taiping tianguo yundong* 太平天国运动).
- La deuxième génération : Xuanming 玄溟, grand-mère de Yu représente la génération de la Révolution Xinhai (*Xinhai geming* 辛亥革命). Son mari, qui s'est engagé de manière frénétique dans la révolution, finit par se livrer à l'opium, abandonnant sa femme et ses enfants.
- La troisième génération : Shen Mengtang 沈梦棠, nièce de Xuanming, est une jeune révolutionnaire qui s'engage dans la Nouvelle révolution démocratique (*Xin minzhu zhuyi geming* 新民主主义革命).
- La quatrième génération : Yu, représente la génération des jeunes instruits (*Zhiqing* 知青) pendant la Révolution culturelle.
- La cinquième génération : Yuner 韵儿, nièce de Yu, est une jeune fille grandissant dans une société de consommation, pour qui la poursuite de la richesse et du plaisir représente tout dans la vie.

Ainsi, l'auteure relie le destin des femmes et le contexte social où elles vivent. Elles sont des témoins, et souvent des victimes de ces grands évènements historiques. Tout en préservant le charme d'une écriture privée (car le roman est décrit dans l'ensemble du point de vue du Yu), le récit revisite l'histoire chinoise des cent dernières années. On y lit alors non seulement un

[474] Cf. XU Xiaobin, *« Gerenhua xiezuo yu waibu shijie »* 个人化写作与外部世界 (L'écriture personnelle et le monde extérieur), *in Zhongguo nüxing wenhua* 中国女性文化, Beijing, Zhongguo wenlian chubanshe, 2001, p. 63.

[475] 个人化的最好出路就是找到一个把自己的心灵与外部世界对接的方法，这样可以使写作不断获得一种激情与张力。而不至于慢慢退缩和委顿. *Ibid.*

récit personnel, mais également un récit sur l'histoire collective de la Chine. Cette façon de combiner les deux, selon nous, constitue un moyen qui gomme parfaitement les points faibles de l'*écriture personnelle* signalés par les critiques. Ce qui est dommage, c'est que ni Xu Xiaobin, ni les autres écrivaines n'ont continué sur cette voie. L'écriture personnelle a connu très vite un déclin.

La sexualité, qui aurait dû être l'un des thèmes les plus ordinaires de la littérature, a pourtant été un sujet tabou lors de plusieurs périodes dans l'histoire de la littérature chinoise. À l'époque maoïste, elle a été complètement noyée dans le discours révolutionnaire. Ce n'est qu'à partir du milieu des années 1980 qu'elle a pu réapparaître dans la littérature. Cela, d'après nous, n'est pas sans lien avec le retour de la psychanalyse en Chine. Les théories psychanalytiques, qui accordent une importance particulière à la sexualité, sont devenues un outil dont se sont servis les intellectuels afin de justifier la légitimité de la sexualité dans la littérature. En très peu de temps, ce thème auparavant interdit a gagné un terrain considérable dans la littérature chinoise. Cependant, nous ne pouvons pas dire que tous les auteurs ayant écrit sur la sexualité ont été influencés par la psychanalyse. Dans nos analyses, nous avons travaillé sur certains textes de trois auteurs, dans lesquels nous avons remarqué des résonnances tout à fait remarquables avec les théories psychanalytiques. Nous y avons découvert des thèmes importants de la psychanalyse, tels que la castration, le complexe d'Œdipe, les conflits psychiques, le sadomasochisme, le voyeurisme et l'exhibitionnisme, entre autres.

Dans ce chapitre, nous avons porté notre regard également sur l'écriture du corps chez les femmes écrivains, souvent perçue comme une répercussion de certaines féministes occidentales, notamment Hélène Cixous, qui appelle les femmes à faire entendre leur corps. Nous avons pris comme exemples deux romans représentatifs de ce genre, à savoir *La guerre personnelle* de Lin Bai et *Vie privée* de Chen Ran. Nous avons analysé deux thèmes qui y sont exploités et qui présentent un grand intérêt pour les psychanalystes : le narcissisme et l'homosexualité. Nos analyses montrent qu'il y a effectivement un certain rapprochement entre ces romans et « Le rire de la Méduse », texte de Cixous traduit et publié en Chine en 1992. Néanmoins, quand il s'agit de savoir à quel point ces auteures chinoises ont pu comprendre ce texte, nous restons sur notre réserve. Nous proposons par ailleurs d'analyser les textes des écrivaines concernées séparément, au lieu de les confondre, comme c'est

souvent le cas dans les travaux de recherche déjà effectués.

Chapitre III Les relations familiales examinées sous l'angle de la perspective psychanalytique

3.1 Complexe d'Œdipe et complexe d'Électre : nouveau point de vue pour examiner les relations familiales

Le complexe d'Œdipe, étant un concept central de la psychanalyse, a attiré l'attention des Chinois dès l'introduction des pensées freudiennes en Chine. Malgré que l'universalité du complexe d'Œdipe soit un sujet suscitant bien des controverses, et que les chercheurs n'arrivent pas à se mettre d'accord sur la pertinence de ce complexe dans le contexte chinois, un certain nombre d'auteurs littéraires n'ont pas hésité à mettre en scène des relations familiales relevant de la structure œdipienne. S'il n'est pas facile de trouver, dans les mythes et la littérature classique, des histoires qui correspondent au modèle œdipien, nous constatons pourtant que dans la littérature moderne et contemporaine, les relations familiales sont fréquemment décrites et examinées par le biais du complexe d'Œdipe.

3.1.1 Le modèle œdipien existe-t-il dans les mythes et la littérature classique chinois?

Comme nous le savons, les premiers psychanalystes ont beaucoup travaillé sur les mythes classiques, car d'après eux, ceux-ci, ainsi que les rêves, reflètent les thèmes primaires de la vie humaine. Lorsque les chercheurs abordent le sujet de l'universalité du complexe d'Œdipe, ils font également appel aux mythes et à la littérature classique. Tandis que certains chercheurs considèrent le complexe d'Œdipe comme un modèle universel et s'en servent pour interpréter certains mythes et légendes chinois, d'autres insistent sur les représentations différentes du thème triangulaire familial dans le contexte chinois par rapport à celui dans le contexte occidental et proposent de considérer ces représentations comme des variations du complexe d'Œdipe.

Wang Yijia s'intéresse à la légende de Xue Rengui 薛仁贵 et de son fils Xue Dingshan 薛丁山[476]. Xue Rengui est un général connu sous la dynastie Tang (618-907). Il quitte son foyer afin de combattre pour le pays peu après la naissance de son fils Xue Dingshan. Treize ans après, il rejoint sa famille. Sur la route du retour, il voit un garçon attaqué par un monstre. Xue Rengui tire son arc et vise le monstre, mais finit par tuer accidentellement le garçon. Ce n'est qu'à son arrivée à la maison qu'il apprend que le garçon mort est son propre fils. Pourtant, Xue Dingshan n'est pas véritablement mort. Sauvé par un immortel, il apprend de ce dernier le maniement des armes et de la magie. Devenu lui-même chef d'armée, Xue Dingshan sauve plusieurs fois son père d'une situation dangereuse. La dernière fois qu'il part au secours de son père, il voit un tigre blanc dans la grotte où se cache ce dernier. Il tue le tigre avec une flèche, et s'aperçoit que c'est son père qui s'est transformé en ce tigre blanc.

Wang Yijia, dans son analyse, signale tout d'abord le fait que, même chez Freud, le complexe d'Œdipe ne se limite pas à la « situation familiale actuelle », et qu'il s'agit d'un désir refoulé qui se présente dans toute structure interpersonnelle semblable à la structure familiale. Il signale également que le modèle œdipien standard, c'est-à-dire celui de tuer le père et d'épouser la mère, est représenté rarement tel quel, que ce soit dans la vie réelle, dans les rêves, dans les œuvres littéraires ou dans les mythes. Il se manifeste le plus souvent par un déguisement[477]. En effet, même dans *Œdipe roi*, l'acte de tuer le père et d'épouser la mère, au lieu d'être intentionnel, est décrit comme un mauvais tour du destin. Tel est également le cas dans l'histoire de Xue Rengui : le père tue par accident son fils qu'il ne connaissait pas et le fils tue son père car il ne savait pas que le tigre était en fait son père et qu'il croyait que le tigre menaçait la vie de son père.

Wang Yijia analyse également la relation entre Xue Dingshan et sa mère, ainsi que celle entre Xue et ses femmes. D'après Wang, étant donné l'absence du père, l'attachement fils-mère a duré trop longtemps, ce qui fait que le complexe d'Œdipe chez Xue Dingshan n'a pas été bien résolu. Faute d'identification au père, Xue Dingshan a du mal à assumer le rôle et la

[476] Cette légende est rapportée dans deux romans écrits sous la dynastie Qing (1644-1911), dont l'auteur est inconnu : *L'expédition vers l'Est de Xue Rengui* (*Xue Rengui zhengdong* 薛仁贵征东) et *L'expédition vers l'Ouest de Xue Dingshan* (*Xue Dingshan zhengxi* 薛丁山征西).

[477] Cf. WANG Yijia 王溢嘉, *« Cong Xue Rengui fuzi chuanqi kan Edipasi qingjie zai zhongguo »* 从薛仁贵父子传奇看伊底帕斯情结在中国 (Le complexe d'Œdipe en Chine: le cas de la légende de Xue Rengui et son fils), *in Gudian jinkan: Cong Kongming dao Pan Jinlian* 古典今看：从孔明到潘金莲, Taibei, Ye'e chubanshe, 1989, p. 169-170.

responsabilité d'un homme. Dans sa relation avec sa femme, Fan Lihua 樊梨花, c'est cette dernière qui est le pilier de la famille. Elle est en plus un général, supérieur à Xue Dingshan. Wang Yijia avance ainsi qu'après la mort de ses parents, dans la vie privée, Fan Lihua est le substitut de la mère de Xue Dingshan, tandis que dans les occasions publiques, elle est le substitut de son père[478].

Li Mengchao[479], afin d'aborder le sujet de l'Œdipe en Chine, a choisi de travailler sur la légende de Nezha 哪吒, une figure connue de tous les Chinois. Le contexte historique de Nezha se situe à une époque du tout début de la civilisation chinoise, entre la dynastie Shang (1570-1045 av. J. –C.) et la dynastie Zhou (1045-256 av. J. –C.). La légende reflète donc la culture la plus archaïque de la Chine. L'histoire est relatée principalement dans le roman *Investiture des dieux* (*Fengshen yanyi* 封神演义)[480], écrit sous la dynastie Ming (1368-1644).

Nezha est né dans la famille du général Li Jing 李靖. La femme de Li Jing, Madame Yin 殷夫人, donne naissance à Nezha au bout d'une conception de trois ans et six mois. L'hostilité de Li Jing envers son fils se manifeste très tôt. Préoccupé par cette longue conception, il dit à sa femme, avant même la naissance de l'enfant, que ce dernier doit être un monstre. Lors de l'accouchement, c'est une boule en chair qui sort du ventre de Madame Yin. Li Jing, pensant qu'il s'agit effectivement d'un démon, fend la boule en deux avec son épée et Nezha en sort, avec un anneau d'or en main droite et une mousseline rouge sur son ventre. Alors qu'il a sept ans, Nezha se baigne dans la mer. En tournant la mousseline rouge, qui, comme l'anneau d'or, est un objet magique, il détruit le palais du Roi-dragon. Le Roi-dragon, fâché, envoie une divinité et son propre fils pour faire une enquête. Malheureusement, tous les deux finissent par être tués par Nezha. Le Roi-dragon, qui est dans une grande fureur et un grand chagrin, informe les parents de Nezha qu'il portera plainte auprès de l'Empereur du jade (*Yuhuang dadi* 玉皇大帝), dieu suprême et maître du Palais céleste. Se voyant reproché par ses parents

[478] Cf. *Ibid.*, p. 176-178.

[479] Li Mengchao 李孟潮, *« Nezha naohai » yu zhongguoren de edi pusi qingjie* "哪吒闹海"与中国人的俄狄浦斯情结 (« Nezha trouble la mer » et le complexe d'Oedipe des Chinois), http://www.psychspace.com/psy/lmc/nazha.htm, consulté le 7 juin 2017.

[480] Jusqu'à aujourd'hui, on n'est toujours pas sûr de l'auteur du roman. Il y en a qui pensent que c'est Xu Zhonglin 许仲琳 qui l'a écrit, et d'autres qui l'attribuent à Lu Xixing 陆西星.

d'avoir causé un tel malheur à la famille, Nezha décide de mettre fin à sa vie pour ne pas impliquer sa famille. Il s'arrache les os et la chair, déclarant qu'il les rend à ses parents.

Il a pourtant la possibilité de se réincarner, sous la condition que sa mère construit un temple qui lui est dédié. Nezha apparaît dans les rêves de Madame Yin pour l'informer et cette dernière fait construire le temple à l'insu de son mari. Li Jing découvre un jour par hasard ce temple. Furieux, Li Jing détruit la statue de Nezha avec un fouet et fait brûler le temple. Ainsi Ne Zha devient officiellement l'ennemi de son père de sang. Néanmoins, Nezha réussit tout de même à se réincarner avec l'aide d'une divinité. Il acquiert en plus de nouvelles armes : deux roues de feu et une lance. Une fois réincarné, il s'engage dans sa vengeance contre Li Jing, qui, loin d'être rival de Nezha, est sauvé plusieurs fois par les frères de Nezha et d'autres divinités. Vers la fin de l'histoire, Randeng daoren 燃灯道人, une divinité taoïste, afin de réconcilier les conflits entre les deux, attribue une arme à Li Jing, une pagode avec laquelle il peut vaincre Nezha. Nezha est alors obligé de terminer sa vengeance et s'associe à Li Jing dans les missions célestes.

Si, dans l'histoire de Xue Rengui, l'hostilité entre le père et le fils est représentée d'une manière voilée, dans celle de Nezha, cette hostilité est exprimée d'une façon beaucoup plus directe. Nous voyons que Nezha est « tué » deux fois par son père, la première fois avec une épée lors de sa naissance et la deuxième fois avec un fouet détruisant sa statue. Li Mengchao signale qu'il s'agit dans les deux cas des symboles du phallus. En effet, dans son analyse, qui nous semble tout à fait pertinente, il souligne plusieurs éléments symboliques dans cette histoire. L'anneau d'or, l'arme avec laquelle Nezha est né, se nomme « Cercle Qiankun » (*Qiankun quan* 乾坤圈). Qiankun (乾坤), qui désigne le ciel et la terre, est également symbole de l'homme et la femme. Le cercle Qiankun en main droite, d'après Li Mengchao, est un symbole du coït. Malgré qu'il n'y ait pas l'intrigue d'épouser sa mère dans cette histoire, Li souligne que la longue conception de Madame Yin signifie que la symbiose mère-fils dure trop longtemps dans le cas de Nezha, ce qui a au fond un sens incestueux. Par ailleurs, la statue de Nezha dans le temple construit par Madame Yin à l'insu de Li Jing est également un signe de l'inceste.

Lorsque Nezha s'arrache les os et la chair, donnant fin à sa propre vie, il croit avoir remboursé ses dettes à ses parents, plus précisément à son père. Il rompt ainsi officiellement avec son père de sang. Les nouvelles armes qu'il acquiert lors de sa réincarnation, c'est-à-dire deux roues de feu et une lance, tout comme le signale Li Mengchao, forment parfaitement un

système génital masculin (deux testicules plus un pénis). Cela peut signifier que Nezha est ainsi pourvu d'un phallus, et qu'il est désormais capable de rivaliser avec son père. L'analyse des détails dans le texte conduit Li Mengchao à tirer la conclusion suivante : malgré certaines caractéristiques qui sont propres à la culture chinoise, telles qu'un fort attachement mère-fils et les mécanismes de défense pour résoudre les conflits familiaux, la légende de Nezha correspond parfaitement au modèle œdipien développé par la psychanalyse, qui est née dans le contexte culturel occidental.

À l'instar de Li Mengchao, Meir Shahar considère également Nezha comme l'Œdipe chinois. Il signale pourtant qu'il ne s'agit pas du même complexe d'Œdipe. Insistant sur l'attachement mère-fils dans la société chinoise, il estime que « the Chinese family appears to have fostered the dimensions of the oedipal drive across the social spectrum[481] ». D'après lui, « the psychology of the Chinese individual was influenced by the primacy of filial piety[482] ». Cette valeur enracinée chez les Chinois a transformé et compliqué les manifestations du complexe d'Œdipe.

Wen-Shing tseng et Jing Hsu, dans leur article intitulé « The Chinese attitude toward parental authority as expressed in Chinese children's stories »[483], abordent également le cas de Xue Rengui et Xue Dingshan. Néanmoins, ils citent seulement la première partie de l'histoire, tout en mettant l'accent sur l'intrigue où le père tue par accident le fils. Ils affirment ainsi que dans le contexte chinois, c'est plutôt le fils qui est tué quand il s'agit du conflit triangulaire et que cela représente une solution différente du complexe d'Œdipe dans le contexte chinois. D'après eux, cette solution « seems more appropriate in a culture which stresses filial piety in a patriarchal context[484] ».

Zheng Yangcheng[485], prenant le relais de Wen-Shing tseng et Jing Hsu dans l'analyse de cette

[481] SHAHAR Meir, *Oedipal God: The Chinese Nezha and His Indian Origins by Meir Shahar*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2015, p. 57.

[482] Ibid.

[483] Cf. TSENG W. S. et HSU J., « The Chinese attitude toward parental authority as expressed in Chinese children's stories », *Archives of General Psychiatry*, vol. 26, 1972, n° 1, p. 28‑34.

[484] *Ibid.*, p. 31.

[485] ZHENG Yangcheng 郑仰澄, *« Huaren de xinli yu zhiliao »* 从中国神话及文学作品看华人的心理发展：中国人的"伊底帕斯情结" (Le développement psychique des Chinois vu au travers des mythes et des oeuvres littéraires chinois: le complexe d'Oedipe des Chinois), *in Huaren de xinli yu zhiliao* 华人的心理与治疗,

légende, signale que l'histoire, tout comme celle d'Œdipe finit par le parricide. Il fait une brève comparaison entre les deux et souligne que ce qui est commun entre la culture occidentale et la culture chinoise, c'est l'amour et l'attachement entre la mère et le fils. Il y a pourtant un point qui distingue de manière fondamentale les deux : dans l'histoire d'Œdipe, c'est le fils qui est exilé une fois qu'il est né, tandis que dans celle de Xue Rengui, c'est le père qui part sur les champs de bataille et qui revient plus tard afin de reprendre celle qui lui « appartient » – sa femme. Pour ce faire, il lui faut tuer son rival : son propre fils. Néanmoins, le fils pourra finalement se substituer au père, quand ce dernier sera âgé. Ainsi, Zheng Yangcheng tire deux conclusions concernant la relation triangulaire chinoise. En premier lieu, l'union mère-fils est privilégiée. Et en second lieu, dans la société chinoise, les jeunes, afin de se substituer à la génération précédente, ont un chemin relativement plus long à parcourir[486].

Tout comme Wen-Shing tseng et Jing Hsu, Zheng Yangcheng préconise que le complexe d'Œdipe est résolu de manière différente selon le contexte culturel. Il développe ainsi les caractéristiques culturelles qui d'après lui sont décisives dans la résolution de l'Œdipe. Il signale dans un premier temps que le père a un rôle impérativement autoritaire dans la relation père-fils, ce qui fait que dans les légendes chinoises, les fils qui contestent les pères, ainsi que ceux qui osent défier l'autorité, finissent dans la plupart des cas par échouer. Deuxièmement, à cause de la piété filiale, la relation entre la mère et le fils est souvent très intime. Autrement dit, l'amour inconscient du fils pour la mère est hautement toléré, sous prétexte de « piété filiale ». Troisièmement, le fait que les Chinois vivent dans une grande famille rend le complexe d'Œdipe un peu plus compliqué, car les sentiments de l'enfant peuvent viser les autres membres de la famille qui ont un rôle plus ou moins proche de celui du père ou de la mère[487].

Gu Mingdong publie en 2006 un article consacré au sujet de l'Œdipe dans le contexte chinois : « The Filial Piety Complex: Variations on the Oedipus Theme in Chinese Literature and Culture »[488]. Gu signale tout d'abord que, alors que le complexe d'Œdipe est central dans la

Beijing, Beijing daxue yixue chubanshe, 1997, p. 133‑156.

[486] Cf. *Ibid.*, p. 140.

[487] Cf. *Ibid.*, p. 144‑147.

[488] Cf. GU Mingdong, « The Filial Piety Complex: Variations on the Oedipus Theme in Chinese Literature and Culture », *The Psychoanalytic Quarterly*, vol. LXXV, 2006, n° 1, p. 163‑195.

tradition occidentale, sa présence dans la littérature chinoise (traditionnelle et moderne) est quasiment ignorable, ce qui semble réfuter l'universalité du complexe d'Œdipe. Il explique cette non-existence des thèmes œdipiens par « the precociousness of Chinese culture marked by the early systematization of ethics and moral codes[489] ». D'après Gu, à cause de la répression morale, la représentation œdipienne dans le contexte chinois est déformée. Il propose ainsi son hypothèse : « (…) under the crushing pressure of overwhelming repression in Chinese culture and society, the Oedipus complex in Chinese literature disintegrates and is transformed from a nuclear complex to a multiplicity of individual complexes : the father complex, the mother complex, the son complex, and the daughter complex[490]. » Il appelle ces complexes des « variations du thème œdipien ».

Par le *complexe du père*, Gu Mingdong veut dire l'hostilité et l'agressivité d'un père vis-à-vis de son fils. Pour ce complexe, il cite deux exemples : la légende de Shun 舜 et le conflit père-fils entre Jia Zheng 贾政 et Jia Baoyu 贾宝玉 dans *Le rêve dans le pavillon rouge* (*Honglou meng* 红楼梦). Shun est un ancêtre légendaire de la civilisation chinoise. La mère de Shun est morte quand il était tout petit. Son père, influencé par sa nouvelle épouse, qui dit toujours du mal de Shun, tente de tuer son fils. Malgré cela, Shun devient encore plus obéissant vis-à-vis de son père et de sa belle-mère. Gu Mingdong avance ainsi que « (…) through mechanisms of repression and distortion, parricidal and incestuous desires are transformed into a hidden fear of patricide or sublimated into a blind demand for filial piety[491] ».

Baoyu est le protagoniste du *Rêve dans le pavillon rouge* (écrit sous la dynastie Qing, au XVIII^{e} siècle). C'est un garçon né avec un jade magique dans la bouche. Il vit entouré de femmes : sa mère, sa grand-mère, les cousines et les jeunes servantes. L'argumentation de Gu Mingdong se focalise sur le conflit triangulaire impliquant Baoyu, son père Jia Zheng et sa mère Madame Wang. Il souligne que l'attitude de Jia Zheng vis-à-vis de Baoyu est caractérisée par un désir infanticide conscient. En effet, ce désir se manifeste dès la naissance de Baoyu. Le fait que Baoyu est né avec le jade provoque un sentiment désagréable chez Jia Zheng, qui le considère comme un signe de malheur. Néanmoins, comme la grand-mère et la

[489] *Ibid.*, p. 166.

[490] *Ibid.*, p. 167.

[491] *Ibid.*, p. 170.

mère de Baoyu chérissent l'enfant, le père n'a pas d'autre choix que de le garder et de l'élever. L'agressivité du père pour le fils se manifeste également lors du premier anniversaire de Baoyu. C'est la tradition pour les Chinois à ce jour d'anniversaire de faire choisir à l'enfant l'objet qu'il préfère parmi toute une gamme d'articles. Cela indiquera le futur métier de l'enfant. Baoyu n'est intéressé que par les objets des femmes, tels que les fards à joues et les épingles à cheveux, ce qui provoque une grande inquiétude chez Jia Zheng. Il éprouve désormais une antipathie encore plus évidente envers cet enfant.

Le conflit père-fils atteint un sommet lorsque Jia Zheng apprend de Jia Huan 贾环, fils de sa concubine, qui est toujours jaloux de Baoyu, que ce dernier a tenté de violer l'une des servante de Madame Wang, et que cela a conduit la servante (Jinchuan 金钏) à se suicider. En fait, ce que dit Jia Huan est loin d'être la réalité. Un jour, Madame Wang entend dans son sommeil une bribe de dialogue entre Baoyu et Jinchuan. Pensant qu'ils sont trop intimes entre eux et que Jinchuan tente de séduire son fils, Madame Wang gifle Jinchuan et veut la chasser de leur résidence. C'est pour cela que Jinchuan s'est suicidée. Cette intrigue traduit en fait l'envie de Madame Wang de posséder entièrement son fils et son angoisse d'être séparée de ce dernier. Jia Zheng, sans faire d'investigation, se met en fureur et porte des coups à Baoyu. Si Madame Wang et Jiamu 贾母, grand-mère de Baoyu n'étaient pas venues à ce moment-là, il aurait pu battre à mort Baoyu.

Gu Mingdong interprète cette intrigue par le biais du complexe d'Œdipe. D'après lui, la fureur de Jia Zheng est due à une peur semblable à celle de Laius pour Œdipe. Du point de vue de Jia Zheng, Baoyu a choisi son objet d'amour par un déplacement : « (…) since the mother is a fond impossibility, the maidservant who is close to the mother is a good substitute for that which he fears to have[492]. » Autrement dit, Jia Zheng se sent menacé par le désir incestueux de Baoyu, qu'il a sans doute fantasmé. Gu souligne également une parole de Jia Zheng qui traduit son angoisse visant l'éventuel complexe d'Œdipe chez Baoyu. Quand les lettrés conseillers de Jia Zheng, étonnés par sa fureur, essaient d'intervenir, Jia Zheng refuse d'arrêter ses coups, disant qu'il ne peut pas attendre que son fils commette un parricide. Gu conclut ainsi que cette intrigue contient une grande ressemblance avec l'infanticide de Laïus dans l'histoire d'Œdipe.

En ce qui concerne le *complexe de la mère*, Gu Mingdong suppose que dans l'histoire

[492] *Ibid.*, p. 172-173.

d'Œdipe, si Jocoste décide de se marier avec Œdipe, c'est plutôt par besoin de « fill the emotional and spiritual vacuum left by the dual disappearance of her son and husband[493] ». Il avance ainsi qu'il existe chez la mère une volonté de faire appel au fils pour satisfaire ses désirs émotionnels et érotiques, ce qui fait qu'elle éprouve instinctivement une antipathie pour la femme de son fils et qu'elle cherche inconsciemment à se débarrasser de cet « obstacle » afin de reposséder le fils. Gu prend pour exemple l'histoire relatée dans la ballade *Le paon vole au sud-est* (*Kongque dongnan fei* 孔雀东南飞), écrite sous la dynastie Han, au début du III^e^ siècle.

Liu Lanzhi 刘兰芝 est une jeune femme belle, diligente, vertueuse et bien éduquée. Son mari toujours occupé par sa fonction publique, elle travaille de manière assidue et organise tout à la maison. Elle s'entend bien avec son mari, Jiao Zhongqing 焦仲卿, qui l'aime de tout son cœur. Lanzhi fait de son mieux pour plaire à sa belle-mère, qui malheureusement n'est jamais satisfaite de cette belle-fille et veut que son fils divorce. Chassée par sa belle-mère, Lanzhi retourne chez ses parents, ce qui représente une grande honte dans l'anciennce société chinoise. Elle est par la suite obligée par son frère et sa mère de se remarier. Le jour du mariage, elle se jette dans un étang. Jiao Zhongqing, ayant appris le suicide de Lanzhi, met également fin à sa vie. Gu Mingdong explique l'insatisfaction de la belle-mère par une folle jalousie vis-à-vis de celle qui lui a « volé » l'amour du fils. Il affirme ainsi que cette tragédie, écrite il y a plus de mille ans, touche au même thème que *Son and lover* (1913) de D. H. Lawrence, et que toutes les deux histoires relèvent du champs œdipien.

Par le *complexe du fils*, Gu Mingdong désigne le phénomène d'un fils qui désire une femme dans la position de la mère, ou qui est un substitut de la mère. Cela est souvent le cas en Chine, car dans le contexte culturel chinois, à cause de la piété filiale préconisée par le confucianisme, l'envie de posséder la mère est strictement interdite. Quant au *complexe de la fille*, Gu affirme : « In Chinese literature, the female counterpart of the Oedipus complex often takes the form of a daughter's profound longing for her father or a blind loyalty to his image[494]. » Étant donné que les exemples dont il se sert sont des exemples dans la littérature moderne et contemporaine, nous n'allons pas les développer ici. Ce choix de Gu montre justement combien il est difficile de trouver des exemples pertinents dans la littérature

[493] *Ibid.*, p. 174.

[494] *Ibid.*, p. 185.

prémoderne.

Ainsi, par une brève présentation des travaux déjà effectués sur le sujet de l'Œdipe en Chine, nous avons fait un survol des textes littéraires classiques qui sont considérés comme des modèles œdipiens en Chine. Nous constatons dans un premier temps que la présence de ce thème est effectivement très rare dans la tradition chinoise. Par ailleurs, parmi ces textes étudiés, aucun d'entre eux ne présente une intrigue consistant à tuer le père et à épouser la mère, comme celle dans *Œdipe roi*. Nous lisons pourtant des histoires où les conflits père-fils sont soigneusement mis en avant, comme l'histoire de Nezha, celle de Xue Rengui et de Jia Baoyu. Nous remarquons en même temps que ces conflits sont représentés avec des degrés différents dans les trois histoires. Alors que dans la légende de Nezha, le désir infanticide et le désir parricide sont décrits de manière très directe, ceux dans l'histoire de Xue Rengui sont représentés sous forme d'« accidents ». Dans ces deux histoires, tant le désir infanticide que le désir parricide sont représentés. Néanmoins, dans *Le rêve dans le pavillon rouge*, on constate plutôt l'hostilité de Jia Zheng pour Baoyu, alors que Baoyu, malgré son désaccord avec l'idéologie préconisée par son père, lui montre du respect et éprouve une grande peur vis-à-vis de lui.

Ces différences doivent être en étroite corrélation avec les contextes sociaux de l'époque. La légende Nezha, comme nous le savons déjà, se situe à l'époque transitoire entre les Shang et les Zhou (XI^{e} siècle av. J.-C.), c'est-à-dire au tout début de la civilisation chinoise. À cette époque-là, le système confucianiste est loin d'être établi. La légende est ainsi empreinte d'une couleur plus ou moins archaïque. L'histoire de Xue Rengui se passe sous la dynastie Tang (618-907). Sachons que c'est à partir de la dynastie Han (206 av. J.-C.-220 apr. J.-C.) que le confucianisme est devenu le courant dominant de l'idéologie chinoise. Ainsi, dans cette légende, l'intrigue parricide est voilée par un déguisement : au lieu de tuer le père, Xue Dingshan a l'intention de le sauver. De plus, malgré qu'il soit tué par son père, Xue Dingshan, après être réincarné, ne lui montre aucune rancœur. Cela correspond parfaitement à ce que préconise le confucianisme : « Si le père veut que son fils meure, son fils doit mourir (父要子亡，子不得不亡). » Il faut pourtant signaler que la dynastie Tang représente une époque où l'ambiance sociale est relativement détendue et ouverte. Telle est sans doute l'une des raisons pour lesquelles ce genre d'histoires a pu exister à cette époque.

Le rêve dans le pavillon rouge a été écrit sous la dynastie Qing (1644-1911). Comme nous le savons, l'auteur Cao Xueqin 曹雪芹 (1715/1724-1763/1764) a conçu ce roman

probablement à partir de ses propres expériences. Bien que la dynastie Qing soit la dernière dynastie féodale en Chine, l'époque où vit Cao, c'est-à-dire sous les empereurs Kangxi, Yongzheng et Qianlong, représente l'un des sommets de la culture féodale, où le contrôle idéologique atteint un niveau sans précédent. Ce sommet annonce en même temps le déclin du système. C'est pour cela que l'on constate des points quelque peu contradictoires dans ce roman. D'un côté, l'auteur met en avant les conflits père-fils, ce qui est assez rare dans la littérature classique chinoise. Comme le signale Gu Mingdong : « (…) premodern Chinese literature is a gallery of filial sons and daughters ; and literary works centering on the motif of a father-son conflict hardly exist[495]. » Autrement dit, ce genre de descriptions représente déjà un grand pas en avant dans la littérature. De l'autre côté, pour Baoyu, quelque fort que soit son désaccord, voire son dégoût pour l'idéologie prônée par Jia Zheng, c'est-à-dire l'idéologie confucianiste, quand il fait face à son père, il lui montre tout de même un grand respect. En effet, le désir parricide n'est point mis en avant dans ce roman, ce qui distingue nettement cette histoire des deux autres.

Il est vrai que dans les textes chinois, c'est l'hostilité du père envers le fils plutôt que celle du fils envers le père qui est exposée. Cela est sans doute lié à la piété filiale qui représente une norme fondamentale dans le système confucianiste. En même temps, l'amour filial d'un fils pour la mère, préconisé par le confucianisme, fait que l'attachement mère-fils est relativement mieux toléré dans la culture chinoise. L'union mère-fils passe avant l'union matrimoniale. Ainsi, le père devient souvent un rôle marginal dans la relation triangulaire, et la mère a tendance à éprouver une jalousie malsaine vis-à-vis de la belle-fille, qui, d'après la mère, brise son union sacrée avec le fils. Tel est le cas que l'on constate dans *Le paon vole au sud-est*.

3.1.2 Thème œdipien dans la littérature moderne chinoise

Dans la littérature moderne, avec l'introduction des théories de Freud en Chine, un certain nombre d'écrivains commencent à se servir de ces théories dans leur écriture. Le complexe d'Œdipe, en tant que concept central de la psychanalyse, entre naturellement dans leur vision. Comme nous l'avons constaté, dans la littérature prémoderne, nous lisons plutôt les conflits

[495] *Ibid.*, p. 171.

père-fils, ainsi que l'hostilité entre la belle-mère et la belle-fille. Il y a rarement des histoires qui décrivent directement l'amour d'un fils pour la mère, ni celui d'une fille pour le père. Nous allons remarquer que cette situation prendra une nouvelle perspective dans la littérature moderne.

La première œuvre littéraire que nous voulons signaler, c'est une pièce de théâtre de Cao Yu, intitulée « L'orage » (*Leiyu* 雷雨, 1933). Le dramaturge met en scène la relation complexe entre les membres de deux familles, la famille Zhou et la famille Lu, dont les conflits se révèlent, se développent et explosent en moins de vingt-quatre heures. Trente ans auparavant, Zhou Puyuan 周朴园, issu d'une famille riche, est tombée amoureux de la fille d'une servante de la maison, Lu Shiping 鲁侍萍, et a eu avec cette dernière deux fils. Étant donné la grande différence de conditions entre les deux, leur relation n'a pas été tolérée par la famille Zhou. Zhou Puyuan a été ainsi obligé de se marier avec une demoiselle de sa classe sociale. Shiping s'est jetée dans la mer avec le cadet des deux fils, mais a été sauvée. Elle s'est mariée plus tard avec Lu Gui 鲁贵 et a donné naissance à une fille, Lu Sifeng 鲁四凤, qui trouve par hasard un poste de servante toujours dans la maison Zhou.

Alors que le cadet des deux fils est parti avec Shiping, l'aîné, Zhou Ping 周萍, a été gardé par Zhou Puyuan. Éprouvant un amour particulier pour sa belle-mère, Zhou Fanyi 周繁漪, jeune femme audacieuse, Zhou Ping a entretenu pendant un certain temps une liaison incestueuse avec cette dernière. Néanmoins, torturé par le sentiment de culpabilité, il a décidé de se retirer de cette relation qui lui avait causé beaucoup de malheur. Il s'est épris alors d'un amour partagé avec Lu Sifeng. Fanyi, jalouse, a informé la mère de Sifeng, Lu Shiping, pour qu'elle ramène sa fille à la maison. C'est alors que Shiping découvre avec stupeur que le maître de maison où travaille sa fille n'est nul autre que celui qui, trente ans auparavant, l'avait séduite et abandonnée, et que le malheur qui lui était arrivé allait se répéter chez sa fille. Par cette nuit d'orage, Zhou Puyuan annonce ce qui s'était passé il y a trente ans et révèle le lien de parenté entre Zhou Ping et Sifeng. Choquée et désespérée, Sifeng se précipite dans la pluie et finit par mourir électrocutée. Zhou Ping, après avoir appris la mort de Sifeng, se suicide, alors que Fanyi et Shiping sombrent toutes les deux dans la folie.

L'inceste constitue le thème majeur de cette tragédie. Zhou Ping a grandi dans une ambiance sans amour ni tendresse. En effet, après le départ de Shiping, il a été envoyé à la campagne et il n'est retourné dans la maison Zhou qu'à l'âge de vingt-cinq ou vingt-six ans. Cela veut dire

que, au cours de sa vie jusque-là, ni son père ni sa mère n'était à côté de lui. Il devient ainsi quelqu'un de solitaire et mélancolique. Une fois retourné dans sa famille, il rencontre sa belle-mère Fanyi, qui n'est qu'un peu plus âgée que lui et qui souffre à cause du caractère autoritaire et indifférent de son mari. Ainsi, ces deux personnes, qui ont toutes les deux un grand besoin d'amour, se rapprochent l'une de l'autre et commencent une liaison incestueuse malgré leur sentiment de culpabilité. Zhou Ping acquiert auprès de Fanyi non seulement la satisfaction du désir charnel, mais également l'amour maternel qui lui a manqué dès sa petite enfance.

Si le parricide n'est pas véritablement commis par Zhou Ping, il exprime pourtant de manière très nette cette volonté. Ainsi Fanyi lui rappelle-t-elle ce qu'il a dit à ce propos : « Tu m'as déclaré que tu détestais ton père ; tu as été jusqu'à dire que tu voulais sa mort, quand bien même tu devrais commettre un parricide[496]. » En fait, Zhou Ping éprouve un sentiment tout à fait ambivalent vis-à-vis de son père. D'un côté, il est bien conscient de sa haine pour son père. De l'autre côté, il respecte ce dernier, qui pour lui est un « citoyen modèle » et un « patriarche modèle[497] ». Étant lui-même un homme faible et primesautier, il est impressionné et attiré par la nature déterminée et impitoyable de son père. Son père ayant été absent dans son enfance, il n'a pas pu s'identifier à lui et il a développé un caractère qui va à l'encontre de ce dernier.

C'est également ce sentiment ambivalent qui l'a décidé à mettre fin à sa relation avec Fanyi. Il se tourne alors vers Sifeng. Ce choix n'est d'ailleurs pas un hasard. En réalité, Zhou Puyuan, sans préciser exactement ce qui s'était passé entre lui et Shiping, a dit à Zhou Ping seulement que sa mère était décédée quand il était tout petit. Zhou Puyuan garde en plus une photo de Shiping à la maison, qui est affichée ouvertement. Cela veut dire que Zhou Ping connaît sa mère par cette photo. Et Sifeng ressemble beaucoup à sa mère, Shiping. Ainsi, nous pourrions dire que dans l'amour de Zhou Ping pour Sifeng, il y a son attachement à la mère qui joue un rôle important, voire décisif, dont lui-même n'est sans doute pas conscient.

De ce qui précède, nous voyons que ce qui se passe chez Zhou Ping rentre parfaitement dans

[496] 你说你恨你的父亲，你说过，你愿他死，就是犯了灭伦的罪也干. CAO Yu 曹禺, *Leiyu* 雷雨 (L'orage), Yanji, Yanbian renmin chubanshe, 2005, p. 63. Traduction de Chen Mian dans CAO Yu, *L'orage*, CHEN Mian (trad.), Beijing, Éditions en Langues Etrangères, 1958, p. 60.

[497] "模范市民"；"模范家长". CAO Yu, *Leiyu*, *op. cit.*, p. 43.

le cadre de l'Œdipe. Guo Moruo, grand écrivain chinois de l'époque, après avoir vu cette tragédie au Japon, signale que Cao Yu « semble avoir de bonnes connaissances sur la psychopathologie et la psychanalyse[498] ». Nous ignorons s'il a effectivement lu ou non Freud. Nous sommes pourtant certains que, ayant fait ses études de littérature occidentale à l'Université Qinghua, Cao Yu montre un grand intérêt pour le théâtre grec, dont celui de Sophocle. Plusieurs chercheurs ont travaillé sur l'influence éventuelle du théâtre grec sur les pièces de Cao Yu. Nous lisons en plus la phrase suivante dans la préface de *L'orage* : « Peut-être qu'au niveau dit "inconscient", j'ai trompé moi-même[499]. » Il faut savoir qu'à l'époque, le mot « inconscient » n'est pas connu de tous, et qu'il n'est sans doute pas encore entré dans la langue courante. Nous pouvons ainsi supposer qu'il connaît plus ou moins la psychanalyse, ou qu'il en a au moins entendu parler.

Nous avons abordé plus haut la ballade classique connue de tous en Chine, *Le paon vole au sud-est*, que Gu Mingdong interprète par le biais du complexe d'Œdipe. En 1929, Yuan Changying 袁昌英 a repris cette histoire pour créer une pièce de théâtre, intitulée également « Le paon vole au sud-est ». Yuan est l'une des rares intellectuelles de l'époque qui ont fait leurs études à l'étranger. Après avoir été diplômée d'un master en littérature anglaise et européenne au Royaume-Uni, elle est allée à Paris pour un second master en langue et littérature françaises. Lors de ses études en Europe, elle a évidemment lu des livres sur la psychanalyse. Dans ses essais, elle mentionne de temps à autre Freud et elle a même écrit un article intitulé « Interprétation du rêve » (*Shimeng* 释梦)[500], qui vise à présenter de manière brève le développement théorique de Freud sur le rêve. Elle montre une grande passion pour le monde intérieur des personnages dans son écriture.

Tandis que la ballade originale a adopté le point de vue de Liu Lanzhi et de Jiao Zhongqing, la pièce de Yuan Changying, tout en préservant l'intrigue, se focalise sur le rôle de la Mère Jiao 焦母, dévoilant surtout son aspect psychopathologique. Dans cette pièce, la Mère Jiao,

[498] （作者）于精神病理学、精神分析术等，似乎也有相当的造诣. GUO Moruo 郭沫若, *« Guanyu Cao Yu de "Leiyu" »* 关于曹禺的《雷雨》 (À propos de *L'orage* de Cao Yu), *in Zhongguo xiandai zuojia zuopin xuan (xiace)* 中国现代作家作品选（下册）, Fuzhou, Fujian jiaoyu chubanshe, 1981, p. 132.

[499] 也许在所谓"潜意识"的下层，我自己欺骗了自己. CAO Yu, *Leiyu*, *op. cit.*, p. 175.

[500] Cf. YUAN Changying 袁昌英, *« Shimeng »* 释梦 (Interprétation du rêve), *in Bali de yiye* 巴黎的一夜, Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, 2012, p. 218‑223.

qui a trente-six ou trente-sept ans, est devenue veuve depuis une dizaine d'années. Malgré que son fils ait déjà vingt-deux ans, elle le considère toujours comme un petit enfant et ne veut pas qu'il la quitte. Jiao Zhongqing, désirant la tendresse d'une jeune femme et un amour « normal », devient de plus en plus triste. Ce n'est qu'alors que la Mère Jiao accepte que son fils se marie. Le mariage de Zhongqing la plonge pourtant dans une profonde mélancolie. En fait, après la mort de son mari, elle a reporté toute son attention à son fils : « Depuis une dizaine d'années, je sens que j'ai transféré mon cœur de chez mon mari à mon fils. J'avais un cœur plutôt paisible[501]. » Il est bien évident que sa libido auparavant investie sur son mari a été transféré à son fils. Tout comme le signale la grand-mère de Zhongqing, son fils est devenu en quelque sorte son « amant spirituel[502] ». Néanmoins, une fois que la belle-fille est intervenue dans cette relation binaire, la grand-mère déclare : « notre cœur solitaire, que notre belle-fille a écarté de notre fils, n'a plus de place à occuper[503] ».

Ainsi est née sa haine vis-à-vis de sa belle-fille. Quelque douce et vertueuse que soit Lanzhi, Jiaomu ne peut lui montrer que de l'hostilité et de la haine, car elle souhaite posséder à elle seule son fils-amant. Par conséquent, cette relation triangulaire n'aboutit qu'à un dénouement tragique. Il s'agit d'une mère destructrice et dévorante telle que décrit Erich Fromm dans *The art of loving* : « Sometimes in the name of love, sometimes of duty, they (mothers who relate themselves to their children in a swallowing-destroying way) want to keep the child, the adolescent, the man, within them ; he should not be able to breathe but through them ; not be able to love, except on a superficial sexual level – degrading all other women ; he should not be able to be free and independent but an eternal cripple or a criminal[504]. »

Tandis que le poète de la ballade décrit la Mère Jiao comme une mère antipathique, qui représente l'autorité et l'arbitraire d'un chef de famille sous l'ancienne société, elle joue pourtant un rôle qui suscite de la compassion dans la version de Yuan Changying. Yuan, en mettant l'accent sur l'état psychologique de la Mère Jiao, nous invite à envisager cette histoire

[501] 我这十几年来就只觉得我的心由丈夫身上搬到了儿子身上，也还安宁妥帖的. YUAN Changying 袁昌英, *Kongque dongnan fei ji qita dumuju* 孔雀东南飞及其他独幕剧 (Le paon vole au sud-est et autres pièces en un acte), Beijing, Shangwu yinshuguan, 1930, p. 17.

[502] 精神上的情人. *Ibid.*, p. 52.

[503] 我们这颗孤寂的心，被媳妇由儿子身上挤了出来，着实没地方安置. *Ibid.*

[504] FROMM Erich, *The art of loving*, London, Thorsons, 1995, p. 75.

classique d'un autre point de vue, celui du complexe intérieur des personnages, et nous fait comprendre que la Mère Jiao est elle-même une victime. D'après le code éthique de l'ancienne Chine, les femmes sont contraintes strictement à une position totalement dépendante. Elles doivent « se soumettre au père avant le mariage, au mari après être mariées et au fils après la mort du mari » (在家从父，出嫁从夫，夫死从子). Ainsi, quand le mari est mort, leur vie devient extrêmement dure. Une femme morale doit préserver sa chasteté. Elle ne doit pas se remarier. Sa libido n'a nulle autre possibilité que de se reporter sur le fils. Une fois le fils marié, elle se sent délaissée et éprouve naturellement une forte jalousie pour la belle-fille. C'est ce qu'appelle Gu Mingdong le « complexe de la mère », qu'il considère comme une variation du complexe d'Œdipe en Chine.

Cette relation triangulaire, constituée de la belle-mère, du fils et de la belle-fille, est également décrite par Zhang Ailing (Chang Eileen) 张爱玲 dans *La cangue d'or* (*Jinsuo ji* 金锁记, 1942). La protagoniste, Cao Qiqiao 曹七巧, est mariée à un homme handicapé atteint de l'ostéomalacie, fils d'une grande famille riche. Après la mort de son mari, héritière d'une fortune, Qiqiao mène une vie assez aisée avec son fils Changbai 长白 et sa fille Chang'an 长安. Qiqiao n'a pas pensé au mariage de son fils jusqu'à ce qu'il fréquente les maisons de prostitution. Dès le premier jour du mariage, elle montre une hostilité manifeste vis-à-vis de la belle-fille, Zhishou 芝寿. Elle lui reproche d'être maladroite et fait croire aux gens que la jeune femme a des besoins sexuels exagérés. Elle cherche tous les moyens pour éloigner son fils de sa femme.

Un soir, Qiqiao, étendue sur son lit à opium, demande à son fils de lui préparer ses pipes. Changbai ayant refusé, elle « a mis un pied sur son épaule et lui taquinait sans arrêt le cou[505] ». Elle lui dit d'une voix basse : « Je t'y prends, chenapan ! Depuis quand as-tu perdu ton sentiment filial[506] ? » Ces petits détails donnent l'impression qu'il s'agirait plutôt d'une scène entre un couple ou entre des amants. Qiqiao est très intime physiquement avec son fils. Elle légitime en plus cette intimité au nom de la piété filiale. En effet, la piété filiale est un

[505] 把一只脚搁在他肩膀上，不住的轻轻踢着他的脖子. ZHANG Ailing 张爱玲, *« Jinsuo ji »* 金锁记 (La cangue d'or), *in Qingcheng zhi lian* 倾城之恋, Taibei, Huangguan wenxue chuban youxian gongsi, 1996, p. 170. Traduction d'Emmanuelle Péchenart rectifiée par nous (de même pour les autres citations de ce roman), voir : ZHANG Ailing, *La Cangue d'Or*, PÉCHENART Emmanuelle (trad.), Paris, Bleu de Chine, 2000, 105 p.

[506] "我把你这不孝的奴才！打几时起变得这么不孝了？"ZHANG Ailing, *«* Jinsuo ji *»*, *op. cit.*, p. 171.

outil dont elle se sert pour attirer son fils auprès d'elle. Qiqiao passe toute la nuit avec Changbai, lui confiant des secrets sur les voisins et lui demandant même de parler de sa vie sexuelle avec Zhishou. Ainsi réussit-elle à éloigner son fils du lit de Zhoushou pendant plusieurs nuits de suite. Ce n'est pas tout. Elle confie ouvertement les secrets d'alcôves de la belle-fille à ses amis de mahjong, y compris la mère de Zhishou, ce qui plonge cette dernière dans un embarras terrible. Petit à petit, la haine s'installe dans le jeune couple et Changbai retourne dans les maisons de prostitution. Qiqiao, afin de garder Changbai à ses côtés, lui trouve une concubine. La stratégie ayant échoué, elle le pousse à fumer de l'opium. L'histoire se dénoue naturellement par une tragédie : Zhishou meurt d'une maladie et la concubine finit par se suicider. Changbai n'ose plus se remarier. Il est sans doute conscient que ses femmes auront toutes le même destin.

Le style de Zhang Ailing est caractérisé par son langage concis. En fait, le conflit entre Qiqiao et Zhishou n'est relaté que dans quatre ou cinq pages de la nouvelle. Nous remarquons pourtant que cette narration est axée principalement sur le thème du sexe. Une mère qui s'intéresse à la vie sexuelle de son fils et de sa belle-fille, c'est vraiment quelque chose de singulier, surtout dans la société chinoise d'alors. Nous lisons entre les mots qu'il existe chez Qiqiao une forte volonté de reposséder son fils, ce qui en plus revêt une connotation sexuelle. Une bribe de son monologue intérieur révèle son état d'esprit pathologique : « Depuis toutes ces années, elle n'avait eu que cet homme dans sa vie. De lui uniquement, elle n'avait pas à craindre qu'il pense à son argent… L'argent, de toutes façons, était à lui. Mais cet homme, parce qu'il était son fils, ne valait même pas à moitié un homme… et il lui échappait : il était marié[507]. » Il est bien évident que le fils est pour Qiqiao le seul objet d'investissement de sa libido, voire son objet de désir érotique. Pourtant, étant donné qu'il est son propre fils, il ne représente qu' « à moitié un homme ». Son sentiment pour Changbai est loin d'être limité à celui d'une mère pour un fils.

Cet état psychologique, semblable à celui de Jiaomu dans *Le paon vole vers sud-est*, peut s'expliquer par un développement théorique de Nancy Chodorow : « That women turn to children to fulfill emotional and even erotic desires unmet by men or other women means that a mother expects from infants what only another adult should be expected to give. These

[507] 这些年来她的生命里只有这一个男人，只有他，她不怕他想她的钱——横竖钱都是他的。可是，因为他是她的儿子，他这一个人还抵不了半个……现在，就连这半个人她也保留不住——他娶了亲. *Ibid.*, p. 170.

tendencies take different forms with sons and daughters. Sons may become substitutes for husbands, and must engage in defensive assertion of ego boundaries and repression of emotional needs[508]. »

Vers le dénouement, Qiqiao, à la fin de sa vie, songe à sa jeunesse. Elle se rappelle les garçons qui couraient après elle quand elle avait dix-huit ou dix-neuf ans et qu'elle était jolie. Elle réfléchit à une autre possibilité de la vie : « Parmi ceux qui l'aiment, il y a Chao Lu l'apprenti boucher, les frères jurés de son grand frère, Ding Yugen et Zhang Shaoquan, ainsi que le fils de Monsieur Shen, le tailleur. L'aimer peut-être ne signifie pour eux qu'aimer plaisanter avec elle, mais si elle choisissait l'un d'entre eux, avec le temps, les enfants à naître, la vie est longue, son homme finirait sans doute par avoir du sentiment pour elle[509]. » À ces idées, des larmes coulent sur le visage de cette femme impitoyable. Ce discours, dans lequel on lit un grand chagrin et un profond regret, sous-entend qu'il n'y a pas eu de vrai amour entre Qiqiao et son mari. De plus, vu que son mari est un handicapé, ses désirs sexuels ne sont jamais satisfaits. Cela représente un grand malheur pour elle et la conduit petit à petit à un état pathologique. En fait, Qiqiao est issue d'une famille pauvre. S'il ne s'était pas agi d'un homme invalide, elle n'aurait pu en aucun cas devenir la belle-fille de la famille Jiang. C'est aussi pour cela qu'elle est méprisée et ignorée par tout le monde dans cette grande famille riche, même par les valets de la maison.

Zhang Ailing semble avoir un goût pour la psychopathologie. Qiqiao n'est pas le seul personnage pathologique sous la plume de Zhang. Comme le signale Zhang Hao, dans les quinze nouvelles recueillies dans *Légende* (*Chuanqi* 传奇), quasiment toutes les protagonistes sont psychopathologiques[510]. Cela est sans doute en corrélation avec son intérêt pour la psychanalyse. Elle mentionne de temps en temps Freud et Jung dans ses essais, tels que « Souvenirs de Hu Shizhi » (*Yi Hu Shizhi* 忆胡适之), « Il n'y a pas d'offenses dans les paroles d'enfants » (*Tongyan wuji* 童言无忌), « Sur Su Qing » (*Wo kan Su Qing* 我看苏青), entre autres.

---

[508] CHODOROW Nancy, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, CA/London, University of California Press, 1978, p. 211‑212.

[509] 喜欢她的有肉店里的朝禄，她哥哥的结拜弟兄丁玉根，张少泉，还有沈裁缝的儿子。喜欢她，也许只是喜欢跟她开开玩笑，然而如果她挑中了他们之中的一个，往后日子久了，生了孩子，男人多少对她有点真心. ZHANG Ailing, *«* Jinsuo ji *»*, *op. cit.*, p. 186.

[510] Cf. ZHANG Hao, 书写与重塑, *op. cit.*, p. 73.

Zhang met en scène, dans sa nouvelle intitulée « Le sutra du cœur » (*Xinjing* 心经), une relation triangulaire qui rentre parfaitement dans le cadre du complexe d'Électre. La protagoniste, Xiaohan 小寒 éprouve un amour réciproque pour son père, Fengyi 峰仪. Lors de la soirée d'anniversaire de ses vingt ans, ses propos tournent toujours autour de son père. Elle veut que son père fête son anniversaire avec eux, sans vouloir mentionner sa mère. Elle déclare son amour à son père : « Je ne compte pas te quitter, jamais dans ma vie. Un jour, quand je serai vieille, on va demander : pourquoi elle ne s'est pas mariée ? Elle n'a jamais eu l'occasion de se marier ! Personne ne l'a aimée ! Tout le monde pensera ainsi – peut-être que tu le croiras aussi. Il faut que je pense à ce jour-là. Ainsi, je veux que tu retiennes tout cela[511]. » En fait, Xiaohan a tort de dire que personne ne l'aime. L'un de ses copains lui montre un amour sincère et elle en est pleinement consciente. Si elle parle ainsi à son père, c'est pour le prévenir qu'elle n'acceptera nul autre que lui, car elle est amoureuse de lui.

Épris lui aussi de sa fille, Fengyi se sent coupable et cherche à s'en sortir. Il prend alors une maîtresse. Ce qui est intéressant, c'est qu'il choisit une amie de Xiaohan, nommée Lingqing 绫卿, qui d'ailleurs ressemble beaucoup à cette dernière. Autrement dit, Lingqing n'est qu'un substitut pour qu'il puisse se débarrasser de son sentiment de culpabilité. Lingqing est issue d'une famille où règne une ambiance étouffante. Elle vit avec sa mère et sa belle-sœur, toutes les deux veuves. D'après Lingqing, elles la haïssent, car elles n'ont ni l'argent, ni un homme sur qui elles peuvent compter, alors que Lingqing, qui est toute jeune, a encore de l'espoir. Lingqing attend avec impatience l'homme avec qui elle pourra se marier, afin de quitter cette famille oppressante. Présentée par Xiaohan, Lingqing rencontre un jeune garçon d'une famille riche, qui a en plus un bel avenir professionnel. Les deux familles sont contentes de ce mariage. Alors que Xiaohan s'en félicite, elle apprend que Lingqing est devenue la maîtresse de son père.

Ce choix de Lingqing peut paraître difficile à comprendre. Néanmoins, si nous lisons bien les mots de l'auteure, nous allons nous rendre compte que, tout comme Xiaohan, Lingqing est également « manipulée » par son complexe d'Œdipe. L'auteure n'a pas précisé quand son père est décédé, mais en lisant le texte, nous avons l'impression que sa mère est devenue

[511] 我是一生一世不打算离开你的。有一天我老了，人家都要说：她为什么不结婚？她根本没有过结婚的机会！没有人爱过她！谁都这样想——也许连你也会这样想。我不能不防到这一天，所以我要你记得这一切. ZHANG Ailing 张爱玲, *« Xinjing »* 心经 (Le sutra du coeur), *in Diyi lu xiang* 第一炉香, Taibei, Huangguan wenxue chuban youxian gongsi, 1995, p. 163.

veuve il y a longtemps. La tendresse venant de la part d'un homme semblable au père pourrait représenter une grande attirance pour une jeune fille qui a grandi sans l'amour paternel.

Xiaohan, ayant appris la liaison entre son père et Lingqing, réagit de manière hystérique. Elle dévoile cette liaison devant sa mère, espérant que cette dernière puisse faire quelque chose pour les séparer. Elle conteste son père, lui donne des coups et s'écrie : « Tu me méprises, parce que je t'aime ! Il ne reste plus rien d'humain chez toi – tu es une bête sauvage ! Toi, tu me méprises[512] ! » Elle pense même à informer la famille de Lingqing. Empêchée par sa mère, Xiaohan avoue son amour incestueux à cette dernière et lui reproche de n'avoir rien fait pour interdire cette relation anormale. La pauvre mère, écartée complètement dans la relation triangulaire, avoue qu'elle s'en est aperçue, mais qu'elle ne voulait pas y croire, et qu'elle ne voulait pas haïr un enfant innocent. Ce n'est qu'alors que Xiaohan se rend compte de sa culpabilité : « Elle a tué, petit à petit, l'amour entre ses parents. Elle l'a détruit jusqu'à ce qu'il soit en petits morceaux, petit à petit[513]. »

Dans cette histoire, l'amour de la fille pour le père est décrit de manière directe, sans aucun déguisement. Quant à la relation fille-mère, même s'il n'y a pas d'intrigue matricide, l'hostilité de Xiaohan pour sa mère est exprimée également de manière très manifeste. Comme le signale la mère : « Depuis que j'ai trente ans, chaque fois que je mets un vêtement un peu plus joli, ou que je lui (au père) montre la moindre tendresse, tu te moques de moi[514]. » Nous pouvons dire que parmi toutes les œuvres que nous avons abordées, que ce soit dans la littérature classique ou dans la littérature moderne, cette histoire est celle qui correspond le mieux au thème de l'Œdipe.

Ainsi avons-nous examiné quatre œuvres de trois écrivains, qui, d'après nous, relèvent du champ du complexe d'Œdipe ou du complexe d'Électre. Bien entendu, elles ne représentent pas toutes les œuvres qui rentrent dans ce thème. Nous n'avons choisi que les plus représentatives. Nous constatons que, par rapport à la littérature prémoderne, le thème œdipien est représenté de manière beaucoup plus directe dans la littérature du 4 Mai. Il est également beaucoup plus facile de trouver des exemples pertinents dans la littérature de cette

[512] 你看不起我，因为我爱你！你哪里还有点人心哪——你是个禽兽！你——你看不起我！*Ibid.*, p. 175.

[513] 她将她父母之间的爱慢吞吞地杀死了，一块一块割碎了. *Ibid.*, p. 179.

[514] *Ibid.*, p. 179.

époque. Notons qu'il s'agit d'une époque où la Chine a connu la « première vague freudienne ». Effectivement, comme nous l'avons déjà signalé, les trois auteurs que nous avons cités ont tous une certaine connaissance de la psychanalyse. Nous pouvons ainsi dire que, avec l'introduction des théories psychanalytiques, le complexe d'Œdipe et le complexe d'Électre constituent, pour certains auteurs, un nouveau point de vue pour examiner les relations familiales. Quant à la littérature de la Nouvelle époque, avec la « seconde vague freudienne », qui a eu un retentissement beaucoup plus important que la première, le complexe d'Œdipe et le complexe d'Électre s'imposent de manière encore plus significative dans l'écriture des relations familiales. Nous allons par la suite analyser respectivement cette présence dans le discours masculin et dans le discours féminin.

3.2 Les relations familiales dans le discours masculin

Dans les années 80, parmi toutes les pensées occidentales introduites en Chine, la psychanalyse a été l'une des branches qui ont eu le plus de succès. Comme nous l'avons déjà signalé plus haut, le fait de connaître la psychanalyse représentait un critère pour distinguer les intellectuels du grand public. Tandis que le pansexualisme faisait l'objet des critiques sévères des chercheurs chinois, le complexe d'Œdipe semblait être bien accueilli. Le terme « Lianmu qingjie » (恋母情结), équivalent du « complexe d'Œdipe » et qui veut dire littéralement le « complexe d'aimer la mère », ainsi que celui de « Lianfu qingjie » (恋父情结), équivalent du « complexe d'Électre » et signifiant le « complexe d'aimer le père », sont devenus des expressions courantes dans la langue chinoise. Les gens ont de plus en plus l'habitude d'envisager les relations familiales de ce point de vue-là. Tel est également ce que l'on constate dans les œuvres littéraires.

Dans les deux premiers chapitres du présent travail, nous avons déjà mentionné certains auteurs qui ont mis en avant le complexe d'Œdipe dans leurs créations. Nous avons abordé plus haut *L'histoire de l'Oncle* de Wang Anyi, dans lequel le fils Dabao tente de tuer son père, ainsi que *La moitié de l'homme, c'est la femme*, où la relation entre les deux protagonistes, Zhang Yonglin et Huang Xiangjiu, s'inscrit d'une manière assez évidente dans le champ de l'Œdipe.

À cet égard, nous pouvons également citer comme exemple *Fuxi Fuxi* (伏羲伏羲, 1988) de

Liu heng 刘恒, une œuvre souvent évoquée par les critiques quand il s'agit de la question du complexe d'Œdipe. Yang Tianqing 杨天青, orphelin élevé comme fils par son oncle Yang Jinshan 杨金山, tombe amoureux de la jeune femme de ce dernier, Wang Judou 王菊豆, qui est en fait dans la position de la mère. Tianqing et Judou donnent plus tard naissance à un fils, nommé Tianbai 天白, sans oser révéler la vérité. Ainsi, Tianbai grandit, pensant qu'il est le fils de Yang Jinshan. Petit à petit, Tianbai s'aperçoit de la relation entre sa mère et Tianqing et fait preuve d'une hostilité violente, voire une manifeste volonté parricide vis-à-vis de Tianqing. L'histoire est ainsi composée de deux groupes de relation œdipienne, le premier constitué de Yang Jinshan, Judou et Tianqing, et le second impliquant Tianqing, Judou et Tianbai.

Dans son roman *Épouses et concubines* (*Qiqie chengqun* 妻妾成群, 1991), Su Tong 苏童 a également mis en scène une relation relevant du complexe d'Œdipe. Songlian 颂莲, jeune étudiante de dix-neuf ans, est mariée à Chen Zuoqian 陈佐千, un homme riche âgé de cinquante ans, qui a déjà trois femmes. Songlian, ayant du mal à supporter le caractère autoritaire et impitoyable de Chen Zuoqian, est petit à petit délaissée par ce dernier. Elle souffre en plus des concurrences entre les femmes. Elle se sent isolée dans cette maison sombre, étouffante, qui est en plus effrayante, car elle apprend que c'est la tradition familiale de jeter dans un puits les femmes ayant une liaison hors mariage. La seule personne avec laquelle elle peut partager quelque chose, c'est le fils aîné de la famille, Feipu 飞浦, fils de la première épouse de Chen Zuoqian. Feipu, malgré son amour pour Songlian, n'ose rien faire, sous prétexte qu'il a peur des femmes. Néanmoins, les lecteurs, comprennent très bien que ce dont il a véritablement peur, c'est de son père. C'est un jeune homme peureux, faible et mélancolique, décidément un fils castré. En réalité, s'il a « peur des femmes », c'est parce que les femmes représentent pour lui une « interdiction », car toutes les femmes à la maison appartiennent à son père. Nous voulons également signaler que cette relation triangulaire du type œdipien n'est pas la seule sous la plume de Su Tong. En effet, la relation père-fils chez Su Tong est examinée de manière systématique par le biais du complexe d'Œdipe[515].

[515] À ce propos, nous renvoyons à l'article de Li Sha : Li Sha 李莎, « Xunfu, shenfu, shifu : lun Su Tong xiaoshuo dui fuqin xingxiang de dianfu » 寻父·审父·弑父——论苏童小说对父亲形象的颠覆 (Rechercher le père, juger le père, tuer le père : subversion de l'image du père dans les romans de Su Tong), *Dangdai wentan* 当代文坛, 2014, n° 03, p. 44-47.

Su Tong n'est pas, bien sûr, le seul écrivain de la Nouvelle époque qui ait l'habitude d'envisager les relations familiales du point de vue de l'Œdipe. Dans cette section, nous allons analyser certaines œuvres de trois auteurs (Ke Yunlu, Mo Yan et Yu Hua) qui nous semblent typiques dans ce genre.

3.2.1 Ke Yunlu : la Révolution culturelle explorée du point de vue psychologique

Par l'analyse des textes de Ke Yunlu dans la sous-section 1.2.3, nous connaissons déjà le grand intérêt que Ke porte à la psychanalyse, ainsi que l'influence de cette dernière sur sa création littéraire. Nous avons pu constater qu'au cours des années 85 et 86, son style d'écriture est passé du pur réalisme au *réalisme moderniste*, terme qu'a proposé l'écrivain lui-même. Vers l'an 2000, quand il est revenu au monde littéraire avec plusieurs œuvres romanesques consacrées à la Révolution culturelle, dont *Pays des lotus* (*Furong guo* 芙蓉国) et *Ignorance* (*Mengmei* 蒙昧), les lecteurs se sont aperçus que son style avait connu encore une fois un changement significatif. Le *stream of consciousness*, qui caractérise son écriture dans *Nuit et jour* et *Déclin et prospérité*, a disparu. Il semblait revenir au pur réalisme. Or, on constatait un nouvel élément dans ces nouveaux romans : les comportements des personnages sous sa plume sont présentés de manière systématique du point de vue des complexes.

En effet, dans ses romans des années 80, nous constatons déjà l'intérêt particulier de Ke Yunlu pour le monde intérieur. Dans *Nuit et jour* et *Déclin et prospérité*, il faisait souvent référence aux théories psychanalytiques, surtout celles de Freud. Si les thèmes des pulsions sexuelles, du rêve, des fantasmes et de l'imago étaient de temps en temps évoqués dans ses romans de l'époque, celui du complexe était quasiment absent. Sa lecture et ses recherches durant les années 90 l'ont conduit sans doute à s'intéresser à ce nouveau thème. En 2002, deux ans après la parution de *Pays des lotus* et de *Ignorance*, il a publié un recueil d'essais intitulé « Personnalités dans les contes de fées »[516] (*Tonghua renge* 童话人格), qui vise à étudier certains mythes et contes de fées, chinois comme occidentaux, par le biais de la psychanalyse. L'ouvrage porte sur les complexes, qui, d'après Ke Yunlu, sont essentiels et

[516] Dans les éditions postérieures, l'ouvrage est publié sous un autre titre : « Décodage du destin: personnalités dans les contes de fées ». Cela sans doute dans un but commercial.

décisifs pour la personnalité et pour les comportements de tout individu. Ainsi définit-il le « complexe » dans la préface de cet ouvrage :

> 情结是一种能量，是一种动力模式，是心理运动的一个潮流，是人对外界事物应对的一个程序，是一个根深蒂固的心理存在，是一生都在左右人的神秘力量，是连绵不绝的梦境，是驱动一个人行为的动力源泉。
>
> Le complexe est une sorte d'énergie, un modèle dynamique, un courant de mouvement psychique, un processus par lequel l'homme réagit face au monde extérieur, une existence psychique enracinée, une force mystérieuse qui manipule l'homme durant toute sa vie, un rêve qui se perpétue, une source dynamique qui conditionne les comportements de chaque être humain.

Dans cet ouvrage, à part le complexe d'Œdipe et le complexe d'Électre, Ke Yunlu analyse plusieurs autres complexes qu'il nomme d'après les personnages, tels que « complexe de Jia Baoyu », « complexe de Sun Wukong » (孙悟空情结), « complexe de Cendrillon », « complexe de Scarlett », entre autres.

Ce qui attire surtout notre attention, c'est l'un des essais recueillis dans l'ouvrage, intitulé « Décrypter *La pérégrination vers l'Ouest* » (*Poyi xiyouji* 破译《西游记》), dans lequel Ke propose une interprétation tout à fait inédite de cette histoire connue de tous en Chine. *La pérégrination vers l'Ouest* est un roman fantastique écrit par Wu Cheng'en 吴承恩 au XVI^{e} siècle. Il retrace l'expédition de Chine en Inde du moine bouddhiste Xuan Zang 玄奘, sous la dynastie Tang, afin d'en rapporter les écritures sacrées du Bouddha.

Le roman a pourtant comme héros principal Sun Wukong 孙悟空, un singe né d'un rocher. Après être devenu Roi des singes du Mont des fleurs et des fruits (花果山), il part à la recherche d'un maître qui saurait lui enseigner les méthodes pour devenir immortel, et finit par trouver la Patriarche Putizushi 菩提祖师, auprès duquel il apprend les soixante-douze transformations. De retour dans son royaume, il se proclame « Grand saint égal du ciel » (齐天大圣) et bouleverse le Palais céleste, où règne l'Empereur de Jade 玉皇大帝. Tous ses courtisans convoqués ayant été vaincus par Wukong, l'Empereur de Jade a recours à Bouddha, qui défie Wukong de quitter la paume de sa main. Le Roi des singes échoue et il est écrasé sous la Montagne des cinq doigts (五指山). Cinq cents ans après, avec l'accord de Bouddha, Xuanzang vient délivrer Wukong, sous condition que ce dernier l'accompagne, en tant que disciple, pour aller vers l'Ouest récupérer les textes sacrés bouddhiques. Ils partent alors en

pérégrination, avec trois autres disciples de Xuanzang et connaissent quatre-vingt-une difficultés, avant d'arriver au royaume de Bouddha, où se trouvent les écritures sacrées.

Dans son analyse, Ke Yunlu signale dans un premier temps que, si cette histoire, malgré le temps qui s'écoule, continue à émouvoir les lecteurs d'aujourd'hui, c'est parce qu'il y a sûrement un certain conflit essentiel et universel caché dans le récit, ce qui fait qu'il suscite toujours un écho profond chez les lecteurs[517]. Cette logique se rapproche d'ailleurs du raisonnement de Freud lorsqu'il développe le complexe d'Œdipe à partir de la pièce de théâtre *Œdipe roi*[518]. Ke affirme par la suite que ce que vit Sun Wukong dans ce roman correspond parfaitement au processus de maturation d'un individu. La période où Wukong apprend la langue des êtres humains, apprend à s'habiller comme les hommes, ainsi que celle de sa vie insouciante sur le Mont des fleurs et des fruits représentent l'enfance, où l'on est libre, et où l'on n'est point contraint par les règles sociales.

Petit à petit, l'enfant commence à transgresser les règles, comme Wukong qui bouleverse le Palais céleste. Selon Ke Yunlu, l'Empereur de Jade et son épouse assument les rôles des parents réels, qui malgré les châtiments, restent tout de même gentils avec l'enfant. Les sanctions des parents ayant échoué, le père symbolique – Bouddha – monte sur scène. Quand Wukong est défié à quitter la paume de la main de Bouddha, il est confronté en fin de compte à l'autorité paternelle. « L'intrigue dans laquelle il urine, d'un air fier, sur le pied d'une colonne, qui est en fait un doigt de Bouddha, est un symbole typique d'un défi du fils vis-à-vis du père. Il affronte, dans son fantasme, le règne du père, en exposant et vantant sa sexualité enfantine[519]. » Néanmoins, ce défi finit par un échec, car « le père est le symbole de la morale, de la loi, du monde humain et de toutes les cultures[520] ». Bien que Ke Yunlu n'ait pas mentionné Lacan dans ses écrits, nous nous apercevons que son analyse du rôle de Wukong se rapproche de la vision de cet auteur. Le père incarné par Bouddha relève de l'*ordre symbolique*.

---

[517] Cf. KE Yunlu 柯云路, *« Poyi "Xiyou ji" »* 破译《西游记》 (Décrypter *La pérégrination vers l'Ouest*), *in Poyi mingyun mima : tonghua renge* 破译命运密码：童话人格, Xiamen, Lujiang chubanshe, 2009, p. 55.

[518] Cf. FREUD Sigmund, *L'interprétation du rêve (1900)*, *op. cit.*, p. 304.

[519] 当他得意洋洋地在如来佛手指化成的通天大柱下撒下一泡尿时，不过是儿子对父亲挑战的典型象征：用儿童的性炫耀对父亲的统治做了幻想的挑战. KE Yunlu, *«* Poyi "Xiyou ji" *»*, *op. cit.*, p. 59.

[520] 父亲是道德的象征，是秩序的象征，是人类世界的象征，是所有文化的象征. *Ibid.*

Ke signale en plus que la relation triangulaire entre Wukong, Bouddha et la Bodhisattva Guanyin 观音 constitue une structure œdipienne. Selon Ke, Guanyin incarne en fait le rôle de la mère dans cette histoire. En effet, chaque fois que Wukong rencontre une difficulté qu'il n'arrive pas à surmonter, c'est toujours à Guanyin qu'il fait appel. Quand Wukong est châtié par Bouddha, Guanyin assume le rôle de réconciliatrice entre les deux. Comme le souligne Ke Yunlu : « Elle (la mère, ou Guanyin) défend l'autorité du père. (…) Et en même temps, elle chérit le fils et lui montre de la compassion. Son objectif, c'est de guider le fils vers le chemin que lui désigne le père[521]. » Autrement dit, la mère est en quelque sorte la partisane et la porte-parole de la *Loi du père*. Cela nous rappelle ce que dit Lacan à propos du *nom du père* : « Ce père symbolique n'a rien à voir avec le père réel : l'essentiel même de son introduction passe par la parole de la mère, c'est-à-dire ce qu'elle fait du père dans son discours à l'enfant[522]. » Pour formuler autrement, c'est la parole de la mère qui met en action la *Loi du père* chez l'enfant.

Malgré les soixante-douze transformations et toutes les magies qu'il maîtrise, Wukong doit souvent demander secours auprès de Guanyin ou de Bouddha pour résoudre les difficultés qu'il rencontre au cours du voyage vers l'Ouest. Cela, d'après Ke Yunlu, veut dire qu'ayant traversé l'enfance où il n'avait aucune idée de la loi, il est obligé désormais d'avoir recours à la *Loi du père* afin de survivre. Vers la fin de l'histoire, ayant accompli le voyage et surmonté toutes les difficultés, Wukong devient lui-même un Bouddha : Bouddha des Victoires au combat (斗战胜佛). Cela signifie évidemment qu'il s'intègre désormais définitivement à la *Loi du père*, ou qu'il devient lui même un père. Le nom lui est d'ailleurs attribué par Bouddha, ce qui, d'après Ke Yunlu, veut dire qu'il est enfin reconnu par le père. Ke signale en plus l'idée suivante : « Beaucoup de fils, durant toute leur vie, considèrent leur père comme un ennemi potentiel. Néanmoins, ils souhaitent en même temps être reconnus par le père, cela également durant toute leur vie[523]. »

Cet article, qui vise à interpréter *La pérégrination vers l'Ouest* d'un point de vue

[521] 她是维护父亲权威的，……同时又是怜惜儿子的。她的目的就是将儿子引上父亲规定的道路. *Ibid.*, p. 60.

[522] FILLOUX Jean-Claude, *L'inconscient*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p. 111.

[523] 很多儿子一生中都以父亲为潜在的敌人，然而，却在一生中都渴望父亲的承认. KE Yunlu, *«* Poyi "Xiyou ji" *»*, *op. cit.*, p. 66.

psychanalytique, est recueilli également dans les annexes du roman *Ignorance*. Dans la postface du roman, Ke Yunlu explique comment l'idée lui est venue d'écrire cette histoire qui retrace l'enfance d'un petit garçon, et qui met l'accent sur son développement psychologique. Il signale que son étude sur l'histoire de Wukong l'a beaucoup inspiré et l'a conduit à écrire le récit : « Mon interprétation de *La pérégrination vers l'Ouest* m'a amené à des découvertes spécifiques sur le développement de la personnalité des garçons. L'histoire de Sun Wukong représente en fait le processus complet du développement d'un garçon : de la naissance jusqu'à sa maturité et sa réussite. (…) Ainsi ai-je eu l'idée d'approfondir cette expérience de l'homme. (…) Je sais que la personnalité d'un homme est quasiment modelée dans son enfance. Si je peux explorer, via l'inspiration artistique, la mémoire cachée de la nature humaine à cette période-là, il va s'agir certainement d'une histoire pénétrante et émouvante[524]. »

Tel est ce que fait Ke Yunlu dans son roman *Ignorance*. Il essaie de retracer le vécu d'un garçon, du cours préparatoire jusqu'à la sixième, mettant en avant sa relation avec sa maîtresse, qui assume en fait le rôle de sa mère. Bailan 白兰, jeune institutrice est hébergée chez Maodi 茅弟, orphelin vivant avec ses grands parents. Étant donné les conditions modestes chez Maodi, Bailan est logée dans la même chambre que ce dernier. Maodi, écolier en CP, éprouve ainsi ses premières pulsions sexuelles. À cause d'un lapsus en cours, Bailan est classée comme antirévolutionnaire et condamnée à s'installer et à travailler dans une « étable » (Niupeng)[525]. Bientôt les grands-parents de Maodi meurent et il devient mendiant. C'est Bailan, qui, après être libérée, l'accueille chez elle. Ils recommencent donc la vie dans une même chambre. En pleine Révolution culturelle, les deux vivent des moments difficiles, notamment des persécutions, qui causent la mort de Bailan.

Ke Yunlu explique, toujours dans la postface de *Ignorance*, que, lors de l'écriture du roman, il a voulu décrire la Révolution culturelle du point de vue de la nature humaine et de celui des

[524] 解析《西游记》的过程，使得我对男孩子的人格成长有了独特的发现；而孙悟空的故事则是一个男孩从出生到成熟成功的完整经历。……我对男人的这一段经历产生了想深入触摸一下的冲动，……我知道，一个男人的人格其实在童年已初步成型。如果能够借助艺术的灵感开掘出人性在这一段隐藏的记忆，一定有深刻且动人的故事. KE Yunlu 柯云路, *Mengmei* 蒙昧 (Ignorance), Beijing, Zhongguo wenlian chubanshe, 2008, p. 209‑210.

[525] « Niupeng » (牛棚) est un terme spécifique de la Révolution culturelle. Signifiant littéralement « étable », il désigne les taudis et cabanes destinés à entasser ceux qui étaient classés comme droitiers.

complexes[526]. En effet, la narration du roman est axée principalement sur le développement psychologique, surtout sur le développement psychosexuel de Maodi. Et le complexe d'Œdipe constitue un des thèmes majeurs de l'ouvrage.

La première fois que Maodi vit dans la même chambre que Bailan, il a six ou sept ans et son institutrice a une vingtaine d'années. Alors que les adultes ignorent complètement la conscience sexuelle des petits garçons, Maodi en est pourtant très troublé. Chaque soir, quand Bailan fait sa toilette et change ses vêtements, il fait semblant d'être endormi et observe secrètement son corps nu. Excité, il passe des nuits blanches. Une nuit d'été, poussée par ses fortes pulsions, il s'enhardit à toucher les parties intimes de Bailan. L'éveil de la sexualité, comme le signale le narrateur, est un moment important dans la vie d'un garçon. Plus tard, quand Maodi est un peu plus grand et qu'il n'ose plus recommencer cette tentative, Bailan reste toujours son objet du désir dans ses fantasmes sexuels.

Orphelin depuis qu'il est tout petit, Maodi n'a jamais connu la tendresse maternelle dans sa vie. Ce qu'il recherche chez Bailan, c'est dans une grande mesure les seins maternels, l'amour d'une mère. Tel est sans doute la façon dont Bailan envisage le comportement de son petit écolier. Par ailleurs, il existe dans ce roman un personnage qui assume le rôle du père : M. Gao 高老师, un collègue de Bailan qui est très proche d'elle. Le sentiment de Maodi vis-à-vis de M. Gao, comme celui d'un fils pour son père, est caractérisé par son ambivalence. D'un côté, il l'admire et le respecte, parce que M. Gao, qui assume les cours de physique, est un homme grand, robuste, avec un humour remarquable. Il est en plus attentionné et prend bien soin des autres, y compris de Maodi. D'un autre côté, Maodi éprouve une hostilité manifeste pour cet homme, surtout quand il est avec Bailan.

L'auteur a même décrit une scène où Maodi et M. Gao sont tous les deux aux toilettes, et que Maodi se rend compte de la taille trop petite de son pénis. Cela constitue un moment important dans le développement psychique d'un garçon : « C'est la menace de la castration et l'immaturité fonctionnelle qui font renoncer le jeune enfant à son désir de conquête d'un parent, pour entrer dans une phase de désexualisation. L'enfant est bien obligé de constater qu'il ne possède pas autant d'attributs qu'un adulte. Il lui est donc difficile de rivaliser avec celui-ci[527]. » En effet, ce soir même, Maodi fait un rêve, dans lequel il voit M. Gao dresser un

[526] Cf. KE Yunlu, *Mengmei*, *op. cit.*, p. 210.

[527] MAREAU Charlotte et DREYFUS Adeline Vanek, *L'indispensable de la psychologie*, Levallois Perret,

canon en haut d'une montagne, tout en visant quelque chose. Bailan se tient à côté de lui, applaudissant son amoureux. La signification de ce rêve est tout à fait évidente. Cela est sans doute un signe qui montre que Maodi reconnaît son infériorité par rapport à M. Gao et qu'il reconnaît l'union de M. Gao et de Bailan.

Dans *Les personnalités dans les contes de fées*, il y a un article qui vise à présenter le complexe d'Œdipe. Si nous comparons cet article avec *Ignorance*, nous allons constater que la relation entre Maodi et Bailan est décrite complètement d'après la compréhension de l'auteur de ce complexe familial. De même que *Ignorance*, dans son roman *Pays des lotus*, qui porte également sur la Révolution culturelle, mais qui l'aborde d'un point de vue panoramique, quasiment toutes les relations familiales sont mises en perspective œdipienne.

Malgré son aspect panoramique, le roman *Pays des lotus*, qui retrace les dix ans de calamité nationale de la Révolution culturelle, a comme fil conducteur le vécu d'un lycéen-révolté Lu Xiaolong 卢小龙. Au début de la Révolution culturelle, Lu Xiaolong, lycéen très sensible à la politique, décide de se lancer dans la révolution et devient bientôt un des chefs des gardes rouges. Après les premiers temps, le rôle des gardes rouges, constitués principalement de lycéens et d'étudiants, diminue petit à petit. Ils sont alors encouragés à aller à la campagne pour se faire rééduquer par les paysans. Lu Xiaolong et son équipe s'installent à Liubao 刘堡. Au fur et à mesure qu'ils gagnent la confiance et l'appréciation des villageois, ils entrent pourtant en conflit intense avec les personnes au pouvoir au sein de la commune. Après la chute de Lin Biao 林彪, Lu Xiaolong retourne à Beijing, espérant pouvoir déposer son rapport qui dénonce le régime des Communes populaires. Toutes ses tentatives s'avérant vaines, Lu Xiaolong finit par être arrêté lors du Mouvement du 5 avril[528] et condamné à mort en tant qu' « antirévolutionnaire ».

L'une des caractéristiques du roman réside dans ce que l'auteur a pris le soin d'examiner les caractères et les comportements des personnages par leurs pulsions intérieures et par leurs

Studyrama, 2004, p. 74.

[528] En janvier 1976 décède Zhou Enlai, l'ancien premier ministre aimé et respecté par les Chinois. Les hommages dédiés à Zhou étant interdits par ses ennemis au sein du Parti communiste chinois, c'est lors de la Fête de Qingming, fête traditionnelle où les Chinois rendent hommage à leurs ancêtres, que le public honore la mémoire de Zhou Enlai et proteste contre la politique menée par la Bande des quatre. À Beijing, près d'un million de manifestants se rassemblent sur la Place Tian'anmen et finissent par être évacués dans le sang durant la nuit du 4 au 5 avril. Cet événement est appelé « Mouvement du 5 avril ».

complexes psychiques. En voici des exemples. Hu Changsheng 呼昌盛, chef des gardes rouges de l'Université Beiqing, qui montre une férocité semblable à celle d'un loup, est un étudiant qui se sent oppressé depuis son enfance. Il était souvent battu par son père quand il était petit et montre ainsi une haine farouche vis-à-vis de son père, et de tous ceux qui l'oppriment. Tel est aussi le cas pour plusieurs autres jeunes gardes rouges qui se lancent de manière active dans le mouvement. Pour ces jeunes (souvent des garçons) qui ont eu une enfance malheureuse et qui entretiennent des rapports tendus avec leur père, les persécutions des personnes qui représentaient jadis l'autorité prennent la connotation de « tuer le père ».

Wu Keqin 武克勤, responsable du Bureau de la Révolution culturelle de l'Université de Beiqing (北清大学校文革办公室), est une femme ferme et impitoyable. Sa froideur et son atrocité s'expliquent par son insatisfaction sexuelle à cause de l'impuissance de son mari. Les combats de la Révolution culturelle représentent pour elle un exutoire de sa libido.

Li Daiyu 李黛玉, après que son père, professeur de philosophie, est classé comme droitier, se laisse manipuler par Ma Shengli 马胜利, chef des gardes rouges issu d'une famille pauvre, qui est atroce et masochiste, espérant que Ma puisse la protéger. L'auteur explique sa faiblesse par son sens d'infériorité : étant maigre, elle n'ose jamais regarder son propre corps. Petit à petit, elle se sent inférieure aux autres et devient quelqu'un de timide et solitaire.

Mina 米娜, jeune enseignante d'une école secondaire, est persécutée à cause d'une liaison hors mariage avec un homme de l'âge de son père. En effet, ses parents ayant divorcé lorsqu'elle était toute petite, elle a été élevée par sa mère seule. Depuis son enfance, elle invente l'image de son père dans ses fantasmes et rêves qu'un jour son père reviendra la chercher. Si elle accepte d'être maîtresse de cet homme âgé, c'est parce qu'elle ressent chez lui l'amour d'un père.

En ce qui concerne les relations familiales, dans ce roman, celles entre le fils et le père, ainsi que celles entre la fille et la mère sont toujours marquées par une hostilité manifeste, tandis que les filles entretiennent souvent une relation très intime avec leur père (la relation fils-mère est relativement moins évoquée). Nous allons prendre pour exemple le cas du protagoniste Lu Xiaolong, afin de voir comment l'auteur a examiné son vécu dans la perspective œdipienne.

Le père de Lu Xiaolong, Lu Tiehan 卢铁汉, est un combattant communiste. Une fois né, Lu Xiaolong a été laissé chez ses grands-parents à la campagne. Après la fondation de la nouvelle

Chine, Lu Tiehan est devenu un haut-fonctionnaire du Parti communiste chinois. Ce n'est qu'alors que Lu Xiaolong est venu à Beijing rejoindre son père. À cette époque-là, il avait déjà plus de dix ans. Ainsi Lu Xiaolong se rappelle-t-il le jour où il est arrivé à Beijing :

> 他一身土里土气的补丁衣服，跟在父亲身后怯巴巴地迈进北京城。那时，除了看见父亲的高大背影之外，他还看到一个白亮刺眼的世界。他以后再没有看到比当时父亲的背影更高大的事物了，那真是顶天立地难以仰视。他以后也再没有看到比当时更晃眼的风光了，第一眼的北京让他知道了世界之大[529]。
>
> Il est arrivé dans la ville de Beijing, suivant son père, peureux. Il portait un habit usé, peu raffiné, avec des bouche-trous. À part la grande silhouette vue de dos de son père, il voyait également un monde aveuglant. Depuis lors, il n'a jamais vu de chose plus grande que la vue du dos de son père, immense et imposante, qu'il n'arrivait pas à contempler même en levant la tête. Depuis lors, il n'a jamais vu de paysage plus éblouissant. Cette première vue de Beijing lui a appris combien le monde était grand.

Ce court passage traduit l'angoisse de l'adolescent Lu Xiaolong face à la grande ville « éblouissante » qu'est Beijing. À peine sorti de son petit village, il est jeté d'emblée dans cette grande ville pour mener une vie totalement différente d'auparavant. Nous discernons un manifeste sentiment d'infériorité entre les mots. En fait, ni son père ni la ville de Beijing n'étaient aussi grands que cela. C'est son sens d'infériorité qui fait que son père a une image grandiose, et que Beijing donne l'impression d'être aveuglant et pesant. Sa mère morte très tôt, Lu Xiaolong a grandi dans une ambiance sans amour parental. Il se considérait ainsi comme un enfant abandonné. Une mauvaise estime de soi s'installe petit à petit dans son psychisme.

Dans ce passage, l'image de Lu Tiehan est plutôt positive. Or, le narrateur précise tout de suite que Lu Xiaolong hait son père, parce que cet homme l'a délaissé quand il était petit, et qu'il n'a pas bien pris soin de sa mère, de telle sorte que cette dernière est morte à cause d'un accouchement difficile lors de la naissance de son deuxième enfant. À cause de cette haine, Lu Xiaolong considère son père comme un ennemi, un rival :

> 父亲比他魁梧高大得多，身体也比他强硬得多，这都是父亲在他心目中"残暴"的原因。父亲威严的仪表，总像他的身躯一样高大而粗壮地矗立在面前，压迫着他，让他感到呼吸的

[529] 柯云路, *Furong guo* 芙蓉国 (Pays des lotus), Beijing, Zhongguo dianying chubanshe, 2000, p. 47.

> 困难。父亲的地位，父亲的社会经验，父亲的工作能力，包括他用红蓝铅笔批阅文件时的首长气派，上小轿车时的从容风度，都是儿子心中的统治者形象。那一晚，他看到自己暗恋的老师米娜也投入父亲的怀抱时，有一种发自内心的屈辱。父亲掠夺了儿子的世界，这大概是造成世界上最深刻仇恨的原因之一。……他希望自己总有一天能够超过父亲，然而，随着年龄的增长，当他终于明白自己……永远都不可能超过父亲时，自卑不能消失，仇视便也不能消失[530]。

> Son père est beaucoup plus grand et plus robuste que lui, avec un corps beaucoup mieux bâti que le sien. C'est pour cela que son père représente pour lui une figure « cruelle et tyrannique ». Les manières imposantes de son père, tout comme son corps grand et robuste, se dressent devant lui, l'oppressent et l'étouffent. Son statut social, ses expériences sociales, ses compétences, son air de chef lorsqu'il annote ses documents avec un crayon, sa manière gracieuse et calme quand il monte en voiture, tout cela constitue l'image d'un gouverneur pour le fils. L'autre soir, quand il a vu que même Mina, son professeur dont il est secrètement amoureux, s'est jetée dans les bras de son père, il a ressenti une humiliation au fond de son cœur. Un père pillant le monde du fils, tel est sans doute une des causes menant à la haine la plus profonde du monde. (…) Il espère qu'un jour, il pourra dépasser son père. Néanmoins, avec l'âge, il comprend finalement qu'il n'y arrivera jamais. Il ne pourra jamais se débarrasser de son sentiment d'infériorité et sa haine ne disparaîtra pas.

Ce passage montre que Lu Xiaolong rivalise, de manière tout à fait consciente, avec son père, tant au plan physique qu'à celui de l'esprit. Malheureusement, il finit par se rendre compte que son père l'emporte de loin sur lui. Lu Xiaolong aime beaucoup le rôle de Sun Wukong dans *La pérégrination vers l'Ouest* et le considère comme un exemple à suivre. En effet, face à son père, il est tout comme Wukong confronté à la paume de Bouddha. C'est alors qu'il s'aperçoit de sa faiblesse par rapport au père puissant. Ce passage confronte en plus Lu Xiaolong et Lu Tiehan dans une relation triangulaire : ils sont tous les deux amoureux de Mina, qui occupe en fait la position de la mère. Le constat que la « mère » et son père forment un couple représente un moment frustrant pour Lu Xiaolong et renforce son hostilité et sa haine vis-à-vis de son père.

Ainsi, lorsque la Révolution culturelle débute, Lu Xiaolong se lance sans aucun doute dans le mouvement des gardes rouges. Cela représente pour lui une occasion de s'imposer, de montrer ses compétences et sa valeur. Ce qui le motive au fond, c'est sa volonté de dépasser

[530] KE Yunlu 柯云路, *Furong guo* 芙蓉国 (Pays de lotus), Beijing, Zhongguo dianying chubanshe, 2000, p. 46.

son père et de renverser l'autorité paternelle. Un petit détail en est la preuve. Lorsque Lu Xiaolong, en tant que représentant des gardes rouges, est reçu par Jiang Qing[531], il se sent tout heureux, très fier de lui-même. À ce moment-là, une scène de confrontation entre son père et lui apparaît tout un coup dans sa tête. Nous pouvons dire que c'est le seul moment dans sa vie où il se croit égaler son père.

Ses moments glorieux en tant que chef des gardes rouges ne durent pas longtemps. Il connaît ensuite des périodes difficiles lorsqu'il est à la campagne. Et vers la fin de la Révolution culturelle, c'est grâce à son père qu'il réussit à retourner à Beijing et à trouver un poste dans une institution publique. S'il n'y avait pas eu l'aide de son père, il aurait eu du mal à s'en sortir. Jusque-là, le vécu de Lu Xiaolong ressemble beaucoup à celui de Wukong : ayant été engagé dans le bouleversement de l'ancien ordre social et ayant défié l'autorité du père, il doit maintenant accepter l'aide de son père afin de s'intégrer dans la *Loi du père*. Néanmoins, l'histoire de Lu Xiaolong ne s'arrête pas là. Il ne se contente pas du poste arrangé par son père, ce qui est parfaitement compréhensible vu son caractère. Il cherche toujours à se révolter, ce qui le conduit à la mort.

Vu ce qui précède, nous avons le droit de dire que dans son écriture de *Ignorance* et de *Pays des lotus*, Ke Yunlu a mis en application, de manière tout à fait consciente, les théories psychanalytiques sur le développement psychique des individus et sur les relations familiales, notamment sur le complexe d'Œdipe. Dans ces deux romans qui sont d'un style réaliste, la mise en avant du monde psychique permet d'enrichir de façon significative le contenu. Par ailleurs, en écrivant ainsi, l'auteur propose une autre perspective pour envisager la Révolution culturelle : celle de la psychologie. En plus des facteurs sociaux, il y a également les facteurs psychiques des acteurs de la révolution qui ont joué un rôle considérable. À part ce que nous avons déjà signalé dans nos analyses, c'est-à-dire l'influence des vécus de l'enfance et des relations familiales sur les comportements des gens, Ke Yunlu souligne également des sentiments semblables aux excitations sexuelles qu'épouvent certains chefs des gardes rouges lorsqu'ils torturent les gens ou qu'ils ont des contacts corporels parmi la foule avec des personnes de sexe opposé (sachons qu'il s'agit d'une époque marquée par l'abstinence sexuelle). En effet, Ke Yunlu n'est pas le seul écrivain à examiner la Révolution culturelle de ce point de vue. Yan Geling, dans son roman *Fusang* (扶桑) a exprimé cette même idée. Elle

[531] Jiang Qing, quatrième femme de Mao Zedong, est membre de la Bande des quatre et une des personnalités responsables de la Révolution culturelle.

a qualifié la Révolution culturelle de « pulsions sexuelles », et a comparé les rébellions (造反) à des orgasmes[532].

Nous savons déjà que, dans les années 80, Ke Yunlu figurait parmi les premiers écrivains qui se sont lancés dans une écriture dite « moderniste ». Nous voyons pourtant que ces deux romans parus une dizaine d'années plus tard sont d'un style purement réaliste. En effet, durant les années 80 et 90, la littérature chinoise a tout d'abord connu une transition du réalisme vers l'avant-gardisme, et puis un retour de l'avant-gardisme vers le réalisme. Ke Yunlu, dans la postface de *Ignorance*, énonce des réflexions concernant la création des romans. D'après lui, un roman idéal doit être pourvu de cinq éléments : une bonne histoire, un contenu social riche, une révélation profonde du monde intérieur, la préoccupation du destin de l'être humain, ainsi qu'un style avant-gardiste[533]. En nous référant à ces critères, nous pouvons dire que les deux romans faisant l'objet de nos analyses répondent à tous les éléments, sauf le dernier. De ce point de vue, ils sont déjà de très bons romans. En ce qui concerne la description du monde intérieur, comme nous l'avons vu, Ke Yunlu s'est servi de la psychanalyse comme outil primordial. Pourtant, en lisant les passages visant le monde psychique, les lecteurs pourraient avoir l'impression de lire un cas clinique de psychanalyse. Néanmoins, à notre avis, l'un des grands plaisirs de lire les textes littéraires réside dans le décryptage de ce qui est caché derrière les mots, de ce qui n'est pas dit par l'auteur. Le fait que la voix narrative dévoile tout risque de diminuer le charme du texte. Tel est, d'après nous, un point faible de cette tentative de mettre en application la psychanalyse dans les textes littéraires menée par Ke Yunlu.

3.2.2 Mo Yan : retour au sein maternel

En ce qui concerne l'éventuel rapport entre la psychanalyse et la création littéraire de Mo Yan (1955-), pour le moment, nous n'avons pas trouvé de preuves directes qui puissent montrer que Mo Yan a lu Freud ou les autres psychanalystes. Or, certains détails dans ses romans nous permettent quand même de supposer qu'il a plus ou moins une idée de la psychanalyse.

Prenons pour exemple son roman *Grenouilles* (*Wa* 蛙, 2009). Dans ce roman, il y a un rôle de

[532] Cf. YAN Geling 严歌苓, *Fusang* 扶桑 (Fusang), Beijing, Beijing lianhe chuban gongsi, 2013, p. 181.

[533] Cf. KE Yunlu, *Mengmei*, *op. cit.*, p. 249‑250.

maître de figurines d'argile. Il explique à deux amis qu'il n'a pas vus depuis longtemps comment il est devenu artiste et comment lui sont venues les inspirations de création. De fait, ses inspirations proviennent non seulement de la vie réelle, mais aussi de ses rêves. Et il s'est mis à la création artistique après que la fille dont il était éperdument amoureux pendant de longues années s'est mariée avec une autre personne. Il tire ainsi une conclusion : « Si je vous raconte tout cela, c'est que je voulais mettre en lumière ce prodige, vous montrer les liens existant entre le rêve et la création artistique. C'est pour que vous compreniez qu'un chagrin d'amour est une richesse, surtout pour un artiste. Si l'on n'est pas passé par cette douloureuse épreuve, on ne peut atteindre les sommets de l'art[534]. » Dans cette courte affirmation, nous voyons déjà deux idées qui correspondent à celles de Freud. L'une sur le lien entre le rêve et la création artistique, développé par Freud dans « Le créateur littéraire et la fantaisie », que nous avons déjà cité plusieurs fois. L'autre sur la sublimation de la libido. La sublimation est un « processus postulé par Freud pour rendre compte d'activités humaines apparemment sans rapport avec la sexualité, mais qui trouveraient leur ressort dans la force de la pulsion sexuelle » et « Freud a décrit comme activités de sublimation principalement l'activité artistique et l'investigation intellectuelle[535]. »

La protagoniste du roman *Grenouilles* est une gynécologue qui exerce la profession pendant plus de cinquante ans. À l'époque de la politique de contrôle des naissances, la gynécologue, tante du narrateur, est la responsable du travail de contrôle de la commune. Vouant une loyauté absolue à l'idéologie du Parti, la tante accomplit son devoir sans aucune hésitation, ni aucune pitié. Elle impose des hystérectomies, des vasectomies, des stérilets et même des avortements. Un soir, en passant par un étang, elle a tout d'un coup l'hallucination d'être poursuivie par un groupe de grenouilles. Elle a désormais une phobie des grenouilles. Vers le dénouement du roman, le narrateur met en scène une pièce de théâtre afin de relater l'histoire de la tante. Dans cette pièce, la tante explique sa phobie par le fait que, dupée par quelqu'un d'autre, elle a mangé des boulettes faites avec de la viande de grenouilles hachée, sans qu'elle le sût. Elle pense ainsi qu'elle a les mains souillées du sang des grenouilles. Têtard, le

[534] 我这样说的目的，就是想说明这样一个奇迹，就是想说明梦与艺术创作之关系，就是想让你们明白，失恋是一笔财富，尤其是对从事艺术创作的人来说，没有经过失恋的痛苦淬炼，是不可能进入艺术创作的最高境界的. MO Yan 莫言, *Wa* 蛙 (Grenouilles), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2012, p. 207. Traduction de Chantal Chen-Andro rectifiée par nous (de même pour les autres citations extraites de ce roman), voir : MO Yan, *Grenouilles*, CHEN-ANDRO Chantal (trad.), Paris, Seuil, 2011, p. 248.

[535] LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 465.

narrateur, a pourtant une explication tout à fait différente. D'après lui, ce que provoque la phobie de la tante, c'est plutôt l'idée qu'elle a les mains souillées du sang des bébés. En effet, dans la langue chinoise, la « grenouille » (Wa 蛙) et le « bébé » (Wa 娃) se prononcent d'une manière très proche (il n'y que les tons qui sont différents). Pendant ses années de contrôle de naissances, elle a empêché de nombreux enfants de voir le jour.

Ainsi Têtard déclare-t-il à sa tante : « (…) je connais la raison fondamentale de votre peur des grenouilles. Je sais aussi que, ces dernières années, vous avez cherché par de nombreux moyens à réparer ce que vous considérez être des "crimes". En réalité, vous n'avez pas commis de méfaits, et ces grenouilles mutilées sont de fait des fantasmes que vous avez vous-même forgés dans votre esprit[536]. » Et il lui confie également sa motivation d'écrire ce scénario : « Cette pièce entend analyser les raisons pour lesquelles la tante éprouve une telle peur pour les grenouilles. Quand la tante aura lu ma pièce, ce complexe se sera dénoué et peut-être la tante n'aura-t-elle plus jamais peur des grenouilles[537]. » Dans cette explication, il y a évidemment un discours psychanalytique qui est présent. Par cette pièce, Têtard tente de révéler ce qui se cache dans l'inconscient de la tante, afin de dénouer son complexe et de la guérir. Autrement dit, il s'agit de rendre conscient ce qui est inconscient. Telle est, comme nous le savons, une tâche de la cure psychanalytique préconisée par Freud, car « dès que les processus inconscients deviennent conscients, les symptômes disparaissent[538] ».

Ainsi avons-vous tenté de montrer, par certains détails du roman *Grenouilles*, que Mo Yan a sans doute une certaine connaissance de la psychanalyse. Passons alors au thème de l'Œdipe sous sa plume. Pour ce faire, nous allons bâtir nos analyses à partir de son roman *Beaux seins, belles fesses* (*Fengru feitun* 丰乳肥臀), publié en 1995. Il s'agit d'un long récit qui relate l'histoire de la famille Shangguan 上官, depuis la fin du XIX^{e} siècle jusqu'à nos jours.

La protagoniste, Shangguan Lushi 上官鲁氏, mère de la famille, après avoir eu sept filles, donnent enfin naissance à des jumeaux, dont un garçon, nommé Jintong 金童 (signifiant

[536] 我知道您害怕青蛙的根本原因。我还知道，这些年来，您用多种方式来弥补您自认为的"罪过"。其实，您并没有错，那些破碎的青蛙，其实是您心造的幻影。MO Yan, *Wa*, *op. cit.*, p. 311.

[537] 我这部剧本，就是要分析姑姑害怕青蛙的原因。姑姑读完我的剧本，心里的情结解开，也许就再也不怕青蛙了。*Ibid.*, p. 309.

[538] FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse (1917)*, *op. cit.*, p. 337.

« Enfant d'or »). La famille Shangguan va être témoin de nombreux bouleversements historiques, de l'invasion des Japonais jusqu'à l'installation de la société de consommation des années 90, en passant par la guerre civile, le Grand bond en avant, la Révolution culturelle et les réformes économiques. Les destins des enfants de la famille sont irrésistiblement liés aux aléas de ces mouvements historiques. Durant les périodes de bouleversements, ce sont toujours la mère et les filles qui assurent la survie de la famille, tandis que Jintong, le seul garçon tant attendu, maladivement obsédé par les seins maternels, s'avère être un pleutre, incapable de subvenir aux besoins de la famille. Jusqu'au dénouement du roman, il demeure un homme qui vit accroché aux seins des femmes.

Ce personnage de Jintong est un rôle tout à fait singulier dans la littérature chinoise. Obsédé par les seins maternels, il tète exclusivement le lait maternel jusqu'à l'âge de huit ans, avant de se nourrir de lait de chèvre. En effet, dès qu'il est né, il manifeste une volonté tyrannique de posséder à lui seul les seins de sa mère. Il considère dès le départ sa sœur jumelle comme une concurrente et fait en sorte que cette dernière n'ait aucune chance de toucher les seins maternels : « Je[539] bus jusqu'à la dernière goutte le lait du sein de ma mère et, bercé par les pleurs rauques de ma huitième sœur, refermai les yeux[540]. » Quand Shangguan Lushi essaie de donner le sein à la pauvre huitième sœur, Jintong la frappe au ventre avec sa jambe. Ainsi, cette huitième fille, dès sa naissance, est devenue « quelqu'un de trop », pour reprendre les mots de Shangguan Lushi.

Cet exclusivisme vise non seulement sa sœur jumelle, mais également son père. En fait, malgré l'envie frénétique de la famille Shangguan d'avoir un fils pour assumer la descendance, le mari de Shangguan Lushi est pourtant impuissant. Elle a dû coucher avec d'autres hommes afin d'avoir des enfants. Jintong est fils de Shangguan Lushi et du pasteur Maroya, un Suédois. Quelques jours après la naissance, il voit pour la première fois son père et éprouve tout de suite une forte hostilité vis-à-vis de cet homme. Jintong surveille de près les comportements de Maroya et veille à ce qu'il ne puisse s'approcher des seins de sa mère,

[539] Jintong est le narrateur dans plusieurs chapitres du roman. Ce qui est intéressant dans ce chapitre, c'est qu'il devient le narrateur de son histoire dès sa naissance.

[540] 我把母亲乳房里的汁液全部吸光，在八姐哑哑的哭声里，闭上了眼睛. MO Yan 莫言, *Fengru feitun* 丰乳肥臀 (Beaux seins, belles fesses), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2012, p. 53. Pour la version française des citations de ce roman, nous adoptons la traduction de Noël et Liliane Dutrait, tout en apportant des modifications. Voir : MO Yan, *Beaux seins, belles fesses*, DUTRAIT Noël et DUTRAIT Liliane (trad.), Paris, Seuil, 2004, p. 75-76.

qu'il nomme les « tendres colombes » :

> 母亲的身体起伏着，那两个丰满的宝葫芦在她胸前跳跃,它们召唤着我，与我交流着神秘的信息。……我看到在它们身上有两颗蓝色的光点在移动,那是马洛亚牧师的目光。从他的幽蓝的眼窝里，伸出了两只生着黄毛的小手，正在抢夺我的食粮，我的心里升腾着一缕缕黄色的火苗。我张开嘴，准备哭，继而发生的事情更加可恼。马洛亚眼里的小手缩回，但他胳膊上的大手却伸向母亲的前胸，他高大的身体站在母亲背后，那两只面目丑陋的大手，捂住了母亲胸前那两只白鸽。他的手指粗鲁地抚摸着它们的羽毛并野蛮地捏着、夹着它们的头颅。我的可怜的宝葫芦！我的温柔的白鸽！……我放声大哭,泪水迷蒙着我的双眼。母亲和马洛亚的身体晃动,母亲哼哼着。“放开我,你这驴,孩子哭啦。”母亲说。“这小杂种。”马洛亚悻悻地说[541]。

> Le corps de ma mère ondulait, ses deux précieuses calebasses bien remplies sautaient devant son torse, elles m'appelaient, échangeant avec moi de mystérieux messages. (…) Je vis que sur elles dansaient deux points lumineux bleus : c'était le regard de Maroya. De ses orbites bleu foncé sortaient deux petites mains couvertes de duvet blond qui étaient en train de s'emparer de ma nourriture, et dans mon cœur s'élevèrent des flammèches jaunes. J'ouvris la bouche et m'apprêtai à pleurer quand se produisit quelque chose de plus irritant encore. Les petites mains qui sortaient des yeux de Maroya se retirèrent, mais ses grandes mains, celles au bout de ses bras, se tendirent jusqu'à la poitrine de ma mère, son grand corps se plaça derrière elle et les deux horribles mains recouvrirent les deux blanches colombes sur le torse de ma mère. Les doigts caressaient brutalement leur plumage et les pinçaient sauvagement en les saisissant par la tête. Mes pauvres calebasses ! Mes tendres colombes ! (…) Je me mis à hurler, les larmes inondaient mes yeux. Les corps de Maroya et de ma mère bougeaient, et elle gémissait. « Laisse-moi, espèce d'âne, le bébé pleure ! – Ah, le petit bâtard ! » dit Maroya avec colère[542].

Dans ce passage, nous lisons non seulement l'attachement extrême de Jintong au sein maternel, mais également l'hostilité réciproque entre Jintong et son père. Le garçon et son père sont d'emblée mis dans une situation de confrontation, tous les deux désireux du sein de Shangguan Lushi. Nous sommes ainsi invités à envisager cette relation triangulaire dans la perspective du complexe d'Œdipe. En effet, lors d'une interview, Mo Yan a affirmé que « Cet

[541] MO Yan, *Fengru feitun*, *op. cit.*, p. 71.

[542] MO Yan, *Beaux seines, belles fesses*, *op. cit.*, p. 101‑102.

enfant a un complexe d'Œdipe prononcé », et qu' « Il aime sa mère et ne peut vivre qu'accroché à son sein[543] ».

Dans la vision de Freud, le thème de retour au sein maternel est lié à la question de l'inceste. « Au retour fantasmatique dans le sein maternel, écrit Freud, s'opposent des obstacles qui suscitent l'angoisse, la barrière de l'inceste ; d'où vient celle-ci ? Son représentant est manifestement le père, la réalité, l'autorité, qui ne permettent pas l'inceste. Pourquoi ces derniers ont-ils dressé la barrière de l'inceste ? Mon explication était d'ordre sociohistorique, phylogénétique. Je faisais dériver la barrière de l'inceste de l'histoire primitive de la famille humaine, et je voyais ainsi dans le père actuel l'obstacle réel qui dresse la barrière de l'inceste également dans le nouvel individu[544]. » Et le père de la psychanalyse affirme plus tard de manière plus directe : « (…) le fantasme si fréquent du retour dans le sein maternel est le substitut de ce désir de coït[545] ». Certes, nous sommes au tout début de la vie de Jintong. Il ne s'agit pas d'un fantasme qu'aborde Freud. Or cette volonté de retourner au sein maternel est manifestement un besoin qui hante Jintong durant toute sa vie. Suivant la logique de Freud, nous pouvons dire que ce qui le hante au fond, c'est son désir incestueux.

Avant l'âge de huit ans, Jintong se nourrit exclusivement de lait maternel. Cet allaitement extraordinairement long, nous pouvons le comprendre comme un attachement mère-fils sur une très longue durée. Normalement, à cet âge, un enfant doit déjà dépasser sa période œdipienne. Son investissement objectal de la mère doit avoir été abandonné et il doit, le plus souvent, s'être identifié à son père[546]. Or, cette transition n'a pas pu avoir lieu chez Jintong. En effet, son père réel, Maroya se suicide bientôt après l'occupation de son église et le viol de son amoureuse par les bandits, alors que son père « officiel » Shangguan Shouxi 上官寿喜 et son grand-père Shangguan Fulu 上官福禄 ont été tous les deux tués par les Japonais le même jour où Jintong est né. Jintong grandit ainsi dans une ambiance où il n'y a que des femmes. Il faut également signaler que les hommes de la famille Shangguan sont tous

[543] Il s'agit d'une interview donnée en France. Le texte de l'interview est disponible en ligne : MO Yan, EGO Renaud et KOLLER Frédéric, *Entretien : Beaux seins, belles fesses*, http://fr.fr-cn.fr/france/famous_expert/moyan/64.html, consulté le 31 mars 2018.

[544] FREUD Sigmund et ABRAHAM Karl, *Correspondance Freud - Abraham, 1907-1926*, CAMBON Fernand et GROSSEIN Jean (trad.), Paris, Gallimard, 1969, p. 352.

[545] FREUD Sigmund, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse (1932)*, *op. cit.*, p. 120.

[546] Cf. FREUD Sigmund, « Le moi et le ça (1923) », *op. cit.*, p. 272.

caractérisés par leur faiblesse. Il est de tradition pour les femmes de gérer la famille. De plus, étant le seul fils de la famille, il est considéré, tel que son nom l'indique, comme un trésor. On ne lui demande rien et son attachement pathologique au sein maternel est hautement toléré par la famille, notamment par sa mère. Tout cela conduit à une résolution difficile de son complexe d'Œdipe, et à la formation problématique de sa masculinité.

À l'âge de sept ans, lorsque Shangguan Lushi demande enfin à Jintong de se sevrer, il pense à se suicider : « Pourquoi vouloir vivre jusqu'à sept ans ? Pourquoi ne pas être mort avant ? Je sentis que des larmes coulaient jusque dans ma bouche. Autant mourir ! Je n'avais pas envie que ces aliments sales viennent polluer ma bouche et mon ventre[547]. » Jacques Lacan, lorsqu'il aborde le complexe du sevrage, évoque justement l'appétit de la mort qui peut se manifester par des conduites suicidaires. Le complexe du sevrage, d'après Lacan, est le « complexe le plus primitif du développement psychique », également celui « qui se compose avec tous les complexes ultérieurs[548] ». Le sevrage représente un moment pénible pour tout individu et l'imago du sein maternel domine toute la vie de l'homme. Lacan signale également que « L'imago (du sein maternel) doit être sublimée pour que de nouveaux rapports s'introduisent avec le groupe social, pour que de nouveaux complexes les intègrent au psychisme », et que « Dans la mesure où elle résiste à ces exigences nouvelles, qui sont celles du progrès de la personnalité, l'imago, salutaire à l'origine, devient facteur de mort[549]. » Autrement dit, quand cette imago n'est pas sublimée afin de permettre l'accès aux rapports sociaux, elle devient mortifère. Tel est le cas de Jintong. Confrontée à la tentative suicidaire de son fils, Shangguan Lushi renonce à son projet de sevrage et lui redonne le sein.

Vers la fin de ses études primaires, Jintong est guéri de son anorexie et de son obession des seins grâce à des spécialistes soviétiques. Il accueille ainsi l'âge d'or de son existence. Malheureusement, son âge d'or ne dure pas longtemps. Au lycée, un des professeurs de Jintong, qui apprécie son talent pour les langues, s'arrange pour le faire correspondre avec une élève russe en neuvième année, nommée Natacha, afin d'élever son niveau de russe. Un jour, il reçoit une photo de Natacha, qui va le conduire à une crise.

---

[547] 我为什么要活到七岁呢？我为什么不在七岁前死去呢？我感到泪水流到嘴里。那就让我死去吧，我不想让那些污秽的食物玷污了我的口腔和肠胃. MO Yan, *Fengru feitun*, *op. cit.*, p. 171.

[548] LACAN Jacques, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 30.

[549] *Ibid.*, p. 35.

他看到娜塔莎亚麻色的秀发长长地披散在光滑的肩膀上。一件开胸很低的如果不是她母亲的便是她姐姐的圆领裙子松垮垮地悬挂在那两只秀挺的乳房上。她的颀长的脖子、胸脯中间的凹陷一览无余。他的眼睛里莫名其妙地涌出了泪水。泪眼模糊中,他清清楚楚地看到娜塔莎双乳的全景。—股甜丝丝的牛奶味道直扑他的心灵……

这一夜上官金童一直处在半睡半醒的状态。娜塔莎拖着那件肥大的裙子在他的面前走来走去。他用毫无障碍的俄语向她说了很多甜蜜的话,但她的表情时而高兴,时而恼怒,把他从兴奋的高峰拖向绝望的低谷,然后又用一个富有挑逗性的微笑把他从低谷中拖上来[550]。

Il regardait les beaux cheveux couleur de lin de Natacha déferler sur ses épaules lisses. Très échancrée sur la poitrine, une ample robe à col rond qui, si elle n'appartenait pas à sa mère, devait être à sa grande sœur, tombait sur ses seins bien dessinés. Son cou élancé, le creux entre les seins, tout y était. Dans ses yeux, bizarrement, il voyait des larmes. À travers ces larmes, il eut très clairement la vision complète des seins de Natacha. Un arôme de lait sucré lui monta au cœur, (…).

Cette nuit-là, Jintong resta dans un état de demi-sommeil. Natacha passait et repassait devant lui, traînant son ample robe. Dans un russe sans faille, il lui adressa quantité de paroles douces comme le miel, mais l'expression de la jeune fille manifestait tantôt de la joie tantôt de la colère, le plongeant des cimes de l'excitation vers les abîmes du désespoir, puis, grâce à un rire léger et aguicheur, le faisant remonter de l'abîme[551].

Sur cette photo, ce qui attire le plus Jintong, c'est évidemment les seins de Natacha. La narration accorde une importance particulière à l'ample robe que porte la jeune fille. Ce qui est surtout intéressant, c'est que Jintong, en regardant la photo, pense que cette robe appartient soit à sa mère, soit à sa grande sœur. Il nous semble alors légitime de supposer que Natacha n'est qu'un substitut de sa mère ou de ses sœurs. En fait, étant donné le grand décalage d'âge entre Jintong et ses sœurs, ces dernières, qui s'occupent toujours de Jintong, sont en quelque sorte dans la position de la mère pour Jintong. De plus, Jintong montre également un grand appétit pour les seins de ses sœurs. Bref, l'envie de Jintong que nous constatons dans ce passage vise au fond le sein maternel. Il est de surcoît évident que cette envie est empreinte d'une nette couleur sexuelle. De ce point de vue, nous avons le droit de dire que ce passage traduit en fin de compte le désir incestueux de Jintong. Et c'est justement ce désir incestueux qui le conduit à un état névrotique.

[550] MO Yan, *Fengru feitun*, *op. cit.*, p. 359.

[551] MO Yan, *Beaux seins, belles fesses*, *op. cit.*, p. 509.

Le lendemain matin, son anorexie et son obsession pour les seins sont revenues. L'image des seins de Natacha commence à le hanter. Il les voit dans tous les reflets : dans le bol de bouillie, dans les eaux, dans les miroirs... Pensant que son fils est envoûté par une immortelle renarde[552], Shangguan Lushi supplie Ma le Montagnard 马大山人, roi des attrapeurs de fantômes, pour qu'il vienne chasser celle qui l'enchante. Ma le Montagnard, dont la magie consiste principalement à danser avec une épée en bois de pêcher, est sans doute le signe d'interdiction. L'épée représentant le phallus, il incarne en fait le père. La magie du maître, au lieu d'avoir un effet positif, conduit Jintong à une folie encore plus grave. Dans ses hallucinations, il voit Natacha dévorée par Ma le Montagnard. Ce détail, annonçant l'union entre le père et la mère, est évidemment un signe de prohibition. Afin de « sauver » sa Natacha, Jintong sa lance dans un combat avec le maître et ce dernier finit par s'échapper de la maison Shangguan, ce qui signifie que l'intervention du père n'a pas réussi.

Quelques années plus tard, Jintong est envoyé travailler dans une ferme. Il a comme supérieure Long Qingping 龙青萍, une femme ayant un seul bras et des seins « forgés dans le métal ». Cette femme, chef de la ferme, a un caractère dur. Le narrateur, lors des descriptions de cette femme, se réfère souvent au fer. Malgré son apparence froide et ferme, elle est tourmentée par son désir sexuel. Charmée par Jintong, elle le supplie de satisfaire son désir en disant qu'elle est une pauvre femme. Refusée, elle le menace avec un pistolet, ce qui plonge Jintong dans une extrême peur. « Shanggauan Jintong vit que son visage s'allongeait de nouveau, qu'une queue comme un balai sortait lentement du sommet de son derrière et s'étirait jusqu'à finir par toucher le sol. Il était paralysé à terre, une sueur froide imprégnait sa couverture[553]. » Cette queue qui pousse sur le corps de Long Qingping, on pourrait la considérer également comme un symbole de phallus. En effet, Long Qingping est pour Jintong une figure maculine. De plus, étant donné qu'elle est chef de la ferme, elle représente en fait l'autorité. Comme le signale Ke Qianting, Long Qingping incarne ici le rôle du père et face à elle, Jintong éprouve une profonde angoisse de castration[554]. Tel est ce qui cause

[552] Dans les légendes chinoises, les renardes se transforment souvent en belles femmes pour enchanter les hommes, généralement pour leur faire du mal.

[553] 上官金童又一次看到她的脸拉长了，苕帚一样的大尾巴从她的屁股上慢慢地长出来，长出来，猛然触到地面。他软绵绵地瘫在地上，冷汗把他的被子都溻透了. Mo Yan, *Fengru feitun*, *op. cit.*, p. 401.

[554] Cf. Ke Qianting 柯倩婷, *Shenti, chuangshang yu xingbie* 身体、创伤与性别 (Corps, trauma et genre), Guangzhou, Guangdong renmin chubanshe, 2009, p. 131.

l'impuissance de Jintong face à Long Qingping. De fait, l'angoisse de castration est un trait important chez Jintong. Ainsi affirme-t-il lorsqu'il se rend compte que sa mère lui confie ses plus grands espoirs : « J'en ressentis une peur et une inquiétude incommensurables. Hormis le fait que j'étais capable d'apprendre assez vite mes leçons et de chanter relativement juste *Le chant de libération des femmes*, je n'avais pratiquement aucun autre point fort : je pleurais volontiers, je manquais de courage, j'étais timide, tout comme un mouton châtré[555]. »

Long, après plusieurs tentatives qui s'avèrent être vaines, se sent épuisée et désespérée. Ayant pris la décision de se suicider, elle se plaint : « Long Qingping, Long Qingping, tu es encore vierge à trente-neuf ans, les gens savent seulement que tu es une héroïne, mais ils ne se rendent pas compte que tu es une femme, toute ta vie, tu l'as vécue en vain…[556] » En disant ainsi, elle lève son pistolet et appuie le canon sur sa tempe. Néanmoins, c'est à cet instant ultime que Jintong « décela un geste pleinement séduisant d'une femme[557] ». C'est sans doute la première fois que Long manifeste sa faiblesse et son côté féminin devant Jintong, ce qui fait que Jintong se rend compte finalement qu'il s'agit effectivement d'une femme et qu'il arrive enfin à vaincre son angoisse de castration face à Long. Mais il est déjà trop tard : Long appuie sur la détente et meurt. Ce n'est qu'à ce moment-là que Jintong, pris par le remords, la serre dans ses bras, lui fait l'amour afin d'exaucer son souhait. Il va payer cher pour cet acte. Quelques années plus tard, à cause d'un journal intime révélant ce qui s'est passé entre Jintong et Long Qiongping, Jintong, soupçonné d'assassinat et accusé du crime de viol de cadavre, est condamné à quinze ans de prison.

Lorsqu'il est libéré, il a déjà quarante-deux ans. Une fois rentré à la maison, il tombe gravement malade. Les hallucinations reviennent le hanter. Shangguan Lushi dépense toutes ses économies accumulées en une dizaine d'années de récupération de déchets et de revente de chiffons sans pouvoir le guérir. À bout de ressources, elle demande secours à la Vieille Jin 老金, une femme d'une cinquante d'années qui vient d'accoucher, pour qu'elle lui donne du lait. Il y a trente ans, lors du « marché de la neige », un festival important de la région, Jintong

[555] 我感到极度的惶恐和不安，除了能较快地背诵课文和较正确地演唱妇女解放歌，我几乎再也没什么优点，我爱哭、胆小、懦弱，像一只被阉割过的绵羊. MO Yan, *Fengru feitun*, *op. cit.*, p. 342-343.

[556] 龙青萍啊龙青萍，你三十九岁了还是个处女，别人只知道你是个女英雄，不知道你是个女人，你这一辈子，算是白活了呀……MO Yan, *Fengru feitun*, *op. cit.*, p. 401-402.

[557] *Ibid.*, p. 402.

a été désigné pour assumer le rôle de « prince de la neige », dont la tâche principale était de toucher les seins, de les bénir pour qu'elles donnent naissance à de gros bébés et qu'elles aient du lait abondant. Jintong a caressé en une seule journée à peu près cent vingt paires de seins et le dernier sein qu'il a caressé, c'était le sein unique de la Vieille Jin. Guidé par la Vieille Jin, l'adolescent Jintong caressait chaque centimètre de son unique sein. Tous les deux ont ressenti un grand plaisir érotique. Jin était excitée jusqu'à bredouiller « Fils…mon cher fils… », alors que la parole était strictement interdite pour cette occasion sacrée. Au lieu de dire « mon cher » ou « mon chéri », elle l'appelle « mon cher fils ». Ainsi, cette relation est dès le départ empreinte d'une couleur incestueuse. Lorsque les deux se retrouvent trente ans après, le narrateur signale que le sein de Jin est celui qui resurgit toujours dans la tête de Jintong durant toutes ces années, et que du côté de Jin, elle porte également un amour maladif pour ce garçon au beau visage comme une poupée de porcelaine.

Ainsi s'explique la scène de leurs retrouvailles, caractérisée par sa nature pathologique :

> 他仰起脖子,像初生的、尚未睁开眼睛的狗崽子一样,用焦灼的嘴唇拱动着她的前胸。她毫不犹豫地撩起衬衫,让那只灌满了浆汁的、像金黄色的哈密瓜一样的乳房垂在了他的脸上。他的嘴在寻找乳头,乳头也在寻找他的嘴。当他颤栗着含住她、她颤栗着进入他的嘴巴时,两个人都像被开水烫了一样,发出了迷狂的呻吟。
>
> Il leva le cou, comme un chiot qui vient de naître et n'a pas encore ouvert les yeux, et tendit vers sa poitrine ses lèvres brûlantes arrondies en cercle. Sans hésitation, elle releva sa chemise et laissa pendre comme un melon jaune au-dessus de son visage son sein rempli de lait. Les lèvres de Shuangguan Jintong cherchaient le téton, le téton cherchait ses lèvres. Lorsque, tremblant, il le prit dans sa bouche, et lorsque, tremblante, elle l'y enfonça, tous deux poussèrent une plainte frénétique comme s'ils étaient ébouillantés avec de l'eau brûlante.

Cette scène étrange d'allaitement entre un homme de quarante-deux ans et une femme d'une cinquantaine d'années est dotée d'une forte teinte incestueuse. Notons que c'est Shangguan Lushi qui est allée chercher la Vieille Jin et qu'elle est pleinement consciente de leur relation pathologique. Autrement dit, cette relation est autorisée par la mère. Plus tard, c'est toujours elle qui encourage Jintong à entamer les rapports sexuels avec Jin, car elle pense que cela va le guérir de son obsession pour les seins. Ainsi la Vieille Jin commence-t-elle une vie en couple avec Jintong, qu'elle appelle « mon filleul » (干儿子). La Vieille Jin est pour ainsi dire le substitut de Shangguan Lushi, qui accomplit l'acte incestueux à la place de cette dernière.

Bien que Mo Yan ait expliqué, lors de différentes occasions, qu'il avait écrit ce roman afin de faire l'éloge de la mère, nous voulons tout de même signaler que dans ce roman, Shangguan Lushi est dans une grande mesure responsable du caractère maladif de son fils. Comme son nom l'indique, Jintong, une fois né, est considéré comme un « enfant d'or ». Shangguan Lushi lui accorde entièrement son amour et sa tendresse, alors que sa sœur jumelle est considérée dès sa naissance comme une « personne de trop ». Étant elle-même victime du système patriarcal (elle a beaucoup souffert pour n'avoir eu que des filles), elle est en même temps défenseur de ce système. Malgré qu'elle soit pleinement consciente de l'obsession des seins de Jintong, elle montre une tolérance extraordinaire, sans se soucier de la solution. Lorsque Jintong a treize ans, il est à l'école primaire. Shangguan Lushi vient à l'école, un biberon de lait de chèvre à la main, appelle Jintong à boire du lait. Jintong se sent très gêné et refuse, alors que sa mère lui demande : « Vas-y, mon fils, qu'y a-t-il de gênant[558] ? » Cette interrogation montre qu'elle trouve qu'un garçon de treize ans qui se nourrit du lait avec un biberon n'est pas aussi singulier que cela. Les camarades de classe se moquant de lui, Jintong se sent humilié et demande à sa mère de ne jamais revenir. Nous voyons ainsi que ce n'est pas un besoin pour Jintong de boire du lait lorsqu'il est à l'école. C'est pourtant la mère qui éprouve un besoin de venir. Ce petit détail traduit en fait le besoin d'attachement de Shangguan Lushi, plutôt que celui de Jintong.

Ke Qianting, dans son analyse de l'image de Shangguan Lushi, approuve le point de vue de Mo Yan et signale qu'il s'agit d'une mère qui a toujours tendance à donner, et qu'elle entre volontiers dans la chaîne alimentaire de nourrir les enfants[559]. Certes, cette affirmation peut s'appliquer aux cas des autres enfants de la famille. Néanmoins, dans sa relation avec Jintong, nous voyons plutôt une volonté de « réintégrer son produit[560] », pour reprendre le terme de Lacan. Erich Fromm, dans *The art of loving*, a décrit une forme de pathologie caractérisée par une fixation profonde et irrationnelle à la mère : « On this level, the wish is not, symbolically speaking, to return to mother's protecting arms, nor to her nourishing breast, but to her all-receiving – and all-destroying – womb. If the nature of sanity is to grow out of the womb into world, the nature of severe mental disease is to be attracted by the womb, to be sucked

[558] 接着呀，孩子，这还有什么不好意思的？*Ibid.*, p. 307.

[559] Cf. KE Qianting, *Shenti, chuangshang yu xingbie*, *op. cit.*, p. 151.

[560] LACAN Jacques et MILLER Jacques-Alain, *Le Séminaire, Livre V: Les formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, 1998, p. 191.

back into it – and that is to be taken away from life. » Et Fromm précise : « This kind of fixation usually occurs in relation to mothers who relate themselves to their children in this swallowing-destroying way[561] ». Ces descriptions semblent tout à fait pertinentes pour élucider le cas de Jintong et de Shangguan Lushi. L'obsession de Jintong pour le sein maternel est en fait étroitement liée à l'aspect dévorant chez sa mère.

Par ailleurs, la relation exclusivement binaire mère-fils est l'une des caractéristiques de l'*ordre imaginaire* dans la vision lacanienne. Dans cette perspective, l'envie de Jintong de retourner au sein maternel peut être considérée comme un refus de l'*ordre symbolique*, autrement dit un refus de l'autorité masculine. Zhang Qinghua signale, dans un article consacré à l'analyse des textes de Mo Yan, que l'identification de Shangguan Jintong au monde féminin, ainsi que sa tendance à rester un enfant peuvent être compris comme un rejet de la politique et du système patriarcal. Il avance ainsi que Jintong est le Jia Baoyu de nos jours[562]. En effet, ce roman est véritablement une épopée des femmes. Tandis que les hommes de la famille Shangguan sont tous des personnages faibles, voire vilains, les femmes de la famille sont en revanche toutes charmantes et chacune a son propre caractère. Si cette grande famille a pu survivre malgré tous les malheurs familiaux et tous les bouleversements sociaux, c'est uniquement grâce aux efforts des femmes. Il faut en plus signaler que, bien qu'il s'agisse d'une histoire de la famille Shangguan, parmi les huit enfants, aucun n'est véritablement descendant de Shangguan. Cela représente une grande ironie et un élément subversif vis-à-vis du régime patriarcal.

Mo Yan, lors d'un discours prononcé à l'Université Columbia, a donné lui-même une explication du personnage de Shangguan Jintong :

> 我感到这个人物是一个巨大的象征。至于象征着什么，我也说不清楚。去年我在日本参加《丰乳肥臀》日文版的首发式，一个看过此书的和尚对我说，他认为这个上官金童是中西文化结合后产生出来的怪胎。他认为上官金童对母乳的迷恋，实际上就是对中国的传统文化的一种迷恋，他认为我塑造这个人物的目的是对在中国流行了许多年的"中学为体，西学为用"的批判。他认为中国的古典文化实际上是一种封建文化，如果不彻底地扬弃封建文化，中国就不可能真正地实现现代化。我对和尚的看法，既没有表示同意也没有表示反对。因为

[561] FROMM Erich, *The art of loving*, *op. cit.*, p. 75.

[562] Cf. ZHANG Qinghua 张清华, « Xushu de jixian: lun Mo Yan » 叙述的极限——论莫言 (Les limites de la narration: sur Mo Yan), *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论, 2003, n° 02, p. 68.

一本书出版之后，作家的任务已经完成，对书中人物的理解，是读者自己的事。……小说中的母亲曾经痛斥上官金童是一个一辈子吊在女人奶头上永远长不大的男人，母亲说的其实是一种精神现象。物质性的断奶不是一件难事，但精神上的断奶非常困难。从这个意义上说，日本和尚的看法是有道理的，是啊，封建主义那套东西，在今日的中国社会中，其实还在发挥着重大的影响。许多人对封建主义的迷恋，不亚于上官金童对母乳的迷恋[563]。

Je sentais que ce personnage représentait un grand symbole. Pourtant, je ne suis pas arrivé à dire ce qu'il symbolise exactement. L'année dernière, j'ai participé au Japon à la première présentation de la version japonaise de *Beaux seins, belles fesses*. Un moine qui avait lu le roman m'a dit que, d'après lui, Shangguan Jintong était un enfant anormal né de la combinaison de la culture chinoise et de la culture occidentale. Il pensait que l'engouement de Shangguan Jintong pour le sein maternel signifiait en fait l'attachement à la culture traditionnelle chinoise, et que si j'avais créé ce rôle, c'était pour mettre en cause l'idéologie « La pensée chinoise à la base, les méthodes occidentales pour la pratique », qui avait été populaire en Chine pendant de longues années. Il a souligné que la culture classique chinoise est au fond une culture féodale, et que la Chine ne pourrait pas réellement se moderniser sans abandonner cette culture. Par rapport à l'avis du moine, je n'ai pas approuvé, ni n'ai-je pas exprimé mon désaccord. Une fois un livre publié, la tâche de l'auteur est déjà finie. C'est l'affaire des lecteurs d'interpréter les personnages. (…) La mère dans le roman a critiqué Shangguan Jintong, d'une manière très sévère, disant qu'il était un homme qui vivait toute sa vie accroché aux seins des femmes, et qu'il ne pourrait jamais grandir. Ce qu'elle a dit est un phénomène spirituel. Le sevrage au niveau matériel n'est pas quelque chose de difficile. Néanmoins, le sevrage spirituel est très difficile. De ce point de vue, ce qu'a dit le moine japonais est correct. Hélas, le système idéologique du féodalisme, même dans la société chinoise d'aujourd'hui, exerce toujours une influence considérable. Chez beaucoup de personnes, l'attachement au féodalisme n'est pas moins grave que l'obsession de Shangguan Jintong pour le sein maternel.

Il est évident que l'auteur lui-même est plutôt d'accord avec qu'a dit le moine japonais. En effet, Shangguan Jintong, étant fils naturel de Shangguan Lushi et du pasteur suédois Maroya, est un personnage qui a un souci par rapport à son identité. Il est perdu entre l'Orient et l'Occident, entre le traditionnel et le moderne. Lorsqu'il voit pour la première fois son visage dans un miroir et qu'il se rend compte qu'il est effectivement un « bâtard », il est torturé par un sentiment d'infériorité et pense à se suicider. Quand sa mère lui dit qu'il est descendant

[563] Mo Yan 莫言, *« Wo de "Fengru feitun": Zai Gelunbiya daxue de yanjiang »* 我的《丰乳肥臀》——在哥伦比亚大学的演讲 (Mon roman Beaux seins, belles fesses: Discours à l'Université Columbia), *in Mo Yan yanjiu ziliao* 莫言研究资料, Tianjin, Tianjian renmin chubanshe, 2005, p. 58.

d'aristocrate et qu'il est plus noble que les enfants du village, il ne semble pas du tout convaincu.

La sixième sœur de Jintong, Shangguan Niandi 上官念弟, est mariée à un étranger, nommé Babbitt. Il montre une hostilité très forte vis-à-vis de Babbitt. Le jour de leur mariage, il ressent une haine et un douleur indicible : « Les seins de ma sixième sœur, tendres et délicats, sculptés dans le jade, ces trésors sans pareil, allaient tomber cette nuit entre les mains de cet Américain au visage rose couvert d'un fin duvet, il pourrait les prendre, les toucher à sa guise, les pétrir. Les seins de ma sixième sœur, blancs comme des gâteaux de riz, gorgés de miel, somme des meilleurs mets rares du bout du monde, allaient finir cette nuit dans la bouche aux dents blanches d'un Américain, ils se laisseraient mordiller, sucer, et il les assécherait jusqu'à ne laisser que leur peau livide[564]. » Nous voyons dans cette bribe de monologue que Jintong porte une attention particulière à l'identité de Babbitt : « un Américain », tout en décrivant les traits physiques liés à cette identité. En fait, le désir de Jintong ne vise pas seulement les seins de sa sixième sœur, mais également ceux des autres sœurs. Nous constatons pourtant qu'il ne ressent pas de haine, ni de jalousie vis-à-vis de ses autres beaux-frères. Cela est évidemment lié au fait que ce beau-frère est un étranger. Jintong ne supporte pas que « ces trésors » soient entre les mains des étrangers. De ce point de vue, nous pouvons effectivement considérer l'obsession de Jintong pour le sein maternel comme un symbole de l'attachement à la culture traditionnelle chinoise.

Ce que nous venons de signaler est en fait un point développé par plusieurs commentateurs chinois. Voici ce qu'a dit Zhang Qinghua à ce propos :

> À mon avis, ce « batard » (Shangguan Jintong) conçu conjointement par les sangs et les cultures chinois et occidentaux incarne les intellectuels chinois du XX^e^ siècle. Ses liens de sang, son caractère ainsi que ses points faibles montrent qu'il est le produit des conflits et de l'hybridation des cultures. Son destin manifeste, d'une manière encore plus rapprochée, les difficultés et les malheurs qu'ont connus les intellectuels durant le siècle passé. Tout est conflictuel chez lui. Il hérite du « sang noble », mais reste toujours un « enfant au niveau spirituel », qui est obsédé par son complexe d'Œdipe et qui n'arrive pas à grandir dans une ambiance complexe de politique et de

[564] 六姐的乳房，光滑柔润，是用玉石雕成的，绝代的好宝贝，今夜就要落在这个粉脸上生着细毛的美国人手里，任他抓，随他摸，由着他揉。六姐的乳房，洁白如粉团，内含两包蜜，搜遍天涯海角难得的佳肴，今夜就要掉进牙齿雪白的美国人嘴里，供他啃，让他嘬，被他吸干汁液变成两张苍白的皮. MO Yan, *Fengru feitun*, *op. cit.*, p. 196.

guerre. Il est sensible, intelligent, mais devient un « handicapé mental » et un « aphasique » dans un contexte violent. Il cherche toujours à changer les choses, mais demeure abandonné, comme une « personne de trop »[565].

Mo Yan, dans sa préface pour la nouvelle version du roman (publiée en 2009), a approuvé d'une manière encore plus claire ce point de vue. « Je suis plutôt d'accord, écrit-il, pour considérer Shangguan Jintong comme le symbole d'un certain type d'intellectuels chinois d'aujourd'hui. J'avoue, sans aucune hésitation, que Shangguan Jintong représente un miroir de mon propre esprit. Par ailleurs, un philosophe que j'admire a également affirmé qu'un petit Shangguan Jintong semble se cacher au fond de l'âme de tous les intellectuels chinois contemporains[566]. » Mo Yan, dans l'interview que nous avons citée plus haut, après avoir affirmé que Jintong a un complexe d'Œdipe prononcé, signale qu'il s'agit d'un « amour des Chinois pour leur patrie » et d'une « critique de la dépendance des hommes[567] ». Deng Xiaomang, quant à lui, emploie le terme de « complexe d'Œdipe culturel » (文化恋母情结) afin de décrire l'état d'esprit de Jintong. Il souligne que le thème de complexe d'Œdipe est présent dans les œuvres de beaucoup d'écrivains des années 90 et que cette présence va de pair avec la littérature dite de « Quête des racines » (寻根文学), qui vise à explorer la culture traditionnelle et la psychologie culturelle de la nation chinoise. Ainsi appelle-t-il ce phénomène le « complexe d'Œdipe culturel »[568].

Le complexe d'Œdipe est représenté d'une manière tout à fait singulière dans le roman *Beaux seins, belles fesses*. Sur le plan individuel, Mo Yan met en lumière ce complexe chez le personnage de Shangguan Jintong par son obsession maladive pour les seins maternels, tout

[565] 这个中西两种血缘和文化共同孕育出的"杂种"在我看来实际是二十世纪中国知识分子的化身。他的血缘、性格与弱点表明他是一个文化冲突与杂交的产物。而他的命运，则更逼近地表明了知识分子在这个世纪里的坎坷与磨难。他身上的一切都是矛盾着的。秉承了"高贵的血统"但却始终是政治和战争环境中难以长大的有"恋母癖"的"精神幼儿"。敏感而聪慧，却又在暴力的语境中变成了"弱智症"和"失语症"患者。一直试图有所作为，但却始终像一个"多余人"一样被抛弃. ZHANG Qinghua, *« Xushu de jixian: lun Mo Yan »*, *op. cit.*, p. 67.

[566] 我比较同意把上官金童看成当代某类知识分子的化身。我毫不避讳地承认，上官金童是我的精神写照，而一位我敬佩的哲学家也曾说过：中国当代知识分子灵魂深处，似乎都藏着一个小小的上官金童. MO Yan, *Fengru feitun*, *op. cit.* Extrait de la préface.

[567] MO Yan, EGO Renaud et KOLLER Frédéric, « Entretien : Beaux seins, belles fesses », *op. cit.*.

[568] DENG Xiaomang 邓晓芒, *« Lianru de chikuang »* 恋乳的痴狂 (Obsession pour le sein maternel), *in Linghun zhilü* 灵魂之旅, Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2009, p. 137.

en mobilisant bien des figures symboliques dans la narration. Sur le plan culturel, ce désir de retour au sein maternel renvoie à l'attachement des intellectuels à la culture traditionnelle chinoise, révélant ainsi leur état d'esprit conflictuel face à la confrontation entre la culture occidentale et la culture chinoise. La riche connotation cachée sous ce personnage fait qu'il est devenu une figure unique et remarquable dans la littérature chinoise, voire dans la littérature mondiale.

3.2.3 Yu Hua : du parricide à la recherche du père

Notre analyse de Mo Yan montre que, chez Mo Yan, le complexe d'Œdipe est envisagé non seulement sur le plan personnel, mais également sur le plan culturel. En effet, cette vision de comprendre le complexe d'Œdipe au niveau culturel est empruntée par un certain nombre d'auteurs. Elle est présente d'une manière encore plus remarquable dans les descriptions de la relation père-fils par rapport à celles de la relation mère-fils. Par cela, nous renvoyons aux textes dans lesquels la figure du père est représentée, non seulement comme un simple individu, mais plutôt comme un symbole de l'ordre paternel. Ainsi l'hostilité entre le père et le fils devient-elle une allusion aux conflits entre la génération du père et celle du fils, entre la culture et l'idéologie du père et celles du fils. Si nous feuilletons les articles de critiques qui traitent le thème de complexe d'Œdipe dans la littérature moderne et contemporaine, nous allons constater qu'un nombre important d'entre eux prennent le terme « parricide » (弑父) dans cette perspective et que le « parricide culturel » (文化弑父) est un terme fréquemment évoqué.

Le XX^{e} siècle a été un siècle mouvementé pour la société chinoise. Il s'agit d'un siècle où des idéologies différentes se sont opposées. La relation père-fils, dans ce contexte, est devenue naturellement une métaphore importante pour aborder ces confrontations. Ye Zhudi, dans son article intitulé « Du parricide à la recherche du père: transition de création de la génération tardive » (*Cong shifu xiang xunfu de zhuanbian: wanshengdai chuangzuo zhuanxing yanjiu* 从弑父向寻父的转变:晚生代创作转型研究), a fait un bref survol de la relation père-fils aux différentes périodes du siècle dernier, afin de mettre en lumière sa valeur symbolique. D'après Ye, dans la littérature du 4 Mai, la relation père-fils fait allusion à la confrontation entre l'idéologie féodale et la nouvelle idéologie importée de l'Occident qui préconise la liberté et

la démocratie. Dans la « littérature des dix-sept années[569] », elle renvoie à la relation entre les pensées dites « arriérées » (落后思想) et les pensées révolutionnaires qui sont jugées comme avancées. Et dans les œuvres de la Nouvelle époque, le thème du parricide, qui est très présent, a souvent une valeur symbolique. Les auteurs, « en maniant l'ironie et la moquerie vis-à-vis du père, ce qui a une connotation allégorique, accomplissent leur maturation et établissent leur propre légitimité[570] ». Pour Ye, le père sous la plume des avant-gardistes (*Xianfeng pai* 先锋派) symbolise toujours l'ordre de la culture traditionnelle. Et ce sont justement ces avant-gardistes qui accomplissent définitivement la tâche de « parricide », car ce sont eux qui arrivent à rompre de manière radicale et définitive avec la culture traditionnelle.

Yu Hua (1960-) est l'une des figures les plus importantes des écrivains avant-gardistes. Il est également l'un des avant-gardistes qui s'intéressent le plus à l'image du père. Dans ces œuvres des années 80, les pères sont soit absents, soit des personnages faibles ou laids. En effet, étant donné que l'idéologie confucianiste accorde une importance particulière à l'autorité paternelle, qui représente l'ordre et la loi, l'image du père dans la littérature traditionnelle, ainsi que dans les œuvres des périodes précédentes, est en général caractérisée par sa grandeur et son aspect autoritaire. Rappelons-nous les pères que nous avons cités dans le cadre de l'Œdipe de la littérature prémoderne et de la littérature moderne : Li Jing, Xue Dingshan, Bouddha, Jia Zheng, Zhou Puyuan sont tous des pères autoritaires. Les pères sous la plume de Yu Hua et sous celle des autres avant-gardistes forment ainsi un grand contraste avec les pères traditionnels. De ce point de vue, nous pouvons considérer la façon de décrire les pères chez les avant-gardistes, c'est-à-dire celle de les réduire à des pleutres, des affreux, comme un acte parricide.

Dans la nouvelle *Une certaine réalité* (*Xianshi yizhong* 现实一种, 1988), Yu Hua met en scène deux pères, Shanggang 山岗 et Shanfeng 山峰, également frères d'une même famille, qui s'entretuent d'une manière cruelle, avec un sang-froid effroyable. Le père dans *1986* (publié l'année même) est un fou, victime de la Révolution culturelle, qui retourne dans sa

[569] La « littérature des dix-sept années » (十七年文学) renvoie à la littérature de la période 1949-1966.

[570] （他们）通过对具有某种寓言性质的父亲的嘲讽与戏弄，完成自己的成长，并建立自身的合法性. YE Zhudi 叶祝弟, *«* Cong shifu xiang xunfu de zhuanbian: wanshengdai chuangzuo zhuanxing yanjiu *»* 从弑父向寻父的转变:晚生代创作转型研究 (Transformation du parricide à la recherche du père: transition de création de la génération tardive), *Nantong daxue xuebao (Shehui kexue ban)* 南通大学学报(社会科学版), 2014, n° 05, p. 58.

commune après dix ans de disparition et qui se mutile dans la rue. Dans *Un amour classique* (*Gudian aiqing* 古典爱情, 1988), le père de la protagoniste est mort dès le début de la nouvelle. C'était un lettré pauvre qui n'a jamais eu de bonnes notes dans les examens impériaux[571]. Il ne s'intéressait qu'à la calligraphie et à la peinture, sans pouvoir réellement soutenir la famille. C'était grâce à la mère, qui tissait des étoffes, que la famille a pu péniblement survivre. Dans *La mort d'un propriétaire foncier* (Yige dizhu de si 一个地主的死, 1992), le père de famille, le propriétaire foncier, au tout début du roman, est décrit comme un vieillard qui défèque sur un fumier. Le narrateur signale qu'au lieu de faire cela à la maison, « il préfère aller aux selles en plein champ comme les bêtes[572] ». Pendant l'invasion des Japonais, alors que le propriétaire foncier, en voyant arriver les avions des Japonais, s'effraie jusqu'à tomber dans le fumier, son fils risque sa vie pour sauver la vie des autres et finit par être tué par les Japonais. Au moment du dénouement, c'est également dans le fumier que le père termine sa vie.

Ces descriptions des pères, qui vont complètement à l'encontre des images du père classique, visent à subvertir l'autorité paternelle préconisée par la valeur traditionnelle. Elles sont ainsi jugées par les commentateurs comme une écriture qui revêt une couleur parricide. Elles s'inscrivent en fait dans la grande ligne des revendications des avant-gardistes, qui montent sur la scène littéraire chinoise au milieu des années 80, cherchant à « s'éloigner de la valeur dominante, à se débarrasser du carcan des anciennes règles et à transgresser les conceptions éthiques traditionnelles[573] ».

L'enlaidissement de l'image du père sous la plume de Yu Hua arrive à son apogée avec le roman *Cris dans la bruine* (*Zai xiyu zhong huhan* 在细雨中呼喊), publié en 1991. Sun Guanglin 孙光林, le narrateur et protagoniste, raconte ses souvenirs d'enfance et d'adolescence. Enfant mal-aimé au sein d'une famille pauvre avec un père au caractère

[571] Les examens impériaux (*Keju kaoshi* 科举考试) étaient des examens en Chine impériale visant à sélectionner des fonctionnaires parmi les lettrés.

[572] 他更愿意像畜牲一样在野外拉屎. YU Hua 余华, *« Yige dizhu de si »* 一个地主的死 (La mort d'un propriétaire foncier), *in Zhanli* 战栗, Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2004, p. 55.

[573] 远离主流价值，挣脱旧规范的束缚，反叛传统伦理观念. ZHOU Debei 周德蓓, *«* Cong "shifu" dao xunfu: lun Yu Hua xiaoshuo zhong fuqin xingxiang de liubian *»* 从"弑父"到寻父——论余华小说中父亲形象的流变 (Du « parricide » à la recherche du père: l'évolution de l'image du père dans les romans de Yu Hua), *Jixi daxue xuebao* 鸡西大学学报, 2015, n° 01, p. 131.

instable et violent, il est vendu à un couple sans enfants à l'âge de six ans. Cinq ans après, son père adoptif étant mort et la mère partie très loin, il est obligé de réintégrer sa famille d'origine. Le narrateur donne libre cours à ses souvenirs, relatant des bribes de vie concernant l'amitié, la maturation personnelle et les relations familiales. L'histoire est racontée entièrement à travers les yeux d'un enfant, qui découvre la réalité cruelle de la vie humaine. Étant donné que l'auteur accorde une importance considérable aux expériences psychiques du protagoniste, le roman est qualifié par certains critiques d' « autobiographie psychique » (心理自传)[574].

Le narrateur, dès le début du roman, révèle ses « indescriptibles terreurs nocturnes[575] ». En effet, l'angoisse constitue l'un des thèmes les plus importants dans la vie de cet enfant. Cela est directement lié au fait qu'il a grandi dans une famille sans aucune tendresse et qu'il est considéré, pour une raison non certaine, par son père comme quelqu'un de trop, un fardeau pour la famille. Détesté par son père et ses frères, le « je » vit dès sa petite enfance une vie isolée des autres, en quête toujours d'amour et d'amitié. Une bribe de ses souvenirs montre dans quel état d'esprit il a grandi :

> 哥哥对我的讨厌，是来自父亲的影响。每当我出现在他身旁时，他就让我立刻滚蛋。我离自己的兄弟越来越远，村里的孩子总和哥哥在一起，我同时也远离了他们。……我独自坐在池塘旁，在过去的时间里风尘仆仆。我独自的微笑和眼泪汪汪，使村里人万分惊讶。在他们眼中，我也越来越像一个怪物。以至后来有人和父亲吵架时，我成了他们手中的武器。说像我这样的儿子只有坏种才生得出来[576]。
>
> L'aversion que mon frère aîné avait pour moi provenait de l'influence de mon père. Chaque fois que je me retrouvais près de lui, il me chassait aussitôt. Je m'éloignai de plus en plus de mes frères, et comme les enfants du village étaient toujours avec l'aîné, je pris en même temps mes distances

[574] Cf. CHEN Xiaoming 陈晓明, « Shengguo fufa: juewang de xinli zizhuan - Ping Yu Hu "Huhan yu xiyu" » 胜过父法:绝望的心理自传——评余华《呼喊与细雨》(Dépasser la Loi du père: une autobiographie psychique désespérée - Sur les *Cris dans la bruine* de Yu Hua), *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论, 1992, n° 04, p. 4-10.

[575] 对黑夜不可名状的恐惧. YU Hua 余华, *Zai xiyu zhong huhan* 在细雨中呼喊 (Cris dans la bruine), Beijing, Zuojia chubanshe, 2008, p. 2. Pour la traduction des citations de ce roman, nous adoptons celle de Jacqueline Guyvallet, tout en faisant les modications qui nous semblent nécessaires : YU Hua, *Cris dans la bruine*, GUYVALLET Jacqueline (trad.), Arles, Actes Sud, 2003, 325 p.

[576] YU Hua, *Zai xiyu zhong huhan*, *op. cit.*, p. 6-7.

> avec ces derniers. (…) Je restais assis tout seul au bord de l'étang, livré aux vicissitudes de mon passé. Mes sourires et mes larmes solitaires surprenaient grandement les gens du village à qui j'apparaissais de plus en plus comme une bête curieuse. Si bien que lorsque plus tard quelqu'un se querella avec mon père, ils se servirent de moi comme d'une arme. Ils dirent qu'un fils comme moi ne pouvait être issu que d'une mauvaise graine[577].

Ce passage nous confie le fait que le malheur de Sun Guanglin (le « je ») provient principalement de son père, Sun Guangcai 孙广才, et que ce dernier est jugé par les autres comme « une mauvaise graine ». De fait, c'est un homme égoïste, avare, vaniteux, lubrique et extrêmement violent.

Le troisième fils de la famille, Sun Guangming 孙光明, est mort noyé lorsqu'il a essayé de sauver un copain en danger. Quand le père du rescapé vient à la maison présenter ses condoléances et propose de donner une somme d'argent afin de remercier et de récompenser la famille, Sun Guangcai refuse d'accepter l'argent, pensant qu'il est père d'un héros. Il demande en revanche qu'on aille en ville et dise à la radio de diffuser la nouvelle. Plongé dans la gloire, Sun Guangcai s'imagine qu'il y aura bientôt quelqu'un du gouvernement, voire de Beijing, qui viendra l'inviter à monter à la tribune de Tian'an Men en tant que représentant des parents de héros pour la prochaine Fête nationale. Sa fantaisie va jusqu'à ce qu'on lui accorde un poste dans l'administration du district. Ainsi, « mon père avait commencé par inculquer ses illusions aux gens du village, puis il se servait des rumeurs qu'il avait lui-même provoquées pour se conforter dans ses chimères[578]. » Il commence même à se préparer pour la visite des « envoyés du gouvernement » qu'il a fantasmée. Il emprunte de l'argent pour faire faire un costume neuf à chaque membre de la famille. Deux jours plus tard, il s'aperçoit qu'il faut montrer à ces « envoyés du gouvernement » que sa famille vit modestement et travaille dur. Il ordonne alors aux membres de la famille de mettre leurs hardes les plus usées.

Au fur et à mesure du temps qui s'écoule, les illusions de Sun Guangcai partent en morceaux. Il devient l'objet de moqueries des villageois. Désespéré, il retrouve la famille du garçon sauvé et demande une grosse somme d'argent. La famille n'étant pas en mesure de payer, il

[577] YU Hua, *Cris dans la bruine*, *op. cit.*, p. 15.

[578] 我的父亲先把自己的幻想灌输给村里的人，然后再用村里人因此而起的流言来巩固自己的幻想. YU Hua, *Zai xiyu zhong huhan*, *op. cit.*, p. 35.

détruit leur logement en cassant les meubles. C'est alors qu'il voit véritablement l'arrivée des « envoyés du gouvernement » : des policiers viennent l'arrêter.

Dans cette intrigue grotesque, le père est décrit d'une façon fort caricaturale. La mort de son fils, au lieu de provoquer du chagrin chez lui, devient pour lui un moyen de satisfaire sa vanité. Cet homme écrasé par la pauvreté s'imagine un changement du destin « grâce à » la mort de son fils. Néanmoins, quand ses attentes s'avèrent être de pures fantaisies, il pense à extorquer une fortune à la famille du garçon sauvé.

La violence de Sun Guangcai vise non seulement les autres villageois, mais également les membres de sa propre famille. Le « je », l'enfant détesté par Sun Guangcai, est souvent victime de sa violence familiale. L'une des premières expériences reportées par le narrateur est une correction par son père. Il souligne qu'il s'en souviendra toute sa vie. Il était ligoté à l'arbre, roué de coups, avec les enfants du village qui le regardaient et ses deux frères qui maintenaient l'ordre en prenant de grands airs. Cette correction était due en plus à une fausse accusation de ses frères.

Même son propre père, c'est-à-dire le grand-père du narrateur, Sun Youyan 孙有言, est également victime de la violence de Sun Guangcai. Sun Youyan se brise un jour les reins en tombant, devenant inapte au travail. Sa vie est alors complètement à la charge de ses deux fils. Il passe un mois chez chacun d'entre deux et fait la navette entre les deux maisons. Considéré comme un parasite par Sun Guangcai, il doit supporter les sermons et les injures interminables de ce dernier. « Mon père Sun Guangcai était toujours prompt à s'emporter, les mois où grand-père était revenu. Ses cris se déchaînaient à tout bout de champ dans la maison exiguë comme les rafales de vent en hiver[579] ». Et du côté du grand-père, qui « acceptait tout sans protester », les jours où il était à la maison, il « cherchait toujours un moyen de disparaître[580] ».

L'image de Sun Youyan n'a rien à voir avec l'autorité. Bien au contraire, il est tout comme un petit enfant face à son propre fils. Réduit à un vieillard dont le seul objectif de l'existence est d'avoir de quoi se nourrir, il ressent la même angoisse que celle éprouvée par le « je » face à

[579] 父亲孙广才在祖父回到家中的那一个月里，总是脾气暴躁。他像冬天的狂风那样在我们狭窄的家中，时时会突然咆哮. *Ibid.*, p. 154.

[580] 唯唯诺诺的祖父，在家中的日子里总是设法使自己消失. *Ibid.*

Sun Guangcai. Quant à Sun Guangcai, son autorité paternelle est radicalement remise en question étant donné le fait que l'on ne trouve quasiment aucune qualité, aucune tendresse chez lui, ce qui fait de lui un personnage indigne du nom de « père ». Ainsi pouvons-nous considérer ces descriptions des pères comme ayant une connotation parricide. Il s'agit, bien sûr, d'un parricide au niveau symbolique. Pourtant, l'intrigue du parricide proprement dit est également présente dans ce roman.

Comme nous l'avons déjà signalé plus haut, Sun Guangcai est aussi caractérisé par sa salacité. Il entretient pendant de longues années une liaison avec la prostituée du village, une veuve et sort régulièrement des objets de la maison déjà appauvrie pour les offrir à cette dernière. Sun Guangping, son fils aîné, comme son père, est également un client qui fréquente la maison de la veuve, sans que son père soit au courant. La relation entre ces trois personnes forme déjà un triangle œdipien. Plus tard, quand Sun Guangping se fiance, son père, ayant appris la nouvelle auprès de la veuve, rend visite à sa future belle-fille. Il finit par être battu par le frère de la fille et chassé de la maison, car il caresse les seins de la jeune fille sous le prétexte de « tâter à la place de (son) fils pour voir si elle était bien bâtie[581] ». Le mariage de Sun Guangping tombe ainsi à l'eau et l'entremetteuse du village n'ose plus l'aborder désormais.

Ce n'est deux ans plus tard que Sun Guangping épouse finalement Yinghua 英花, une autre fille du village, avec un père handicapé à leur charge. Par un jour d'été, Sun Guangcai, attiré par le corps robuste de Yinghua, ne peut s'empêcher de caresser les fesses de sa belle-fille. Furieux, Sun Guangping se décide à tuer son père : « L'humiliation de Yinghua donna à Sun Guangping le sentiment qu'il devait régler son compte à Sun Guangcai. Depuis quelques années, il s'était toujours résigné à encaisser la honte que lui causait son père, mais à ses yeux, ce pas supplémentaire dans les agissements de Sun Guangcai les poussait tous les deux dans l'impasse[582]. »

Il poursuit son père, une hache à la main. Sun Guangcai, à bout de force, tombe par terre, y reste assis et se met à pleurer comme un bébé.

[581] 替我儿子摸摸她身体骨结实不结实. *Ibid.*, p. 50.

[582] 英花的受辱，使孙光平感到必须和孙广才清算一切。几年来，他一直忍受着父亲给他带来的耻辱，孙广才的进一步行为，在我哥哥看来是把他们两人都逼上了死路. *Ibid.*, p. 53.

我哥哥追到桥上后，他看到了父亲不堪入目的形象。混浊的眼泪使我父亲的脸像一只蝴蝶一样花里胡哨，青黄的鼻涕挂在嘴唇上，不停地抖动。父亲的形象使哥哥突然感到割下他的脑袋显得不可思议了。一直坚定不移的孙光平，在那时表现了犹豫不决。……我不知道哥哥当初是怎么看中父亲左边的耳朵，在那阳光灿烂的时刻，孙光平扯住了孙广才的耳朵，用斧子像裁剪一块布一样割下了父亲的耳朵[583]。

Mon frère, l'ayant poursuivi jusqu'au pont, vit l'image désolante que lui offrait son père. Ses larmes sales donnaient à son visage le bariolage des ailes d'un papillon et sa morve vert et jaune pendait de sa lèvre en tremblotant sans arrêt. Devant une telle image, Sun Guangping trouva subitement inconcevable de lui couper la tête. Lui qui avait toujours été résolu se montra alors hésitant. (…) J'ignore comment mon frère jeta son dévolu sur l'oreille gauche de mon père. À ce moment où il faisait un soleil radieux, Sun Guangping tira l'oreille de Sun Guangcai et, avec sa hache, la coupa comme s'il taillait un morceau de tissu[584].

Dans ce passage, le père, assis par terre, en larmes, avec de la morve vert et jaune lui sortant du nez, est représenté comme un bébé, tandis que l'acte parricide de Sun Guangping est dépeint comme s'il s'agissait de quelque chose de glorieux. Cet acte violent est relaté avec une légèreté remarquable. Ayant comme arrière-plan « un soleil radieux », le comportement de Sun Guangping est empreint d'une couleur sacrée. Dans ce texte, l'image du père est complètement subvertie et le parricide est non seulement légitimé, mais également sacralisé.

Chen Xiaoming, dans un texte visant à commenter *Cris dans la bruine*, signale qu'à l'époque où Yu Hua a publié ce roman, la subversion de l'image traditionnelle du père n'est plus quelque chose de singulier, et que des scélérats semblables à Sun Guangcai ne manquent pas dans la littérature chinoise contemporaine. Il affirme pourtant que, parmi toutes les œuvres qui visent à dévoiler la faiblesse et la laideur du père, *Cris dans la bruine* doit être le meilleur. Ainsi raisonne-t-il : « Il (Sun Guangcai) est décrit en tant que "père". Le choix de l'écrire en tant que "mon" père donne à ce rôle une valeur symbolique particulière. Cela incarne la perte de l'autorité des "pères", ainsi que le dédain filial et la trahison paternelle par le fils[585]. » En effet, c'est ce choix d'examiner le père du point de vue d'un petit enfant qui rend la remise en

[583] *Ibid.*, p. 54.

[584] YU Hua, *Cris dans la bruine*, *op. cit.*, p. 71-72.

[585] 他是作为"父亲"被书写，他是"我"的父亲这一视点，则给予这一形象以特殊的象征意义，它表明"父亲"权威的丧失和子们对"父亲"的蔑视和背叛. CHEN Xiaoming, « 胜过父法 », *op. cit.*, p. 8.

question de l'autorité paternelle parlante et convaincante. Pour un petit enfant, le père, qui doit être l'objet auquel il s'identifie, est d'habitude une figure brillante, respectable. Néanmoins, dans ce roman, la narration du « je » donne l'impression qu'il s'agit d'un père qui n'a que des défauts. Aussi Chen Xiaoming souligne-t-il que ce point de vue particulier de la narration « caricature l'image du "père" et fait que la "Loi du père" s'avère ridicule et illégitime[586].»

Ainsi avons-nous fait un bref survol des figures du père sous la plume de Yu Hua dans les années 1980, et une analyse détaillée sur le rôle du père dans *Cris dans la bruine*. Nous savons déjà que cette tendance à enlaidir l'image du père n'est pas propre de Yu Hua et qu'elle constitue un phénomène remarquable surtout dans la littérature de la seconde moitié des années 1980. À cette époque-là, « tuer le père » représentait un phénomène culturel d'une importance considérable.

Dans l'ouvrage de Nan Fan intitulé *La littérature du conflit* (*Chongtu de wenxue* 冲突的文学) se trouve un article consacré au thème de la relation père-fils. Nan Fan se réfère au raisonnement de Freud dans *Totem et tabou* afin d'élucider le problème de l'évolution de la relation père-fils dans la littérature contemporaine chinoise. Après avoir fait une analyse sur le thème du « parricide », il souligne que, dans la littérature chinoise, ce thème est suivi d'une autre tendance, cette fois centrée sur le retour du père :

> 按照弗洛伊德的构思，儿子弑父之后不久，父亲将有一个堂皇的回归。这一次父亲的神像是由儿子们自己迎回来的。失去了父亲统治的铁链之后，儿子却发现了父亲权威的意义。儿子看到，社会需要父亲所带来的秩序，同时，儿子感到无父亲状态是痛苦的。……这种无政府的混乱不仅将毁灭他人，同时也将吞噬自己。处于这样的境地之中，儿子如何管理自己？再进一步，他们又怎么可能接管世界，掌握世界，在世界中找到自己的真正位置？父亲就在这样的疑问与忧虑之中悄悄地复辟了[587]。
>
> D'après les conceptions de Freud, peu de temps après le parricide des fils, le père fera un retour grandiose. Cette fois-ci, ce sont les fils qui accueillent eux-mêmes la statue sacrée du père. Les fils, après s'être débarrassés des chaînes de l'emprise du père, se rendent pourtant compte de

[586] （非成人化视角）促使"父亲"形象漫画化，促使"父法"显得荒谬而不合理. *Ibid.*

[587] NAN Fan 南帆, *Chongtu de wenxue* 冲突的文学 (La littérature du conflit), Shanghai, Shanghai shehui kexueyuan chubanshe, 1992, p. 70.

> l'importance de l'autorité paternelle. Ils s'aperçoivent que la société a besoin de l'ordre apporté par le père. Ils réalisent en même que l'absence du père leur est pénible. (…) Cet état chaotique d'anarchie détruira non seulement les autres, mais également eux-mêmes. Dans une telle situation, comment les fils vont-ils pouvoir se prendre en main ? Plus encore, comment vont-ils pouvoir régir le monde, le dominer et y trouver leur véritable position ? C'est dans toutes ces interrogations et ces inquiétudes que le père voit sa position être subtilement rétablie.

Ce retour du père suit de près le motif du parricide. L'image du père revient alors à celle d'un père fort, plein d'amour et de tendresse. On constate ce même phénomène chez Yu Hua. En 1992, il publie le long récit *Vivre* (*Huozhe* 活着). Dans ce roman, l'image du père, Fugui 福贵, se distingue déjà de celle des autres pères dans ses œuvres précédentes. Fugui, fils d'un propriétaire foncier, était au départ un jeune homme prodigue. Ayant dilapidé tous ses biens aux jeux, il retrouve ses proches et commence à assumer ses responsabilités au sein de la famille. Avec les évènements qui secouent la société chinoise, Fugui et sa famille vont être frappés par des drames terribles. Vers la fin du roman, Fugui perd tous ses proches et n'a plus qu'un bœuf pour toute compagnie. Vieil homme marqué par les malheurs de la vie, il fait cependant preuve d'un sang-froid et d'une persévérance extraordinaires. Il se remémore, sereinement, ses années passées marquées par les drames, ainsi que ses proches qui lui étaient si chers. Si ses œuvres précédentes sont caractérisées par une violence et une indifférence cruelles, ce roman est pourtant marqué par l'émotion et la compassion, faisant de Fuigui un père tendre et digne.

Par rapport à Fugui, le père Xu Sanguan dans *Le vendeur de sang* (*Xu Sanguan maixie ji* 许三观卖血记, 1995) représente un grand pas en avant en ce qui concerne la « recherche du père » sous la plume de Yu Hua. Père de trois enfants d'une famille pauvre, Xu Sanguan est véritablement le pilier familial. À chaque épreuve, il n'hésite pas à aller vendre son sang pour subvernir aux besoins de sa famille. Le plus émouvant est sa relation avec son fils aîné Yile 一乐. Lorsque Xu Sanguan apprend que Yile n'est pas son véritable fils, il est désespéré et en colère car, parmi les trois enfants, c'est Yile qu'il aime le plus. Néanmoins, il décide de le garder. Lorsque Yile blesse gravement un garçon à la tête, et que les parents de la victime demandent le remboursement des frais médicaux, son véritable père refuse de payer, alors que Xu Sanguan, malgré la gêne, décide de régler cette dette avec l'argent provenant de sa vente de sang. Plus tard, Yile contracte une hépatite et doit aller à Shanghai pour se faire soigner, il n'hésite pas à aller vendre son sang dans six villes différentes afin d'outrepasser les trois mois

minimum de délai entre chaque don. Il met sa propre vie en danger afin de sauver celle de Yile. Certes, Xu Sanguan n'est ni un grand homme, ni un héros. C'est un simple ouvrier qui mène une vie difficile et qui donne parfois l'impression d'être mesquin. Cependant, en tant que père, il a effectivement une image brillante : c'est un père qui est toujours prêt à se sacrifier pour le bien de la famille.

De Sun Guangcai à Xu Sanguan, en passant par Fugui, nous voyons qu'en moins de cinq ans, l'image des pères sous la plume de Yu Hua connaît un changement radical. La volonté manifeste du parricide s'estompe et celle de rechercher le père, de reconstruire un père idéal s'y substitue. Cela correspond en fait au développement du complexe d'Œdipe tel qu'il a été théorisé par Freud. L'enfant, ayant connu la période où il a envie de se substituer au père, finit en général par s'identifier à ce dernier. Nan Fan, dans le même article que nous avons cité plus haut, propose de considérer le phénomène de « quête de racine culturelle » (文化寻根) dans la littérature chinoise comme « une recherche du père collective sur une grande envergure[588] » et estime que « "La recherche du père" signifie la reconnaissance de l'ordre entre le père et le fils[589] ». Nous pouvons également dire que cette quête signifie la reconnaissance de la *Loi du père* par le fils. Ainsi s'explique l'évolution de l'image des pères chez Yu Hua et chez bien d'autres écrivains dans les années 1980 et 1990.

3.3 Les relations familiales dans le discours féminin

Si la relation père-fils est depuis toujours un thème classique qui intéresse les écrivains et qui a une symbolique très riche, celle entre une fille et son père est pourtant beaucoup moins évoquée. Il en va de même pour les relations mère-fille. Cela s'explique par le fait que les femmes sont restées pendant longtemps l'*autre* dans la littérature, et qu'elles furent rejetées dans les coins les plus obscurs de l'histoire. Dans la littérature du 4 Mai, qui représente la première période de l'éveil de la subjectivité féminine en Chine, on lisait déjà des histoires concernant les relations père-fille et mère-fille, comme *Le sutra du cœur* et *La cangue d'or* de Zhang Ailing, que nous avons évoqués plus haut. Pourtant, ce genre de descriptions restait

[588] 一次大规模的集体寻父之举. *Ibid.*, p. 71.

[589] "寻父"意味着对父子等级秩序的认可. *Ibid.*

très limité à l'époque. Gao Xiaohong signale qu'à cette époque-là, si la figure du père incarnait des formes de pensées et d'éthique féodales qu'il fallait rejeter, les conflits père-fille, au lieu d'être décrits de manière directe, étaient remplacés par ceux entre les mères et les filles au sein des gynécées[590]. Les relations familiales centrées sur les filles étaient loin d'être suffisamment explorées dans la littérature des périodes précédentes. Ce n'est que dans la littérature de la Nouvelle période, notamment dans les textes écrits par certaines femmes écrivains dans les années 90 que ces relations sont enfin passées au premier plan.

3.3.1 Ambivalence dans la relation père-fille

Dans notre analyse de Yu Hua, nous avons signalé le phénomène du « parricide culturel » dans la littérature des années 80 et 90, notamment sous la plume des avant-gardistes. Il s'agit d'une tendance à réduire le rôle de père à un personnage marqué par sa faiblesse, voire à éliminer le rôle de père de la famille. On peut observer cette tendance également chez les femmes écrivains de cette même époque.

On observe que les histoires de jeunes enfants laissés orphelins suite à la mort de leur père ne manquent pas. Dans *La guerre personnelle*, le père de Duomi est mort alors que Duomi n'a que trois ans. C'est aussi le cas de Xi Tong 郗童 dans *L'intrigue au coucher du soleil* (*Luori qingjie* 落日情节, 1990) de Jiang Yun 蒋韵 : elle a perdu son père quand elle avait cinq ans. Le père de Qidou 七斗 dans *Sous l'arbre* (*Shuxia* 在树下, 1991) de Chi Zijian 迟子建, après la mort de sa femme, confie sa fille à sa tante avant de mourir lui-même dans un accident de voiture. Dans *Comment les papillons deviennent spécimen* (*Hudie shi zenyang biancheng biaoben de* 蝴蝶是怎样变成标本的, 1997) de Hainan 海男, la protagoniste Pu Sangzi 普桑子 n'a jamais vu son père.

Dans certains autres textes, si le père est présent, son rôle dans la famille est considérablement réduit. Le père dans *Trente chapitres de l'eau qui coule* (*Liushui sanshi zhang* 流水三十章,

[590] Cf. GAO Xiaohong 高小弘, « "Lianfu" yu "shenfu" : lun 20 shiji 90 niandai nüxing chengzhang xiaoshuo zhong de fuqin wenhua xingxiang » "恋父"与"审父"——论 20 世纪 90 年代女性成长小说中的父亲文化形象 (« Le Complexe d'Écletre » et le « parricide » : image culturelle du père dans les Bildungsroman des années 1990), *Suihua xueyuan xuebao* 绥化学院学报, 2008, n° 02, p. 55.

1990) est décrit par Wang Anyi comme un homme immature, un personnage qui n'a rien à voir avec l'autorité paternelle. Dans *Le serpent à plumes* (*Yushe* 羽蛇, 1998) de Xu Xiaobin, le père, vivant dans une famille où les femmes, notamment sa belle-mère, représentent l'autorité absolue, n'a qu'un rôle effacé et mène une vie pénible au sein de la famille. Dans *Un corps qui n'a pas de nom* (*Meiyou mingzi de shenti* 没有名字的身体, 2003), la narratrice déclare ouvertement que : « Pendant longtemps, mon père n'était qu'un signe dans notre famille[591]. »

Ce genre de textes, souvent appelé par les commentateurs « textes sans père » (无父文本) représente, tout comme sous la plume des écrivains masculins, un rejet de l'autorité paternelle, mais aussi du système patriarcal. Cette stratégie des femmes écrivains peut être considérée comme une revanche sur le discours masculin classique qui a expulsé les femmes des textes et de l'histoire.

Ce qui va de pair avec cette tentative du parricide des écrivaines, c'est leur amour pour le père, leur volonté de rechercher le père. Dans les textes où les protagonistes perdent leur père dans leur enfance, l'amour paternel représente pour elles un grand manque qu'elles cherchent toujours à combler. Elles s'imaginent un père idéal et tombent souvent amoureuses d'un homme dont l'âge est proche de celui de leur père et auprès duquel elles retrouvent l'amour paternel. Cette intrigue est commune à un grand nombre de textes.

Comment expliquer cette ambivalence des écrivaines vis-à-vis du rôle de père et comment cette ambivalence est-elle représentée dans leurs textes ? Afin de répondre à ces questions, nous allons procéder à une étude des textes de Chen Ran, l'une des figures les plus représentatives des écrivaines sensibles à la question de la relation père-fille.

Si nous parcourons les œuvres de Chen Ran, nous allons constater tout de suite qu'elle revient, d'une manière presque obsessionnelle, à une telle intrigue : un père au caractère brusque, colérique, abandonne femme et fille, les poussant à s'installer dans un couvent abandonné. Une interview de Chen Ran nous a appris que, suite au divorce de ses parents lorsqu'elle avait 18 ans, elle avait été obligée de vivre durant quatre ans et demi dans un temple désaffecté avec sa mère. Elle a affirmé, dans cette même interview, qu'il s'agissait d'une expérience

[591] 在很长时间里，父亲只是我们这个家里的一个符号. HUANG Beijia 黄蓓佳, *Meiyou mingzi de shenti* 没有名字的身体 (Un corps sans nom), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2003, p. 14.

cruelle[592]. Nous comprenons ainsi que cette intrigue qui se répète de façon obstinée sous la plume de Chen Ran provient en fait de ses propres expériences. De ce point de vue, le retour récurrent de cette expérience est une sorte de *compulsion de répétition* pour l'auteure. En la revisitant, elle cherche sans doute à se les réapproprier, tout comme ce que dit Wang Lingzhen : il s'agit d'« an important attempt to cope with her past experience, memory, and current emotional state of being[593] ». Ainsi, cette écriture a au fond une fonction thérapeutique.

Ce qui accompagne souvent l'intrigue que nous venons d'aborder, c'est que la jeune fille, installée dans le couvent, va rencontrer un voisin beaucoup plus âgé qu'elle (souvent de l'âge de son père), et entretenir avec lui une liaison amoureuse. Tel est le cas dans *Boire avec le passé* (*Yu wangshi ganbei* 与往事干杯, 1991) et *La sorcière et la porte dans ses rêves* (*Wunü yu ta de mengzhong zhimen* 巫女与她的梦中之门, 1993).

Dans *Boire avec le passé*, Xiao Meng 肖濛, la protagoniste, après avoir été abandonnée par son père, se sent de surcroît délaissée par sa mère, car cette dernière renoue une relation sentimentale avec un diplomate qui semble être son premier amour. C'est à ce moment-là que Xiao Meng se rapproche de son voisin, qui a l'âge de son père, et qui est très attentionné pour elle. C'est toujours ce même voisin qui va lui faire découvrir pour la première fois le plaisir charnel. Il est, pour Xiao Meng, un homme fort, bien éduqué et très attentif. Elle voit en lui de nombreuses qualités qu'elle admire, et ressent chez lui l'amour paternel qu'elle n'a jamais reçu de son propre père. Ce lien, teinté d'une couleur incestueuse, est interrompu par le déménagement de Xiao Meng et de sa mère. Quelques années plus tard, Xiao Meng tombe amoureuse de Laoba 老巴, un garçon australien d'origine chinoise. La veille de leur mariage, elle apprend par hasard que Laoba est en fait le fils de son voisin du couvent. Choquée par cette découverte, elle quitte Laoba, sans lui donner d'explication. Laoba finira par mourir dans un accident de voitures.

Par suite de cette découverte, les lecteurs, tout comme la protagoniste, comprennent tout de suite que si Xiao Meng est amoureuse de Laobao, c'est parce qu'elle souhaite, inconsciemment, retrouver chez ce jeune garçon son bien-aimé perdu, c'est-à-dire son voisin du couvent, qui l'a initiée au monde des adultes, et l'a « transformée en une vraie femme ».

[592] Cf. CHEN Ran 陈染, *Buke yanshuo* 不可言说 (L'indicible), Beijing, Zuojia chubanshe, 2002, p. 200.

[593] WANG Lingzhen, *Personal Matters*, *op. cit.*, p. 196.

Elle se rend alors compte que « cette personne se cache secrètement dans (son) inconscient », qu' « il n'est jamais parti malgré toutes ces années qui se sont écoulées[594] ». Il ne faut pas non plus oublier que ce voisin représente pour Xiao Meng « des bras comme ceux du père ». Autrement dit, que ce soit le voisin ou Laoba, tout ce qu'elle recherche, c'est l'amour du père ou bien un remplaçant du père.

Aussi voyons-nous qu'il s'agit d'une histoire très marquée par le complexe d'Électre. En effet, de nombreux commentateurs ont souligné ce complexe qui est fort présent dans les textes de Chen Ran et l'auteure elle-même a ainsi affirmé lors d'une interview : « J'éprouve une profonde affection pour les hommes comme le père, qui est suffisamment intelligent et compétent pour me "couvrir". Cela constitue le manque quasiment le plus mortel dans ma vie. Je veux un père que j'aime[595] ! » Notons que dans son roman *Vie privée*, elle a également fait cette même déclaration au nom de la protagoniste. En effet, le manque d'amour paternel étant un facteur traumatique dans la vie de Chen Ran, et ainsi de ses protagonistes, elle cherche tout le temps à s'inventer un père idéal, à retrouver les qualités de ce père idéal chez les hommes qu'elle rencontre.

Néanmoins, la relation fille-père sous la plume de Chen Ran ne se limite pas à cela. Loin de là. En réalité, l'auteure est constamment confrontée à deux sentiments extrêmes envers le père : aimer le père et haïr le père, qui mène jusqu'au parricide.

Dans *La sorcière et la porte dans ses rêves*, l'héroïne, déjà installée dans le couvent, retourne chez son père pour faire le ménage, afin qu'il lui octroie une pension alimentaire. Elle casse accidentellement une peinture avec son cadre en verre, qui semble être quelque chose de sacré dans la famille. Le père, furieux, la gifle et la chasse de chez lui. Rentrée au couvent, elle demande, de manière hystérique, à son voisin, semblable du père, de lui faire l'amour. Ce dernier finit par mourir d'asphyxie érotique durant leur rapport sexuel. Voici une bribe de son monologue intérieur lorsqu'elle s'aperçoit que son voisin est mort : « Le visage de cet homme mort m'a rappelé celui d'un autre homme vivant. Ce crâne de l'homme qui s'est finalement

[594] 那个人秘密地藏在我的潜意识里，这么多年从不曾离去.CHEN Ran 陈染, *« Yu wangshi ganbei »* 与往事干杯 (Boire avec le passé), *in Yu wangshi ganbei* 与往事干杯, Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, coll. « Chen Ran wenji » 陈染文集, 1996, vol. 1/6 p. 58.

[595] 我热爱父亲般的拥有足够的思想和能力"覆盖"我的男人，这几乎是到目前为止我生命中的一个最为致命的残缺。我就是想要一个我爱恋的父亲.CHEN Ran 陈染 et XIAO Gang 萧钢, *« Ling yishan kaiqi de men »* 另一扇开启的门 (Une autre porte ouverte), *Huacheng* 花城, 1996, n° 02, p. 86.

calmé m'a rappelé celui d'un autre homme qui est constamment agité, le crâne qui avait donné à ma vie la destruction, la sécurité et l'angoisse, l'attachement et la haine… [596]» Cet autre homme qu'elle voit chez son voisin est évidemment son père. On y discerne clairement son sentiment tout à fait contradictoire vis-à-vis de son père. Cette intrigue, comme nous pouvons le remarquer à première vue, revêt une nette connotation du parricide. Ainsi réussit-elle à se détruire et en même temps à se venger. C'est pourtant sur son voisin, ce substitut du père, qu'elle se venge de son père réel.

Cela n'est pas la seule intrigue symbolique du parricide sous la plume de Chen Ran. Dans *Vie privée*, l'héroïne, Niuniu 拗拗 fait un rêve dans lequel son père est emprisonné. Un autre jour, pour exprimer sa colère envers son père, elle coupe avec des ciseaux les pantalons de ce dernier. De plus, contrairement aux rôles féminins, d'un charme souvent remarquable, les rôles masculins chez Chen Ran sont souvent ceux d'hommes lâches, tyranniques, égoïstes et hypocrites. On y constate une ferme volonté de déconstruire l'image traditionnelle du père, caractérisée surtout par la grandeur.

Certes, la haine du père chez Chen Ran est née directement de sa déception vis-à-vis de son propre père. Ainsi a-t-elle exprimé ses sentiments pour son père : « Quand ma vie est plutôt paisible et que je suis plutôt tolérante, le terme "père" est un mot qui n'a aucun rapport avec mes liens de sang, ni avec mes émotions. (…) Pourtant, quand je suis pessimiste et triste, quand je sens dans ma vie un grand manque psychique, ou bien quand je reviens sur mon processus de développement personnel en tant qu'adulte et que je l'analyse avec les théories psychologiques et psychanalystes, le mot "père" me plonge dans un état d'agitation impossible à calmer. Je sens même une haine maudite qui envahit mon corps, de la tête jusqu'aux pieds. Je n'arrive pas à calmer ce sentiment terrible[597]. »

---

[596] 这张死人的脸孔使我看到了另外一个活人的脸孔：他那终于安静沉寂下来的男性的头颅，使我看到了另外一个永远躁动不安的男性的头颅，这头颅给我生命以毁灭、以安全以恐惧、以依恋以仇恨…… CHEN Ran 陈染, *« Wunü yu ta de mengzhong zhimen »* 巫女与她的梦中之门 (La sorcière et la porte dans ses rêves), *in Chenmo de zuoru* 沉默的左乳, Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, coll. « Chen Ran wenji » 陈染文集, 1996, vol. 2/6 p. 136.

[597] 宽容度世的时候，"父亲"是一个与我的血脉情感毫无关联的字词，……但是，当我在悲观、忧戚的时候，当我处世中常常感到自己心理上的严重缺憾的时候，或者当我作为一个成年女子回首遥望自己的成长历程并运用心理学和精神分析进行剖解的时候，"父亲"这个字词就使我内心不平静起来，甚至一股该死的恨意便从顶至踵注满我的身体，我无法抑制住这种糟糕透顶的情感. CHEN Ran 陈染, *« Guanyu fuqin de meng »* 关于父亲的梦 (Rêves sur mon père), *in Shengsheng duanduan* 声声断断, Beijing, Zuojia chubanshe, 2000, p. 148‑149.

Il faut également savoir que dans la vision de Chen, qui est connue pour sa position féministe, cette haine constitue en fait une révolte contre l'autorité patriarcale. Une phrase extraite de la nouvelle *Boire avec le passé* nous révèle le lien entre ses propres expériences et sa propension à la révolte : « Durant toute mon enfance, j'ai eu peur de mon père. Ayant vécu trop longtemps dans l'horreur et dans l'ombre des hommes représentés par mon père, j'ai peur de tous les hommes qui incarnent l'autorité patriarcale[598]. » Chen Ran a en plus souligné que « l'autorité paternelle n'est pas seulement une question au sein de la famille », et que « dire "oui" ou "non" dans la famille a aussi un sens qui se répercute dans la société[599] ». Autrement dit, pour Chen Ran, « dire "oui" ou "non" » au père a au fond une valeur qui est beaucoup plus générale et significative : dire « oui » ou « non » à la *Loi du père*. En raison de sa relation avec son père, Chen Ran refuse radicalement cette loi définie par le Père, à savoir, le système préexistant et dominant qu'est le système patriarcal.

De ce point de vue, le complexe d'Électre chez Chen Ran s'éloigne déjà de celui de Freud. Pour nous, sa compréhension de ce complexe se rapproche plutôt de celle des psychanalystes féministes, surtout quand elles sont influencées par Simone de Beauvoir (dont les écrits sont, comme on le sait, marqués par de nombreuses références à la psychanalyse). Voici un extrait du *Deuxième sexe*[600], qui nous semble parfaitement adéquat pour donner une explication au processus psychique des personnages chez Chen Ran mais aussi de l'auteure elle-même.

> (…) ce que Freud appelle « complexe d'Électre » n'est pas, comme il le prétend, un désir sexuel ; c'est une abdication profonde du sujet qui consent à se faire objet dans la soumission et l'adoration. Si le père manifeste de la tendresse pour sa fille, celle-ci sent son existence magnifiquement justifiée ; elle est dotée de tous les mérites que les autres ont à acquérir difficilement ; elle est comblée et divinisée. Il se peut que toute sa vie elle recherche avec nostalgie cette plénitude et cette paix. Si cet amour lui est refusé, elle peut se sentir à jamais coupable et condamnée ; ou elle peut chercher ailleurs une valorisation de soi et devenir indifférente à son père ou même hostile. Le père n'est d'ailleurs pas le seul à détenir les clés du monde : tous les hommes participent normalement au

[598] 我的整个童年时代，都害怕着父亲，长期生活在代表着男人的父亲的恐怖和阴影里，因而使我害怕了代表着父权的一切男人. CHEN Ran, *«* Yu wangshi ganbei *»*, *op. cit.*, p. 9.

[599] 父权的东西不仅仅是家庭中的问题，这里对父亲说的"是"和"不是"具有向社会蔓延的性质. CHEN Ran et HUANG Lin, *«* Wenben neiwai *»*, *op. cit.*, p. 93.

[600] La version traduite du *Deuxième sexe* a été publiée en 1986 en Chine. Pour le moment, nous n'avons pas trouvé de preuves qui montrent que Chen Ran a lu ce livre. Néanmoins, vu son intérêt pour la psychanalyse, sa position féministe, ainsi que le rapprochement de sa compréhension des relations fille-père avec celle de Simone de Beauvoir, il nous semble fort possible qu'elle l'ait lu.

prestige viril ; il n'y a pas lieu de les considérer comme des « substituts » du père[601].

Malheureusement, Chen Ran ainsi que ses héroïnes font partie de ce second groupe abordé par Simone de Beauvoir. Leur marginalité, leur sentiment d'infériorité et de culpabilité proviennent tous du fait qu'elles sont mal-aimées par le père. Ainsi sont nées leur hostilité et leur haine contre le père, qui s'amplifient jusqu'à un déni radical du système phallocentrique, et à un rejet du complexe d'Électre, qui, d'après Simone de Beauvoir, mène à l'abdication de la subjectivité féminine.

Gao Xiaohong, dans un article consacré à l'image du père dans les *bildungsroman* féminins, se réfère à ce que dit Lacan sur la figure du père et signale les rôles différents que joue le père dans la croissance des garçons et celle des filles. D'après Gao, l'objectif de la maturation des garçons consiste à s'adapter aux règles de la réalité sociale, ce qui s'accomplit via la reconnaissance de l'autorité paternelle. Ce processus de socialisation des garçons correspond parfaitement à leur propre volonté. Bien que les thèmes de « juger le père » ou de « tuer le père » soient fréquemment présents dans les *bildungsroman* ayant comme protagonistes des hommes, leur objectif essentiel n'est que de dépasser leur père et de le remplacer. Autrement dit, chez les hommes, les actes de « juger le père » et de « tuer le père » ont comme conditions préalables la reconnaissance du système patriarcal. Néanmoins, signale Gao, la situation chez les filles est beaucoup plus complexe et délicate par rapport à celle chez les garçons. La norme sociale féminine veut que les femmes aient un caractère marqué par la passivité et la dépendance. Au lieu de pouvoir s'imposer, comme les garçons, par leur propre volonté, leur propre subjectivité, elles ne peuvent qu'attendre l'approbation des autres, notamment celle du père afin de légitimer leur existence. Ainsi, le système patriarcal représente un grand obstacle à la croissance des filles : il contraint l'existence autonome des filles et réprime leur construction subjective[602]. Telle est, d'après Gao Xiaohong, la raison essentielle pour laquelle les femmes écrivains sont souvent confrontées à des sentiments contradictoires vis-à-vis du père, à savoir aimer le père et haïr le père.

En prenant comme exemple les textes de Chen Ran, nous avons analysé l'ambivalence de la relation père-fille au sein du discours féminin. Pour les protagonistes, qui perdent leur père

[601] BEAUVOIR Simone de, *Le deuxième sexe II: L'expérience vécue*, *op. cit.*, p. 35.

[602] Cf. GAO Xiaohong, *«* "Lianfu" yu "shenfu" : lun 20 shiji 90 niandai nüxing chengzhang xiaoshuo zhong de fuqin wenhua xingxiang *»*, *op. cit.*, p. 55‑56.

et/ou qui sont abandonnées par le père quand elles sont jeunes, l'amour paternel représente un manque essentiel dans leur vie. Durant toute leur vie, elles sont constamment à la recherche de la tendresse paternelle, ce qui fait que leur vie sentimentale porte la marque du complexe d'Électre. Par ailleurs, l'abandon par le père implante chez elles une haine profonde vis-à-vis du père, qui mène souvent à une volonté parricide. Ces deux aspects apparemment contradictoires coexistent chez les protagonistes. Ainsi Chen Ran a-t-elle affirmé à ce propos : « Tout comme l'amour et la haine qui peuvent cohabiter, le complexe parricide et le complexe d'Électre sur la même personne ne sont nullement contradictoires[603]. » Il est aussi important de savoir que dans ses textes, la haine des protagonistes pour le père vise non seulement leur père réel, mais également l'autorité que représente le père, ainsi que le système patriarcal. Ce déni du système patriarcal s'inscrit dans la grande lignée de « tuer le père », très présente dans la littérature des années 80 et 90. Il est en même temps étroitement lié à la diffusion des théories féministes occidentales en Chine.

3.3.2 Désenchantement de la maternité

Sandra Gilbert et Susan Gubar, dans leur fameux ouvrage intitulé *The madwoman in the attic*, signale le fait que dans la littérature occidentale classique, ce sont les hommes qui détiennent le stylo, que « a writer "fathers" his text », et que « his literary creations are his possession, his property[604] ». Et voici, d'après elles, le résultat de cette domination des textes par les hommes : « (…) women have not only been excluded from authorship but in addition they have been subjust to (and subjects of) male authority[605] ». De ce fait, l'image des femmes est conçue par les auteurs masculins, tandis que les femmes, dépourvues du droit de créer leur propre image, doivent chercher à s'adapter à la norme patriarcale qui leur est imposée. L'abondance des figures de femmes angéliques dans la littérature, comme le signale Gibert et Gubar, est l'une des conséquences de la norme patriarcale.

[603] 一个人的弑父情结和恋父情结一点都不矛盾的，如同爱与恨可以同时产生. CHEN Ran et HUANG Lin, *«* Wenben neiwai *»*, *op. cit.*, p. 92.

[604] GILBERT Sandra M. et GUBAR Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 12.

[605] *Ibid.*, p.11.

Ces phénomènes évoqués par Gilbert et Gubar s'adaptent également au contexte chinois. Après le Mouvement du 4 Mai, les femmes écrivains sont enfin montées sur la scène littéraire. À partir de cette époque-là, les femmes, au lieu d'être rejetées à la marge de l'histoire comme auparavant, ont eu désormais leur propre voix. Créatives, brillantes, charmantes, elles ont bénéficié d'une nouvelle image au sein de la littérature. Comme le dit Hélène Cixous, « Elle reviennent de loin : de toujours : du "dehors", des landes où se maintiennent en vie les sorcières ; d'en dessous, en deça de la "culture"[606]. » Néanmoins, à l'époque, l'imaginaire des femmes restait limitée en général à celui « des épouses compréhensives et des mères aimables » (贤妻良母)[607]. Autrement dit, malgré que les femmes aient acquis un droit à la parole, elles n'avaient pas encore le discours qui leur était propre, et elles restaient tout de même soumises à la norme patriarcale.

Nous savons déjà qu'à partir de la seconde moitié des années 80, notamment dans les années 90, un certain nombre de femmes écrivains ont entamé un mouvement de « parricide culturel » visant à subvertir et déconstruire l'autorité patriarcale. Petit à petit, ces écrivaines se sont rendu compte que « l'existence de l'homme ne constitue pas le nœud de l'émancipation des femmes », et que « l'opposition entre les deux sexes n'est pas non plus la seule voie par laquelle les femmes peuvent se sauver[608] ». Elles se sont attaquées alors à l'image des femmes et en particulier à celle des mères car, dans la culture patriarcale, la maternité, souvent empreinte d'une couleur sacrée, est le fruit des imaginations masculines. Dans cette culture, les mères sont souvent les complices de l'autorité paternelle. Comme le signale l'écrivaine Tie Ning : « Ceux qui asservissent véritablement l'âme des femmes ne sont souvent pas les hommes, mais les femmes elles-mêmes[609]. »

C'est dans ce contexte que les femmes écrivains ont cherché à subvertir l'image de la mère, à remettre en cause le rôle de la mère défini par l'opposition binaire hiérarchisée du patriarcat.

---

[606] CIXOUS Hélène, « Le rire de la Méduse », *op. cit.*, p. 41.

[607] À l'époque, il y avait, bien sûr, des exceptions, comme les textes de Zhang Ailing, dans lesquels l'image des femmes s'éloigne de ce modèle.

[608] 男性的存在并不是女性解放的症结之所在，性别的对抗也并非女性自救的唯一之路. FANG Weibao 方维保 et ZHANG Jiaping 张家平, *« Si benneng de tiyan yu shenshi »* 死本能的体验与审视 (L'expérience et l'observation de la pulsion de mort), *Wenxue qianyan* 文学前沿, 2007, n° 00, p. 190.

[609] 真正奴役女性心灵的往往不是男性，恰是女性自己. TIE Ning 铁凝, *Duimian* 对面 (En face), Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe, 1995, p. 373.

Ainsi est né le phénomène du « matricide culturel » (文化弑母), qui consiste à déconstruire la maternité traditionnelle. Cela, d'après Lin Danya, constitue un plongement et un approfondissement de la révolution des femmes qui a débuté durant le Mouvement du 4 Mai. Cette nouvelle révolution, estime Lin, « a déconstruit l'opposition binaire inégale, et a ainsi détruit, de manière fondamentale, les modèles et les voies culturels de configurer l'image des femmes sous le système patriarcal[610] ».

Nous nous posons alors les questions suivantes : quelles sont exactement les stratégies subversives mises en place par les écrivaines et comment les mères sont représentées dans cette nouvelle perspective ? Gao Xiaohong, dans sa thèse consacrée à l'étude des *bildungsroman* des années 90, a apporté des réponses à ces questions. D'après Gao, la première stratégie consiste à explorer la vie des mères non liée à la maternité. Auparavant fixées à l'image de mères sans désirs ni subjectivité, les femmes deviennent désormais des individus ordinaires, qui ont leur propre vie sentimentale et leurs propres désirs. Ainsi la mère devient-elle un miroir de la fille. Cette découverte de l'identité de genre de la mère joue un rôle important dans le développement personnel de la fille, car elle aide cette dernière à construire et à comprendre sa propre identité de genre, ainsi qu'à réfléchir sur le destin traditionel des femmes[611].

Les *bildungsroman* à l'époque du 4 Mai cherchaient toujours à construire des mythes de la maternité, ce qui fait que les rôles de la mère étaient à la fois ceux de victimes du système patriarcal et exécutrices de la volonté patriarcale. Bien différentes des écrivaines du 4 Mai, signale Gao Xiaohong, les femmes de lettres des années 90 tentent de révéler la féminité chez leur mère, féminité caractérisée par leur dépendance et leur faiblesse. Elles cherchent également à soustraire leur mère à ce destin. Telle est la deuxième stratégie subversive développée par Gao[612]. La troisième stratégie consiste à explorer l'aspect autoritaire de l'amour maternel. La relation mère-fille, au lieu de rester sur le modèle des mères aimables et

[610] 解构了不平等的二元对立的成立，从而从根本上粉碎了父权制历史塑造女性的文化模式与轨道. LIN Danya 林丹娅, *Dangdai zhongguo nüxing wenxueshi lun* 当代中国女性文学史论 (Histoire de la littérature féminine contemporaine de Chine), Xiamen, Xiamen daxue chubanshe, 2006, p. 327.

[611] Cf. GAO Xiaohong 高小弘, *Chengzhang rutui: ershi shiji jiushi niandai nüxing chengzhang xiaoshuo yanjiu* 成长如蜕——二十世纪九十年代女性成长小说研究 (Grandir en se dépouillant : étude des *bildungsroman* des années 90 du XX^{e} siècle), Thèse, Henan daxue, 2006, p. 46.

[612] *Ibid.*, p. 49‑50.

des filles soumises, peut aussi être marquée par des oppositions et des conflits : entre contrôle maternel et révolte filiale[613].

Ce qui accompagne ce phénomène de « matricide culturel », c'est l'émergence des figures de « mère méchante », qui représentent une rupture radicale avec l'ancienne symbolique du maternel. Dans les analyses qui suivent, nous allons prendre comme exemples deux figures de « mère méchante » créées respectivement par Xu Xiaobin et Chen Ran. Il s'agit de Ruomu 若木 dans *Serpent à plumes* (*Yushe* 羽蛇, 1998) de Xu Xiaobin et de la mère de Dai'er 黛二 dans *Bruits de percussion à l'autre oreille* (*Ling yizhi erduo de qiaojisheng* 另一只耳朵的敲击声, 1996) de Chen Ran.

Ruomu : l'horrible autorité maternelle

Serpent à plumes est l'un des romans les plus connus de Xu Xiaobin, et celui que l'auteure chérit le plus. Elle a souligné à plusieurs reprises qu'au lieu de l'encre, c'est avec du sang qu'elle l'a écrit (以血代墨)[614]. Le récit suit l'histoire de la protagoniste, Yu (羽, signifiant la plume), et retrace le destin des cinq générations de femmes de sa famille. Elles sont des témoins et, souvent, des victimes des grands évènements historiques tels que la Révolte des Taiping[615], la guerre sino-japonaise, la Révolution culturelle, les manifestations de la place Tian'anmen (Mouvement du 4 juin 1989)[616], entre autres. Dai Jinhua, célèbre critique littéraire, considère le roman comme un « record de l'écriture féminine dans les années 90[617] ».

[613] *Ibid.*, p. 50.

[614] Cf. HE Guimei 贺桂梅 et XU Xiaobin 徐小斌, « Yidian zhiguang: Xu Xiaobin fangtan lu » 伊甸之光——徐小斌访谈录 (Lumières d'Éden: interview de Xu Xiaobin), *Huacheng* 花城, 1998, n° 05, p. 119.

[615] Un soulèvement majeur des paysans qui eut lieu entre 1851 et 1864, sous la dynastie des Qing.

[616] Mouvement d'étudiants, d'intellectuels et d'ouvriers chinois qui dénonçaient la corruption et réclamaient des réformes.

[617] 九十年代女性写作中的一个创记录者.DAI Jinhua 戴锦华, « Ziwo chanrao de mihuan huayuan - yuedu Xu Xiaobin » 自我缠绕的迷幻花园——阅读徐小斌 (Le jardin illusoire de l'enchevêtrement du soi : lire Xu Xiaobin), *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论, 1999, n° 01, p. 53.

La protagoniste, Yu, est jugée dès sa naissance comme quelqu'un qui porte malheur à la famille. À sa naissance, un diseur de bonne aventure prédit qu'elle aura une vie dure et qu'elle portera malheur surtout aux garçons (命硬妨男孩). Suite à cette prédiction, Sa mère Ruomu donne naissance à deux garçons, mort-nés. D'après Ruomu et Xuanming 玄溟, sa grand-mère maternelle, ce malheur familial ne peut être dû qu'à cette petite fille « maudite ». Chaque fois que Xuanming voit Yu, elle murmure : « Quand un démon naît, c'est que la famille va décliner[618]. » Yu comprend, dès qu'elle est toute petite, que sa mère et sa grand-mère ne l'aiment pas. Elle fait alors en sorte de tomber souvent malade, car ces moments sont les seuls où sa famille lui prodigue soins et tendresse.

Xuanming (la grand-mère maternelle) dont le fils est mort jeune, se repose sur son unique fille, Ruomu, pour assurer la descendance de la famille. Il faut savoir que dans la tradition chinoise, il n'y a que les garçons qui peuvent perpétuer le nom de la famille, et que la mort sans descendants mâles est jugée comme une calamité affreuse. Malheureusement, Ruomu n'a eu que des filles. Lorsqu'elle donne enfin naissance à un garçon, à l'âge de 40 ans, elle est folle de joie et le considère comme un trésor. Si avant l'arrivée du petit garçon, Yu pouvait quand même obtenir un peu de tendresse de la part de Ruomu et de Xuanming en tombant malade, sa situation se détériore considérablement à l'arrivée de ce trésor. Ruomu et Xuanming interdisent à Yu d'approcher le petit garçon, supposant que cette « sorcière » lui fera du mal. Une nuit d'hiver, après s'être enfermée dans la chambre pendant plusieurs jours, elle s'approche du bébé. Une scène vue dans un film surgit alors dans sa tête : une mère étouffe son enfant pour se venger de son amant qui l'a trahie. Sous l'influence de cette scène, Yu tend sa main vers le bébé pleurant et l'étouffe.

La petite fille âgée de six ans fuit ainsi son foyer et est recueillie par Jinwu 金乌, une ancienne élève de son père. Elle grandit ainsi avec un sentiment de culpabilité, et développe un caractère excentrique et marginal. Ce n'est qu'après dix ans qu'elle revoit sa famille. Néanmoins, dix ans de séparation n'ont rien changé. Ses relations avec Ruomu et Xuanming sont toujours tendues. Lorsqu'elle retourne à la maison et qu'elle voit Ruomu, elle doit faire des efforts pour l'appeler « Maman », car cette appellation lui est devenue étrange. Ruomu elle-même, en retrouvant sa fille perdue il y a dix ans, au lieu d'éprouver de la joie, ne ressent que de la colère :

[618] 家要败，出妖怪. Xu Xiaobin, *Yushe*, *op. cit.*, p. 12.

若木心里的怒火，并没有因为岁月的流逝而减退。她看见了小女儿就想起了过去，想起她在四十岁那一年本来曾经有了一个儿子，可是因为眼前这个古怪的瘦丫头，她的一切辛苦都白费了，她的命运被完全改写了[619]。

La fureur au fond du cœur de Ruomu n'avait pas diminué avec le temps qui s'était écoulé. À la vue de sa petite fille, elle se rappela le passé. À l'âge de quarante ans, elle avait eu un fils. Mais à cause de cette étrange fillette maigre, toutes ses peines subies avaient été vaines. Son destin avait été complètement modifié.

Ce court passage montre que la naissance d'un fils était le symbole d'une nouvelle destinée pour Ruomu. Yu, la personne qui l'a empêchée d'avoir un fils, ne peut être que l'objet de sa haine. Ainsi sont justifiées l'indifférence et la haine de Ruomu vis-à-vis de sa propre fille.

Lorsque Lu Chen 陆尘, son père, exprime de l'inquiétude durant toutes ses années de disparition, Ruomu, jalouse, manifeste son mécontentement à Ling 绫, fille aînée de la famille : « Voilà pourquoi ton père n'avait rien à nous dire. Il a tout gardé pour le partager avec sa chouchou[620] ! » En effet, étouffé par l'autorité de Xuanming et le caractère hystérique de Ruomu, Lu Chen devient de plus en plus déprimé et silencieux à la maison. Au moment où Yu a quitté la maison, il a laissé librement exploser sa fureur et il se querellait de temps en temps avec Ruomu, alors que maintenant il devient totalement résigné. Quand Ruomu reproche à Yu d'avoir quitté la famille et de les avoir inquiétés, Lu Chen, au lieu de se mettre en colère comme il aurait dû faire il y a dix ans, ne manifeste son mécontentement que d'une manière modérée.

父亲老了，嘴角两旁的纹路更加深了。那两道纹象是苦纹，好象聚集了深深的苦难。父亲的眼睛显得特别混浊，好象总有游移不定的泪水。羽清晰地听见父亲说："算了，孩子刚回来……"但是这句话的回声消失在母亲若木歇斯底里的哭声里，若木忽然自己往自己脸上抽着耳光，边哭边说："我该死！都是我该死！我怎么就忘了她是你最心爱的女儿呢？！……我算个什么东西，一个挣不了钱的家庭妇女，人也老了，哪比得上你的女儿，正是如花似玉的年龄，那么招人喜欢呢？！……"陆尘气得发抖，颤声说："你说的都是什么话？是当妈妈的说的话吗？难道羽不是你的女儿？……[621]"

[619] *Ibid.*, p. 108.

[620] 怪不得你爸爸跟我们没有话，原来都留着跟心尖儿上的人说呢！*Ibid.*

[621] *Ibid.*, p. 109.

> Son père était devenu vieux. Les rides sur les deux côtés de la bouche étaient devenues plus profondes. Ces deux rides, signe de douleur, semblaient rassembler de grands malheurs. Les yeux de son père étaient troubles, comme s'il y avait toujours quelques larmes égarées. Yu entendit bien son père dire : « Laissons tomber. Elle vient juste de rentrer… » Mais l'écho de cette parole disparut dans les pleurs hystériques de sa mère, Ruomu, qui se mit tout d'un coup à se gifler. Elle dit, tout en pleurant : « C'est de ma faute ! C'est moi qui devrais mourir ! Comment puis-je oublier qu'elle est ta fille préférée ?! … Moi, je ne suis rien ! Une femme au foyer qui n'est pas capable de gagner de l'argent ! Je suis vieille ! Comment puis-je me comparer à ta fille ?! Elle est jeune, charmante comme les fleurs et le jade ! … » Lu Chen trembla de fureur : « Qu'est-ce que tu racontes ! Ce sont les paroles d'une mère ? Yu n'est pas ta fille ?... »

La réaction de Ruomu montre qu'au lieu d'une mère, elle se considère comme une rivale de sa fille. Elle est jalouse de Yu, qui est jeune, charmante et qui a su s'attirer la tendresse de Lu Chen. La relation entre ces trois personnes est d'emblée placée sous la perspective d'un triangle œdipien. En effet, Yu a toujours jouit d'une certaine intimité avec son père alors qu'elle a toujours eu peur de sa mère, car cette dernière déclarait toujours ouvertement que Yu n'était pas un enfant adorable et qu'elle cherchait toute sorte d'excuses pour lui faire des reproches. Lu Chen est la seule personne dans la famille qui lui montre un peu d'amour. Malheureusement, Lu Chen, tout comme Yu, est rejeté par la famille. Il ne parvient pas à protéger sa fille.

Lors des funérailles de Lu Chen, Yu, complètement plongée dans le chagrin, refuse d'admettre la mort de son père. Depuis longtemps et en particulier depuis le meurtre de son petit frère, la rumeur de la folie de Yu circule parmi les proches de la famille. Cette surréaction de Yu aux funérailles semble confirmer sa folie. Ainsi Ruomu décide-t-elle de l'envoyer à l'hôpital pour qu'on lui fasse une lobotomie. Après cette opération, Yu devient finalement une personne « normale » : elle n'est plus la fille insoumise et marginale qu'elle était auparavant, mais une fille sociale et aimable. Elle devient enfin la fille docile rêvée par Ruomu. Autrefois étrangère aux autres, elle le devient à elle-même.

Xu Xiaobin a, lors d'une interview, donné elle-même une analyse de la relation mère-fille dans ce roman : « Le concept de la "mère" semble hypocrite, car il est trop sacré. En fait, j'ai décrit une relation réaliste, faite de confrontations entre mère et fille. Elles constituent au fond un groupe contradictoire. Liées l'une à l'autre, elles entretiennent entre elles un lien de reproduction. Confrontées à la cruelle réalité de la survie et de la mort, elles se vouent une

haine secrète qu'elles n'osent affronter[622]. » Cette révélation sur les rapports mère-fille se rapproche de ce qu'a dit Simone de Beauvoir à ce même propos : « (…) les rapports de la mère à la fille sont complexes : la fille est pour la mère à la fois son double et une autre, à la fois la mère la chérit impérieusement et elle lui est hostile ; elle impose à l'enfant sa propre destinée[623]. » En effet, étant elle-même victime du système patriarcal, Ruomu veut que sa fille soit également soumise à la norme de ce système. Xu Xiaobin, dans cette même interview, souligne également le côté le plus cruel de la relation entre Ruomu et Yu : Ruomu détruit sa propre fille, sous prétexte de l'aider à devenir quelqu'un de « normal ». Ce faisant, elle gagne en plus l'approbation des autres, car « l'"éternelle mère" est déjà devenue le symbole de ce qui est correct[624] ».

Yu finit par mourir en donnant son sang pour sauver Yangyang 羊羊, petit-fils de Xuanming, enfant naturel que celle-ci avait refusé de reconnaître. Avant de mourir, Yu dit à Ruomu : « Maman, je t'ai rendu ce que je te devais. Es-tu contente[625] ? » Au prix de sa vie, elle a enfin racheté son crime et préservé la vie du seul garçon de la famille, assurant ainsi la perpétuation de leur nom. Elle devient enfin le sacrifice de cette famille dominée par les femmes, mais qui incarnent en fin de compte l'autorité paternelle.

La clé de la relation tendue entre mère et fille réside dans le fait que Ruomu désire avoir un fils et que Yu est considérée comme un obstacle dans l'accomplissement de ce désir, car elle est censée apporter malheur aux garçons. Le malheur de Yu est celui imposé par une société traditionnelle phallocentrique. De ce point de vue, toutes les femmes sont l'*autre* dans cette société. Ce qui est encore plus tragique, c'est que Ruomu et Xuanming, elles-mêmes victimes de ce système dominé par le Phallus, en sont également les défenseurs ! En effet, dans cette famille où les femmes jouissent d'une autorité absolue, les deux parentes, Xuanming et

[622] 母亲这一概念因为过于神圣而显得虚伪。实际上我写了母女之间一种真实的对峙关系，母女说到底是一对自我相关自我复制的矛盾体，在生存与死亡的严峻现实面前，她们其实有一种自己也无法正视的极为隐蔽的相互仇恨. HE Guimei 贺桂梅 et XU Xiaobin 徐小斌, *«* Yidian zhiguang: Xu Xiaobin fangtan lu *»* 伊甸之光——徐小斌访谈录 (Lumières d'Éden: interview de Xu Xiaobin), *Huacheng* 花城, 1998, n° 05, p. 122.

[623] BEAUVOIR Simone de, *Le deuxième sexe II: L'expérience vécue*, *op. cit.*, p. 28.

[624] "永恒的母亲"已经成为正确的象征. HE Guimei et XU Xiaobin, *«* Yidian zhiguang: Xu Xiaobin fangtan lu *»*, *op. cit.*, p. 123.

[625] 妈妈，我欠你的，我还了。你满意了吗？XU Xiaobin, *Yushe*, *op. cit.*, p. 320.

Ruomu se font pourtant les porte-paroles du système patriarcal. À ce propos, l'auteure du roman a affirmé : « Une fois que la "maternité" se transforme en une "autorité maternelle", elle devient aussi odieuse, voire encore plus odieuse que l'autorité paternelle[626]. »

Mère de Dai'er : mère dévoreuse

Nous avons évoqué, dans la sous-section précédente, la relation père-fille sous la plume de Chen Ran. En effet, Chen Ran manifeste un grand intérêt pour les relations familiales. La relation père-fille, mais aussi mère-fille, représentent un aspect important dans ses textes. De plus, les descriptions de ces relations chez Chen Ran présentent toujours une couleur psychanalytique manifeste.

Sa nouvelle *Bruits de percussion à l'autre oreille*, comme beaucoup d'autres nouvelles de Chen Ran, n'a pas de vraies intrigues. Il s'agit de petits bouts de vie de la protagoniste Dai'er 黛二, une jeune femme divorcée, qui vit avec sa mère, veuve. Dai'er entretient des rapports sexuel avec Da Shuzhi 大树枝, sans être amoureuse de lui. Elle a également une amie proche nommée Yiduoren 伊堕人, qu'elle rencontrait souvent dans ses rêves avant même de la connaître. Yiduoren est, dans une certaine mesure, un double de Dai'er : elle connaît tout de Dai'er et elle la protège. La nouvelle multiplie les points de vue narratifs afin de représenter, sous différents angles, la vie de Dai'er. Dai'er fait apparaître les mots clés rattachés à sa vie : ruine, ennui, mort, manie, désespoir. Da Shuzhi renseigne les lecteurs sur la relation purement charnelle entre lui-même et Dai'er. Par Yiduoren et la mère de Dai'er, nous comprenons que son malheur provient principalement de l'amour pathologique de sa mère.

C'est ainsi que Yiduoren explique la solitude de Dai'er :

> 这个长久在母亲身边长大的小女人，自闭的心理缺少一个安全的堤岸和岛屿，世界在她的眼中危险得如洪水猛兽，如一叶孤舟[627]。

[626] 当"母性"一旦成为"母权"，它就变得与父权一样可憎，甚至更为可憎. XU Xiaobin 徐小斌, *« "Yushe" zixu »* 《羽蛇》自序 (Préface de *Serpent à plumes*), *in Yushe* 羽蛇, Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2004, p. 1.

[627] CHEN Ran 陈染, *« Ling yizhi erduo de qiaojisheng »* 另一只耳朵的敲击声 (Bruits de percussion à l'autre oreille), *in Chenmo de zuoru* 沉默的左乳, Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, coll. « Chen Ran wenji » 陈染文集, 1996, vol. 2/6 p. 193.

> Cette jeune femme est restée aux côtés de sa mère pendant trop longtemps. Son cœur, isolé des autres, n'a pas de quai ni d'île sur lesquels accoster en toute sécurité. Le monde est, pour elle, dangereux, tels une inondation, une bête sauvage ou une barque abandonnée.

Nous savons, par le récit de Dai'er, notamment par les mots clés cités plus haut, que l'état psychique de cette jeune femme est très marqué par la pulsion de mort. Yiduoren explique cela par le fait que Dai'er est restée pendant trop longtemps à côté de sa mère. De fait, la relation avec sa mère constitue ce qui est le plus problématique dans la vie de Dai'er. Il s'agit d'une mère possessive qui suit et épie Dai'er où qu'elle aille. Voici une bribe de son monologue intérieur qui explique ses comportements étranges vis-à-vis de sa fille :

> 这个世界，黛二是我唯一的果实，是我疲惫生活的唯一支撑。我很爱她，她很美，也很柔弱。在时光对我残酷的腐蚀、磨损中，我的女儿在长大。然而，长大是一种障碍，长大意味着远离和抛弃，意味着与外界发生诱惑，甚至意味着背叛。但是，她一天天长大独立这个惨痛的事实，我无法阻挡[628]。

> Dans ce monde, Dai'er est mon unique fruit, mon unique soutien dans cette vie fatigante. Je l'aime beaucoup. Elle est belle, mais elle est aussi faible. Tandis que le temps m'érodait, me rongait, de manière cruelle, ma fille a grandi. Or, le fait de grandir est un obstacle. Il signifie éloignement et abandon. Il signifie qu'elle va être séduite par le monde extérieur, voire qu'elle va me trahir. Mais je ne peux empêcher le fait qu'elle a grandi et qu'elle est devenue indépendante.

Ici, la mère considère Dai'er comme un objet qu'elle possède et qu'elle craint de perdre. Elle souhaiterait que sa fille reste à ses côtés pour toujours et craint les contacts répétés de Dai'er avec le monde extérieur, contacts qu'elle perçoit comme une trahison. Yiduoren constate, tout comme les lecteurs, que l'insécurité éprouvée par Dai'er vis-à-vis du monde extérieur est un sentiment qui lui a été transmis par sa mère. Le caractère possessif de la mère a provoqué bien des conflits entre elles : « Les guerres interminables entre Dai'er et sa mère depuis une dizaine d'années (…) sont toujours dues au même problème : Dai'er a fait la connaissance d'un nouvel ami qu'elle aime bien[629]. »

Ce genre de mère possessive, marqué par un dévouement masochiste, est évoqué par Simone

[628] *Ibid.*, p. 203.

[629] 黛二和母亲十几年来绵延无尽的争战，……都是因为一个问题——黛二又结识了某一位喜欢的新朋友 *Ibid.*, p. 172.

de Beauvoir dans *Le deuxième sexe* :

> Une autre attitude assez fréquente et qui n'est pas moins néfaste à l'enfant, c'est le dévouement masochiste ; certaines mères, pour compenser le vide de leur cœur et se punir d'une hostilité qu'elles ne veulent pas s'avouer, se font les esclaves de leur progéniture ; elles cultivent indéfiniment une anxiété morbide, elles ne supportent pas que l'enfant s'éloigne d'elles ; elles renoncent à tout plaisir, à toute vie personnelle, ce qui leur permet d'emprunter une figure de victime ; et elles puisent dans ces sacrifices le droit de dénier ainsi à l'enfant toute indépendance ; ce renoncement se concilie facilement avec une volonté tyrannique de dominations ; la *matar dolorosa* fait de ses souffrances une arme dont elle use sadiquement ; ses scènes de résignation engendrent chez l'enfant des sentiments de culpabilité qui souvent pèseront sur lui toute sa vie : elles sont plus nocives encore que des scènes agressives[630].

Cette analyse correspond parfaitement au cas de la mère de Dai'er. Nous pouvons dire que cette nouvelle de Chen Ran qui nous occupe est la version romanesque du développement théorique de Simone de Beauvoir. De fait, la psyché de la mère est marquée par un vide insoutenable : « Je commence à m'approcher du crépuscule de ma vie. Les hommes n'ont plus aucune attirance à mes yeux. Mes nuits sont calmes. (…) Cela fait longtemps que le mot "bonheur" ne veut plus rien dire pour moi. Je suis toute seule dans ce monde[631]. » Nous lisons entre les mots une profonde déception pour sa relation avec les hommes et plus généralement avec la vie. C'est une vieille dame avec un cœur vide, qui n'attend plus rien de la vie. Néanmoins, pour « compenser » ce vide, elle voue un amour masochiste à sa fille. C'est pour cela qu'elle ne supporte pas que Dai'er s'éloigne d'elle et qu'elle considère Dai'er comme le seul but de sa vie, renonçant de manière masochiste à toute vie personnelle. Ses prétendues « sacrifices » ont effectivement suscité chez Dai'er « des sentiments de culpabilité qui (…) pèseront sur (elle) toute sa vie », comme le signale de Beauvoir : « Elle est ma chère maman, un ciseau qui coupe chacun de mes nerfs passionnés désireux du monde extérieur, un vêtement de prison qui protège chacun de mes pores désirant hurler jusqu'à ce qu'il n'y ait plus aucune fissure. Mère est pour moi un complexe de culpabilité éternel. Combien j'ai peur qu'un jour ma mère, avec sa propre mort, ne me conduise jusqu'à la mienne par sentiment de

[630] BEAUVOIR Simone de, *Le deuxième sexe II: L'expérience vécue*, *op. cit.*, p. 297.

[631] 我已开始走向暮年，男人们早已在我眼中黯然失色。我的夜晚是安静的，……幸福这个字眼，也早已与我无缘。我孑然一身. CHEN Ran, *«* Ling yizhi erduo de qiaojisheng *»*, *op. cit.*, p. 203.

culpabilité[632]. »

De Beauvoir signale, toujours dans *Le deuxième sexe*, que les rapports entre la mère et la fille sont plus complexes et plus dramatiques que les rapports mère-fils : « (…) elle (la mère) cherche son double. Elle projette en elle toute l'ambiguïté de son rapport à soi ; et quand s'affirme l'altérité de cet *alter ego*, elle se sent trahie[633]. » Ce sentiment d'être trahie, nous le constatons bien chez la mère de Dai'er. Pour elle, la recherche de l'amitié et de l'amour de Dai'er signifie une déclaration de l'autonomie, qui représente « un trait d'odieuse ingratitude », car « elle n'accepte pas que son double devienne *un autre*[634]. » Il s'agit en fin de compte d'une envie de s'unir à sa fille.

Voici un passage qui révèle cette envie frénétique chez la mère, et qui montre à quel point son amour maternel est maladif :

> 什么力量也不能阻挡年迈体衰的我抓住我的黛二，那是支撑我活下去的最后一根稻草，是我与命运的赌博中最辉煌的一张王牌。我对黛二的爱，到死也会继续。……
>
> 我的墓志铭将由我的黛二亲手雕刻，用我们共同热爱的语言，用蕴含着她那飘忽的灵魂和柔软的身体的笔迹，把我们永远地缠连在一起。
>
> 我的胸口将揣满我的黛二的照片，让带着她的体温的图像以及她的爱物——秃头的铅笔——一种象征混乱、颠覆、瓦解以及乱交的后现代方式的操作物品——永远替代我的黛二依附在我的身上。
>
> 黛二活着是我的，死了也是我的……[635]

> N'importe quelle force ne peut m'empêcher, moi, qui suis devenue vieille et faible, de retenir ma Dai'er. C'est la dernière chose qui me soutiendra jusqu'à la fin de ma vie, mon atout le plus brillant sur lequel je joue tout mon destin. Je continuerai à aimer Dai'er, jusqu'à ce que je sois morte. (…)
>
> L'épitaphe sur ma tombe sera gravée par les mains propres de ma Dai'er, avec le langage que nous

[632] 她是我亲爱的母亲，是把我身体里每一根对外界充满欲望的热烈的神经割断的剪刀，是把我浑身上下每一个毛细孔所想发出的叫喊保护得天衣无缝得囚衣。母亲，是我永恒得负疚情结。多么害怕有一天，我的母亲用死来让我负疚而死.*Ibid.*, p. 171.

[633] BEAUVOIR Simone de, *Le deuxième sexe II: L'expérience vécue*, *op. cit.*, p. 300.

[634] *Ibid.*, p. 301.

[635] CHEN Ran, *«* Ling yizhi erduo de qiaojisheng *»*, *op. cit.*, p. 204.

aimons toutes les deux, avec son écriture imprégnée de son âme errante et de son corps souple, pour que nous puissions nous entremêler pour toujours.

Ma poitrine sera couverte de photos de ma Dai'er pour que ces images avec sa chaleur corporelle et son objet préféré – son crayon chauve, un objet d'opération postmoderniste qui symbolise le chaos, la subversion, la destruction et la promiscuité sexuelle – puissent s'attacher à mon corps à la place de ma Dai'er. Mon âme aura toujours les yeux ouverts, l'accompagnant dans le voyage solitaire qui lui reste à faire.

Dai'er est à moi quand elle est vivante. Elle le sera toujours quand elle sera morte…

Ce monologue intérieur effroyable est marqué tout d'abord par l'angoisse de la mère face à la mort. Nous ignorons son âge réel, mais nous sommes bien convaincus qu'elle est loin d'avoir l'âge proche de la mort. C'est plutôt son cœur vide qui la conduit à cette angoisse. Nous constatons dans un second temps une envie morbide de s'unir à sa fille ou de « réintégrer son propre produit ». Il s'agit d'une union tant au plan physique qu'au plan spirituel. Le côté pathologique que traduisent les mots montre à quel point une mère dévoreuse peut être dangereuse et à quel point son amour peut être destructif. Tel est l'origine de la pulsion de mort fort présente chez Dai'er. En effet, dans la vision freudienne, le retour au corps maternel revêt une connotation de la mort[636]. L'envie frénétique de la mère de s'unir à Dai'er peut être envisagée par cette dernière comme une menace d'être réintégrée, ce qui fait qu'elle est constamment confrontée à l'angoisse de la mort.

Ainsi avons-nous analysé deux figures de « mère méchante » typiques de la littérature féminine des années 90. Ce désenchantement de la maternité s'inscrit dans le courant majeur du « matricide culturel », présent chez un certain nombre de femmes écrivains. Sous l'influence des théories féministes occidentales, elles s'attaquent au système patriarcal via la subversion des images traditionnelles de la mère, caractérisée par sa passivité, sa docilité et son aspect sacré.

Dans ce chapitre, nous nous sommes intéressés à la représentation des relations familiales tout en mettant l'accent sur le modèle œdipien. Nous avons évoqué dans un premier temps certains mythes et textes classiques qui sont souvent interprétés par les commentateurs dans le cadre

[636] Cf. FREUD Sigmund, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse (1932)*, *op. cit.*, p. 37.

du complexe d'Œdipe. Avec ce survol, nous voulions signaler que les relations familiales correspondant au modèle œdipien existaient déjà dans la littérature chinoise avant l'introduction de la psychanalyse en Chine. Cependant, c'est avec cette introduction que le complexe d'Œdipe est devenu un repère quasiment incontournable lorsqu'il s'agit de décrire les relations au sein de la famille. Tel est la situation que l'on a remarquée dans la littérature moderne et surtout dans la littérature contemporaine.

Le complexe d'Œdipe est abordé de façon distincte chez les hommes et chez les femmes. Les hommes s'intéressent le plus souvent au conflit entre le père et le fils, ainsi qu'à l'attachement entre le fils et la mère (ou une femme qui est en fait remplaçante de la mère, comme le cas de Bailan dans *Ignorance* de Ke Yunlu). Ce complexe se présente de manière plus complexe sous la plume des femmes. Les protagonistes chez les écrivaines, en général des femmes, font preuve fréquemment d'une ambivalence vis-à-vis de leur père : d'un côté, elles sont marquées par une volonté parricide ; d'un autre, elles rêvent de l'amour paternel et sont à la recherche d'un homme semblable au père. En ce qui concerne la relation mère-fille, il ne s'agit pas seulement de souligner les conflits, mais de remettre en cause, de façon radicale, la maternité sacrée, imposée par le discours patriarcal. Nous avons ainsi remarqué que si la compréhension des hommes sur le complexe d'Œdipe reste en général dans la vision freudienne, la façon dont ledit complexe est envisagé par les femmes écrivaines porte une empreinte profonde du féminisme.

Chapitre IV Le passé en tant que revenant : trauma et harcèlement

La notion du trauma est dès l'origine au cœur de la théorie psychanalytique. Il est donc naturel pour les auteurs sensibles à la psychanalyse de prendre en compte l'écriture du trauma dans leur création. Certes, la narration du trauma existait depuis toujours dans la littérature chinoise. Nous constatons pourtant qu'après la réintroduction de la psychanalyse en Chine dans les années 80, de nouvelles caractéristiques ont émergé dans ce genre de narration. En ce qui concerne le trauma individuel, vu l'importance qu'accorde la psychanalyse au trauma des premiers âges, les auteurs ont également beaucoup insisté sur les expériences de l'enfance, qui en plus sont souvent liées à la sexualité. Quand il s'agit du trauma collectif, les auteurs, au lieu d'adopter une narration traditionnelle, ont mis en œuvre des stratégies narratives afin de faire ressortir les caractéristiques d'un *moi* traumatisé.

4.1 Le trauma et la narration

4.1.1 Définition du trauma

Le mot *trauma* vient du grec *τραῦμα*, qui veut dire blessure. Pour la psychanalyse, le trauma est un « événement de la vie du sujet qui se définit par son intensité, l'incapacité où se trouve le sujet d'y répondre adéquatement, le bouleversement et les effets pathogènes durables qu'il provoque dans l'organisation psychique[637] ». Dans la vision freudienne, ce terme renvoie à une conception économique : « Nous appelons ainsi une expérience vécue qui apporte, en l'espace de peu de temps, un si fort accroissement d'excitation à la vie psychique que sa liquidation ou son élaboration par les moyens normaux et habituels échoue, ce qui ne peut manquer d'entraîner des troubles durables dans le fonctionnement énergétique[638]. »

[637] LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 499.

[638] FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse (1917)*, *op. cit.*, p. 331.

Nous constatons d'ailleurs que dans la plupart des cas, on ne fait pas de distinction entre les deux termes de *trauma* et de *traumatisme*. Cette distinction nous semble pourtant nécessaire. Jean Laplanche et Jean Bertrand Pontalis, dans *Vocabulaire de la psychanalyse*, tout en signalant que ces deux termes sont synonymes en médecine, souligne que chez Freud on ne rencontre que *trauma*[639]. En fait, en grec ancien, *traumatismos* est l'acte de blesser, tandis que *trauma*, c'est la blessure. De ce point de vue, nous sommes d'accord avec la distinction proposée par Jean Rousseau-Dujardin : « (…) *traumatisme* s'applique à l'événement extérieur qui frappe le sujet, *trauma* à l'effet produit par cet événement chez le sujet, et plus spécifiquement dans le domaine psychique[640] . » Autrement dit, le traumatisme est l'événement violent et inattendu qui frappe soudainement le sujet, tandis que le trauma est l'effet psychique de l'événement traumatique.

4.1.2 Le trauma : concept historiquement fondamental en psychanalyse

Le concept du trauma constitue l'un des fils rouges du système théorique de Freud. Le fondateur de la psychanalyse s'intéresse déjà à la question du trauma dans *Études sur l'hystérie*, considéré généralement comme le point de départ de la psychanalyse. Le trauma fait également l'objet d'une étude dans *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, dernier ouvrage de Freud paru en 1939. Dans *Études sur l'hystérie*, Freud établit une corrélation causale entre le trauma et l'hystérie. Pour lui, « le trauma psychique – ou plus précisément le souvenir qu'on en a agit à la manière d'un corps étranger, lequel doit avoir valeur, bien longtemps après son intrusion, d'un agent exerçant son action dans le présent[641] ». L'effet de ce « corps étranger » dans le présent se manifeste, d'après Freud, par des symptômes hystériques. Cette explication montre que l'effet du trauma peut se présenter longtemps après que l'événement traumatique s'est produit.

---

[639] Cf. LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 500.

[640] ROUSSEAU-DUJARDIN Jacqueline, « Trauma », *in L'apport freudien : Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1998, p. 606.

[641] FREUD Sigmund et BREURER Joseph, *Oeuvres complètes - psychanalyse: volume 2 : 1893-1895, Études sur l'hystérie et textes anciens*, ALTOUNIAN Janine, COTET Pierre, HALLER Pascale et JOUANLANNE Christophe (trad.), Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 26.

De fait, Freud souligne que « l'hystérique souffre pour la plus grande part de réminiscences[642] ». À ce stade de conception théorique, le père de la psychanalyse rapporte l'étiologie de l'hystérie surtout aux expériences liées à la sexualité et maintient le schéma en deux temps : dans un premier temps, il y a un trauma en corrélation avec une expérience sexuelle prématurée ayant des affects de déplaire et produisant un effroi sexuel. Le souvenir de ce trauma est par la suite refoulé, devenant ainsi générateur de troubles ; dans un second temps, ce souvenir revient à la suite d'une situation accidentelle, souvent après la puberté[643]. Il s'agit de la réactivation après coup de l'événement traumatique survenu dans l'enfance. Apparaissent alors les symptômes hystériques. Pour Freud, la pathologie n'est pas due directement au traumatisme, mais aux défenses mises en place par le moi pour se protéger. La défense est « la révolte de tout le moi contre un groupe de représentations inconciliables et sa tentative de le maintenir isolé[644] ». Ce qui est traumatisant, d'après lui, ce sont les incidents d'où naissent les représentations inconciliables. Si, au départ, Freud suppose que l'événement infantile à l'origine des troubles hystériques est une agression sexuelle réelle, il considère plus tard qu'il ne s'agit pas forcément d'une expérience réelle, mais d'un fantasme. C'est la réalité interne plutôt que la réalité externe qui est concernée.

À partir de l'année 1916, Freud commence à s'intéresser aux névroses traumatiques telles que peut les produire la guerre. Cette recherche va aboutir à sa seconde conception du trauma qu'il rapporte dans *Au-delà du principe de plaisir*, publié en 1920. Dans ce texte, Freud s'interroge sur le constat clinique que les sujets victimes de la guerre et des accidents associés à un danger de mort, tels que les chocs mécaniques sévères et les collisions de chemin de fer, tendent à répéter les situations douloureuses : ils les revisitent dans les rêves et passent leur temps éveillé à s'en souvenir. Ce constat va complètement à l'encontre du principe de plaisir, qui, d'après Freud, est la loi primaire du fonctionnement psychique. Freud nomme « compulsion de répétition » ce processus par lequel « le sujet se place activement dans des situations pénibles, répétant ainsi des expériences anciennes sans se souvenir du prototype et avec au contraire l'impression qu'il s'agit de quelque chose qui est pleinement motivé dans

[642] *Ibid.*, p. 28.

[643] Cf. *Ibid.*, p. 190.

[644] DREYFUS Sylvie, « Freud, le trauma: culpabilité et détresse », *in Le traumatisme psychique: Organisation et désorganisation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p. 15.

l'actuel[645] », et juge qu'il s'agit de quelque chose de plus primitif, plus élémentaire, plus pulsionnel que le principe de plaisir.

Le fondateur de la psychanalyse suppose que le système conscient est pourvu d'un pare-excitation, qui fait que les sommes d'excitations n'agissent que de manière réduite. Le trauma représente les excitations fortes qui font effraction dans le pare-excitation, déclenchant de l'effroi. Freud insiste sur l'importance de l'effroi et juge qu'il a pour cause et condition le manque de préparation par l'angoisse. Il avance ainsi que les rêves dans lesquels les névrosés revisitent les expériences traumatiques « cherchent sous un développement d'angoisse à rattraper la maîtrise du stimulus[646] ». En effet, c'est l'omission de cette angoisse qui est la cause de la névrose traumatique. Dans ce sens, la répétition constitue une tentative de se libérer du trauma. Ce développement théorique par rapport à la répétition aboutira à une nouvelle dualité freudienne : *pulsions de vie* et *pulsions de mort*. Il y a deux types de répétitions : celles qui correspondent au principe de plaisir et qui « s'efforcent de lier l'énergie à une représentation et d'atteindre la maîtrise par la symbolisation[647] » ; celles qui visent l'extinction et qui sont au-delà du principe de plaisir. Ces deux types, d'après Freud, sont associés respectivement aux *pulsions de vie* (*Éros*) et aux *pulsions de mort* (*Thanatos*)[648].

[645] LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 86.

[646] FREUD Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir* (1920), LEFEBVRE Jean-Pierre (trad.), Paris, Points, 2014, p. 116.

[647] PEDINIELLI Jean-Louis et MARIAGE André, *Psychopathologie du traumatisme*, Armand Colin, 2015, p. 70.

[648] Dans ce bref survol de l'évolution de la conception théorique du trauma chez Freud, nous n'évoquons que deux textes : *Études sur l'hystérie* et *Au-delà du principe de plaisir*. Nous voulons pourtant signaler que Freud aborde la question du trauma dans plusieurs autres textes. Pour plus de détails, nous renvoyons à : DREYFUS Sylvie, « Freud, le trauma: culpabilité et détresse », *op. cit.* Dans cet article, l'auteure retrace le cheminement théorique concernant le trauma chez Freud d'une manière claire et détaillée. Nous rappelons également que d'autres psychanalystes, surtout Sándor Ferenczi, ont également contribué au développement théorique concernant le trauma. Vu que dans le contexte chinois des années 80 et 90, ces psychanalystes étaient peu connus du public chinois, nous n'allons donc pas les aborder dans le présent travail.

4.1.3 La narration du trauma

Dans *Études sur l'hystérie*, Freud signale que le souvenir du traumatisme agit à l'intérieur de la psyché à la manière d'un « corps étranger », provoquant ainsi les symptômes de l'hystérie. Il rapporte également une découverte clinique concernant la thérapie de l'hystérie :

> Nous découvrîmes en effet, au début à notre plus grande surprise, que chacun des symptômes hystériques disparaissait aussitôt et sans retour quand on avait réussi à amener en pleine lumière le souvenir de l'épisode occasionnant, et par là même à réveiller aussi l'affect l'accompagnant, et quand ensuite le malade dépeignait l'épisode de la manière la plus détaillée possible et mettait des mots sur l'affect. (…) le procès psychique qui s'était déroulé à l'origine doit être répété de façon aussi vivante que possible, amené au *statum nascendia*, et ensuite « exprimé verbalement ». S'il s'agit de manifestations de stimulation, surviennent alors – encore une fois avec une pleine intensité : convulsions, névralgies, hallucinations, pour ensuite disparaître à jamais. Défauts fonctionnels, paralysies et anesthésies disparaissent de la même manière, naturellement sans qu'on puisse discerner chez eux une augmentation momentanée[649].

Autrement dit, les expériences cliniques apprennent à Freud que les symptômes hystériques disparaissent quand le malade arrive à se rappeler l'événement traumatique et qu'il raconte de manière détaillée cet événement qui est à l'origine des symptômes. Cela veut dire que l'acte d'exprimer verbalement l'expérience traumatique a un effet curatif. Freud explique plus loin dans le même texte de quelle manière agit cette méthode :

> Elle supprime l'efficience de la représentation non abréagie à l'origine en permettant à l'affect coincé de celle-ci de s'écouler par la parole, et elle amène cette représentation à la correction associative en la tirant dans la conscience normale (dans une hypnose plus ou moins légère) ou en la supprimant par suggestion médicale, comme cela se passe dans le somnambulisme avec amnésie[650].

La narration des expériences traumatiques a une fonction thérapeutique, parce qu'elle permet d'abréagir. Si raconter à l'oral l'expérience traumatique a une fonction d'abréaction, la rapporter à l'écrit doit également avoir le même effet. De fait, cette idée a été approuvée par un certain nombre de chercheurs.

---

[649] FREUD Sigmund et BREURER Joseph, *Œuvres complètes - psychanalyse*, *op. cit.*, p. 26-27.

[650] *Ibid.*, p. 38.

Suzette Henke, professeure en études littéraires, considère l'écriture autobiographique comme une méthode curative du trauma et propose d'appeler cette méthode « scriptothérapie », qui est pour elle « the process of writing out and writing through traumatic experience in the mode of therapeutic reenactment[651] ». Philippe Vilain, dans son essai *Défense de Narcisse*, aborde également le lien entre l'écriture et la thérapie :

> (Les démarches de l'écriture obéissent) à un effort semblable entre de remémoration et de liquidation par le langage, amenant l'autobiographe comme analysant à un décryptage minutieux de ses processus mentaux inconscients et, logiquement, à une meilleure connaissance de lui-même. Sans doute, entre-t-il, en effet, dans l'écriture autobiographique une dimension psychothérapeutique qui permet souvent à l'écrivain de ne pas sombrer totalement dans la dépression et, sans doute aussi, la quête introspective de l'autobiographe favorise-t-elle l'idée que l'écriture autobiographique reste souvent motivée par l'impulsive nécessité d'exorciser ses propres souffrances, de résoudre ses conflits psychiques en confiant superstitieusement au langage le pouvoir d'accomplir le miracle d'un deuil ou d'une guérison[652].

Écrire une expérience pénible du passé, d'après ce que dit Vilain, constitue un moyen de liquidation, de régler les conflits psychiques et de se réapproprier le souvenir traumatique, permettant ainsi au sujet de sortir de l'impasse. Bien que la scriptothérapie ne garantisse pas la guérison, ses effets bénéfiques sur la santé ont été démontrés par plusieurs chercheurs. James W. Pennebaker et Joshua M. Smyth, par exemple, rapportent, dans leur ouvrage intitulé « Opening Up by Writing It Down : How Expressive Writing Improves Health and Eases Emotional Pain », des expériences qui visent à discerner les effets de l'écriture du trauma sur la santé. Dans ces expériences, les participants sont divisés en deux groupes. L'un des deux groupes est invité à écrire sur leurs traumas et l'autre à écrire sur des sujets superficiels. Leur état de santé est suivi. Les résultats montrent que ceux qui écrivent sur leur trauma montrent « greater sense of value and meaning » et qu'ils sont en meilleur état de santé par rapport à ceux auxquels on demande d'écrire sur des sujets superficiels[653].

---

[651] HENKE Suzette A., *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life-writing*, Macmillan, 1998, p. xii.

[652] VILAIN Philippe, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005, p. 84.

[653] Cf. PENNEBAKER James W. et SMYTH Joshua M., *Opening Up by Writing It Down : How Expressive Writing Improves Health and Eases Emotional Pain*, New York, The Guilford Press, 2016, p. 16‑21.

Les effets bénéfiques de l'écriture littéraire ont également été mis en lumière par plusieurs auteurs chinois qui, d'après nous, s'intéressent au trauma.

Nous savons déjà que le roman *La guerre personnelle* de Lin Bai est un texte revêtant une couleur autobiographique. On y lit plusieurs événements traumatiques : mort de son père quand elle était toute petite, la découverte de son plagiat par les responsables de la société de production de films qui lui a proposé un poste, l'abandon par son amant, entre autres. L'auteure affirme, lors d'une interview, la valeur particulière de l'écriture dans son existence :

> 关于我创作的内驱力，我认为可以追溯到我的童年，我三岁丧父，母亲经常出差，我一个人在黑屋子里生活，充满了对外界的恐惧和敌视，跟这个世界没有通道，无法交流。在与这个世界的隔绝中，自然内聚了许多东西，无法外散，宣泄，直到读大学时还是这样。十分地内守，又强烈地渴求爆发而不得，写作使我找到了与这个世界沟通、对话的唯一途径，内心积聚的东西不可遏止地要从这个突破口涌出。这应该说是我写作的最根本的驱动力[654]。

> En ce qui concerne la force motrice interne de ma création, je pense que cela peut remonter jusqu'à mon enfance. J'ai perdu mon père à l'âge de trois ans. Ma mère était souvent en déplacement. Je vivais toute seule dans une chambre sombre, éprouvant une profonde peur et une hostilité vis-à-vis du monde extérieur. Je n'avais pas de moyens pour communiquer avec ce monde. Dans le processus d'isolement avec le monde, se sont naturellement accumulées à l'intérieur beaucoup de choses qui n'étaient pas arrivées à sortir, à abréagir. Cela jusqu'à l'époque où j'étais à l'université. J'étais extrêmement timide et réservée. Et en même temps, j'étais prête à m'exploser, mais je n'y suis pas arrivée. La création littéraire m'a permis de trouver l'unique voie de communiquer et de dialoguer avec ce monde. Tout ce qui s'est accumulé a fait irruption imparablement par cette percée. Cela constitue, je dois dire, la force motrice fondamentale de ma création littéraire.

Dans ce passage, Lin Bai évoque les événements traumatiques survenus dans son enfance qui ont marqué son existence, ainsi que l'effet psychique produit : elle se sent isolée et angoissée. L'« affect coincé », pour reprendre le terme de Freud, dû aux traumatismes a vivement besoin d'une sortie. L'écriture devient alors cette sortie permettant l'abréaction.

Xu Xiaobin évoque également la fonction thérapeutique de son écriture, notamment celle du roman *Serpent à plumes*. Les essais et les interviews de Xu Xiaobin montrent à quel point elle chérit ce roman. Elle a souligné, lors de différentes occasions, qu'au lieu de l'encre, elle l'a écrit avec du sang. Elle avoue en plus : « L'écriture de *Serpent à plumes* a résolu un complexe

[654] LIN Bai et LIN Zhou, *«* Shouwang yu feixiang *»*, *op. cit.*, p. 141.

qui existe chez moi depuis beaucoup d'années[655] ». Pourquoi l'écriture de ce roman a pu résoudre son complexe ? Cela est lié, d'après nous, au fait que le récit du personnage Yu est dans une certaine mesure l'autobiographie de l'auteure. Nous savons, grâce à certains essais et interviews de Xu, que le vécu de Yu se rapproche de celui de l'auteure.

Dans un essai intitulé « Conscience de l'évasion et ma création », Xu Xiaobin évoque son trauma d'enfance. À cause de la mauvaise relation entre ses parents, elle se sentait étouffée et angoissée. Elle pleurait sans raison et vivait dans les fantasmes, devenant un enfant jugé comme extravagant par les autres[656]. Xu affirme dans ce même essai que la façon dont elle s'évade du monde extérieur est d'écrire, surtout d'écrire sur ses expériences traumatiques de l'enfance : « (ces textes[657]) constituent le trajectoire de mon existence. On peut y entrevoir les douleurs profondes et les secrets du processus de la vie. Écrire ce genre de textes est un besoin de mon existence[658]. » En bref, chez Xu Xiaobin, nous constatons également un vif besoin d'abréagir, due à ce qu'elle a vécu dans son enfance. L'écriture littéraire représente pour elle un moyen de « résoudre son complexe ».

Yu Hua signale également la fonction curative de son écriture : « Je suis de plus en plus convaincu que l'écriture a des effets bénéfiques à la santé physique et psychique, car je sens que ma vie est en train de devenir de plus en plus complète[659]. » De fait, le trauma constitue l'un des thèmes les plus importants sous la plume de Yu Hua. Dans le roman *Cris dans la bruine* (*Zai xiyu zhong huhan* 在细雨中呼喊), par exemple, les expériences traumatiques du protagoniste constituent les intrigues principales. Par ailleurs, la Révolution culturelle, sujet récurrent chez Yu Hua, est souvent décrite par le biais du trauma collectif.

---

[655] 完成了《羽蛇》，把我多年的一个"情结"化解了. HE Guimei et XU Xiaobin, *«* Yidian zhiguang: Xu Xiaobin fangtan lu *»*, *op. cit.*, p. 12.

[656] Cf. XU Xiaobin, *«* Taoli yishi yu wo de chuangzuo *»*, *op. cit.*, p. 45.

[657] Elle distingue deux genres de textes dans son écriture : les textes allégoriques et les textes ayant trait à ses propres expériences de la vie. C'est le deuxième genre qu'elle évoque dans cette citation.

[658] （这些作品）构成我的生命轨迹，可以从中窥见一个生命过程中深度的伤痛与隐秘，写这类作品是生命的需求. Cf. HE Guimei et XU Xiaobin, *«* Yidian zhiguang: Xu Xiaobin fangtan lu *»*, *op. cit.*, p. 119.

[659] 我现在越来越相信这样的话——写作有益于身心健康，因为我感到自己的人生正在完整起来. YU Hua 余华, *Wennuan he baigan jiaoji de lücheng* 温暖和百感交集的旅程 (Voyage doux accompagné de sentiments mêlés), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2004, p. 157.

Le style de Yu Hua a connu un changement significatif au tournant des années 90. Ses nouvelles des années 80 se démarquent des autres avant tout par une violence effroyable, qui en plus est narrée avec un ton calme, indifférent et inquiétant. Dans les années 90, ce côté violent, froid et irrationnel s'estompe. Émerge alors dans son écriture une tonalité toujours calme, mais beaucoup plus douce et marquée par une certaine tendresse. Certains commentateurs ont expliqué ce changement de style par l'effet curatif de l'écriture. D'après eux, son écriture durant les années 80 lui aurait permis d'évacuer les émotions négatives dues aux expériences traumatiques. Il a été pour ainsi dire guéri, d'où la douceur que l'on constate dans ses ouvrages publiés dans les années 90 et plus tard[660].

4.2 Le trauma individuel : une enfance malheureuse

4.2.1 Trauma et développement personnel

Comme nous l'avons évoqué, dans *Études sur l'hystérie*, Freud rapporte l'étiologie de l'hystérie aux traumatismes psychiques du passé ayant trait à la sexualité. Un an après la publication de cet ouvrage majeur, il précise, dans un essai intitulé « Nouvelles remarques sur les psychonévroses de défense », qu'il faut qu'il s'agisse des traumatismes subis dans l'enfance pour que le sujet aboutisse à l'hystérie :

> Ce que je voudrais ajouter aujourd'hui, résultat uniforme des treize cas d'hystérie dont j'ai fait l'analyse, concerne d'une part la nature de ces traumatismes sexuels, et d'autre part la période de la vie dans laquelle ils se produisent. Pour causer une hystérie, il ne suffit pas qu'à n'importe quelle période de la vie survienne une événement qui touche de quelque façon la vie sexuelle et devient pathogène par la libération et la répression d'un affect pénible. Au contraire, *ces traumatismes sexuels doivent appartenir à la première enfance (à l'époque d'avant la puberté) et leur contenu doit consister en une irritation effective des organes génitaux (processus ressemblant au coït)*[661].

[660] Cf. HE Qing 何清 et YANG Ailin 杨爱林, « Tongnian jingli yu Yu Hua de Chuangzuo - "xuexing" he "siwang" yixiang de xinli jiedu » 童年经历与余华的创作——"血腥"和"死亡"意象的心理解读 (L'expérience d'enfance et la création de Yu Hua : Interprétation psychologique des images sanglantes et celles de la mort), *Zhonghua wenhua luntan* 中华文化论坛, 2010, n° 02, p. 69-73.

[661] FREUD Sigmund, « Nouvelles remarques sur les psychonévroses de défense (1896) », *in Névrose, psychose et perversion*, LAPLANCHE Jean (trad.), Paris, Presses universitaires de France, 2008, p. 62. La phrase en italique est soulignée par l'auteur.

Freud attache dès lors une attention de plus en plus importante au rôle de la sexualité infantile. En 1896, après la mort de son père, il commence son auto-analyse, qui consiste surtout à explorer les « souvenirs les plus enfouis de la vie psychique, c'est-à-dire ceux qui datent des tout premiers âges de la vie[662] ». Comme nous le savons, le développement théorique de Freud est étroitement lié à son auto-analyse. Son analyse des souvenirs d'enfance, appelés également « souvenirs écrans », le conduit à se pencher sur ce qu'il nommera plus tard le complexe d'Œdipe.

Dans la vision psychanalytique, les traumatismes infantiles inconscients constituent le moteur de nombreux troubles. Les traumatismes subis dans l'enfance sont importants car « ils interviennent sur un psychisme et sur un sujet qui se construisent », et qu'ils « possèdent des effets immédiats et à long terme (puisqu'ils modifient le développement affectif, voire cognitif) de l'enfant[663] ». Voici, d'après Jean-Louis Pedinielli et André Mariage, leurs effets immédiats et à long terme : « Sur le moment, ils provoquent un afflux d'angoisse débordant les possibilités de traitement de l'enfant. Une part de leurs effets reste consciente, hantant littéralement l'enfant dans certaines situations et une autre part du souvenir reste inconsciente et menace l'intégrité du moi en construction[664]. »

Judith Lewis Herman, dans son fameux ouvrage intitulé « Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence-From Domestic Abuse to Political Terror », évoque l'influence du trauma de l'enfance sur la personnalité : « Repeated trauma in adult life erodes the structure of the personality already formed, but repeated trauma in childhood forms and deforms the personality[665]. » Et elle précise les empreintes du trauma enfantin chez l'adulte grandi :

> Many abused children cling to the hope that growing up will bring escape and freedom. But the personality formed in an environment of coercive control is not well adapted to adult life. The survivor is left with fundamental problems in basic trust, autonomy, and initiative. She approaches the tasks of early adulthood—establishing independence and intimacy—burdened by major

[662] DIEU-DONNÉ Limikou, *L'Auto-analyse avant Freud ? : Le cas Alfred Maury*, Paris, Editions Edilivre, 2018, p. 63.

[663] PEDINIELLI Jean-Louis et MARIAGE André, *Psychopathologie du traumatisme*, *op. cit.*, p. 25.

[664] *Ibid.*

[665] HERMAN Judith L., *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence-From Domestic Abuse to Political Terror*, New York, Basic Books, 2001, p. 96.

> impairments in self-care, in cognition and memory, in identity, and in the capacity to form stable relationships. She is still a prisoner of her childhood; attempting to create a new life, she reencounters the trauma[666].

Par ces brèves références théoriques, nous voulons signaler le rôle essentiel du trauma de l'enfance, qui conditionne dans une grande mesure le développement personnel des sujets. Nous constatons que les auteurs chinois de la Nouvelle période intéressés par l'écriture du trauma personnel attachent également une attention particulière aux expériences traumatiques survenues dans l'enfance. Cela, d'après nous, n'est pas sans rapport avec leur intérêt pour la psychanalyse.

4.2.2 Enfants mal-aimés

L'enfance malheureuse s'explique le plus souvent par le manque d'amour. Comme nous dit Lacan, toute demande est une demande d'amour. Les enfants mal-aimés ne manquent pas dans la littérature de la Nouvelle période. Dans cette sous-section, nous allons nous intéresser à deux enfants ayant vécu une enfance traumatisante : Yu dans *Serpent à plumes* de Xu Xiaobin et Sun Guanglin dans *Cris dans la bruine* de Yu Hua.

Nous avons déjà évoqué le personnage de Yu dans notre analyse sur les mères méchantes. C'est une jeune fille excentrique, marginale, qui est bel et bien une étrangère. Son étrangeté se manifeste non seulement dans sa relation tendue avec la famille, mais également dans son refus de la vie collective et de la relation amoureuse.

À l'école, la ténacité, la désobéissance et le silence de cette fillette suscitent le mécontentement de ses enseignants. D'après eux, si elle garde le silence, c'est pour manifester son mépris. Résultat : « Les maîtres s'allient pour donner des leçons à Yu, afin de défendre leur dignité[667]. » En 1976, après le séisme à Tangshan, il est demandé aux habitants de quitter leurs immeubles et de s'abriter dans des cabanes temporaires. Malgré l'insistance des autres, Yu refuse de rejoindre la communauté. En dépit du danger, elle préfère rester à l'intérieur, enfermée dans son petit coin, plutôt que d'être incorporée à la collectivité. Cet acte

[666] *Ibid.*, p. 110.

[667] 老师们结成同盟来对付羽了，为了维护他们的尊严. XU Xiaobin, *Yushe*, *op. cit.*, p. 57.

étrange révèle encore une fois l' « anormalité » de Yu et conduit les voisins à penser que : « effectivement, cette troisième fille de la famille Lu est folle[668] ! »

Concernant les relations amoureuses, Yu est également une échappée, une étrangère. Tourmentée par le sentiment de culpabilité (à cause d'avoir tué son petit frère), elle part dans un temple bouddhiste pour se faire tatouer. D'après sa grand-mère, le sang qui coule lorsque l'on se fait tatouer permet d'expier ses crimes. C'est là qu'elle rencontre le jeune moine Yuanguang 圆广. Quelques années plus tard, Yu revoit ce jeune homme, renommé Zhulong 烛龙, qui est chef des mouvements d'étudiants. Elle est amoureuse de Zhulong, et celui-ci éprouve également un certain penchant pour elle. Cependant, elle n'ose jamais exprimer son amour et elle fuit le jeune homme. Plus tard, elle rencontre un médecin, Danzhu 丹朱, qui apprécie cette jeune fille ne ressemblant à nulle autre, et qui est toujours là pour l'aider quand elle en a besoin. Pourtant, on constate chez elle encore une fois la volonté, sans doute inconsciente, de refuser tout lien amoureux : elle disparaît sans un mot.

Le mot « disparaître » est un terme important dans la vie de Yu : elle disparaît de la famille, de la collectivité et des liens amoureux. Elle est souvent décrite avec des mots qui renvoient aux fantômes et à l'errance : une ombre blanche, un serpent froid qui hiberne, une feuille qui tombe sous le vent… Malgré son grand amour pour ses parents, pour Jinwu, pour Zhulong, et pour d'autres personnes importantes dans sa vie, elle finit toujours par devenir une étrangère. On se demande alors d'où vient cette étrangeté ? Qu'est-ce qui l'a conduite dans cette marginalité ?

Une bribe du monologue intérieur de Yu pourrait nous donner une idée :

> 羽刚上学的时候，有那么一两个老师很欢喜她。可是羽那时候就想，她们不会永远喜欢我的。以后她们一定会象爸爸妈妈和外婆那样讨厌我的。羽所以这么想，是因为她心里那个声音，那个可怕的声音这么在告诉她[669]。
>
> Quand Yu venait juste d'entrer à l'école, il y avait une ou deux maîtresses qui l'adoraient. Pourtant, Yu se disait alors, elles n'allaient pas m'aimer pour toujours. Elles allaient certainement me détester, comme Papa, Maman et Mamie. Si Yu pensait ainsi, c'est qu'il y avait une voix au fond de son cœur, une voix terrifiant qui le lui prononçait.

[668] 陆家的这个三姑娘，真的是有病呢！*Ibid.*, p. 174.

[669] *Ibid.*, p. 55.

Ainsi comprenons-nous que, si Yu s'éloigne des gens, c'est tout d'abord parce qu'elle croit que les autres la détestent, ou bien qu'ils vont la détester. Cette idée lui est murmurée par une voix au fond de son cœur. D'où vient cette voix étrange, qui est devenue une partie intégrante de son esprit ? Voilà la réponse : « Elle n'arrivait jamais à se débarrasser de l'ombre de sa mère. Chaque fois qu'elle allait se réjouir, sa mère lui disait qu'elle allait échouer, que tout ce qu'elle avait fait n'était que zéro, voire un nombre négatif. Elle était vaincue même avant de commencer[670]. » Cette voix étrange est en fait la critique de sa mère, introjectée par son psychisme. Sa mauvaise estime de soi provient donc de la méfiance et de l'hostilité de sa famille, notamment de sa mère. En effet, Yu a grandi dans une atmosphère familiale extrêmement traumatisante.

Le jour de la naissance de son frère cadet, Yu peint une magnifique peinture de la neige qu'elle souhaite offrir à ses parents. Après les cours, elle attend avec impatience ses parents, qui, d'habitude, viennent la chercher. Au bout d'une très longue attente, un voisin vient, l'informant que sa mère a donné naissance à un petit frère, et que son père est trop occupé pour venir la chercher. Rentrée à la maison, elle observe le bébé, qui lui paraît tellement étrange. Par curiosité, elle touche son nez, ce qui le fait pleurer. Ruomu, en entendant les pleurs du bébé, la frappe violemment, déclarant que Yu avait l'intention d'étouffer son petit frère. Xuanming, également furieuse, lui dit : « À partir de maintenant, je t'interdis de toucher ce bébé ! Compris ? Il est ton frère cadet. Il est un garçon ! Un garçon qui va assurer la descendance de la famille. Il est plus important que toi ! Compris ?... [671]»

Imaginons à quel point cette expérience peut être traumatisante pour une fillette de six ans. L'apparition d'un nouveau bébé représente en soi une crise pour les petits enfants. Freud aborde, lors de différentes occasions, l'impact de l'apparition de cet « intrus ». Dans sa conférence, *La féminité*, il explique que si l'enfant en veut à l'intrus, au rival non désiré, c'est surtout à cause du changement de l'attitude de la mère. « Il se sent détrôné, spolié, lésé dans ses droits, écrit Freud, il voue une haine jalouse au petit frère ou à la petite sœur et développe contre la mère infidèle une animosité qui s'exprime souvent par une modification désagréable

[670] 一切事情当她还没做的时候她就预感到要失败，是的，她永远摆脱不了母亲的阴影，每当她就要快乐起来的时候，母亲会告诉她，她要失败，她所做的一切都是一个零，甚至负数。她还没有真正开始就被打败了. *Ibid.*, p. 57.

[671] 从今以后你不许碰这个小孩子，懂吗？他是你的弟弟，是男孩子，是你们家接香火的，他比你重要，懂吗？ *Ibid.*, p. 17.

de son comportement. Il devient, par exemple, "méchant", irritable, désobéissant…[672]» Cette « modification désagréable » du comportement, on la constate effectivement chez Yu. Elle s'enferme dans sa chambre, casse tout et se blesse avec un fragment d'un vase brisé tout en répétant : « Maman ne m'aime pas, elle ne m'aime pas… »

Le choc est d'autant plus effroyable que, alors que Yu attend d'offrir à ses parents la belle peinture très appréciée par son enseignante et dont elle est si fière, elle ne reçoit qu'un châtiment injuste. C'est une fillette qui a besoin de l'amour de la mère, mais qui ne reçoit qu'indifférence et même violence de cette dernière. Cet événement traumatisant a en plus un rôle double : d'un côté, Yu se persuade que sa mère ne l'aime pas, et que la situation va se dégrader avec la naissance de ce petit bébé ; de l'autre, elle réalise, sans doute pour la première fois de la vie, la différence entre un garçon et une fille. Et cette expérience, selon nous, a la même valeur que le moment où une fille voit le pénis d'un garçon et se rend compte de sa propre castration. Ce moment, d'après Freud, est traumatique. Il va provoquer chez la toute jeune fille un sens d'infériorité et l'*envie du pénis* : « La petite fille, après de vaines tentatives pour rivaliser avec le garçon, reconnaît son manque de phallus ou plutôt l'infériorité de son clitoris, ce qui a sur la formation de son caractère des retentissement durables[673]. » Or, dans le cas de Yu, cette différence lui est révélée et imposée de manière extrêmement violente. Elle est d'emblée jetée dans une situation de désespoir. Auparavant, même si Ruomu et Xuanming ne l'aimaient pas, elle pouvait tout de même glaner un peu de tendresse quand elle était malade. Mais elle comprend qu'à partir de ce moment-là, elle sera complètement abandonnée.

De plus, elle entend que ses parents vont l'envoyer chez une tante, dont elle a toujours très peur. L'angoisse s'emparant d'elle, elle commence à entendre des murmures. Une nuit, effrayée par ces murmures, elle s'enfuit dans la chambre de ses parents, alors qu'ils sont en train de faire l'amour. Choquée, elle reste immobile, tandis que sa mère se met à lui crier de manière hystérique : « Fous le camp ! Fous le camp ! Quelle horrible fille ! Tu n'as aucune honte ! Hors de ma vue[674] ! » Le témoignage des rapports sexuels des parents, d'après les théories psychanalytique, est un moment important dans le vécu des enfants, car les

[672] FREUD Sigmund, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse (1932)*, *op. cit.*, p. 165.

[673] FREUD Sigmund, *Abrégé de psychanalyse (1940)*, Paris, Presses universitaires de France, 1978, p. 16.

[674] 滚！滚！你个死丫头！不要脸的！你给我滚！XU Xiaobin, *Yushe*, *op. cit.*, p. 22.

tout-jeunes enfants vont percevoir cette scène comme une agression sur la mère, voire une lutte mortelle entre les parents, les plongeant dans une angoisse profonde. Le trauma lié à la *scène primitive* est, tout comme la découverte de la différence des sexes, l'un des traumatismes fondamentaux.

Néanmoins, ce que subit Yu ne se limite pas à la seule *scène primitive*. La réaction de Ruomu rend l'événement beaucoup plus traumatisant qu'un simple témoignage des rapports sexuels :

> 不要脸这三个字象烙铁一样烫在她的心里……六岁女孩的羞辱笼罩了她整整一生。……自从这一天开始,她永远觉得自己是错,她所做的每件事,还没开始,便会有强烈的失败的预感.后来她真的败了,被周围的人彻底打败了[675]。
>
> Tu n'as aucune honte, cette phrase était empreinte dans son cœur comme du fer rouge. (…) La honte née chez cette fille de six ans l'enveloppait pendant toute sa vie. (…) À partir de ce jour-là, elle croyait toujours qu'elle avait tort. Quoi qu'elle fît, avant même de commencer, elle pressentait fortement qu'elle allait échouer. Il s'est avéré qu'elle a effectivement échoué, battue définitivement par les gens autour d'elle.

L'effet de cette insulte de sa mère est également double : d'une part, la honte s'inscrit désormais dans son inconscient ; d'autre part, les rapports sexuels sont perçus comme quelque chose de sale et liés à un sentiment de honte. Le fait que Yu a du mal à construire une relation amoureuse est sans doute lié à cette expérience traumatique.

Tout cela est trop lourd pour un enfant de six ans. Suite à cet événement, Yu s'enferme dans sa chambre pendant plusieurs jours sans manger. Sa mère et sa grand-mère l'ignorent complètement. « Tous les adultes tournent autour de ce garçon avec un zizi[676]. » Elle en veut à ce petit garçon, cet « intrus » qui lui a volé l'amour de ses parents. Par une nuit de neige, elle va vers lui, elle le tue en l'étouffant et elle s'échappe, loin de la famille qui lui a causé tant de souffrance. Elle devient véritablement « une horrible fille », selon les propres mots de sa mère : une horrible fille sans aucune honte, qui a tué de ses propres mains son frère cadet. Or, cette fuite ne l'a point libérée. Elle vit tous les jours dans la culpabilité et décide d'expier son crime en se faisant tatouer. Néanmoins, l'extraordinaire tatouage de serpent à plumes n'est qu'une empreinte qui marque définitivement son crime, un fardeau qu'elle porte sur son

[675] *Ibid.*

[676] 大人们都聚集在那个长小鸡鸡的男孩周围.

dos et dont elle ne peut plus se débarrasser. Ke Qianting considère ce geste comme une tentative de s'intégrer dans la société, en souffrant et en assumant des responsabilités[677]. Selon nous, cette intrigue de tatouage signifie plutôt que le traumatisme psychique que subissait Yu est désormais marqué sur le corps. La souffrance devient ainsi tant au niveau psychique qu'au niveau corporel.

Le choix du motif de tatouage, le serpent à plumes, n'est bien sûr pas un hasard. Il faut tout d'abord préciser que la narratrice appelle Yu « Yushe 羽蛇 » (serpent à plumes), car elle s'appelle Lu Yu 陆羽 et que son signe est le serpent. Le serpent à plumes, comme nous le savons, est une divinité représentant le soleil dans les anciennes légendes mésoaméricaines. Xu Xiaobin signale dans un essai qu'il s'agit d'un signe symbolique de la civilisation matriarcale[678]. De même que Yushe, les noms que Xu donne à deux autres personnages féminins du roman, à savoir Ruomu 若木 et Jinwu 金乌, sont également des noms de dieux incarnant le soleil. Le soleil, en Chine comme en Occident, est un signe doté d'une couleur nettement masculine. Xu attribue pourtant les noms aux femmes, ce qui traduit évidemment sa position féministe.

En ce qui concerne la figure du serpent à plumes, l'auteure a fait une explication dans un essai : « Le serpent à plumes représente un esprit, un esprit qui a soutenu l'humanité, de l'antiquité jusqu'à nos jours, mais qui a pourtant été oublié petit à petit. (…) Dans les légendes anciennes de la culture pacifique, le serpent à plumes, afin de trouver du feu pour les hommes, se lança dans le feu. Il fut réduit en poussière, devenant les étoiles. Les relations entre Yushe et Jinwu, l'oiseau divin représentant le soleil, Ruomu, l'arbre divin représentant le soleil, Zhulong, le dieu du feu, constituent l'ensemble de sa vie. Yu, qui a désiré pendant toute sa vie l'amour maternel a perdu les deux autres possibilités[679]. » Avec l'explication de Xu, nous comprenons que l'esprit qu'incarne le serpent à plumes consiste à se sacrifier pour

[677] Cf. KE Qianting, *Shenti, chuangshang yu xingbie*, *op. cit.*, p. 273.

[678] XU Xiaobin 徐小斌 et WU Yan 吴言, *«* Tong zhege shijie buceng hejie: Xu Xiaobin fangtan (2) *»* 同这个世界不曾和解——徐小斌访谈(下) (Jamais je ne me suis réconciliée avec ce monde: interview de Xu Xiaobin (2)), *Mingzuo xinshang* 名作欣赏, 2014, n° 31, p. 59.

[679] 羽象征着一种精神，一种支撑着人类从远古走向今天，却渐渐被遗忘了的精神。……在古太平洋的文化传说中，羽蛇为人类取火，投身火中，粉身碎骨，化为星辰。羽蛇与太阳神鸟金乌、太阳神树若木，以及火神烛龙的关系，构成了她的一生。一生都在渴望母爱的羽丧失了其它两种可能性. XU Xiaobin 徐小斌, *«* Wo xie "Yushe" *»* 我写《羽蛇》 (J'écris Serpent à plumes), *Xiezuo* 写作, 2001, n° 11, p. 41.

les autres. Le destin de Yu se rapproche de celui de la divinité dont elle porte le nom : le sacrifice constitue une notion importante dans la vie de Yu. Elle a voulu se sacrifier en vue de sauver Zhulong et elle a finalement sacrifié sa vie pour sauver l'unique descendant mâle de la famille. La dernière phrase du passage que nous venons de citer pourrait être un peu difficile à comprendre. En effet, dans le roman, Jinwu, Ruomu et Zhulong représentent respectivement trois formes d'amour : l'amitié, l'amour familiale et l'Amour dans la vie de Yu. Par cette phrase, Xu Xiaobin veut dire que Yu a perdu l'amour familiale et l'Amour à cause du manque d'amour maternel. Autrement dit, d'après l'auteure, la tragédie de Yu s'explique au fond par sa mauvaise relation avec Ruomu, par ses expériences traumatiques dans l'enfance avec cette dernière. Ce qu'elle recherche, en se sacrifiant, c'est en fait la reconnaissance ou bien l'amour de sa mère.

De ce qui précède, nous voyons bien que l'étrangeté de Yu est étroitement liée à ses expériences traumatiques de son enfance. Dans l'étude psychologique, l'impact du trauma sur la personnalité est amplement reconnu. D'après Judith Lewis Herman, « Traumatized people feel utterly abandoned, utterly alone, cast out of the human and divine systems of care and protection that sustain life. Thereafter, a sense of alienation, of disconnections, pervades every relationship, from the most intimate familial bonds to the most abstract affiliations of community and religion[680]. » Autrement dit, les relations interpersonnelles des traumatisés sont marquées par la déconnexion, car ils se sentent abandonnés.

Evelyne Josse, dans son ouvrage consacré au traumatisme chez le nourrisson, l'enfant et l'adolescent, a souligné les altérations de la personnalité engendrées par les traumatismes subis dans l'enfance : « Les sentiments de culpabilité, de honte ou d'infériorité fréquents dès le stade préopératoire induisent une baisse de l'estime de soi et du sentiment de valeur personnelle. Cette perception négative se confirme souvent en grandissant[681]. » Cela explique bien l'état d'esprit de Yu. Les sentiments de culpabilité, de honte et d'infériorité sont dès son enfance inscrits dans son inconscient. Elle se conçoit inconsciemment comme étant une personne sans valeur, abandonnée et qui ne mérite pas l'amour des autres. Voilà pourquoi elle cherche toujours à s'échapper. « Si tôt ou tard je serai abandonnée, pourquoi pas disparaître avant que l'on m'abandonne ? », telle est la logique de Yu. Par ailleurs, sa fuite répétitive

[680] HERMAN Judith L., *Trauma and Recovery*, *op. cit.*, p. 51.

[681] JOSSE Evelyne, *Le traumatisme psychique chez le nourrisson, l'enfant et l'adolescent*, Bruxelles, De Boeck, 2011, p. 129.

s'explique sans doute par la *compulsion de répétition*, par une volonté inconsciente de revivre la situation d'être abandonnée.

Pour le personnage de Yu, Xu Xiaobin a pris le soin de mettre en évidence l'impact des traumatismes sur sa personnalité. Elle a évoqué deux traumatismes fondamentaux dans la vision psychanalytique, à savoir celui lié à la découverte de la différence des sexes et celui lié à la scène primitive. Dans son essai intitulé « J'écris *Serpent à plumes* », Xu Xiaobin écrit : « D'après la psychanalyse, la vie à l'intérieur de l'utérus ressemble à celle du paradis. La naissance représente alors naturellement le paradis perdu. Elle est destinée à être une tragédie[682]. » Cette parole nous rappelle l'idée d'Otto Rank qui vise à dire que la naissance est un traumatisme majeur pour l'être humain. Nous sommes ainsi convaincus qu'il y a probablement un impact de la psychanalyse dans cette œuvre romanesque. Nous rappelons également que ce roman est marqué par le féminisme, que Xu Xiaobin situe le trauma de son héroïne dans le contexte d'une société dominée par le Phallus[683]. Ces outils théoriques ont permis à l'auteure d'explorer jusqu'à une certaine profondeur la psyché de son personnage principal et ont rendu son accusation du système phallocrate plus frappante et tranchante.

À l'instar de Yu, Sun Guanglin dans *Cris dans la bruine* de Yu Hua est également un enfant mal-aimé. Deuxième fils d'un père violent, il est battu dès sa petite enfance par son père et son frère aîné. À l'âge de six ans, il est vendu à un couple sans enfant. Il connaît pourtant une période paisible et heureuse chez ses parents adoptifs. Malheureusement, ce bonheur ne perdure pas, car son père adoptif meurt bientôt. Il est donc obligé de retourner chez ses parents dans son village d'origine, Nanmen 南门. La maison de la famille ayant pris feu le jour même de son retour, il est considéré comme quelqu'un qui porte malheur et devient l'objet des maltraitances encore plus graves qu'avant. Tout comme Yu, Sun Guanglin développe un caractère isolé, marginal. Il est, d'après les autres, indifférent à tout, un vrai monstre. Il va être témoin de nombreux drames : les différends de la famille avec les voisins, la mort de son frère cadet et de son meilleur copain, les liaisons d'une veuve avec son père et avec son frère aîné, la maltraitance de son grand-père par son père, entre autres.

[682] 精神分析学认为子宫生活与乐园生活有关，而出生自然就是失乐园，因此出生注定是个悲剧. Xu Xiaobin 徐小斌, « Wo xie "Yushe" » 我写《羽蛇》(J'écris *Serpent à plumes*), *Xiezuo* 写作, 2001, n° 11, p. 40.

[683] Nous avons déjà développé ce point de vue dans la sous-section « Désenchantement de la maternité ».

Par rapport aux nouvelles de Yu Hua publiés dans les années 80, ce long récit est déjà moins violent. Néanmoins, on y voit toujours des êtres humains dont la vie est marquée constamment par le malheur. Comme le signale Chen Xiaoming, « La notion de "malheur" n'existe point chez Yu Hua, car elle représente la valeur propre de la vie même[684]. » Cependant, pour le « je » qui vit ces malheurs, il s'agit véritablement d'expériences traumatiques, de souvenirs qui le hantent. L'auteur affirme, dans la préface de la version italienne du roman, que c'est un livre sur la mémoire, et que « sa structure provient du ressenti sur le temps, précisément du ressenti sur le temps déjà connu, autrement dit sur le temps dans la mémoire[685] ». En effet, le narrateur suit complètement sa mémoire, sans se soucier de l'ordre chronologique, de sorte que les lecteurs ont parfois du mal à situer les intrigues dans le temps. Cette structure est souvent employée dans la narration du trauma, car « trauma carries the force of a literality which renders it resistant to narrative structures and linear temporalities[686] ».

Le roman s'ouvre avec un souvenir d'une situation de détresse vécue par le « je » dans sa petite enfance, une situation qui deviendra la tonalité de fond de sa vie.

> 1965 年的时候，一个孩子开始了对黑夜不可名状的恐惧。我回想起了那个细雨飘扬的夜晚，当时我已经睡了，我是那么的小巧，就像玩具似的被放在床上。屋檐滴水所显示的，是寂静的存在，我的逐渐入睡，是对雨中水滴的逐渐遗忘。……一个女人哭泣般的呼喊声从远处传来，嘶哑的声音在当初寂静无比的黑夜里突然响起，使我此刻回想中的童年颤抖不已。
>
> 我看到了自己，一个受惊的孩子睁大恐惧的眼睛，他的脸型在黑暗里模糊不清。那个女人的呼喊声持续了很久，我是那么急切和害怕地期待着另一个声音的来到，一个出来回答女人的呼喊，能够平息她哭泣的声音，可是没有出现。现在我能够意识到当初自己惊恐的原因，那就是我一直没有听到一个出来回答的声音。再也没有比孤独的无依无靠的呼喊声更让人战栗了，在雨中空旷的黑夜里[687]。

[684] "苦难"这种说法对于余华是根本不存在的，因为它就是生活的本来意义. CHEN Xiaoming 陈晓明, « Lun "Zai xiyu zhong huhan" » 论《在细雨中呼喊》(Sur Cris dans la bruine), *Wenyi zhengming* 文艺争鸣, 2007, n° 08, p. 118.

[685] 它的结构来自于对时间的感受，确切地说是对已知时间的感受，也就是记忆中的时间. YU Hua, *Zai xiyu zhong huhan*, *op. cit.*, p. 4.

[686] WHITEHEAD Anne, *Trauma Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 5.

[687] YU Hua, *Zai xiyu zhong huhan*, *op. cit.*, p. 1-2.

> Au cours de l'année 1965, d'indescriptibles terreurs nocturnes s'emparèrent d'un enfant. Le souvenir de cette nuit où flottait la bruine a resurgi dans ma mémoire : je suis couché sur mon lit, posé là comme un jouet, tellement menu et délicat. L'eau dégouttant de l'auvent de la maison révèle l'existence du silence et mon endormissement progressif est un oubli graduel des gouttes de pluie. (…) Les cris d'une femme, tels des sanglots, me parvinrent du lointain, une voix rauque retentit soudain dans la nuit jusqu'alors parfaitement silencieuse, faisant trembler ces années d'enfance dans ma mémoire.
>
> Je me vois : un enfant effrayé ouvrant de grands yeux craintifs et dont la physionomie est indistincte dans le noir. Les cris de cette femme durèrent très longtemps. J'attendais avec tant d'impatience et de peur l'écho d'une autre voix, d'un cri qui serait venu répondre à celui de la femme et qui aurait été capable d'apaiser ses sanglots, mais rien de tel ne se manifesta. Je réalise à présent que la cause de mon angoisse d'alors fut justement que je n'entendis jamais de voix s'élever pour répondre. Rien ne fut plus saisissant que ces cris exprimant la solitude et l'abandon dans l'immense nuit pluvieuse[688].

Quand on se rappelle le passé, la première scène qui vient à l'esprit doit être celle qui impressionne le plus, qui est la plus importante. Pour le narrateur, ladite scène est une scène de son enfance où il entend des cris désespérés d'une femme par une nuit pluvieuse. En entendant les sanglots de cette femme, l'enfant attend avec impatience quelqu'un qui vient l'apaiser. Vu le sentiment et l'attention de l'enfant pour la femme, nous dirons qu'il s'agit de sa mère. La mère, en tant que le premier objet de l'enfant, représente normalement un objet tout-puissant qui est capable de répondre à tous ses besoins. Or, dans ce passage, cet objet qui est censé être tout-puissant est jeté lui-même dans une situation de détresse, plongeant ainsi l'enfant dans une angoisse profonde. La solitude, le désespoir de la mère seront introjectés sur le moi de l'enfant.

Cette ouverture introduit d'emblée les lecteurs dans le monde psychique de l'enfant. De fait, la narration du roman est axée sur la psyché du protagoniste. C'est d'ailleurs pour cette raison que le roman est qualifié d' « autobiographie psychique ». Chen Xiaoming, dans son article intitulé « Sur *Cris dans la bruine* », rapproche l'ouverture de ce roman de celle de *À la recherche du temps perdu*. Chen cite en plus les paroles de Yu Hua afin de souligner l'influence des auteurs occidentaux, comme Marcel Proust et Franz Kafka, sur la création de

[688] YU Hua, *Cris dans la bruine*, *op. cit.*, p. 9-10.

Yu, et affirme que *Cris dans la bruine* « est pour ainsi dire le résultat le plus patent de l'influence du modernisme occidental en Chine[689] ».

Le narrateur enchaîne ce souvenir des sanglots de la femme avec l'arrivée d'un inconnu en noir, qui s'approche de lui, le regarde et repart. Le « je » perçoit le bruissement des vêtements noirs de cet inconnu comme la réponse aux cris de la femme dans la pluie nocturne. Il précise d'ailleurs qu'il ignore la raison pour laquelle il a établi le lien entre les deux. Le lendemain, il revoit cet inconnu en noir, mort, allongé sur la terre humide. L'inconnu, habillé en noir, qui vient et repart sans un mot, est représenté comme un fantôme. Sa mort provoquera un effroi chez le « je ». Ce souvenir rend la scène de la femme criant toute seule encore plus triste et plus frappante, car l'unique réponse à ses cris est la mort. Par ces courtes descriptions sur les « cris dans la bruine », le narrateur annonce en fait l'absence de la mère et de l'amour maternel dans cette histoire. En effet, la mère de Sun Guanglin est un personnage que l'on peut quasiment ignorer dans la famille. Face à la liaison de son mari avec la veuve, tout ce qu'elle fait n'est que de ravaler sa colère sans rien laisser paraître, de telle sorte que son mari finit par faire office de porteur en sortant régulièrement des objets de la maison pour les offrir à sa maîtresse.

Sans protection de la mère, le « je » « ne peut qu'affronter la famille dominée par le patriarcat[690] », comme le signale Chen Xiaoming. Or, le père de la famille, nous le savons déjà, est une véritable canaille. Sa violence constitue l'un des facteurs principaux à l'origine du trauma de Sun Guanglin. Ce dernier a même un cahier sur lequel il garde une trace écrite chaque fois que son père le frappe. Le manque d'amour au sein de la famille fait qu'il tente de rechercher la tendresse à l'extérieur de la famille. Un jour, il a de la fièvre et sa mère fait venir le Docteur Su à la maison. Le docteur pose la paume de sa main sur son front afin de connaître sa température. Ce simple geste du médecin produit pourtant un effet extraordinaire chez l'enfant :

> 医生的手掌刚才在我额上轻轻一放，我所经历的却是亲切感人的抚摸。……病情好转以后，我内心潜藏的孩子对成年人的依恋，开始躁动起来。……最初的日子，我经常守候在医

[689] 可以说是西方现代主义影响在中国最成功的成果. CHEN Xiaoming, *«* Lun "Zai xiyu zhong huhan" *»*, *op. cit.*, p. 119.

[690] 只能面对着父权统治的家庭. *Ibid.*, p. 118.

> 生下班回家的路上，看着他从远外走来，想象着他走到跟前对我说的那些亲切的话语，并期待着他再次用宽大的手掌抚摸我的前额[691]。
>
> Cette main qui s'était posée sur mon front avait produit sur moi l'effet d'une caresse familière et émouvante. (…) Quand mon état se fut amélioré, l'attachement latent que l'enfant que j'étais ressentait pour les adultes commença à s'exacerber. (…) Dans les premiers temps, je restais souvent en faction sur la route qu'empruntait le docteur pour rentrer chez lui après son travail. Je le regardais arriver de loin, imaginant les choses gentilles qu'il me dirait en arrivant à ma hauteur, et espérant qu'il caresserait une nouvelle fois mon front de sa large main[692].

Le « je » finit, bien sûr, par être déçu, car pour le docteur, c'est le minimum des choses qu'il doit faire pour les patients. Cela n'a rien à voir avec l'affection. Ce fort contraste montre à quel point l'ambiance familiale est froide pour Sun Guanglin. Ses seuls contacts corporels avec les parents seraient les coups de son père. Le manque d'amour conduit Sun Guanglin à la solitude. Il prend petit à petit l'habitude de rester tout seul au bord de l'étang derrière la maison, éloigné de la famille et de la foule. Cette déconnexion dans la relation interpersonnelle, comme nous l'avons déjà souligné dans notre analyse de Yu, est une caractéristique typique chez les traumatisés.

Ce qui est ironique, c'est que le fait d'être vendu, qui devrait être une expérience tragique, amène Sun Guanglin à la seule période heureuse dans sa vie d'enfant et d'adolescent. Chez ses parents adoptifs, Wang Liqiang 王立强 et Li Xiuying 李秀英, il connaît la tendresse et la confiance des adultes. Malheureusement, cette période paisible finit par la mort brutale, dramatique et extrêmement violente de Wang Liqiang. Sa liaison amoureuse étant dévoilée par la femme d'un collègue, Wang Liqiang fait exploser une grenade afin de tuer cette femme pour se venger, mais finit par se suicider avec une autre grenade après avoir appris que ce sont les deux fils innocents qu'il a tués. Ce grand malheur changera complètement le destin de Sun Guanglin : il est obligé de retourner dans sa famille d'origine et de continuer à endurer la maltraitance de son père.

Ce qui attire notre attention dans cette intrigue, c'est tout d'abord la relation extraconjugale de Wang Liqiang. En fait, la vie conjugale entre Wang Liqiang et Li Xiuying est loin d'être

[691] YU Hua, *Zai xiyu zhong huhan*, *op. cit.*, p. 11‑12.

[692] YU Hua, *Cris dans la bruine*, *op. cit.*, p. 21‑22.

heureuse. Le « je » décrit ses sentiments lorsqu'il vient d'arriver dans cette nouvelle famille : « Pendant mon enfance ballotée au gré des circonstances, je métamorphosai presque en un clin d'œil le Sun Guanglin de la bruyante maison de Nanmen en ce moi qui souvent prenait peur au milieu des gémissements de Li Xiuying et des soupirs de Wang Liqiang[693]. » Bien que tous les deux soient gentils avec Sun Guanglin, cette ambiance étouffante de la famille représente une source d'angoisse pour lui.

Li Xiuying est atteinte d'une maladie inconnue qui fait qu'elle est saisie de la fièvre au moindre contact avec l'humidité. C'est une femme sans aucune vitalité, qui s'enferme dans sa chambre, dont l'unique activité est de faire sécher ses sous-vêtements. Il s'agit évidemment d'une femme marquée par son côté psychopathologique. Wang Liqiang, au contraire, est un homme très énergique. Le « je », sans l'évoquer directement, laisse entendre que Li Xiuying refuse les rapports sexuels, tandis que Wang Liqiang en a un vif besoin. C'est sans doute pour cette raison qu'ils n'ont pas d'enfants. Sachons que l'histoire se passe dans une époque d'abstinence, à savoir celle de la Révolution culturelle, où les gens sont extrêmement sensibles à la question de la sexualité. Pour Wang Liqiang, qui sert dans l'armée, le divorce devrait être compliqué. Cela veut dire que pendant de longues années, il souffre de la psychopathologie de sa femme et de son mariage sans sexe. Ainsi s'explique sa relation extraconjugale.

Une des intrigues les plus frappantes dans cette histoire, c'est que Wang Liqiang est surpris en pleine action par la femme d'un collègue qui « était une fidèle gardienne de la morale[694] » et qui, « forte de sa vertu irréprochable, traquait les amours clandestines[695] ». Cette femme les soupçonne depuis longtemps afin de pouvoir les surprendre. Nous voyons qu'elle éprouve un grand plaisir dans cet espionnage, qui est au fond un plaisir d'épier les secrets en corrélation avec la sexualité des autres. Son envie scopique concernant la sexualité, tels que celle des gens qui se plaisent à lire les confessions de Wang Er dans *L'amour au temps de la révolution*, proviennent en fin de compte de la répression sexuelle qui règne à l'époque.

[693] 我在随波逐流的童年，几乎是在瞬间的时间里，将在南门嘈杂家中的孙光林，变换为在李秀英的呻吟和王立强的叹息里常受惊吓的我. YU Hua, *Zai xiyu zhong huhan*, *op. cit.*, p. 192.

[694] 道德的忠实卫士. *Ibid.*, p. 265.

[695] 以自己无可挑剔的贞节，去监视别人的偷情. *Ibid.*

En effet, la répression sexuelle constitue l'un des thèmes majeurs du roman. L'angoisse par rapport à la sexualité se manifeste quasiment chez toutes les figures masculines. Prenons pour exemple le cas de Su Yu 苏宇, l'un des rares amis chers de Sun Guanglin. Au fur et à mesure de la maturation physique, une vive soif pour l'autre sexe s'installe chez lui. Il souffre. Un midi en plein été, « alors qu'il se trouvait dans une ruelle écartée, il se mit à trembler de tous ses membres à la vue d'une jeune femme plantureuse qui approchait. À cet instant, son désir lui fit perdre le contrôle de lui-même, et en marchant vers celle-ci, l'esprit troublé, il était loin de se douter qu'il allait la serrer dans ses bras. Ce ne fut que lorsqu'elle poussa un cri épouvanté et s'enfuit à toutes jambes après s'être arrachée à son étreinte qu'il prit peu à peu conscience de ce qu'il venait de faire[696]. » En quelques lignes, le narrateur dépeint une scène vivante d'un garçon à l'âge de la puberté tourmenté par son désir pour les contacts corporels avec l'autre sexe. Cette scène peut paraître un peu étrange pour les lecteurs d'aujourd'hui et peut-être encore plus pour les lecteurs occidentaux. Comment le garçon peut-il se stresser à un tel point en voyant une jeune dame s'approcher de lui ? Cette surréaction de Su Yu s'explique par un fort conflit psychique entre le *ça*, qui le pousse vers la jeune dame et le *surmoi*, qui, conditionné par l'ambiance extrêmement abstinente de l'époque, le culpabilise et retient ses pas. Sa perte de conscience, selon nous, est un mécanisme de défense afin de satisfaire son désir virulent.

Cette « perte de contrôle de lui-même » va lui coûter cher : il est critiqué publiquement devant tous les élèves de l'école et envoyé par la suite en camp de rééducation par le travail. Autrement dit, il est emprisonné. Cela constitue un événement traumatique pour Sun Guanglin, non seulement parce que Su Yu est l'un de ses rares amis, mais également parce que Sun lui-même est aussi tourmenté par une vive soif pour les filles. La répression sexuelle de l'époque représente l'un des éléments majeurs qui troublent la psyché des gens. À ce propos, Chen Xiaoming écrit : « La répression sexuelle et l'angoisse qui en provient se répand dans le roman. (…) Tout individu était plongé dans une angoisse en corrélation avec la sexualité. Leur vie a connu une immense déviance et est coincée dans une grande absurdité. (…) Durant une telle époque extrêmement étouffante, la répression au niveau politique se transforme en répression sexuelle, dont la nature essentielle est la politique[697]. » En écrivant

[696] 他在一条僻静的胡同里，看到一个丰满的少妇走来时，竟然浑身颤抖不已。那一刻欲望使他失去了控制自己的能力，他昏头昏脑走向那位少妇时，根本不知道自己会抱住她，直到她发出惊恐的喊叫，挣脱以后拚命奔跑，他才渐渐意识到自己刚才干了什么. *Ibid.*, p. 96.

[697] 小说中弥漫着一种性的压抑和焦虑，……每个人都在性的焦虑中，生活发生了巨大的偏斜，陷入了一

ainsi, Chen renvoie ce roman qui retrace les expériences d'un enfant, apparemment personnelles et loin de la vie politique, à l'ambiance politique de l'époque.

En fait, le terme « Révolution culturelle » est absent dans ce roman. Même les scènes amères de persécution, qui sont communes pour les romans ayant comme contexte social la Révolution culturelle, sont également absentes dans le roman. Nous ressentons pourtant son atmosphère fort étouffante entre les lignes. Comme le signale Anne Wedell-Wedellsborg, « Le roman n'a jamais évoqué l'intervention directe de la politique, telle celle de la Révolution culturelle. Elle y existe pourtant en tant qu'ambiance morne et inquiétante (la bruine), et en tant qu'incertitude[698]. »

La mort de Wang Liqiang et la mise en prison de Su Yu, deux événements traumatisants pour Sun Guanglin, d'après notre analyse, sont dans une grande mesure liés à la répression sexuelle de l'époque de la Révolution culturelle. La violence de Sun Guangcai n'est pas sans rapport avec l'ambiance sociale de l'époque. Un monologue intérieur de Sun Guanglin montre que son père lui a montré tout de même une certaine tendresse : « Avant mon départ de Nanmen à l'âge de six ans, une grande intimité existait entre mes parents de moi. (…) Mais après mon retour à Nanmen, je m'étais retrouvé tout à coup seul et sans appui[699]. » Certes, la violence est la nature de Sun Guangcai. Mais d'après ce monologue intérieur de Sun Guanglin, l'attitude de son père à son égard a connu un grand changement. On se demande alors quelle en est la raison.

Il y a un événement qui marque de manière significative la vie de Sun Guangcai : la mort de son troisième fils. Comme nous l'avons évoqué dans la sous-section concernant l'image du père sous la plume de Yu Hua, après la mort de Sun Guangming, le père de la famille conçoit un beau rêve : un poste au sein du gouvernement lui serait proposé, car il est père d'un héros

种巨大的荒诞，……在这样一个极度压抑的年代，政治的压抑改变成性的压抑，而性的压抑的本质就是政治. CHEN Xiaoming, *«* Lun "Zai xiyu zhong huhan" *»*, *op. cit.*, p. 120.

[698] 像"文革"这样直接的政治介入，在小说中从来没有被特别提起过，它却是作为一种愁惨的氛围（细雨）、一种不确定……存在着. WEDELL-WEDELLSBORG Anne, *«* Yu Hua, zhuiyi yu "wenge" *»* 余华,追忆与"文革" (Yu Hua: la Révolution culturelle revisitée), *Zhongguo xiandai wenxue congkan* 中国现代文学研究丛刊, WANG Jingjing 王晶晶 (trad.), 2014, n° 06, p. 103. N'ayant pas trouvé la version originale en anglais (« Yu Hua : the Cultural revolution revisited »), nous nous référons à la version traduite en chinois.

[699] 我六岁离开南门以前，我和父母之间是那么亲切，……可是当我回到南门之后，我一下子变得无依无靠了. YU Hua, *Zai xiyu zhong huhan*, *op. cit.*, p. 11.

qui s'est sacrifié afin de sauver la vie d'un autre. Il fait tout ce qu'il faut en vue de préparer l'arrivée de ce grand jour qu'il s'est imaginé et finit par devenir l'objet de moquerie de ses voisins. Cet événement représenterait une grande blessure dans son amour-propre. De plus, comme il a cassé les meubles de la famille de l'enfant sauvé, Sun Guangcai, faute de moyens, est obligé de payer la dette avec des objets qu'il a à la maison. Résultat : « Ces objets rassemblés avec tant de mal après l'incendie redevenaient la propriété d'autrui[700]. » Les conditions de la famille deviennent encore pires après ces malheurs, ce qui aurait conduit Sun Guangcai à s'abandonner au plaisir charnel (adultère avec la veuve) et à une violence encore plus forte.

L'élément essentiel dans cette intrigue, c'est que d'après Sun Guangcai, le sacrifice de son fils lui vaudra une grande récompense, qui permettra à la famille de sortir de la pauvreté. Telle est la logique typique au temps de la révolution, qui préconise à un point maladif le sacrifice de l'individu pour les autres, pour la collectivité. Son attente s'avérant illusoire, Sun Guangcai se voit dans une situation pire que jamais. En tant que pilier de famille, il ne peut ni soutenir la famille au niveau financier, ni garder la dignité de la famille. Quand on dit que le protagoniste Sun Guanglin est jeté continuellement dans une situation de détresse, qui est due essentiellement à la tyrannie de son père, il faut également avouer que ce dernier se trouve lui-même dans une situation de désespoir. Ce désespoir porte une profonde empreinte du contexte politique de l'époque. Ainsi, l'auteur rapporte en fait le trauma de Sun Guanglin à l'ambiance étouffante et terrifiante provoquée par la Révolution culturelle.

En comparaison avec *Serpent à plumes*, dans lequel l'auteure met en scène des traumatismes fondamentaux développés par les psychanalystes, l'impact de la psychanalyse dans *Cris dans la bruine* semble moins évident. En lisant ce roman, nous avons pourtant une impression claire qu'il y a un discours psychanalytique. Shoshana Felman, dans un discours au sujet du film *Shoah* de Claude Lanzmann, souligne « the amazing psychoanalytic presence of Claude Lanzmann on the screen » et « the way in which the film incorporates (…) the most revolutionary and most radical psychoanalytic insights[701] ». Elle y développe cinq points

[700] 经历了一场大火后，多么艰难添置起来的物件，如今又成为了他人所有. *Ibid.*, p. 41.

[701] CARUTH Cathy, FELMAN Shoshana et LANZMANN Claude, « The obscenity of understanding: an evening with Claude Lanzmann », *in Trauma: Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 201.

communs entre le film et la psychanalyse[702]. Plusieurs points signalés par Felman, d'après nous, s'adapte parfaitement à ce texte remarquable de Yu Hua.

Le premier point que nous voulons emprunter à Felman, c'est la quête de la mémoire. À l'instar de la psychanalyse, ce roman de Yu Hua constitue une quête du passé, le passé douloureux qui exerce continuellement un impact sur le présent et qui façonne la personnalité du « je ». Le deuxième point que nous voulons signaler est la temporalité du roman, qui, pour reprendre les termes de Felman, « disrupts chronology, disrupts a certain kind of linear temporality[703] ». En lisant le roman, on peut avoir l'impression de suivre une analyse personnelle. Le « je » raconte tout ce qui vient à la tête concernant son vécu du passé, notamment les expériences traumatiques, sans se soucier de l'ordre chronologique. La narration est caractérisée par des sauts dans le temps et par la répétition de certains passages ou certains détails. Par exemple, le jour où Wang Liqiang vient à Nanmen adopter Sun Guanglin, ce dernier, innocent de ce qui est en train de se passer, pense qu'il part en voyage avec cet homme militaire ayant une image grandiose. Il dit, d'un air tout fier à son grand-père qu'il croise : « Je n'ai pas le temps de parler avec toi maintenant. » Cette intrigue est répétée deux fois dans le roman. Un enfant de six ans vendu à une famille part avec gaieté, car il pense qu'il s'agit d'un voyage. Cela est une scène qui marquera pour toujours la psyché de l'enfant, car elle annonce, avec une grande ironie et une grande amertume, son abandon définitif par la famille. Le narrateur se souvient en plus du moindre détail de la scène : le regard angoissé du grand-père, la fierté qu'il éprouve, le découragement de son frère aîné parce qu'il n'a plus de concurrent. Cette attention particulière portée aux détails précis constitue le troisième point commun entre le roman et la psychanalyse que nous voulons mettre en lumière.

4.2.3 Découverte de la sexualité

Les deux conceptions du trauma établies par Freud distinguent en fait deux formes de traumas : « Le traumatisme sexuel infantile et ses échos névrotiques ultérieurs et une autre forme de traumatisme (celle qui donne lieu aux dites "névroses traumatiques") liée à ce que

[702] Cf. *Ibid.*, p. 202‑203.

[703] *Ibid.*, p. 202.

nous appelons de manière plus contemporaine une “irruption du Réel” et qui est liée - notamment, mais pas exclusivement - aux effets de la guerre, de la violence, de la torture, des traumas collectifs, des entreprises de déshumanisation en général[704]. » Ce n’est qu’en 1920 qu’il développe sa théorie concernant les « névroses traumatiques ». Le trauma lié à la sexualité occupe toujours une place très importante dans son système théorique. Les écrivains chinois intéressés par l’écriture du trauma n’ont pas été indifférents aux traumatismes ayant trait à la sexualité. Nous allons prendre pour exemples deux personnages ayant subi le traumatisme sexuel dans leur enfance ou leur adolescence : Ruomu 若木 dans *Serpent à plumes* de Xu Xiaobin et Dai’er 黛二 dans *Rayons de soleil entre les lèvres* de Chen Ran.

Nous avons évoqué jusque-là plusieurs fois la relation mère-fille entre Ruomu et Yu. Si le caractère excentrique de Yu s’explique par le trauma que lui a causé Ruomu, l’aspect pathologique de cette dernière provient du trauma que lui a infligé sa propre mère, Xuanming 玄溟. Un événement que vit Ruomu à l’âge de dix-sept ans constitue un traumatisme dont elle n’arrive pas à se défaire de l’ombre durant toute sa vie.

Grandi dans une famille de hauts fonctionnaires avec une mère autoritaire, conservatrice et très exigeante, Ruomu, à dix-sept ans, ne connaît toujours pas grand-chose de l’autre sexe. Elle n’a pas connu la période où elle songe à l’amour et au niveau physique, elle ne présente pas encore les caractéristiques de la puberté. Un jour, son nouveau voisin, Qian Run 钱润, un jeune garçon vient voir secrètement Ruomu lorsque Xuanming est sortie pour les jeux de mah-jong. Qian Run, curieux des différences entre les garçons et les filles, montre à Ruomu son organe génital et lui demande si elle l’a également. Ruomu, choquée par cette découverte, lui montre le sien. Les deux adolescents répètent dès lors ce jeu à la dérobée, sans aller plus loin, mais finissent par être surpris par Xuanming. La mère, prise par la fureur, demande à Ruomu de rester agenouillée, sans préciser la durée de cette punition : « Je veux que cette ignoble fille reste agenouillée jusqu’à ce qu’elle meure[705]. »

Ainsi cette jeune fille obstinée reste-t-elle agenouillée immobile dans le noir sans manger ni boire et refuse de se lever pendant on ne sait combien de jours, jusqu’au moment où Xuanming se met à genoux devant elle pour la supplier.

[704] PIRET Bertrand, *Narration, histoire, récit : quelle élaboration du traumatisme dans la cure ?*, http://www.parole-sans-frontiere.org/spip.php?article296, consulté le 2 août 2018.

[705] 我要活活跪死这个贱人. XU Xiaobin, *Yushe*, *op. cit.*, p. 29.

她（玄溟）跪下的一刹那白纸剪成的少女才蓦然倒下。在一片惶乱中谁也没有注意到少女嘴角上还挂着一丝微笑，那笑容在阴白的脸上十分阴险可怖。

……

若木内心的阴霾笼罩了她整整一生。那个白纸剪成的少女从那个夜晚开始常常在黑暗中狞笑。若木象过去一样寡言，依然那样拿捏着小姐派头，脸上的线条依然那样精致，看不出任何毁伤的痕迹，只是枯坐的时间更长了。饭量简直少得可怜。若木枯坐的时候就直直地望着窗外的葡萄架，然后便慢慢地挖耳屎。那只纯金的挖耳勺就是玄溟在这时候送给若木的。那是玄溟的心爱之物。玄溟以为女儿会欣喜若狂，可是若木只是毫无表情地接过来，便开始挖耳屎了。一下，又一下。若木的镇定和目中无人使玄溟害怕。

Au moment où elle (Xuanming) se mit à genoux, la jeune fille, comme une feuille blanche découpée, s'écroula tout d'un coup. Au milieu de ce désordre et de cette panique, personne ne remarqua le sourire léger au coin de la bouche de la jeune fille, un sourire terrifiant sur son visage pâle et ténébreux.

(…)

Une ombre subsista à l'intérieur du cœur de Ruomu durant toute sa vie. À partir de cette nuit-là, la jeune fille, telle une feuille blanche découpée, souriait souvent de manière hideuse dans le noir. Comme avant, Ruomu parlait peu et continuait de manifester les manières d'une demoiselle issue d'une grande famille. Son visage était toujours raffiné, sans aucune trace de blessure. Mais le temps où elle restait assise toute seule devint encore plus long. Elle mangeait très peu. Quand elle était assise, elle regardait fixement la treille[706] devant la fenêtre, se curant lentement les oreilles. Un cure-oreille d'or pur lui fut offert par Xuanming à cette époque-là. C'était l'un des objets préférés de Xuanming. Elle avait cru que sa fille serait folle de joie, mais Ruomu ne fit que l'accepter sans aucune expression sur le visage. Elle se mit à curer ses oreilles, un coup après l'autre. Le sang froid et le regard vide de Ruomu firent peur à Xuanming.

Ce qui frappe les lecteurs dans un premier temps, c'est que Ruomu et Qian Run[707] n'apprennent la différence anatomique entre les deux sexes qu'à l'âge de dix-sept ans. Sachons que l'événement est situé dans les années 1930, quand la société chinoise est encore très traditionnelle et extrêmement sévère en ce qui concerne la sexualité. Ignorant de tout sur les différences entre les garçons et les filles, ils ne connaissent quasiment rien des rapports

[706] C'était en dessous de la treille qu'elle avait rencontré pour la première fois Qianrun.

[707] L'auteure ne précise pas l'âge de Qian Run. Mais nous comprenons d'après le contexte qu'il doit avoir à peu près le même âge que Ruomu.

sexuels. Ce jeu est pour eux semblable à un jeu d'enfants. C'est par la curiosité qu'ils le répètent. Autrement dit, il n'est pas encore symbolisé et n'est pas compris tel qu'il est perçu par les adultes. C'est la réaction violente de Xuanming, autrement dit par l'intervention de l'*autre*, qui fait que le jeu est symbolisé et qu'il revêt désormais la couleur sexuelle et la connotation d'interdiction.

Après cet événement, Ruomu reste longtemps agenouillée, immobile. Cette immobilité montre tout d'abord qu'elle est sous le choc. Petit à petit, la haine s'installe dans sa psyché. Elle refuse de manger, de boire et de se lever, ce qui correspond en fait à des gestes de vengeance adressés à Xuanming. Dans l'extrait cité, on constate des altérations de caractère provoquées par cet événement traumatique : les rires terrifiants dans le noir, les regards vides, le visage sans expression. En effet, sa haine qui vise au départ Xuanming semble s'être généralisée plus tard. Elle devient une personne malveillante. Toute consciente de l'amour réciproque entre Meihua 梅花, sa jeune bonne et Tiancheng 天成, son frère aîné, elle décide de marier Meihua à un serveur de la maison âgé de quarante-six ans. Son premier amour étant mort prématurément, Ruomu a du mal à supporter le bonheur des autres.

Elle prend une nouvelle habitude : se curer les oreilles. Cette habitude va l'accompagner durant toute sa vie. Ce geste, avec le précieux cure-oreille comme remplaçant du pénis, a évidemment une signification symbolique de rapport sexuel. D'après Freud, « Un symptôme se forme à titre de substitution à la place de quelque chose qui n'a pas réussi à se manifester au-dehors[708]. » De ce point de vue, nous pouvons dire qu'il s'agit d'un geste qui lui permet de réaliser, au niveau inconscient, ce qu'elle n'a pas pu accomplir ce jour-là. Dans son étude sur l'action traumatique, Freud évoque deux patientes névrosées qui donnent « l'impression d'être pour ainsi dire *fixées* à un certain fragment de leur passé, de ne pas pouvoir s'en dégager et d'être par conséquent étrangère au présent et au futur[709] ». Cette explication s'adapte également au cas de Ruomu, qui est évidemment *fixée* à cette expérience traumatique. Par ce symptôme morbide de se curer les oreilles, elle se trouve replacée dans le fragment du passé dont elle n'arrive pas à se dégager.

L'habitude de se curer les oreilles dévoile par ailleurs son souci à l'égard de la saleté. De plus, elle demande sans cesse à Meihua de nettoyer sa chambre, car elle trouve qu'il y a des

[708] FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse (1917)*, *op. cit.*, p. 337.

[709] *Ibid.*, p. 329.

poussières. En effet, la réaction de Xuanming fait que cette jeune fille conçoit désormais la sexualité comme quelque chose de sale et se considère comme une personne souillée. Elle ressent ainsi un besoin de se nettoyer et a du mal à construire une relation amoureuse normale. Cela explique le fait qu'elle reste célibataire jusqu'à l'âge de vingt-neuf ans. Finalement, c'est grâce à l'entremise de Xuanming qu'elle peut se marier.

Par ailleurs, le développement psychique de Ruomu semble stagner définitivement à ce stade-là. L'auteure signale à plusieurs reprises que Ruomu « commettait souvent la faute que l'on retrouvait chez les jeunes filles songeant à l'amour, celle de prendre la vie pour un théâtre[710] ». Une autre bribe de monologue intérieur de Ruomu pourrait également en être une preuve :

> 两个大些的女儿走了，羽住进了亚丹的家，玄溟一天到晚被曾外孙女韵儿弄得五迷三道，连话都懒得跟我说。田姨更是围着韵儿转。陆尘忙着写检查和揭发别人，连便血都没有时间去看。我觉得被所有的人抛弃了，所有的人都不再关心我，我觉得，这不公平，实在不公平[711]。
>
> Les deux filles sont déjà parties. Yu est logée chez Yada (une voisine). Xuanming est prise par Yun'er, son arrière-petite-fille, du matin jusqu'au soir. Elle n'a même pas envie de parler avec moi. Tianyi (une bonne de la maison) aussi, elle tourne toujours autour de Yun'er. Lu Chen (son mari) est occupé à écrire les confessions et à dénoncer les autres, de telle sorte qu'il n'a même pas le temps d'aller faire examiner ses selles sanglantes. Je me sens abandonnée de tous. Personne ne se soucie plus de moi. Je trouve cela inégal. Ce n'est vraiment pas égal.

On aurait dit qu'il s'agit d'un monologue intérieur d'une jeune fille, ou au moins d'une jeune dame. Mais en fait Ruomu a déjà plus de cinquante ans à l'époque. Elle recherche l'attention des autres. Elle est même jalouse de sa petite-fille qui jouit de l'amour de la famille. Alors que son mari est malade et en plus dénoncé par les autres pendant la période effroyable de la Révolution culturelle, Ruomu, au lieu de lui montrer du soutien, lui reproche de ne pas se soucier d'elle. Durant de longues années, tout en restant psychiquement une jeune fille, elle n'a pas du tout assumé la responsabilité en tant que mère de famille. À la maison, c'est Xuanming qui s'occupe de tout.

---

[710] 常犯把生活当戏剧的少女思春期的错误. XU Xiaobin, *Yushe*, *op. cit.*, p. 24.

[711] *Ibid.*, p. 156.

Un autre résultat de ce traumatisme est qu'elle développe une envie scopique maladive :

> 我的窥视欲望几十年如一日地不变，也许要追溯到 40 年代的那座葡萄架，那芳香的葡萄架是我的滑铁卢，它把人生的帷幕向她掀开一角，然后迅速关上了，我看到的恰恰是惊鸿一瞥的奇景，但是还没来得及品尝，那帷幕就关上了。从此后我总想看到帷幕的背后，我掀起一块块帷幕，可是看到的都是欲望，……
>
> 希望与绝望就这么缠绕着我。在有希望的时候，我需要不断地窥视，每当发现别人有和我同样的绝望，我心里就会好受得多[712]。
>
> Mon envie d'épier, qui n'a pas changé depuis des dizaines d'années, devrait remonter jusqu'à la treille des années 40. Cette treille parfumée est mon Waterloo. Elle lui a dévoilé un petit coin du rideau de la vie et le lui a fermé tout de suite. Ce que j'ai vu, c'était justement la scène la plus merveilleuse. Mais le rideau a été fermé avant que je puisse bien la savourer. Dès lors, j'ai toujours envie de regarder ce qui est derrière le rideau. J'ai écarté les rideaux, l'un après l'autre et je n'ai vu que le désir. (…)
>
> Ainsi l'espoir et le désespoir me harcèlent. Quand il y a de l'espoir, j'ai besoin d'épier. Quand je m'aperçois que les autres sont aussi désespérés que moi, je me sens beaucoup mieux.

Ce passage, présenté sous forme de monologue intérieur, montre que son envie scopique provient directement de l'événement traumatique qu'elle a vécu à dix-sept ans. Cet événement, d'après la victime, lui ferme la porte menant au bonheur après lui en avoir montré une perspective. C'est pour cela qu'elle a toujours envie de regarder afin de savoir ce qu'il peut y avoir. Nous pensons pourtant que cette envie pourrait s'expliquer par le fait que dans cet événement, Ruomu elle-même a été épiée par Xuanming. En répétant l'acte d'épier les secrets des autres, d'un côté, elle revient de manière compulsionnelle à son passé douloureux ; d'un autre côté, elle se place dans une position active et tente d'infliger aux autres les coups psychiques qu'elle a reçus, ce qui est pour elle une façon de jouir.

Nous avons analysé jusque-là les effets de l'événement traumatique que subit Ruomu dans son adolescence, qui a complètement changé sa vie. C'est la tyrannie de Xuanming qui en est responsable. Nous avons affaire à une mère dévorante typée. Son autorité maternelle fait de sa fille une marionnette sans âme. La relation entre Xuanming et Ruomu est marquée par une ambivalence. D'un côté, Ruomu hait sa mère ; d'un autre, elle est totalement dépendante

[712] *Ibid.*, p. 155.

d'elle. Lorsque Ruomu est à l'université, Xuanming l'accompagne dans tous ses cours. Elle connaît tous les camarades de classe et fait de sa maison le salon de la classe. Finalement, c'est aussi elle qui met en place tout une stratégie afin de tromper Lu Chen pour qu'il se marie avec sa fille. Xuanming est dans une certaine mesure le porte-parole du système phallocrate. Dans cette famille où le père est toujours absent, c'est elle qui incarne l'autorité paternelle. Bien qu'elle haïsse son mari, qui est très attiré par des actrices de l'opéra de Beijing, elle insiste que sa fille doive avoir un fils et qu'il porte le nom de son mari (au lieu de celui de Lu Chen) afin d'assumer la descendance de la famille. C'est une femme autoritaire complètement noyée dans le discours masculin, mais qui en prend la défense. Ce qui est le plus tragique, c'est qu'elle impose cette pensée à sa fille Ruomu, qui l'accepte malgré elle et fait en plus de sa propre fille Yu une victime de cette mentalité.

La nouvelle *Rayons de soleil entre les lèvres* peut être considérée comme le rapport d'un cas clinique en psychanalyse. La protagoniste, Dai'er 黛二[713], vient chez le dentiste Kong Sen 孔森 pour se faire arracher une dent. Sa peur des aiguilles rend pourtant ce travail impossible. Après cette scène à la clinique, les deux protagonistes se rencontrent un jour par hasard devant un théâtre. Ainsi commence leur relation amoureuse. Kong Sen ressent tout le temps l'angoisse de Dai'er vis-à-vis des contacts corporels avec lui. Un jour, Dai'er décide de lui raconter une expérience d'enfance, qui est à l'origine de sa phobie. Quand elle était petite, elle avait comme copain un architecte d'âge moyen. C'était un homme intéressé par des jeux de construction, qui d'après Dai'er adulte, ont des significations symboliques nettement liées au sexe. Leur amitié finit par un jour de pluie : l'architecte force la petite Dai'er à regarder son membre viril. Cet acte de raconter son expérience traumatique la libère de sa peur. Elle accepte ainsi que Kong Sen lui arrache la dent et se marie avec ce dernier.

Après une courte ouverture visant à présenter notre protagoniste, l'auteure situe Dai'er tout de suite dans le cabinet du dentiste Kong Sen. Installée sur le fauteuil dentaire, Dai'er ne peut s'empêcher de penser à une scène d'enfance. À l'âge de sept ans et demi, Dai'er a dû se faire piquer de manière régulière pendant plus de deux mois à cause d'une méningite. Elle éprouvait déjà une peur extrême face aux aguilles :

> 那长长的针头从小黛二的屁股刺到她的心里，那针头同她的年龄一起长大[714]。

[713] C'est le nom qu'a donné Chen Ran aux protagonistes de plusieurs de ses nouvelles.

[714] CHEN Ran 陈染, *« Zuichun li de yangguang »* 嘴唇里的阳光 (Rayons de soleil entre les lèvres), *in Yu*

La longue aiguille piqua la fesse de petite Dai'er jusqu'à son cœur et grandit encore avec l'âge.

Cette phrase montre tout d'abord combien Dai'er a peur des aiguilles. Elle souligne en même temps que cette peur a persisté malgré le temps qui s'est écoulé. Sous l'impact de ce souvenir, Dai'er se met à trembler. C'est à ce moment-là que le docteur Kong Sen s'approche d'elle avec une seringue, ce qui provoque chez elle des fantasmes :

模模糊糊中黛二触目惊心地看到一根长在男人身上的巨大的针头朝向她的脸孔……[715]

À travers une vision trouble, Dai'er, choquée, vit une gigantesque aiguille sur le corps d'un homme s'approcher de son visage…

Ce fantasme dévoile l'origine de sa phobie : ce qu'elle craint véritablement est le membre viril. Les aiguilles ne sont qu'un substitut. En fait, elle a peur non seulement des aiguilles, mais de tout ce qui ressemble au membre viril, comme les longs passages étroits entre deux immeubles, ainsi que de toute situation lui rappelant les rapports sexuels.

Bien qu'elle soit dans une relation amoureuse avec Kong Sen depuis déjà un certain moment, elle refuse toujours les contacts corporels, ce qui gêne le jeune docteur. Après une longue hésitation, elle décide de raconter à son amoureux l'expérience traumatique qu'elle a vécue dans son enfance et qu'elle a cachée au fond de son cœur pendant de longues années. Elle veut qu'il partage avec elle ce passé lourd.

L'architecte, qui est d'habitude calme et silencieux, est pourtant excité quand il joue aux jeux de construction avec Dai'er. Il lui apprend à construire avec des cailloux et de l'argile des grandes tours. Lorsque les grandes tours sont sur le point de s'effondre, il pousse des cris de joie. Il aime aussi s'amuser avec les robinets. Il les ouvrent en grand pour que l'eau jaillisse le plus loin possible. C'est ainsi que Dai'er explique sa passion pour ce genre de jeux :

长大后，黛二小姐才渐渐懂得了建筑师那种疯狂工作和游戏与他作为一个失败的男人之间的某种关联——一种丧失的补偿[716]。

---

wangshi ganbei 与往事干杯, Nanjing, 江苏文艺出版社, coll. « Chen Ran wenji » 陈染文集, 1996, vol. 1/6 p. 384.

[715] *Ibid.*, p. 389.

[716] *Ibid.*, p. 394.

> C'est avec sa maturation que Mademoiselle Dai'er comprit petit à petit le lien entre le travail et les jeux fous de l'architecte et son échec en tant qu'homme : il s'agissait d'une compensation de la perte.

Par « son échec en tant qu'homme », l'auteure sous-entend que cet architecte est sexuellement impuissant. Elle explique son exhibitionnisme par la récompense de cette impuissance. En effet, l'exhibitionnisme est souvent considéré par les psychanalystes comme la défense contre l'impuissance. Cet homme finit par être envoyé à l'asile d'aliénés à cause d'avoir répété ce qu'il a fait à Dai'er. Après en être sorti, il meurt volontairement dans l'incendie de sa maison. Cette expérience d'enfance devient ainsi encore plus traumatisante car elle est liée à la mort.

La courte nouvelle est divisée en six parties, chaque partie possédant un titre. La partie où Dai'er revisite son passé douloureux s'intitule « Un entretien clinique » (一次临床访谈). Cette partie se termine avec le paragraphe suivant :

> 年轻的牙医把一只手重重压在黛二小姐的肩上，……那是一只黛二小姐向往已久的医生的手臂，她深切期待这样一只手把她从某种记忆里拯救出来。有生以来她第一次把自己当作病人软软地靠在那只根除过无数只坏牙的手臂之中。这手臂本身就是一个最温情最安全的临床访谈者，一个最准确的 DSM-III 系统[717]。

> Le jeune dentiste, avec sa main, appuya fort sur l'épaule de Mademoiselle Dai'er. C'était un bras d'un docteur dont rêvait Mademoiselle Dai'er depuis longtemps. Elle attentait, d'un cœur sincère, que ce bras la libère d'un certain souvenir. Pour la première fois de la vie, elle se considéra comme une patiente et s'appuya sur ce bras qui avait arraché d'innombrables mauvaises dents. Ce bras même était l'animateur de l'entretien clinique le plus tendre et le plus sécurisant, le système DSM-III le plus précis.

Le jeune dentiste, son amoureux, joue le rôle de psychologue dans cet entretien clinique. Pour cette intrigue, Chen Ran s'appuie sur deux éléments psychologiques. Le premier réside dans ce que l'acte de raconter une expérience traumatique a un effet d'abréaction, aboutissant ainsi à une éventuelle guérison. Le second élément est le rôle de l'amour dans la cure. Dans ce texte, l'amour constitue évidemment l'élément majeur pour le rétablissement psychique de Dai'er. Le jeune homme qui l'écoute, la console et la soutient représente pour Dai'er un abri sécurisant. C'est non seulement la personne qui la soulage de la douleur physique – lui

[717] *Ibid.*, p. 395.

arrache les dents de sagesse, mais également celle qui lui soulage la douleur psychique. En effet, dans ce texte, les dents de sagesse constituent une métaphore de son trauma qui l'accompagne depuis son enfance.

Par rapport aux autres textes de Chen Ran que nous avons analysés, ce texte nous semble moins intéressant. Comme nous l'avons évoqué, il est presque un cas clinique. L'auteure, après une brève introduction sur son personnage, décrit ses symptômes. Le dévoilement de l'origine de son trauma est aussi le processus de l'analyse, qui conduit à sa guérison. Du point de vue littéraire, tout est déjà dit dans le texte. Il n'y a pas un espace blanc qui permet aux lecteurs d'imaginer, de s'engager dans le texte. De plus, les personnages sont isolés de tout contexte social et sont décrits purement du côté psychique. Cela fait qu'ils ont une image monotone, et que le texte est peu riche en connotations. Du point de vue psychanalytique, ce cas clinique est traité de manière simpliste. Ce qui peut être le plus gênant dans ce cas, c'est que Dai'er est pleinement consciente que sa peur pour les aiguilles provient de son expérience traumatique d'enfance. Néanmoins, d'après Freud, « Les processus conscients n'engendrent pas de symptômes névrotiques », et « dès que les processus inconscients deviennent conscients, les symptômes disparaissent[718] ». Cela veut dire que si elle connaît l'origine de sa phobie, elle ne devrait pas en avoir les symptômes. Autrement dit, dans ce cas inventé par Chen Ran, le processus de refoulement n'intervient pas. Certes, nous avons affaire à un texte littéraire, mais pas un vrai cas clinique. Pourtant, nous voulons tout de même signaler ce point qui nous semble problématique dans ce texte.

En comparaison avec le personnage de Ruomu, dont le trauma s'intègre de manière harmonieuse avec le reste du roman et engendre des conséquences néfastes tant pour elle-même que pour sa fille Yu, la figure de Dai'er dans cette nouvelle de Chen Ran nous paraît trop simple et transparent.

[718] FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse* (1917), *op. cit.*, p. 337.

4.3 Le trauma collectif : Révolution culturelle, une présence absente

4.3.1 Après la littérature des cicatrices et la littérature d'introspection, quelle narration pour la Révolution culturelle ?

Le trauma collectif a fait l'objet d'études de plusieurs chercheurs. Kai Erikson, dans son ouvrage influent intitulé « Everything in its path », conceptualise la différence entre le *trauma personnel* et le *trauma collectif* :

> By *individual trauma* I mean a blow to the psyche that breaks through one's defenses so suddenly and with such brutal force that one cannot react to it effectively. (…) By *collective trauma*, on the other hand, I mean a blow to the basic tissues of social life that damages the bonds attaching people together and impairs the prevailing sense of communality. The collective trauma works its way slowly and even insidiously into the awareness of those who suffer from it, so it does not have the quality of suddenness normally associated with "trauma". But it is a form of shock all the same, a gradual realization that the community no longer exists as an effective source of support and that an important part of the self has disappeared[719].

À ce titre, Jeffrey C. Alexander, quant à lui, parle d'un *trauma culturel* qui « occurs when members of a collectivity feel they have been subjected to a horrendous event that leaves indelible marks upon their group consciousness, marking their memories forever and changing their future identity in fundamental and irrevocable ways[720] ».

Arthur G. Neal, afin de souligner les conséquences d'un trauma collectif, établit la similarité entre une victime d'un viol et une nation ayant subi un trauma : « Just as the rape victim becomes permanently changed as a result of the trauma, the nation becomes permanently

[719] ERIKSON Kai T., *Everything in its path: destruction of community in the Buffalo Creek flood*, New York, Simon and Schuster, 1976, p. 153‑154.

[720] ALEXANDER Jeffrey C., EYERMAN Ron, GIESEN Bernard, SMELSER Neil J. et SZTOMPKA Piotr, *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley, University of California Press, 2004, p. 1.

changed as a result of a trauma in the social realm[721]. » Et il continue de préciser que le trauma collectif peut troubler l'identité nationale :

> All collective traumas have some bearing on national identity. While in some cases national trauma results in enhancing a sense of unity within a society, there are other cases in which collective traumas have fragmenting effects. Feelings of alienation depend in some measure on the predictions that are made about the outcome of event. (…) The social heritage provides us with an everyday blueprint and a sense of social continuity. A serious crisis of meaning surfaces when we can no longer make assumptions about the continuity of social life as it is known and understood[722].

Étant donné l'importance du trauma collectif, notamment ses conséquences destructives sur la psyché des membres et sur l'identité de la collectivité, représenter et construire le trauma collectif devient une nécessité, car cela permet de « restore collective psychological health by lifting societal repression and restoring memory[723] ». De plus, quand il s'agit du trauma collectif, tout le monde n'est pas directement victime. Mais c'est l'ensemble de la collectivité qui est touché. Par la représentation du trauma collectif, que ce soit la littérature ou les autres représentations culturelles, les autres membres sont invités à partager la souffrance de ceux qui ont subi la perte et aussi à partager la responsabilité, comme le signale Alexander :

> It is by constructing cultural traumas that social groups, national societies, and sometimes even entire civilizations not only cognitively identify the existence and source of human suffering but "take on board" some significant responsibility for it. Insofar as they identify the cause of trauma, and thereby assume such moral responsibility, members of collectivities define their solidary relationships in ways that, in principle, allow them to share the sufferings of others[724].

La Révolution culturelle a été sans aucun doute un traumatisme collectif pour les Chinois. Dès la fin des années 70, c'est-à-dire une fois la nation sortie de ces dix années marquant profondément la psyché des Chinois, la Révolution culturelle a fait l'objet d'écritures de la

[721] NEAL Arthur G., *National Trauma and Collective Memory: Major Events in the American Century*, Armonk, M.E. Sharpe, 1998, p. 4.

[722] *Ibid.*, p. 31.

[723] ALEXANDER Jeffrey C., EYERMAN Ron, GIESEN Bernard, SMELSER Neil J. et SZTOMPKA Piotr, *Cultural Trauma and Collective Identity*, *op. cit.*, p. 7.

[724] *Ibid.*, p. 1.

part de bien des auteurs. C'est ainsi que Dai Jinhua signale l'importance de ce trauma collectif dans la littérature chinoise de la Nouvelle période :

> Elle (la Révolution culturelle) représente en fait le texte latent le plus complexe de la littérature et la culture des années 80, ou bien de la Nouvelle période. Autrement dit, la mémoire historique et personnelle de la Révolution culturelle a existé, durant l'ensemble des années 80, en tant qu'une « présence absente ». Dans la plupart des cas, elle ne n'apparaissait pas dans les textes. Elle constituait pourtant le contexte de référence le plus important que visait la construction discursive de ces textes littéraires[725].

À la fin des années 70 et au début des années 80, ont émergé deux genres littéraires visant la Révolution culturelle : la *littérature des cicatrices* (*Shanghen wenxue* 伤痕文学) et la *littérature d'introspection* (*Fansi wenxue* 反思文学). Comme leurs noms l'indiquent, la littérature des cicatrices a comme objectif de révéler les « cicatrices » qu'a laissées la Révolution culturelle sur le peuple et d'abréagir les émotions réprimées durant les dix ans, tandis que la littérature d'introspection, qui lui a succédé et qui est considérée comme son prolongement et son approfondissement, vise à réfléchir sur ce passé douloureux afin d'en tirer des leçons. Ces deux genres littéraires n'ont pas pu duré longtemps et ont fait l'objet de beaucoup de critiques. La littérature des cicatrices a été critiquée pour être « l'expression plaintive d'une souffrance individuelle, manquant aussi bien de réflexion sur les responsabilités des divers acteurs de la Révolution culturelle, que d'une analyse sérieuse de sa dimension collective et institutionnelle, ainsi que de sa signification historique[726] ». Et la littérature d'introspection a été accusée pour avoir « refusé de s'introspecter au nom de l'introspection[727] ».

Il y a un point commun entre ces deux genres, un point qui leur est fatal : ces textes qui relatent les mémoires concernant la Révolution culturelle semblent suivre le même modèle. Il

[725] 它（"文化大革命"）事实上充当了八十年代或曰新时期文学与文化最为繁复的潜文本。换一种说法，"文化大革命"历史与个人记忆在整个八十年代更多地是作为"缺席的在场者"。在多数情况下，它并不浮现在文本之中，但它却始终是其话语构建的真正指涉与最重要的"参正文本". DAI Jinhua 戴锦华, *«* Zhizhe xixue : Yuedu Wang Xiaobo *»* 智者戏谑──阅读王小波 (Badinage d'un sage : Lire Wang Xiaobo), *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论, 1998, n° 02, p. 25.

[726] VEG Sebastian, « Fiction utopique et examen critique: La Révolution culturelle dans "L'Âge d'or" de Wang Xiaobo », *China Perspectives*, 2007, 2007/4, p. 78.

[727] 以反思的名义拒绝反思.DAI Jinhua, *«* Zhizhe xixue : Yuedu Wang Xiaobo *»*, *op. cit.*, p. 25.

s'agit dans la plupart des cas de la critique politique et de l'épanchement des émotions issues de la souffrance. Autrement dit, il n'y pas de différences essentielles entres les textes. Ce phénomène est expliqué souvent par l'incorporation de la mémoire personnelle dans la mémoire collective :

> Quelque spécial que soient les matières sentimentales, quelque intime que soit la mémoire personnelle, dans l'écriture de la Révolution culturelle, elles sont toujours représentées sous l'angle du « grand récit » de l'histoire. Il y a toujours des explications sur la cause et l'origine du désastre, ainsi que des conclusions sur les conséquences et sur les leçons tirées. Pour dire autrement, les mémoires personnelles sur la Révolution culturelle ne peuvent être écrites et lues qu'avec la grammaire de la mémoire collective[728].

Ainsi, malgré le nombre important de textes sur la Révolution culturelle publiés à la fin des années 70 et au début des années 80, il n'y a qu'une seule voix, la voix officielle partagée par la collectivité. Cette voix unanime de la mémoire collective, d'après Li Xinliang, mène naturellement à une représentation simpliste de l'histoire, car elle efface la diversité et la complexité de l'histoire, aboutissant à une interprétation partielle de vérité historique[729].

Ce n'est qu'à partir du milieu des années 80, notamment avec les avant-gardistes, qu'on a vu enfin l'apparition de vraies mémoires personnelles de la Révolution culturelle. Au lieu de suivre le modèle partagé par les auteurs de l'époque précédente, qui portait l'empreinte du discours dominant, les avant-gardistes se sont engagés dans la représentation de l'existence des individus durant cette période. On y constate des caractéristiques qui se distinguent radicalement de celles de la littérature des cicatrices et de la littérature d'introspection. Voici ce qu'a dit Li Xinliang à ce propos : « Sur le plan narratif, la Révolution culturelle sous leur plume, au lieu d'être une histoire complète et ordonnée, se présente sous forme de fragments de souvenirs qui s'entrecroisent et qui sont marqués par le désordre dans le temps et dans

[728] 再特殊的感性材料，再隐秘的私人记忆，在文革书写中又总是要以历史"大叙述"的面目出现，总是伴随着对灾难前因、起源、后果、教训的解释与总结。换言之，有关文革的私人记忆必须要以公众记忆的语法才能被书写被阅读. Xu Zidong 许子东, *Weile wangque de jiti jiyi : Jiedu 50 pian wenge xiaoshuo* 为了忘却的集体记忆：解读 50 篇文革小说 (Pour la mémoire collective oubliée : Lecture de 50 romans sur la Révolution culturelle), Beijing, Shenghuo dushu xinzhi Sanlian shudian, 2000, p. 6.

[729] Cf. Li Xinliang 李新亮, *«* "Wenge" xiaoshuo zhong "wenge" jiyi de zhuanbian *»* "文革"小说中"文革"记忆的转变 (L'évolution de la mémoire de la Révolution culturelle dans les romans sur la Révolution cuturelle), *Dangdai wentan* 当代文坛, 2011, n° 04, p. 45.

l'espace. Les avant-gardistes abandonnent le modèle de narrer les histoires misérables des protagonistes durant la Révolution culturelle et exposent, avec sang froid et objectivité, l'effroi et le trauma des victimes[730]. »

En effet, la littérature des cicatrices et la littérature d'introspection s'inscrivent tous les deux dans le réalisme traditionnel. L'accent est mis, bien sûr, sur le malheur des protagonistes. Dans ce but, les auteurs choisissent de relater leurs expériences misérables. L'attention est mise sur la réalité externe plutôt que sur la réalité interne. Ce genre de narration, jugé par Yang Xiaobin comme une simple représentation du trauma sans médiation[731], est critiqué par les commentateurs pour son insuffisance et pour son impuissance. Pour Yang, il est dans une certaine mesure « an accomplice to the violence because of its lack of distance, because of its transparent formation, which is equivalent to the pattern of political power presenting the false whole[732] ».

Si ces deux genres classiques ne s'avèrent pas capables de révéler le trauma causé par la Révolution culturelle, pourquoi les textes des avant-gardistes se montrent-ils efficaces et appropriés ?

Anne Whitehead, dans son ouvrage *Trauma fiction*, a signalé l'impact des théories du trauma sur la littérature du trauma : « The rise of trauma theory has provided novelists with new ways of conceptualising trauma and has shifted attention away from the question of what is remembered of the past to how and why it is remembered[733]. » Nous pouvons dire que la littérature des cicatrices et la littérature d'introspection s'intéressent à « what is remembered of the past », tandis que les textes des avant-gardistes à « how and why it is remembered ». Alors comment les romanciers, inspirés par les théories du trauma, abordent la question « comment le passé traumatique est mémorisé » ? Anne Whitehead a continué d'expliquer : « Novelists have frequently found that the impact of trauma can only adequately be represented by mimicking its forms and symptoms, so that temporality and chronology

[730] 在叙事上，他们笔下的"文革"并不是完整有序的"文革"历史，而是呈现出一种时空颠倒、错乱交织的"文革"记忆碎片。先锋小说家们放弃对主人公在"文革"中的悲惨故事的讲述模式，而对"文革"受害者的心理恐惧和心理创伤进行客观冷静的展示. *Ibid.*

[731] Cf. YANG Xiaobin, *The Chinese Postmodern*, *op. cit.*, p. 53.

[732] *Ibid.*

[733] WHITEHEAD Anne, *Trauma Fiction*, *op. cit.*, p. 3.

collapse, and narratives are characterised by repetition and indirection[734]. » Les caractéristiques narratives des textes avant-gardistes telles que nous les avons signalées plus haut, à savoir le saut dans le temps et dans l'espace, des fragments de souvenir, correspondent en fait aux formes et aux symptômes du trauma.

La psychanalyse figure certainement parmi les théories du trauma, qui, d'après Whitehead, a exercé une influence sur les nouveaux modèles de la narration du trauma. Comme nous le savons, Freud étudia la névrose traumatique à partir d'un constat clinique :

> (…) la vie onirique de la névrose traumatique a ceci de caractéristique qu'elle ramène sans arrêt le patient dans la situation de son accident, situation d'où il se réveille en proie à une nouvelle frayeur. On s'étonne beaucoup trop peu de la chose. On pense que c'est précisément une preuve de la puissance de l'impression faite par le vécu traumatique, si même dans le sommeil elle vient et revient s'imposer au malade. Si le malade est en quelque sorte psychiquement fixé au trauma. (…) Simplement, je ne sais pas que les patients souffrant de névrose traumatique s'affairent beaucoup dans leur vie éveillée à se souvenir de leur accident. Il s'efforcent peut-être plutôt de ne pas y penser[735].

Ce constat clinique révèle une caractéristique cardinale de la vie psychique des névrosés traumatiques : les souvenirs du vécu traumatique reviennent de manière involontaire et avec insistance. Par la dernière phrase, Freud signale le fait que les traumatisés tentent de se débarrasser de ces souvenirs, mais qu'ils n'y arrivent pas. Autrement dit, ils sont constamment hantés par les images, possédés par le passé. Cela est représenté dans les romans sous forme de flashback, de pensées intrusives ou de cauchemars. Ainsi les romans visant à décrire le trauma sont-ils souvent marqués par l'intrusion d'un temps dans un autre, par les sauts dans l'espace et par la répétition d'une certaine image et d'une certaine scène du passé.

Dans *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, Freud signale que les victimes peuvent quitter le lieu d'accident apparemment intacts et ne présentent des symptômes psychiques que dans les semaines qui suivent. Il appelle ce temps entre l'accident et l'apparition des symptômes la « période de latence »[736]. Ce développement concernant l' « après-coup » de Freud, d'après Whitehead « involves a radical rethinking of the causality and temporality of

[734] *Ibid.*

[735] FREUD Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir (1920)*, *op. cit.*, p. 83.

[736] FREUD Sigmund, *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2014, p. 117.

memory[737] ». Inspiré par Freud, Cathy Caruth, dans son ouvrage fréquemment cité intitulé « Trauma: Explorations in Memory », propose une définition du trauma : « (…) the event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated *possession* of the one who experiences it. To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event[738]. » La caractéristique « après-coup » du trauma proposée par Freud fournit aux théoriciens, comme Caruth, et peut-être aux auteurs avant-gardistes chinois un modèle pour repenser la relation entre la mémoire et le trauma et aussi pour construire une temporalité non linéaire.

Dans les deux sous-sections qui suivent, nous allons étudier deux textes qui traitent du trauma de la Révolution culturelle : la nouvelle *1986* de Yu Hua et le roman *La mort est une habitude* de Zhang Xianliang. Dans l'analyse que nous venons d'effectuer, nous avons opposé la littérature des cicatrices et la littérature d'introspection aux textes des avant-gardistes en terme d'écriture du trauma lié à la Révolution culturelle. Nous l'avons fait parce que les avant-gardistes représentent un point tournant dans cette écriture. Cela ne veut pas dire que les caractéristiques que nous avons abordées sont propres aux textes des avant-gardistes. Elles sont présentes, par exemple, dans le texte de Zhang Xianliang, *La mort est une habitude*, qui n'est pas classé dans ce genre. Dans cette partie, notre attention se portera sur les stratégies narratives visant à mettre en lumière les effets du trauma.

4.3.2 Yu Hua : le fou, un revenant du passé

Comme son nom l'indique, l'histoire de *1986* se passe durant cette année-là, dix ans après la Révolution culturelle. Un professeur d'histoire, disparu pendant la Révolution, et ayant laissé derrière lui sa jeune épouse et sa fille de trois ans, revient dans son bourg sous les traits d'un fou qui se mutile dans la rue. La nouvelle s'ouvre avec un prologue construit sur un va-et-vient entre le passé et le présent : au milieu de la Révolution culturelle, le professeur d'histoire a disparu à la suite de son arrestation par les Gardes rouges. Sa femme, qui s'est remariée, trouve par hasard des notes qu'a écrites son ex-mari sur l'histoire des supplices de

[737] WHITEHEAD Anne, *Trauma Fiction*, *op. cit.*, p. 6.

[738] CARUTH Cathy, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 4-5.

la Chine ancienne. Cet objet du passé la ramène au souvenir de la nuit terrible où son ex-mari a été arrêté, souvenir qu'elle cherchait tout le temps à enterrer. En effet, après avoir été arrêté à cause de son intérêt pour les châtiments les plus barbares du temps féodal, il a été enfermé dans son bureau pour écrire des confessions. Témoin du suicide de son collègue, ainsi que de la scène terrifiant où un nombre incalculable de gens se sont sauvés en sautant du haut d'un bâtiment en feu, il est devenu fou. Dans les cinq chapitres qui suivent, qui se situent en général dans le présent, c'est-à-dire en 1986, l'histoire n'évolue presque pas : l'auteur se contente de relater les moindres détails de l'automutilation du fou, ainsi que les réactions du public indifférent.

Il s'agit donc d'un fou revenant du passé, d'un fantôme qui incarne le passé effroyable de Révolution culturelle. Si le professeur devient fou, c'est parce qu'il a subi de graves traumatismes. Cathy Caruth dans son fameux ouvrage *Trauma : explorations in memory* a signalé que le trauma, qui est un symptôme pathologique, au lieu du symptôme de l'inconscient, est le symptôme de l'histoire. Voilà ce qu'elle a dit : « The traumatized, we might say, carry an impossible history with them, or they become themselves the symptom of a history that they cannot entirely possess[739]. » Dans le cas de notre professeur d'histoire, son trauma, autrement dit, sa folie, est non seulement le symptôme de la cruauté de la Révolution culturelle, mais également celui de la violence du passé archaïque de la Chine. En effet, il était intéressé autrefois par l'étude des tortures de la Chine ancienne. Ces connaissances étant gardées toujours dans sa mémoire, c'est à l'exemple des *cinq supplices* (五刑 : le marquage au fer rouge, l'amputation du nez, l'amputation de la jambe, la castration, la peine capitale) qu'il expérimente maintenant la torture sur lui-même. C'est un sujet traumatisé, dont la psyché est ancrée définitivement dans le passé.

Concernant la narration du trauma, Anne Whitehead, se référant aux développements théoriques de Nicola King, de Jean-François Lyotard et de Caruth, a estimé que le réalisme traditionnel ne devait pas être un bon choix pour relater les événements traumatiques. D'après elle, « the more experimental forms emerging out of postmodernist and post colonial fiction offer the contemporary novelist a promising vehicle for communicating the unreality of trauma, while still remaining faithful to the facts of history[740]. » L'auteure a également

[739] *Ibid.*, p. 5.

[740] WHITEHEAD Anne, *Trauma Fiction*, *op. cit.*, p. 87.

signalé des caractéristiques stylistiques qui sont propres à la narration du trauma : répétition, intertextualité et une voix narrative fragmentée[741]. En effet, certaines de ces stratégies ont été également mises en œuvres par Yu Hua dans le texte qui nous intéresse.

Une narration « folle »

Les textes de Yu Hua de la période dite « avant-gardiste » sont caractérisés par son aspect irrationnel. *1986* en est un exemple typique. Dans les textes classiques destinés à la Révolution culturelle, notamment ceux de la « littérature des cicatrices » et de la « littérature de l'introspection », les auteurs visent dans la plupart des cas une représentation « objective » du passé, tandis que Yu Hua refuse toute tentative d'objectivité. En plongeant dans la psyché du fou, le narrateur s'identifie complètement à la voix de ce dernier, qui est hanté par le passé. Le passage suivant nous révèle cette caractéristique, ainsi que l'effet qu'elle produit.

他看到前面有一个人躺着，就躺在脚前，那人的脚就连看自己的脚。他提起自己的脚去踢躺着的脚。不料那脚猛地缩了回去。当他把脚放下时，那脚又伸了过来，又和他的脚连在了一起。他不禁兴奋起来，于是悄悄地将脚再次提起来，他发现地上的脚同时在慢慢退缩，他感到对方警觉了，便将脚提着不动，看到对方的脚也提着不动后，他猛地一脚朝对方的腰部踩去。他听到一声沉重的响声，定睛一瞧，那躺着的人依旧完好无损，躺着的脚也依旧连着他的脚。这使他怒气冲冲了，于是他眼睛一闭，拚命地朝前奔跑了起来，两脚拚命地往地上踩。跑了一阵再睁眼一看，那家伙还躺在他前面，还是刚才的模样。这让他沮丧万分，他无可奈何地朝四周张望。……他看到那人被打得粉身碎骨后，才心满意足地转过身去。一大片金色的阳光猛然刺来，让他头晕眼花。但他没闭上眼睛，相反却是抬起了头。于是他看到了一颗辉煌的头颅，正在喷射着鲜血[742]。

Il vit quelqu'un couché juste devant lui, le pied de l'homme touchant le sien. Il leva la jambe pour lui donner un coup de pied. À sa grande surprise, le pied recula brusquement. Quand il reposa le sien, le pied s'avança de nouveau et revient le toucher. Alors il s'énerva et leva la jambe derechef, tout doucement. Il s'aperçut que le pied, par terre, se retirait lentement. Sentant que l'autre était sur ses gardes, il resta un pied en l'air sans bouger, et quand il se rendit compte que le type restait

[741] *Ibid.*, p. 84.

[742] YU Hua 余华, *« Yi jiu ba liu nian »* 一九八六年 (1986), *in Yu Hua zuopin ji* 余华作品集, Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1995, vol. 1/3 p. 151.

> lui aussi immobile, un pied en l'air, il lui piétina le bassin. Il entendit un bruit lourd et regarda fixement : l'homme couché était indemne, le pied toujours tout près du sien. Cela le mit en rage et il ferma les yeux, s'élança ventre à terre, ses pieds martelant le sol. Après cette course, il rouvrit les yeux : le type était encore couché devant lui, comme tout à l'heure. Consterné, il jeta de tous côtés des regards de détresse. (…) Ce ne fut qu'en voyant l'homme réduit en charpie qu'il se détourna, satisfait. Une lumière dorée l'aveugla soudain, il en eut le vertige et la vue brouillée. Mais il ne ferma pas les yeux, tout au contraire, il leva la tête. Alors il vit un crâne resplendissant d'où jaillissait du sang[743].

Le passage peut être un peu difficile à comprendre à la première lecture. Si on le lit de manière attentive, et surtout en nous identifiant au fou, on va comprendre que cet « autre » qui fait l'objet de ses attaques n'est autre que lui-même. Ainsi, nous voyons que le *moi* du fou est divisé en deux : un *moi persécuteur* et un *moi persécuté*. Cette fusion des deux est un aspect inquiétant dans ce texte. À la fin du passage cité, nous voyons qu'il se blesse à tel point qu'il est « réduit en charpie », alors qu'il est tout à fait satisfait de cela. Ce plaisir qu'il ressent en se torturant est en fait un point que le narrateur accentue tout au long du texte. Nous faisons face à un moi fragmenté, divisé en un *moi sadique* et un *moi masochiste*. En effet, le moi fragmenté est l'un des traits du psychisme chez les traumatisés.

Un premier signe de ce clivage du moi se fait déjà sentir dans le prologue du récit. Après une brève introduction de son enfermement dans le bureau, le narrateur repasse la vie de l'enseignant pendant les trois mois précédents. Terrifié par l'atmosphère glaciale de la vie quotidienne, où il voyait tous les jours des gens morts dans la rue, il a dit à se femme de ne pas sortir et il se demandait quand arriverait son tour. Ce qui s'est passé la nuit de son arrestation passait dans sa tête, une scène après une autre, comme dans un film. Ce qui donne une impression d'étrangeté, c'est le ton du narrateur. Il commence toujours par « 他看到自己 » (il se vit) : « il se vit en train de se laver les pieds (他看到自己正在洗脚)[744] », « il se vit assis ici (他看到自己正坐在这里)[745] ». Par ce ton étrange de la narration, l'auteur a réussi à mettre une distance entre le narrateur et le professeur d'histoire en train de vivre l'expérience effroyable, qui en fait ne font qu'une même personne. Cette mise en distance révèle déjà un

[743] YU Hua, *1986*, GUYVALLET Jacqueline (trad.), Arles, Actes Sud, 2006, p. 28.

[744] *Ibid.*, p. 16.

[745] *Ibid.*, p. 16.

clivage du sujet : l'événement étant trop dur, il cherche à se le réapproprier, de sorte qu'il le relate comme s'il regardait un film qui ne le concernait pas. Le ton calme, voire indifférent de la narration forme un fort contraste avec le contenu relaté, renforçant ainsi l'impression d'un moi fragmenté.

Par ailleurs, la folie de la narration se manifeste également dans le fait que le narrateur retourne, de manière quasiment obsessionnelle, aux détails de l'automutilation du fou, tout en précisant tant ses fantasmes que ses actes réels marqués d'une violence invraisemblable. Le narrateur fait en sorte que le fou exécute tous les cinq supplices, accordant une importance égale à chacun d'entre eux.

Répétition

Comme nous l'avons évoqué plus haut, les traumatisés ont généralement la tendance à revivre sans cesse leurs expériences traumatiques, ce que Freud appelle la *compulsion de répétition*. C'est pour cette raison que la répétition devient un procédé narratif fréquemment mis en place dans les fictions traumatiques. Tel est aussi le cas de *1986*.

Rien que dans le court prologue du récit, la phrase « Il se vit en train de se laver les pieds » est répétée trois fois. Cette scène devait être une scène au début de la nuit de son arrestation. En se lavant les pieds, il se demandait quand lui arriverait le malheur, et la réponse lui a été donnée tout de suite, avec l'entrée des Gardes rouges dans son foyer. Le choix de cette scène est également significatif. Plutôt qu'une autre, l'auteur a choisi une scène juste avant son arrestation, ce qui pourrait manifester un refus du sujet d'accepter cette réalité.

Le corps principal du texte, c'est-à-dire les cinq chapitres, comme dit plus haut, est constitué principalement de l'auto-torture du fou. Après la première lecture, nous pourrions avoir une impression assez floue des intrigues, parce que d'un point de vue strict, il n'y a pas d'intrigue. Nous pouvons avoir l'impression qu'il s'agit d'une répétition des mêmes gestes du fou : ceux de son automutilation. Ce n'est qu'après une lecture plus attentive que nous allons comprendre qu'il mime les cinq supplices. Pourtant, pour les lecteurs ordinaires, ces scènes d'auto-torture suivant les différents supplices sont interchangeables, d'où notre impression de répétition. Ces gestes peuvent renvoyer aux tortures pendant la Révolution culturelle, dont il a témoigné, ou qu'il a vécues lui-même. De l'autre côté, la façon dont il se torture, c'est-à-dire

les cinq supplices, qui remonte à l'origine de la civilisation chinoise, nous révèle que cet enseignant, qui connaît bien l'histoire de la Chine, est également traumatisé par la cruauté du passé archaïque de la Chine. Dans ce sens, nous pouvons dire qu'il est hanté à la fois par son souvenir personnel de la Révolution culturelle et par un souvenir collectif du peuple chinois sur une histoire remontant à l'antiquité, tous les deux marqués par une extrême violence.

Yang Xiaobin, dans ses analyses de ce texte, souligne l'anachronisme dans le psychisme du fou : pour lui, entre ses comportements actuels et son passé traumatique, il n'y a pas dix ans d'écart[746]. Il cite une parole de Yu Hua, qui semble correspondre parfaitement au psychisme du fou : « Dans mon monde mental, il n'y a pas de chaos, car il n'y a pas la conception de la temporalité. Ce qui s'était passé il y a très longtemps coexiste avec ce qui s'est passé hier[747]. » Ce qui est dramatique, c'est que la psyché du fou semble stagner dans son expérience traumatique. Pour lui, il n'y a pas de présent ni de futur, le seul moment où il vit, c'est le passé. Ainsi Isabelle Rabut a-t-elle affirmé que « Le professeur fou n'est pas seulement une victime chargée d'un lourd passé, il *est* le passé[748] ».

Vers la fin du chapitre V, le fou, ligoté et semblant mort, est transporté dans une charrette à bras. Or, dans le chapitre VI, qui est le dénouement, il est de retour dans ce même bourg. Le récit s'arrête là, alors que les lecteurs pourraient prévoir qu'il recommencerait les mêmes gestes de torture, qu'il serait transporté ailleurs encore une fois, mais qu'il reviendrait toujours ici, présentant le même « spectacle » d'automutilation.

Dans les cinq principaux chapitres du texte, le point de vue du narrateur alterne entre celui du fou et celui de sa fille. Le fou, dans sa folie, malgré la perte de la raison, semble reconnaître les papillons de tissu rouge sur les nattes de sa fille. En effet, la première fois qu'il a vu sa femme, elle portait des papillons de tissu rouge, qui sont devenus pour lui un signe d'amour de jeunesse. Sa fille, tout comme sa mère, aime nouer des papillons rouges sur ses nattes. Chaque fois que le fou voit ses papillons rouges, un sentiment doux naît au fond de lui et il suit la jeune fille. Néanmoins, cette dernière, malgré les réactions étranges de sa mère après

[746] YANG Xiaobin, *The Chinese Postmodern*, *op. cit.*, p. 59.

[747] 我的精神世界里面，是不存在混乱的，因为它没有时间的概念。很早很早发生的事情跟昨天发生的事情是同时存在的. Cité par Yang Xiaobin dans *The Chinese Postmodern,* p. 59. Il s'agit d'une citation dans l'essai « Mon réel » (*Wo de zhenshi* 我的真实) de Yu Hua.

[748] RABUT Isabelle, « Yu Hua et l'espace hanté », *Les Temps Modernes*, 2005, vol. n° 630-631, n° 2, p. 213.

l'arrivée du fou, éprouve toujours un profond dégoût face à ce fou. Tandis que les points de vue de la narration changent tout le temps entre le fou et la fille, la misère et la douceur du fou, ainsi que l'indifférence de la jeune fille constituent un contraste extrêmement fort.

Le contraste est également une stratégie narrative importante dans ce texte : la misère du fou et l'indifférence du public, l'hiver glacial où le professeur est arrêté et le printemps vivant où le fou revient parmi les gens profitant du beau soleil, le passé effroyable incarné par le fou et l'ambiance joyeuse d'une ville en plein essor. Ainsi, le fou définitivement ancré dans le passé et le public amnésique s'opposent d'une façon frappante. Il semble être la seule personne venant du passé, le seul signe du passé dans la ville. Mais malheureusement, il est rejeté par tout le monde. D'après Anne Whitehead, « In contemporary fiction, (…) the ghost story is reconfigured to explore the nature of trauma as psychological possession. The ghosts embody or incarnate the traumas of recent history and represent a form of collective or cultural haunting[749]. » Dans le texte de Yu Hua qui nous préoccupe, c'est le fou qui assume le rôle des fantômes tel que le décrit Whitehead.

Ainsi, nous avons vu que l'auteur, dans la description du fou, victime de la violence historique, a bien su mettre en place des procédés narratifs qui s'adaptent parfaitement à la narration du trauma. Par cette narration, il révèle le trauma profond chez les Chinois provoqué par la Révolution culturelle. On y constate également le caractère masochiste des intellectuels chinois, qui semble être inscrit dans l'inconscient collectif des Chinois. Le récit, écrit en 1986, dix ans après la Révolution culturelle, au moment où les gens semblent l'avoir oubliée complètement, leur rappelle encore une fois la lourdeur de ce passé traumatisant.

4.3.3 Zhang Xianliang : entre la pulsion de vie et la pulsion de mort

Parmi toutes ses œuvres romanesques, *La mort est une habitude* (1989) est celle que Zhang Xianliang aime le plus[750]. Ce roman est souvent considéré comme la suite de *La moitié de l'homme, c'est la femme*, car le vécu du « je » présente une grande similitude avec celui de

[749] WHITEHEAD Anne, *Trauma Fiction*, *op. cit.*, p. 7.

[750] ZHANG Xianliang 张贤亮 et XIA Nan 夏楠, *« Wo shenme niandai dou huainian »* 我什么年代都怀念 (J'éprouve de la nostalgie pour toutes les époques), *in « Xin zhoukan » 2005 niandu jiazuo* 《新周刊》2005 年度佳作, Guilin, Lijiang chubanshe, 2006, p. 258.

Zhang Yonglin, protagoniste de *La moitié de l'homme, c'est la femme*. À l'instar de Zhang Yonglin, « je » dans ce roman a également été classé droitier en 1957 à cause d'un poème et a dû passer une vingtaine d'années dans les camps de rééducation par le travail et dans les prisons. Après être réhabilité, il devient un écrivain célèbre. Mais Il est tout le temps hanté par les souvenirs de ce qu'il a vécu pendant la Révolution culturelle. Plongé dans son passé misérable, il est complètement perdu dans la vie. Tout ce qu'il recherche, c'est le plaisir charnel, car ce n'est ainsi qu'il se sent être vivant.

Malgré qu'il soit l'ouvrage que l'auteur aime le plus, le roman n'a pas eu beaucoup d'échos, surtout en comparaison avec le grand succès de *La moitié de l'homme, c'est la femme*. Cela, à notre avis, est dû dans une grande mesure au fait que le texte est assez difficile à comprendre. Zhang Xianliang a abordé la question de l'incompréhensibilité du texte dans une lettre adressée à un certain lecteur :

> Vous avez parlé de la difficulté à comprendre ce roman. Bien qu'il figure parmi les meilleures ventes dans le genre des romans de l'année dernière, je sais que beaucoup de lecteurs l'ont acheté à cause de mon renom et qu'ils vont dire qu'ils ont été trompés après leur achat. Il y a eu certains qui disaient que mes romans (ou films, théâtres, poésie, entre autres) sont faits pour les lecteurs et les spectateurs du siècle prochain. Cette idée a déjà fait l'objet de critiques et moi-même je ne suis pas d'accord avec eux. Pourtant, quand il s'agit de la réception, il y a effectivement la question du temps[751].

Dans cette même lettre, Zhang Xianliang a cité le commentaire d'un lecteur : parmi tous les romans publiés dans les années 80, *La mort est une habitude* est celui qui met en application les techniques modernistes de manière la plus audacieuse[752]. Autrement dit, c'est le roman qui se rapproche le plus des œuvres modernistes occidentales. L'ouvrage est non seulement marqué par les sauts dans le temps et dans l'espace, par la pluralité des voix narratives, mais aussi par le mélange entre le passé, le présent et le futur, entre la réalité et les fantasmes. En lisant le roman, les lecteurs ont souvent du mal à distinguer les personnages et à construire

[751] 您谈到此书对读者的"难解"问题。诚然，虽然此书是去年小说类的畅销书之一，但我知道一般读者不过是慕名而买，买回去后会大呼上当。一时曾有过一种说法，"我的作品（或电影、或戏剧、诗歌等等）是为下个世纪的读者和观众写的"。这种说法已经受到批评，我也不以这种说法为然。然而，在接受的过程中，的确也有个时间问题. ZHANG Xianliang 张贤亮, « Guanyu "Xiguan siwang" de liangfeng xin » 关于《习惯死亡》的两封信 (Deux lettres sur La mort est une habitude), *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论, 1990, n° 06, p. 103.

[752] Cf. *Ibid*.

une histoire complète. Ils ont sans doute l'impression de lire un roman typique du genre *stream of consciousness*.

L'auteur, ayant prévu cet avis des lecteurs, tente de refuser cette classification. Le roman repose sur une multiplicité de voix narratives. Le « je » renvoie dans certains cas à la personne en train d'écrire le récit. Il signale à un moment donné : « Ce que je hais le plus, c'est d'entendre dire que j'imite un Joyce ou un Faulkner. Ils veulent absolument que les paroles humaines sortent à tort et à travers, telles des paroles de diable qui ne valent pas plus qu'un pet de chien. Je te prie instamment de noter que toutes mes paroles de diable à moi se conforment à la raison, que mon langage à moi répond tout à fait à la logique du monde où je vis[753]. » Par cette déclaration, l'auteur souligne qu'il ne tente pas d'imiter qui que ce soit, et que ce choix narratif est naturel pour lui, car il répond à sa logique. De quelle logique s'agit-il ? À notre avis, il s'agit de la vie psychique d'une personne traumatisée.

La pluralité des voix : un moi fragmenté

Le roman s'ouvre sur un monologue intérieur du « je », qui annonce le suicide du « il ». Au bout de quelques lignes, nous comprenons que le « je » et le « il » ne font qu'un.

> 我记不清楚我从什么时候开始想杀死他。当然那肯定是我和他分离之后。但当初我审视他的时候还没有这种想法，他变得使我越来越不能容忍，还是以后的事情。
>
> 可是事情竟然也会发展到这种地步：他和我的愿望最终趋于一致。在我让他应该死的时候，他自己已欣然同意将躯体交付死亡。这省却了我许多事，省却了许多烦恼。在他死的那一刹那，我们终究合而为一，那一刹那无比愉快，愉快得超过了和任何女人的任何一次做爱[754]。
>
> Je ne me rappelle plus à partir de quand j'ai pensé à le tuer. Évidemment la décision n'est venue qu'après, alors que j'étais déjà séparé de lui. Sur le moment, à l'époque où je commençais à

[753] 我最怕人家说我在模仿什么乔伊斯和福克纳。他们非要把人话说得颠三倒四，把人话说得跟狗屁的鬼话一样。我求你千万记住我说的鬼话都是顺理成章的，我的语言完全符合我生活的那个世界的逻辑. ZHANG Xianliang, *Xiguan siwang*, *op. cit.*, p. 137.

[754] *Ibid.*, p. 1.

méditer sur son cas, une pareille idée ne m'était pas venue. C'est seulement plus tard que peu à peu il me devint insupportable.

Mais la situation avait finalement évolué de telle sorte que son vœu et le mien avaient fini par ne faire qu'un. Au moment où je lui fis savoir qu'il devait mourir, lui-même avait déjà accepté volontiers d'offrir son corps à la mort, ce qui m'épargna bien des peines et bien du souci. L'instant où il mourut réalisa enfin notre fusion, m'apportant un plaisir à nul autre comparable, un plaisir tel qu'aucune femme au monde ne m'en avait jamais donné un semblable[755].

Ces deux paragraphes qui sont courts comprennent déjà plusieurs informations : il s'agit d'un *moi clivé* ; la psyché du protagoniste est marquée par les conflits, car le « je » trouve le « il » insupportable ; le protagoniste finit par se tuer. En continuant la lecture, nous constatons que non seulement le « je » et le « il » renvoient à la même personne, mais le « tu » entre également en jeu afin de complexifier la narration. Voici un passage avec le « tu » qui désigne aussi le protagoniste :

从此你不相信生活不相信回忆不相信梦想不相信自己。你记不清自己是怎样被毁灭的正如被子弹击毙的人不会听到枪声。……你多少次幻想过地球会在你脚下爆炸，在被批斗时被审查时在写检讨书时在上杀场陪绑时一直到你现在写小说时。你把写小说也当做写检讨。因为内容同样是半真半假。你被真所折磨被假所苦恼。你的这种自我毁灭的欲望就是从那时开始[756]。

Depuis lors, tu ne crois plus à la vie, tu ne crois plus au souvenir, tu ne crois plus au rêve, tu ne crois plus à toi-même. Tu ne te rappelles même pas comment tu as été détruit, de la même façon que celui qui est tué d'une balle ne peut en entendre la détonation. (…) Combien de fois déjà as-tu fait le rêve que la terre explose sous tes pieds : quand tu étais soumis à des critiques violentes quand on te tourmentait avec des questions et des enquêtes quand on fit semblant de t'exécuter et même à présent que tu écris un roman[757]. Tu écris ton roman comme tu écrirais ton autocritique

[755] ZHANG Xianliang, *La mort est une habitude*, *op. cit.*, p. 1. Traduction d'An Mingshan et Michelle Loi rectifiée par nous. De même pour les autres citations du roman.

[756] ZHANG Xianliang, *Xiguan siwang*, *op. cit.*, p. 68-69.

[757] Entre ces quatre propositions subordonnées, dans la traduction d'An Mingshan et Michelle Loi, ils ont ajouté des virgules. Nous proposons pourtant de les supprimer pour être plus proche du texte origignal de Zhang Xianliang, car cela, d'après nous, est un choix stylistique afin de souligner l'émotion du narrateur face à ces souvenirs.

> puisque le contenu est de même nature : à moitié vrai et à moitié faux. Le vrai te tourmente et le faux te peine. Ce désir que tu as de te détruire date de ce moment-là[758].

Il faut également signaler que le « tu » dans le texte renvoie également à d'autres personnes, souvent les maîtresses du protagoniste. Ainsi, les lecteurs ont souvent du mal à dire de qui il s'agit. Jusqu'ici, nous voyons que le protagoniste se présente dans le texte en tant que « je », « il » et « tu ». On se demande alors pourquoi l'auteur complique autant les voix narratives, de telle sorte que les lecteurs se perdent dans le texte.

Cette pluralité des voix révèle une psyché troublée, un moi fragmenté. L'extrait que nous venons de citer montre qu'il s'agit d'une personne hantée par les souvenirs douloureux du passé : les critiques, les enquêtes, les autocritiques, le simulacre d'exécution, entre autres. La fragmentation du moi s'explique ainsi par son trauma. Marion Fareng et Aunaud Plagnol, dans leur article intitulé « Dissociation et syndromes traumatiques : apports actuels de l'hypnose », cite *Automatisme psychologique* de Pierre Janet afin d'expliquer le phénomène de la fragmentation du moi dans les états traumatiques :

> Dès sa thèse sur l'*Automatisme psychologique*, Janet fait référence à une rupture d'unité personnelle : lorsqu'un trop grand nombre de sensations est isolé en dehors de la perception consciente, un nouveau type de perception se forme, et l'on peut parler alors de personnalité secondaire ou subconsciente, parallèle à la personnalité principale. Le moi se trouve donc divisé, dissocié en deux. D'après Janet, la rencontre avec la mort crée des émotions si fortes que la capacité ordinaire de synthèse psychique est perturbée et ne permet pas de traiter les souvenirs traumatiques, stockés dès lors dans le subconscient[759].

Le développement théorique de Janet explique bien l'état psychique de notre protagoniste. En effet, plusieurs de ses expériences l'ont confronté à la mort : il a été envoyé aux tombeaux déserts ramasser des squelettes ; tombé gravement malade, il a été pris pour un mort et jeté dans une chambre noire, entouré de cadavres ; il a été conduit au terrain d'exécution pour « accompagner » ceux qui avaient été condamnés à mort, sans être informé que lui-même ne serait pas exécuté. Durant ses vingt-deux ans d'enfermement, il a subi bien d'autres

[758] ZHANG Xianliang, *La mort est une habitude*, *op. cit.*, p. 92.

[759] FARENG Marion et PLAGNOL Arnaud, « Dissociation et syndromes traumatiques : apports actuels de l'hypnose, Dissociation and traumatic syndromes: current contributions of hypnosis », *PSN*, vol. 12, 2014, n° 4, p. 32.

événements traumatiques semblables à ceux que nous venons de citer, ce qui a conduit à la fragmentation du moi.

Li Yang, dans un article consacré à l'étude de la narration de ce roman, tire la conclusion suivante : la pluralité des voix, qui représente un défi pour les lecteurs, fait qu'il y a beaucoup de contradictions dans la narration[760]. En ce qui concerne les contradictions, il signale, par exemple, que le « je » qui veut tuer le « il » prend souvent la défense de ce dernier. Cela, d'après nous, au lieu d'être contradictoire, révèle justement les conflits psychiques du protagoniste. Li souligne également la dysharmonie des rythmes de la narration : la narration est tantôt lente et organisée, tantôt rapide, même « orageuse »[761]. Cela, selon lui, constitue une autre contradiction du texte. Néanmoins, ce défaut aux yeux de Li est pour nous une stratégie appliquée par l'auteur afin de mettre en évidence l'humeur instable du traumatisé.

Dans l'extrait cité, le « tu » incarne également la personne qui est en train d'écrire ce roman. Cette révélation complique encore une fois la narration. Dans les textes traditionnels, les auteurs recherchent toujours l'authenticité. Ils s'efforcent de faire croire qu'il s'agit de ce qui s'était véritablement passé. Ce n'est pourtant pas le cas dans le roman qui nous intéresse ici. Un peu plus tard, le « je » dit : « À ce point de roman, je m'interroge sur la manière de poursuivre. J'hésite entre la vérité et la fiction[762]. » Dans cette phrase, le narrateur souligne lui-même qu'il s'agit d'une histoire fictionnelle. N'oublions pas qu'il venait de dire que le contenu du roman est « à moitié vrai et à moitié faux ». En parlant ainsi, l'auteur embrouille la frontière entre la vérité et la fiction. Cette façon de revisiter les expériences douloureuses, d'après Judith Herman, représente la logique typique des traumatisés : « The conflict between the will to deny horrible events and the will to proclaim them aloud is the central dialectic of psychological trauma. People who have survived atrocities often tell their stories in a highly emotional, contradictory, and fragmented manner which undermines their credibility and thereby serves the twin imperatives of truth-telling and secrecy[763]. »

---

[760] Cf. LI Yang 李扬, « "Xiguan siwang" xushi piping » 《习惯死亡》叙事批评 (Critique sur la narration de *La mort est une habitude*), *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论, 1990, n° 04, p. 27.

[761] Cf. *Ibid.*, p. 25.

[762] 我把小说写到这里不知道应该怎样写下去，我犹豫在真实和虚构之间. ZHANG Xianliang, *Xiguan siwang*, *op. cit.*, p. 69.

[763] HERMAN Judith L., *Trauma and Recovery*, *op. cit.*, p. 1.

Les flash-backs

Revenons toujours à notre dernière citation du texte original. Le passage commence avec l'expression « depuis lors ». En lisant ces mots, nous pouvons imaginer que le passage doit être précédé d'un événement traumatique qui fait qu'il ne croit plus rien. Mais en fait, le passage précédent est une scène située dans le présent, où il revoit une femme qui a été sa maîtresse et qu'il n'a pas vue depuis longtemps. Cette scène n'est évidemment pas la raison pour laquelle il a perdu toute croyance. La suite du passage montre que la véritable raison réside dans les expériences douloureuses vécues durant la Révolution culturelle. De ce fait, nous pouvons dire que ce monologue intérieur faisant référence au passé surgit à partir de rien. Il vient tout d'un coup dans la tête du narrateur. Et l'expression « depuis lors » peut être considéré comme un signe de déraison.

Dans les romans du genre *stream of consciousness*, quand on passe du présent au passé, il y a, dans la plupart des cas, un lien entre les deux, qui sert de déclencheur pour revenir dans le passé. Il s'agit souvent d'une impression sensorielle, comme la fameuse madeleine sous la plume de Marcel Proust ; ou d'un objet du passé, comme, dans la nouvelle *1986*, les notes du professeur d'histoire (le fou) sur les supplices, que retrouve sa femme et qui déclenchent un flash-back retraçant l'arrestation du professeur. Dans ce roman de Zhang Xianliang, ce genre de liens n'existe pas toujours. Plus souvent, le narrateur erre de manière arbitraire entre le présent et le passé, entre la réalité et les fantasmes. Le passé fait intrusion dans le présent sans aucune transition, aucun indice. En voici un autre exemple :

> 有一次你问我某某女作家我认识不认识，我笑着说我认识的只是和我做过爱的女人，凡没有和我做过爱的女人我都不认识。你是那样诧异地笑起来。可是，我问你，除此之外，还有什么能够证明我有生命？
>
> 当我看到石竹花的时候我脸上同时感到湿漉漉的一片。我无法去摸那是什么玩意儿因为我的手还反绑着。那枪声似乎就是为了让我看到石竹花开放[764]。
>
> Un jour que tu me demandais si je connaissais une certaine femme écrivain, je te répondis en riant qu'en fait de femmes je connaissais uniquement celles avec qui j'avais fait l'amour, toutes les autres étaient inconnues de moi. Tu t'es mise à rire, très étonnée, mais – je te le demande – en dehors de cela y a-t-il autre chose qui puisse me prouver que je suis encore vivant ?

[764] ZHANG Xianliang, *Xiguan siwang*, *op. cit.*, p. 91-92.

> En même temps que je vis les œillets, je sentis que mon visage était mouillé. Je ne pouvais pas le toucher pour savoir de quoi il s'agissait puisque j'avais les mains attachées derrière le dos. On aurait dit que les coups de fusil avaient retenti seulement pour que je voie s'épanouir ces fleurs[765].

Le premier paragraphe représente une scène de flirt entre le protagoniste et une de ses maîtresses. Dans le deuxième paragraphe, il est sur le terrain d'exécution, parmi les condamnés à mort, et il les regarde être exécutés juste à côté de lui. Les œillets et le visage mouillé renvoient tous les deux au sang de ces personnes exécutées. Les lecteurs qui ont l'habitude des textes modernistes pourraient penser que dans les paragraphes précédents, il doit y avoir quelque chose lié au visage mouillé ou aux œillets. Mais ce n'est point le cas. Les souvenirs sont tellement impressionnants qu'ils reviennent obstinément, sans que le sujet puisse se contrôler.

De ce point de vue, Zhang Xianliang a raison de dire qu'il n'imite personne, mais qu'il s'agit d'un choix naturel correspondant à sa logique. Cette stratégie narrative montre que le trauma est omniprésent, que le protagoniste est hanté par les souvenirs du passé à tout moment. Il est pour ainsi dire « possessed by an image or event », pour reprendre les termes de Caruth. C'est ainsi que Caruth explique la pathologie due au trauma : « (…) the event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated *possession* of the one who experiences it[766]. » Cette « possession répétitive » se manifeste souvent sous forme de flash-backs, qui reviennent de manière obstinée et continuelle, avec toute exactitude. D'après Caruth, « The history that a flashback tells - as psychiatry, psychoanalysis, and neurobiology equally suggest - is, therefore, a history that literally *has no place*, neither in the past, in which it was not fully experienced, nor in the present[767]. » Les méthodes narratives de Zhang Xianliang, telle que nous l'avons soulignée, ont très bien mis en lumière les caractéristiques du trauma développées par Caruth.

Entrelacement de la pulsion de mort et de la pulsion de vie

[765] ZHANG Xianliang, *La mort est une habitude*, *op. cit.*, p. 120-121.

[766] CARUTH Cathy, *Trauma*, *op. cit.*, p. 4-5.

[767] *Ibid.*, p. 153.

Les extraits que nous avons cités montrent déjà que la sexualité constitue l'un des thèmes majeurs du roman. En effet, une fois publiée, Zhang Xianliang a été sévèrement critiqué à cause de la hardiesse des descriptions sur les rapports sexuels. Un commentaire de Liu Runwei nous montre à quel point les critiques « sérieux » méprisent les descriptions sexuelles dans le texte :

> Le protagoniste a eu un vrai amour pendant sa jeunesse. Mais sa classification en tant que droitier a brisé sa relation amoureuse. Lorsqu'il a été réhabilité et qu'il a connu un tournant du destin, il n'a pourtant pas repris une vie amoureuse normale, qui correspond à la nature humaine. D'un état d'esprit pathologique, il a poursuit la volupté de manière frénétique et sans arrêt. Quand il est allé dans des pays étrangers en tant qu'écrivain, il était heureux comme un poisson dans l'eau, allant jusqu'à l'extrême pour rechercher le plaisir charnel. De plus, il se vantait de sa puissance sexuelle, continuant à faire la « publicité pour la recherche de partenaires de rapports sexuels » [768].

Le commentateur adresse cette critique évidemment avec beaucoup d'émotions personnelles, ce qui est rare dans les articles académiques. En effet, les descriptions d'ébats amoureux dans ce roman paraissent audacieuses même pour les lecteurs chinois de nos jours. Le mot « 做爱 » (faire l'amour) apparaît quarante-deux fois dans le roman. Il faut savoir que dans les textes littéraires chinois, on a souvent tendance à emprunter des expressions plus soutenues et moins directes pour désigner cet acte. Cela, d'après nous, est fait exprès par l'auteur. La Révolution culturelle, qui a causé tant de mal au narrateur, est pour lui une période caractérisée par la répression, surtout la répression sexuelle. Voici ce qu'il a dit à ce propos : « (…) si pendant la Révolution culturelle, les Chinois avaient été si cruels, si absurdes, c'était pour une bonne part à cause de la répression sexuelle[769]. » Partant de cette logique, il juge qu'il est important que les Chinois puissent se débarrasser de cette répression : « Ce système moral plein de confusion qui nous réprime depuis tant d'années, au lieu de nous sauver, n'a fait que nous tourmenter. J'en viens même à penser que la Chine, qui était originellement un grand couvent, ne pourra progresser que lorsqu'elle deviendra une grande maison de

---

[768] 主人公在青年时期曾经有过爱情，但是被错划为右派的遭逢所击碎。而当他得到平反、命运出现新的转机之后，却没有恢复正常的合乎人性的爱情生活，而是以一种变态的心理疯狂地无休止地渔猎女色。当他以作家的身份踏上异国土地的时候，更是如鱼得水，极尽放纵的能事，而且在放纵中煞有介事地虚张自己的性能力，继续向世人大做"征求做爱的广告". LIU Runwei 刘润为, « Ping changpian xiaoshuo "Xiguan siwang" » 评长篇小说《习惯死亡》 (Critique du roman La mort est une habitude), *Wenyi lilun yu piping* 文艺理论与批评, 1993, n° 06, p. 73.

[769] 文化大革命中中国人竟然如此残暴，如此荒诞不经，多半有性压抑的原因. ZHANG Xianliang, *Xiguan siwang*, *op. cit.*, p. 159.

prostitution[770] ! » En accordant une importance dénaturée à la sexualité, le narrateur cherche en fait à se défaire du carcan du système moral traditionnel chinois, qui, d'après lui, est à l'origine de son mallheur et de celui des Chinois en général.

Ce qui est particulier dans les descriptions des scènes d'ébats amoureux, c'est qu'elles sont très souvent mélangées avec des scènes du passé liées à la mort. Prenons pour exemple une scène de rapport sexuel entre le protagoniste et une prostituée.

> 你越来越觉得自己只不过是一个物件。一会儿，她俯下头，又要动用她的舌头。你闭起了眼睛。正在这时，“砰！”你听见一声枪声。
>
> 你听到了一声枪声，在你大脑的记忆深处炸裂。紧接着，一朵石竹花在你眼前开放，开放得无比鲜艳。
>
> 子弹没有射出来，但枪声却已经追上了你！
>
> 于是你紧张得开始出汗，马上大汗淋漓。你听到了你的喘息声，她的喘息声。你知道你的喘息并不是出自快感，而她的喘息却是因为她正在努力想把你的快感调动起来。那是她的职业[771]。
>
> Tu as l'impression de plus en plus nette d'être simplement et uniquement un objet. Un moment après, elle baisse la tête, prête à user à nouveau de sa langue. Tu fermes les yeux. Et justement à cet instant, « pan ! », tu entends un coup de fusil.
>
> Tu entends un coup de fusil, qui a claqué dans ton cerveau, au fond de ta mémoire. Aussitôt, des œillets s'épanouissent sous tes yeux, d'une fraîcheur sans égale.
>
> La balle n'a pas été tirée, mais le bruit du fusil t'a déjà rattrapé.
>
> Tu es tellement tendu que tu te mets à transpirer, immédiatement trempé de sueur. Tu entends ton essoufflement, tu entends le sien. Tu sais que le tien ne vient pas de la montée du plaisir, et qu'elle s'essouffle, elle, parce qu'elle s'efforce de t'y amener. C'est là son métier[772].

[770] 我们不是被多少年钳制我们的混乱的道德体系所挽救，而是被它所折磨。我甚至这样想：中国本来就是一个大的修道院，只有中国变成一个大妓院时，中国才能进步！ ZHANG Xianliang, *La mort est une habitude*, *op. cit.*, p. 272.

[771] ZHANG Xianliang, *Xiguan siwang*, *op. cit.*, p. 217.

[772] ZHANG Xianliang, *La mort est une habitude*, *op. cit.*, p. 274.

Dans cet extrait, le souvenir du passé, toujours celui de la scène où il a été à côté des gens condamnés à mort sur le lieu d'exécution, s'intègre de manière curieusement harmonieuse avec la scène du rapport sexuel. Sachons que du point de vue psychanalytique, les fusils constituent un élément ayant un lien avec le membre viril. De même que les autres passages déjà cités, dans cet extrait, il n'y a pas non plus de transition entre le présent et le passé. Les souvenirs du passé font intrusion tout d'un coup dans le présent sans que le protagoniste puisse les contrôler. L'entrecroisement de ces deux scènes, dont l'une décrit l'acte sexuel et l'autre la mort, fait penser naturellement à l'antagonisme entre la pulsion de vie et la pulsion de mort développé par Freud. Tout en les considérant comme deux genres de pulsions opposés, Freud insiste également sur leur « action conjuguée », qui est, d'après lui, une « liaison pulsionnelle permettant la régulation des processus vitaux, expliquant la bigarrure des manifestations de la vie[773] ».

Dans ce roman, le sexe et la mort sont systématiquement représentés en tant que deux éléments conjugués, reliés l'un à l'autre pour jamais. Des phrases comme « Chaque fois que j'ai fait l'amour avec succès, j'ai retrouvé cette sensation, étrangement semblable à celle qu'on éprouve quand on est exécuté[774] » se trouve un peu partout dans le texte. Nous pouvons dire que chaque fois qu'il fait l'amour avec quelqu'un, il revit encore une fois ses expériences traumatiques évoquant la mort. Suivant cette logique, nous pouvons expliquer son besoin maladif de rapports sexuels par la *compulsion de répétition*.

Par ailleurs, l'entrelacement de la pulsion de vie et de la pulsion de mort s'inscrit dans les conflits psychiques du narrateur. La sexualité représente pour lui un abri, car après tous les malheurs qu'il a subis, il ne trouve plus la valeur de la vie, et il est harcelé par l'envie de terminer sa vie. C'est dans la sexualité, qui incarne la pulsion de vie, qu'il retrouve sa vitalité. Mais en s'abandonnant dans le plaisir charnel, il devient quelqu'un d'insupportable pour lui-même. Auparavant passionné par la cause révolutionnaire et soucieux du futur du pays, il n'est plus intéressé par rien à présent et vit comme un cadavre ambulant. Après tout ce qu'il avait vécu, il a perdu toute confiance dans son pays et tout intérêt pour la politique. Il essaie

[773] DIWO Rosine, THOMASSIN Laetitia, KABUTH Bernard et MESSAOUDI Michaël, « Pulsion de vie, pulsion de mort : une intrication à mieux évaluer dans une démarche de prévention de l'agir suicidaire à l'adolescence », *Psychologie clinique et projective*, 2004, n° 10, p. 59.

[774] 每一次成功地做爱之后我都会有这种感觉。奇怪的是这种感觉和被枪毙时的感觉一样. ZHANG Xianliang, *Xiguan siwang*, *op. cit.*, p. 84.

de partir à l'étranger, espérant laisser l'ombre du passé dans son pays natal et retrouver la liberté, mais finit par se rendre compte que le passé douloureux est déjà devenu une partie du corps, et que lui-même reste très attaché à sa culture d'origine. C'est une personne déchirée entre l'amour et la haine, entre le vrai et le faux, entre sa culture natale et la culture occidentale.

Par rapport à *La moitié de l'homme, c'est la femme*, qui est un roman plus ou moins réaliste, *La mort est une habitude*, publié quatre ans plus tard, est d'un style totalement différent. En ce qui concerne le contenu, ils ont également des différences radicales. Dans *La moitié de l'homme, c'est la femme,* Zhang Yonglin abandonne son amour afin de poursuivre la cause révolutionnaire, alors que dans *La mort est une habitude*, le protagoniste se livre complètement dans le plaisir charnel et dénie de façon radicale la logique révolutionnaire. *La moitié de l'homme, c'est la femme* a été critiqué pour avoir sacralisé la souffrance, ce qui est en fait le point commun des romans de la Révolution culturelle qui cherchent à s'intégrer dans la mémoire collective. Dans *La mort est une habitude*, on lit au contraire une vraie mémoire personnelle d'un simple individu qui souffre, qui a de la rancune vis-à-vis des auteurs de cette histoire et dont la vie normale est complètement détruite. Néanmoins, nous voulons tout de même signaler que, malgré les différences considérables, les deux romans visent tous le trauma de la Révolution culturelle. Tel est aussi le cas de Mimosa (*Lühua shu* 绿化树), nouvelle de Zhang Xianliang publiée en 1984. Les protagonistes des trois romans ont à peu près le même vécu.

Richard Rhodes, un auteur qui a subi la maltraitance dans son enfance, explique la représentation du trauma dans ses œuvres de la manière suivante : « Each of my books felt different to write. Each tells a different story. (…) Yet I see that they're all repetitions. Each focuses on one or several men of character who confront violence, resist it, and discover beyond its inhumanity a narrow margin of hope. Repetition is the mute language of the abused child[775]. » De la même manière, Zhang Xianliang répète sans cesse ses souffrances. Nous pouvons alors dire que la « répétition est la langue muette des personnes traumatisées ».

[775] RHODES Richard, *A hole in the world: an American boyhood*, New York, Simon & Schuster, 1990, p. 267.

Le trauma, étant un concept historiquement fondamental en psychanalyse, a naturellement attiré l'attention des auteurs chinois intéressés par la psychanalyse. Dans ce chapitre, nous avons tout d'abord passé en revue les deux conceptions théoriques de Freud sur le trauma. La première conception, mise en avant à l'époque d'*Études sur l'hystérie*, explique le trauma par la réactivation après coup d'un événement traumatique survenue dans l'enfance. La seconde, établie dans *Au-delà du principe de plaisir*, concerne notamment les névrosés traumatiques, dont la psyché est caractérisée par la *compulsion de répétition*.

Nous avons remarqué que ces deux conceptions ont inspiré considérablement les auteurs chinois sensibles au thème du trauma. Dans nos analyses, nous avons distingué deux catégories générales : le trauma individuel et le trauma collectif, qui correspondent en fait respectivement aux deux conceptions théoriques du trauma établies par Freud. Lorsqu'il s'agit de la narration du trauma individuel, les auteurs ont choisi le plus souvent de situer les événements traumatiques subis par les protagonistes dans leur enfance. Ils ont également pris le soin de mettre en évidence les liens entre ces événements traumatiques et la personnalité. Concernant le trauma collectif, certains auteurs, tels qu'on le constate chez Yu Hua et chez Zhang Xianliang, se sont intéressés à « how and why it is remembered », mais non plus à « what is remembered », pour reprendre à nouveau les expressions d'Anne Whitehead. Leur écriture est marquée par des stratégies correspondant parfaitement aux caractéristiques psychiques des traumatisés : une volonté inconsciente de revivre le passé douloureux, un *moi* fragmenté, entre autres.

Chapitre V Figures du psychologue : métier émergeant dans la littérature chinoise

5.1 La psychothérapie en Chine

La psychothérapie, depuis son installation en Chine dans les années 80, a connu un grand essor à partir des années 90. En parallèle avec cette croissance, le rôle du psychologue a émergé dans la littérature. Dans ce cinquième chapitre du présent travail, nous allons nous intéresser aux rôles de psychologues chez quatre auteurs : Ke Yunlu 柯云路, Xu Xiaobin 徐小斌, Yan Geling 严歌苓 et Bi Shumin 毕淑敏. Nos analyses seront précédées d'une brève présentation sur l'évolution de la pratique psychothérapeutique et sur la situation actuelle de la psychothérapie en Chine. Cette présentation nous aidera à mieux comprendre les figures du psychologue dans les œuvres romanesques.

5.1.1 Situation générale

La psychothérapie a débuté très tard en Chine. D'après Zhong Youbin, le premier praticien en Chine est Ding Zan 丁瓒, un psychologue qui a effectué, durant une courte période, des consultations psychologiques au sein d'une usine dans les années 30[776]. À part cela, nous avons trouvé très peu d'informations concernant les psychothérapies de cette période. Après la fondation de la nouvelle Chine, la psychologie a été considérée pendant longtemps comme un discipline allant à l'encontre du matérialisme et n'a pas connu de développement. Ce n'est que dans les années 80 que l'on a vu la réapparition des psychothérapeutes. En 1980, a été fondé la première institution de recherche sur la santé mentale en Chine : Centre de recherche de santé mentale de la faculté de médecine de Beijing (北京医学院精神卫生研究所). En 1986, certaines villes comme Shanghai et Shenyang ont établi des institutions de santé

[776] Cf. ZHONG Youbin 钟友彬, « Xinli zixun zai fazhan zhong » 心理咨询在发展中 (Les consultations en voie de développement), *Guowai yixue jingshenbing xue fence* 国外医学.精神病学分册, 1988, n° 04, p. 203.

mentale. En 1991, les établissements publics en vue de la prévention et du traitement des maladies mentales ont été instaurés dans soixante villes. Ils ont connu un grand essor à partir des années 90.

À présent, les psychothérapeutes[777] exercent leur métier généralement dans trois genres d'établissements : les hôpitaux, les écoles et les cabinets privés. En ce qui concerne les hôpitaux, il s'agit souvent des hôpitaux psychiatriques ou des services psychologiques dans les hôpitaux multidisciplinaires. Quand aux écoles, un certain nombre d'entre elles ont mis en place un centre de consultation psychologique au service des élèves. D'après une statistique de l'équipe Runner publiée en 2015, en Chine, il y a 2,4 psychothérapeutes par million de population, alors qu'aux États-Unis, il y a en moyenne 550 psychothérapeutes qui rendent service à un million de personnes. Ils ont aussi signalé dans cette étude que ce chiffre dans les pays en voie de développement est entre 50 et 100[778]. Cette statistique révèle un grand manque de praticiens dans ce domaine. Ce qui forme un fort contraste avec le petit nombre de psychothérapeutes, c'est la croissance de la demande. Toujours d'après les statistiques de l'équipe Runner, on compte chaque année en Chine entre 250 000 et 280 000 de suicidés. Le nombre de personnes qui souffrent de troubles psychiques, d'après la Ministère de la santé de Chine, s'élève à 16 000 000[779]. Michael Phillips et ses collègues ont même signalé, en 2009, que « 173 million adults in the country have a mental disorder and 158 million of these have never received any type of professional help for their condition[780] ».

---

[777] En Chine, on appelle en général le service de psychothérapie « 心理咨询 » (Xinli zixun), signifiant littéralement « consultation psychologique ». Le terme de « 心理治疗 », littéralement « psychothérapie », est limité au système médical, plus réglementé par l'État. Les gens engagés dans la consultation psychologique sont le plus souvent appelés « 心理咨询师 » (xinli zixunshi), signifiant littéralement « conseiller psychologique » ou « 心理医生 », qui veut dire « psychologue ». On distingue en général deux titres : 精神科医生 (jingshenke yisheng) (les psychiatres) et 心理咨询师. Il y a rarement de praticiens qui se prononcent « psychanalystes », sans doute parce qu'il y a très peu d'entre eux qui travaillent sur l'unique approche de la psychanalyse. Nous reviendrons plus tard sur cette question d'approches.

[778] Cf. ÉQUIPE RUNNER, *«* Zhongguo xinli zixun hangye fazhan yanjiu baogao zhailu *»* 中国心理咨询行业发展研究报告摘录 (Résumé du rapport sur le développement de la consultation psychologique en Chine), *Shehui xinli kexue* 社会心理科学, 2015, n° 3-4, p. 123.

[779] Ibid.

[780] PHILLIPS Michael R., ZHANG Jingxuan, SHI Qichang, SONG Zhiqiang, DING Zhijie, PANG Shutao, LI Xianyun, ZHANG Yali et WANG Zhiqing, « Prevalence, treatment, and associated disability of mental disorders in four provinces in China during 2001-05: an epidemiological survey », *Lancet*, vol. 373, 2009, n° 9680, p. 2052.

Le manque de psychothérapeutes s'explique tout d'abord par le nombre limité d'établissements supérieurs qui proposent une formation en psychologie. Jusqu'en 2015, il n'y a que 20% des universités multidisciplinaires qui ont un département de psychologie[781]. De plus, d'après un rapport de Jiandan xinli 简单心理[782], parmi les étudiants diplômés en psychologie, il n'y a que 5% qui exercent le métier de psychothérapeute[783]. Étant donné le nombre réduit d'établissements qui proposent le service de consultation psychologique, il est difficile pour les étudiants en psychologie de trouver un poste après leurs études. Par ailleurs, la recherche de stage est également difficile. En France, pour être diplômé en psychologie, un certain nombre d'heures de stage est exigé et les institutions publiques de la santé mentale ont également l'habitude d'accueillir des stagiaires. Ce n'est pourtant pas le cas en Chine. Ainsi, peu d'étudiants se jugent capables d'effectuer des consultations après leurs études.

Le deuxième facteur qui gêne le développement de la psychothérapie réside dans la faible volonté du public de consulter un psychologue. Une enquête montre les raisons qui font que ceux qui souffrent de troubles psychiques ne font pas appel aux psychologues : 32,9% d'entre eux ont peur d'être mal vus, 31,9% n'ont pas envie de « confier leur secret », 18,9% ont une crainte par rapport à la confidentialité et 12,9% doutent de l'efficacité de la consultation[784].

5.1.2 Composition des thérapeutes

En ce qui concerne la composition des psychothérapeutes, nous nous sommes surtout intéressés à deux questions : leur niveau d'éducation et la formation qu'ils ont suivie. Pour ce

[781] *Ibid.*, p. 115.

[782] Il s'agit d'un site Internet fondé en 2014, sur lequel on peut trouver des informations sur les psychothérapeutes (en général ceux qui travaillent dans les cabinets privés), telles que leur parcours, les formations qu'ils ont suivies, les approches appliquées, le tarif, le nombre d'heures de consultation déjà effectuées, entre autres. On peut également prendre directement rendez-vous (face à face ou par vidéo) avec eux. Actuellement, il y a plus de 500 praticiens inscrits sur le site.

[783] JIANDAN XINLI 简单心理, *2016 xinli jiankang renzhi du yu xinli zixun hangye diaocha baogao* 2016 心理健康认知度与心理咨询行业调查报告 (Rapport de l'enquête sur la connaissance de la santé mentale et sur le métier de psychothérapeute en 2016), https://www.jiandanxinli.com/report2016/reports/1, consulté le 24 août 2018. L'enquête a été menée par Jiandan xinli et le centre de consultation psychologique de l'Université de Beijing.

[784] *Ibid.*, p. 116.

faire, nous nous référons à trois enquêtes menées respectivement par Gong Yaoxian et Li Qingzhu en 1996[785], par Qin Mo en 2008[786] et par Liu Xiaomin en 2013[787]. Nous avons choisi ces trois enquêtes effectuées à des périodes différentes afin de voir l'évolution de ce métier.

L'enquête de Gong Yaoxian et Li Qingzhu concerne 379 établissements médicaux et 88 écoles. Cette enquête n'encadre pas les cabinets privés, ce qui est normal, car à l'époque il y en avait très peu[788]. Voici la partie des résultats de l'enquête qui nous intéresse[789] :

	Niveau d'éducation				**Formation suivie**			
	Bac+4 et plus	Bac+3	Études secondaires	Total	Médecine	Psychologie/ Éducation	Autres	Total
Nombre	586	216	183	985	862	23	100	985
%	59.5	21.9	18.6	100	87.5	2.3	10.2	100

Le résultat montre que 59.5% des praticiens ont accompli leurs études de licence[790]. Parmi ces 586 personnes, il y en a 64 qui ont un master et 6 qui ont un doctorat. Ce qui est surtout étonnant, c'est qu'il y a 183 praticiens qui n'ont fait que les études secondaires. En ce qui

[785] GONG Yaoxian 龚耀先 et LI Qingzhu 李庆珠, « Woguo linchuang xinlixue gongzuo xianzhuang diaocha yu zhanwang » 我国临床心理学工作现状调查与展望 (Enquête et perspective de la psychologie clinique en Chine), *Zhongguo linchuang xinlixue zazhi* 中国临床心理学杂志, 1996, n° 01, p. 1‑9+63.

[786] QIN Mo 秦漠, QIAN Mingyi 钱铭怡, CHEN Hong 陈红, ZHONG Jie 钟杰, YAO Ping 姚萍, XU Kaiwen 徐凯文, YI Chunli 易春丽, ZHANG Zhifeng 张智丰 et WANG Yiping 王易平, « Guonei xinli zhiliao he zixun zhuanye renyuan ji gongzuo zhuangkuang diaocha » 国内心理治疗和咨询专业人员及工作状况调查 (Enquête sur les professionnels et la pratique de la psychothérapie et de la consultation psychologique en Chine), *Xinli kexue* 心理科学, 2008, n° 05, p. 1233‑1237.

[787] LIU Xiaomin 刘晓敏, *Woguo xinli zixun he xinli zhiliao congyezhe de liuxingxue diaocha yu fenxi* 我国心理咨询和心理治疗从业者的流行学调查与分析 (Enquête et analyse sur les praticiens de consultation psychologique et de psychothérapie en Chine) 博士 (Thèse), Université de Zhongnan, 2013.

[788] Nous n'avons pas trouvé de statistiques sur le nombre de cabinets privés à l'époque. Zhou Jing a fait une enquête auprès des cabinets privés. Parmi les 73 cabinets dont elle a pu connaître la date de fondation, il n'y en a que 4 qui ont été établis avant 1997. Voir ZHOU Jing 周婧, *Shehui shang de xinli zixun fuwu xianzhuang yu duice yanjiu* 社会上的心理咨询服务现状与对策研究 (Recherche sur la situation actuelle et les stratégies des établissements de consultation psychologique privés) 博士 (Thèse), Université de Xinan, 2010, p. 10.

[789] GONG Yaoxian et LI Qingzhu, « Woguo linchuang xinlixue gongzuo xianzhuang diaocha yu zhanwang », *op. cit.*, p. 8.

[790] En Chine, la licence dure quatre ans.

concerne la formation reçue, la majorité des praticiens ont eu un parcours en médecine. Il n'y que 2.3% d'entre eux qui ont fait des études en psychologie.

L'enquête de Qin Mo s'adresse à 1543 praticiens travaillant dans tous les trois secteurs, à savoir les établissements médicaux, les écoles et les établissements privés (les ONG et les cabinets privés). Ces derniers, pourtant, ne représentent qu'à peu près 15% de ses enquêtés. Voici le résultat[791] :

Niveau d'éducation[792]						**Formation suivie**			
Études secondaires	Bac+3	Bac+4	Master	Doctorat	Autres	Psycho-logie	Médecine	Éducation	Autres
0.3%	11.2%	54.6%	28.2%	3.6%	1.0%	34.8%	25.3%	17.4%	19.5%

Par rapport à il y a douze ans, le niveau d'éducation des cliniciens s'est considérablement élevé. La grande majorité d'entre eux ont fait leurs études universitaires. Le pourcentage des praticiens ayant suivi une formation initiale en psychologie dépasse celui des praticiens ayant eu un parcours en médecine.

Les enquêtés de Liu Xiaomin, dont le nombre est de 1325, sont également composés des cliniciens des trois secteurs. Le système médical, le système d'enseignement et les autres établissements que Liu appelle « autres systèmes sociaux » (les cabinets privés, les praticiens dans les prisons et dans d'autres institutions publiques) représentent chacun un tiers de ses enquêtés. Cela veut dire que parmi les trois enquêtes, c'est celle de Liu Xiaomin où l'on encadre le plus de cliniciens dans les cabinets privés. À part les trois systèmes, Liu distingue également trois genres de villes : villes A (les grandes villes, les capitales des provinces, comportant 60% des enquêtés), villes B (les villes de talles moyennes, 30% des enquêtés) et villes C (les petites villes, 10% des enquêtés).

	Villes A	**Villes B**	**Villes C**
Niveau d'éducation			
Bac+3 et en dessous	88 (12.4%)	63 (17.6%)	28 (22.6%)

[791] QIN Mo, QIAN Mingyi, CHEN Hong, ZHONG Jie, YAO Ping, XU Kaiwen, YI Chunli, ZHANG Zhifeng et WANG Yiping, *«* Guonei xinli zhiliao he zixun zhuanye renyuan ji gongzuo zhuangkuang diaocha *»*, *op. cit.*, p. 1234.

[792] Nous précisons que la somme des six chiffres dans cette rubrique n'égale pas 100%, ni les chiffres dans la rubrique « formation suivie ». Qin Mo n'en a pas précisé la raison dans son article.

Bac+4	308 (43.3%)	238 (66.7%)	86 (69.4%)
Master	273 (38.3%)	52 (14.6%)	10 (8.1%)
Doctorat	43 (6.0%)	4 (1.1%)	0 (0%)
Formation suivie			
Psychologie	388 (53.4%)	159 (43.7%)	64 (48.9%)
Médecine	249 (34.3%)	152 (41.8%)	42 (32.1%)
Éducation	118 (16.2%)	65 (17.9%)	33 (25.2%)
Autres	177 (24.3%)	87 (23.9%)	34 (26.0%)

Ce tableau[793] montre tout d'abord un grand écart du niveau d'éducation entre les villes différentes. Dans les grandes villes, il y a beaucoup plus de psychothérapeutes ayant un master ou un doctorat que dans les petites villes et les villes de taille moyenne. Quant à la formation initiale, par rapport à il y a cinq ans, le nombre de praticiens qui ont fait des études en psychologie a encore augmenté. Ils représentent à peu près la moitié de tous les psychothérapeutes participant à l'enquête.

Les résultats de ces trois enquêtes révèlent un développement extraordinaire du métier. En parallèle avec le développement de la psychothérapie dans les établissements publics, tels que montrent les chiffres que nous avons cités, le grand public fait aussi preuve d'une passion impressionnante vis-à-vis de la psychologie et de la psychothérapie. La période du début des années 2000 jusqu'à aujourd'hui est appelée par Huang Hsuan-Ying « psycho-boom »[794]. Voici son explication sur ce terme :

> What truly distinguishes the psycho-boom is that psychotherapy and its training are no longer exclusively controlled by academic psychology and psychiatry, which are based in universities and hospitals and are largely confined to the public sector. A new sector that is privately owned, market-driven, and open to the broader society has taken centre stage. At the heart of this change are the commercialisation of psychotherapy "training" and the frenzy among the middle class to participate in these activities. This might contradict the popular impressions, but the boom seems to be more about the consumption of these training programmes than gaining access to psychotherapy

[793] LIU Xiaomin, *Woguo xinli zixun he xinli zhiliao congyezhe de liuxingxue diaocha yu fenxi*, *op. cit.*, p. 9.

[794] HUANG Hsuan-Ying, « From Psychotherapy to Psycho-Boom: A Historical Overview of Psychotherapy in China », *in Psychoanalysis and Psychotherapy in China*, Londres, Routledge, 2015, vol. 1, p. 12.

services. In the local parlance, the notion "training" (peixun) entails a wide range of motivations that are not necessarily related to the pursuit of a professional career[795].

En effet, depuis une dizaine d'années, les formations en psychologie ont pris un grand essor sur le continent chinois. Les formations animées par les psychologues locaux comme par les psychologues étrangers ont été très bien accueillies par le public intéressé par la psychologie. À part cela, il faut également signaler les formations de consultation psychologique donnant accès aux examens pour avoir le titre de « conseiller psychologique » (心理咨询师). C'est en 2002 que le Ministère des ressources humaines et de la sécurité sociale a commencé à délivrer les certificats de « conseiller psychologique » (心理咨询师资格证). Pour avoir le certificat, il suffit de participer à 520 heures de formation et de réussir les examens. On ne demande même pas que la personne intéressée ait un diplôme en psychologie. D'après un reportage du site china.com, jusqu'en 2017[796], on comptait plus de 900 000 détenteurs du certificat de conseiller psychologique. Plus de 90% d'entre eux n'étaient pas engagés dans la psychothérapie[797].

Une partie des détenteurs du certificat ont ouvert leur cabinet de consultation psychologique. Une enquête menée par Zhou Jing en 2010 auprès des cabinets privés montre que 68% des praticiens dans les cabinets privés détiennent un certificat de conseiller psychologique, mais que seulement 32% parmi eux ont un diplôme en psychologie ou en éducation. Ce dernier chiffre est beaucoup moins élevé par rapport à celui dans l'enquête de Qin Mo (52%) effectuée en 2008 qui visait l'ensemble des psychothérapeutes.

5.1.3 Quelles approches appliquer ?

En ce qui concerne les approches appliquées des psychothérapeutes, Gong Yaoxian et Li Qingzhu les rapportent en fonction des troubles psychiques. Dans la plupart des cas, c'est la thérapie comportementale qui est l'approche le plus fréquemment appliquée, avec la thérapie

[795] *Ibid*., p.13.

[796] C'est durant cette année-là que l'État a décidé d'arrêter la délivrance de ce certificat.

[797] Voir https://news.china.com/news100/11038989/20170830/31234025_all.html, consulté le 25 août 2018.

cognitive et l'approche analytique en deuxième et troisième lieux[798]. L'enquête de Qin Mo et celle de Liu Xiaomin placent toutes les deux la thérapie cognitive en premier lieu, la thérapie comportementale et la psychanalyse en deuxième et troisième[799]. Voici les pourcentages des trois approches dans le résultat de Liu Xiaomin : 59,2% pour la thérapie cognitive, 38,1% pour l'approche comportementale et 29,4% pour la psychanalyse[800].

Dans ces trois enquêtes, la thérapie analytique se classe toujours à la troisième place. Nous savons qu'elles s'adressent principalement aux institutions publiques et que les cabinets privés y occupent une place peu importante. Ce qui est intéressant, c'est que dans une enquête menée par Jiandan xinli auprès de 406 conseillers psychologiques inscrits sur le site, 80% ont choisi la psychanalyse et seulement 36% ont choisi l'approche cognitive-comportementale.

Une remarque de Huang Hsuan-Ying concernant la psychothérapie en Chine a attiré notre attention :

> The psycho-boom used to be dominated by psychoanalysis. When I began my fieldwork in 2008, many celebrity therapists, practitioners, and trainees identified themselves with this particular orientation. In fact, psychoanalysis nearly became a generic term for the entire world of psychotherapy. The local understanding of the term differed sharply from that in the west, as formal training was not available and short-term courses were the only means of transmission. However, the popularity of this label suggested a penchant for things that are deep and emotionally resonant, which might account for the utter unpopularity of cognitive– behavioural therapy that had become the mainstream in the west since the 1980s[801].

En effet, Huang a bien raison de dire que la psychanalyse est pour ainsi dire « a generic term for the entire world of psychotherapy ». En Chine, ceux qui ne connaissent pas grand-chose à la psychologie ne sauraient pas distinguer la psychologie et la psychanalyse. Les

[798] Cf. GONG Yaoxian et LI Qingzhu, *«* Woguo linchuang xinlixue gongzuo xianzhuang diaocha yu zhanwang *»*, *op. cit.*, p. 5.

[799] Cf. QIN Mo, QIAN Mingyi, CHEN Hong, ZHONG Jie, YAO Ping, XU Kaiwen, YI Chunli, ZHANG Zhifeng et WANG Yiping, *«* Guonei xinli zhiliao he zixun zhuanye renyuan ji gongzuo zhuangkuang diaocha *»*, *op. cit.*, p. 1236.

[800] LIU Xiaomin, *Woguo xinli zixun he xinli zhiliao congyezhe de liuxingxue diaocha yu fenxi*, *op. cit.*, p. 24. Les enquêtés ont le droit de choisir plusieurs approches.

[801] HUANG Hsuan-Ying, « From Psychotherapy to Psycho-Boom: A Historical Overview of Psychotherapy in China », *op. cit.*, p. 16.

non-professionnels, souvent, n'ont aucune idée du courant cognitif-comportemental, mais ils ont plus ou moins une idée de la psychanalyse. Il faut pourtant noter que c'est des professionnels que Huang parle ici. Huang explique ce phénomène par les formations appliquées proposées par l'Académie germano-chinoise pour la psychothérapie (德中心理治疗研究所). Il s'agit des formations assumées par des psychanalystes et des psychologues ou psychiatres allemands à partir de l'année 1997.

Philippe Porret signale le rôle de la psychanalyse dans ces formations de la manière suivante : « (…) dans l'esprit des Chinois comme des formateurs, ce terme de "psychothérapie" désigne un travail de parole, utilisant les manifestations de l'inconscient, et réclamant de ce fait une connaissance des concepts de Freud, mais aussi de la psychanalyse postfreudienne[802] ». Parmi les premiers participants des formations figurent les noms des psychologues chinois les plus connus aujourd'hui : Zeng Qifeng 曾奇峰, Shi Qijia 施琪嘉, Lei Zhengze 雷正则, Fang Xin 方新, Zhao Xudong 赵旭东, Xiao Zeping 肖泽萍, entre autres. La plupart d'entre eux, après les formations, ont opté pour l'orientation psychanalytique. Certains d'entre eux, notamment Zeng Qifeng et Lei Zhengze, sont devenus eux-mêmes formateurs et ont influencé un nombre considérable de praticiens.

Ainsi pouvons-nous comprendre les résultats des enquêtes concernant les approches appliquées des psychothérapeutes. Dans les institutions publiques, une grande partie des praticiens ont suivi une formation universitaire en psychologie. Beaucoup d'entre eux travaillent donc avec l'approche cognitive-comportementale, vu que dans les départements en psychologie, cette approche représente souvent le courant dominant. La situation est totalement différente chez les praticiens dans les cabinets privés, car il n'y a qu'une petite partie d'entre eux qui ont suivi une formation académique en psychologie, et que les formations à court terme assumées par les psychanalystes locaux comme Zeng Qifeng et Lei Zhengze sont pour eux le moyen le plus important d'avoir accès aux connaissances nécessaires pour leur travail.

[802] PORRET Philippe, *La Chine de la psychanalyse*, Paris, Campagne Première, 2008, p. 210.

5.2 Évolution de l'image du psychologue dans la littérature

5.2.1 Xu Xiaobin : une « thérapie par transfert »

Dans la nouvelle *Enquête sur une psychotique* (*Dui yige jingshenbing huanzhe de diaocha* 对一个精神病患者的调查, 1985), Xu Xiaobin met en scène deux étudiants en psychologie, qui, à notre connaissance, sont les premières figures du psychologue dans la littérature chinoise de la Nouvelle période. Les deux étudiants, Xie Ni 谢霓 et « je », lorsqu'ils font leur stage dans un hôpital psychiatrique, s'intéressent à une patiente de leur âge, Jing Huan 景焕, qui est diagnostiquée par les psychiatres comme psychotique. Xie Ni juge pourtant que Jing Huan n'est pas du tout psychotique, mais qu'elle n'est qu'une « personne normale distordue[803] ».

Afin de soigner Jing Huan, Xie Ni demande l'aide de « je » : elle veut que « je » s'approche de Jing Huan et qu'il devienne son petit ami, alors qu'elle-même visera Xia Zonghua 夏宗华, l'ex-copain de Jing Huan, qui est étroitement lié à la maladie de cette dernière, avec pour objectif de connaître l'origine de son trouble. Xie Ni appelle cette méthode « thérapie par transfert » (移情疗法) et précise que c'est sur la « règle freudienne » qu'elle s'appuie. Dans ce contexte, par « règle freudienne », elle veut dire, évidemment, l'attraction entre les deux sexes opposés. Comment elle a eu l'idée de ladite « thérapie par transfert » ? Voici l'explication qu'elle a faite lorsqu'elle a essayé de persuader « je » de courtiser Jing Huan :

> 你知道，景焕的心是一团包着厚厚冰层的火，我们的任务，是想办法去融化那冰层，这办法就是爱，首先是异性的爱，据我所知，景焕没尝受过被爱的滋味儿。她很爱那个夏宗华，可夏却给予她同样的爱。在过去很长一段时间里，她完全是靠某种想象出来的精神恋爱支撑着的。后来，她心里那个形象垮了，她也就跟着垮了。我希望你做的，就是让她把感情转移过来，转移到你身上去。
>
> Tu sais que le cœur de Jing Huan est comme du feu emballé dans des couches de glace. Notre tâche est de faire fondre ces couches de glace. Le remède, c'est l'amour, l'amour hétérosexuel avant tout. D'après ce que j'ai compris, Jing Huan n'a jamais eu le sentiment d'être aimée. Elle aime Xia Zonghua, mais Xia ne lui a pas accordé le même amour. Pendant longtemps, elle vivait soutenue

[803] 被扭曲的正常人. Xu Xiaobin 徐小斌, *« Dui yige jingshenbing huanzhe de diaocha »* 对一个精神病患者的调查 (Enquête sur une psychotique), *in Jiu'an* 旧岸, Beijing, Huayi chubanshe, coll. « Xu Xiaobin wenji » 徐小斌文集, 1998, vol. 4 p. 12.

> par une sorte d'amour spirituel qu'elle s'est imaginé. Cette image à l'intérieur du cœur a fini plus tard par s'effondrer et elle-même s'est également effondrée. Ce que je veux que tu fasses, c'est de faire en sorte que son amour soit transféré sur toi.

Xie Ni a raison de rapporter la pathologie de Jing Huan au manque d'amour. Néanmoins, pour combler ce manque, elle pense qu'il faut surtout l'amour d'un homme, ce qui nous semble peu convaincant. La stratégie qu'elle veut mettre en place nous paraît choquante tout d'abord parce qu'elle est située dans le contexte thérapeutique : le psychologue va tenter d'impliquer la patiente dans une relation amoureuse sans être véritablement amoureux d'elle. D'après Xie Ni, cet amour prétendu pourra guérir Jing Huan de son trouble psychique dû au manque d'amour. Et cela, d'après Xie, constitue un « traitement par transfert ».

Certes, le transfert représente le moteur de la cure psychanalytique. L'auteure a sans doute compris le rôle irremplaçable du transfert dans la psychanalyse. Cependant, elle n'a pas du tout compris ce que veut dire exactement le « transfert », ni comment il agit pour aboutir à l'effet curatif. C'est ainsi que Daniel Lagache explique la notion de transfert dans la vision psychanalytique :

> Le transfert analytique est habituellement défini par la répétition, vis-à-vis de l'analyste, d'attitudes émotionnelles, inconscientes, amicales, hostiles ou ambivalentes, que le patient a établies dans son enfance, au contact de ses parents et des personnes de son entourage. Cette définition met en lumière un aspect essentiel du transfert : que le patient répète par l'action au lieu de reconnaître par la pensée et la parole. Mais la répétition dans la relation thérapeutique ne montre pas toute la portée du transfert. Le transfert est proprement l'actualisation, dans le champ psychanalytique, d'un problème inconscient dont les racines plongent dans l'enfance[804].

En bref, il s'agit de la réapparition, dans la réalité actuelle de la situation psychanalytique, des conflits inconscients résultant des interactions avec les parents dans son enfance. Cela veut dire que le modèle de relation entre le patient et ses parents se projettera dans sa relation actuelle avec le thérapeute. Et comment cette projection peut-elle avoir un effet curatif ? Voici l'explication de Lagache :

> La disposition au transfert consiste principalement dans le fait que le Moi du patient active, une fois de plus, le conflit infantile qui a été le noyau de la névrose. Mais l'entourage analytique est ambigu, il encourage et il déçoit ; les aspirations refoulées sont reconnues mais non satisfaites ; les

[804] LAGACHE Daniel, *La psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 89.

> frustrations procédant de la règle d'abstinence poussent le patient vers des problèmes de plus en plus reculés et des formes de plus en plus régressives de la névrose de transfert. (…) Lorsque le psychanalyste approche des zones où se cachent les aspirations refoulées, toutes les forces défensives qui ont déterminé le refoulement s'insurgent contre ses efforts et se manifestent dans le transfert de défense. L'interprétation met en lumière ces résistances, sous les formes variées dans lesquelles elles se répètent avec obstination (élaboration). Progressivement, le conflit inconscient, c'est-à-dire la névrose infantile, s'exprime sous une forme de plus en identifiable[805].

Résumons les éléments majeurs de la cure : l'activation du conflit infantile dans la relation thérapeutique, la non-satisfaction des aspirations refoulées, l'apparition des forces défensives qui en résultent, interprétation des résistances. Il s'agit ainsi d'un long processus visant à apporter au niveau conscient le conflit inconscient qui est à l'origine du trouble. Néanmoins, dans cette nouvelle de Xu Xiaobin, aucun de ces éléments du transfert n'est présent. Tout ce que fait le psychologue, le « je », c'est de s'engager dans la vie personnelle de la patiente afin d'avoir la confiance de cette dernière, espérant qu'elle lui confie ses expériences du passé qui l'a conduite au trouble psychique.

Tout se passe comme ce qu'ils ont prévu : Jing Huan, qui, comme l'a signalé Xie Ni, n'a jamais connu de tendresse dans la vie, tombe amoureuse de « je », qui l'accompagne et qui est toujours à l'écoute. Elle lui raconte tout : les conflits familiaux, sa relation plus ou moins pathologique avec Xia Zhonghua, son ancien poste de comptable qui l'a accablée, entre autres. « Je » se rend alors compte que cette jeune « patiente », au lieu d'être malade, est quelqu'un de talentueux, hors du commun, et que son trouble apparent provient du fait qu'elle est trop différente des gens ordinaires, et qu'elle s'écarte de loin de la routine et des règles imposées par les autres : « Xie Ni a raison. Nous ne sommes que des gens ordinaires, alors qu'elle, elle est une pyramide Maya : mystérieuse, solitaire et fière. Elle est en vue mais hors de portée[806]. » En fait, « je » a également une attirance pour Jing Huan. Mais à l'idée qu'elle n'est pas la bonne personne pour lui, il se dit qu'il faut que tout s'arrête là. Il annonce alors à Jing Huan qu'il est en couple avec Xie Ni depuis des années, ce qui est vrai, et qu'ils ont eu des soucis entre eux à cause de son apparition dans leur vie. Il signale : « J'essaie de dire cela de manière douce, d'un ton modéré. Je ne veux pas alourdir le trauma psychique de cette fille.

[805] *Ibid*., p. 90.

[806] 谢霓说得对，我们都是凡夫俗子，而她（景焕），却是玛雅金字塔：神秘，孤傲，可望不可及时. Xu Xiaobin, *«* Dui yige jingshenbing huanzhe de diaocha *»*, *op. cit.*, p. 74.

Mais je dois le dire. Cela lui fera plus de mal si je continue à hésiter[807]. » Cette scène est cruelle, non seulement parce que « je » jette encore une fois Jing Huan dans une situation d'abandon, mais aussi parce qu'il est en train de lui dire qu'elle est responsable de la dysharmonie de la relation entre Xie Ni et « je ».

Jusque là, on voit que cette prétendue « thérapie par transfert », au lieu d'avoir un effet curatif, ne constitue finalement qu'un autre coup fatal pour la patiente. Ce qui est encore choquant dans cette intrigue, c'est que les deux étudiants en psychologie ne semblent jamais se soucier de l'éthique professionnelle. De plus, lorsqu'ils projetaient de mettre en place cette stratégie, ils n'ont même pas pensé à l'éventuelle blessure qu'elle pourrait provoquer chez Jing Huan.

Dans son essai intitulé « Souvenirs sur l'Université de Beijing » (*Youguan beida jiyi* 有关北大记忆), Xu Xiaobin évoque son amitié avec Qian Mingyi 钱铭怡, qui est aujourd'hui un célèbre professeur en psychologie. Elles étaient amies depuis leur enfance. Xu précise que c'était elle qui a encouragé Qian à choisir comme spécialité la psychologie, qui était alors une discipline quasiment négligée. Xu aborde aussi sa préparation pour l'écriture de *Enquête sur une psychotique*. Elle a rendu visite à l'hôpital Anding 安定医院, un hôpital psychiatrique où Qian Mingyi effectuait un stage. Elle y a rencontré une jeune patiente très jolie qui lui semblait tout à fait normale. Elle s'est demandé comment cette jeune fille pouvait être folle. Cette patiente l'a évidemment inspirée dans la création du personnage de Jing Huan[808].

La nouvelle a été publiée en 1985, au tout début de la deuxième vague freudienne. À l'époque, les gens, surtout les intellectuels ont commencé à se faire une idée des théories de Freud. Néanmoins, étant donné le nombre insuffisant des textes accessibles de Freud, leur compréhension de la psychanalyse restait très limitée. Nous pouvons supposer que Xu Xiaobin, lors de l'écriture de ce texte, connaissait certains points sur la psychothérapie et sur la psychanalyse, sans doute grâce à ses échanges avec Qian Mingyi. Par exemple, dans la nouvelle, elle a évoqué plusieurs tests psychologiques, tels que le test de Rorschach et le test de Neymann-Kohlstedt. Elle a également souligné le rôle du trauma d'enfance pour le développement personnel. Cependant, concernant la notion de « transfert », elle devait en avoir entendu parler, sans vraiment comprendre de quoi il s'agissait.

[807] 我努力把话说得温柔、平缓些。我不愿再增添这个姑娘内心的创伤，但我必须要说出来，迟迟不决只会对她更加不利. *Ibid*., p. 75

[808] Cf. XU Xiaobin, *«* Youguan beida jiyi *»*, *op. cit.*, p. 105.

Dans la compréhension de la « thérapie par transfert » de Xu Xiaobin, l'amour du thérapeute constitue un élément important dans la cure. Certes, une psychanalyse s'engage à partir d'une demande d'un sujet. Cette demande est « en son fond une demande d'amour[809] ». Pourtant, la question de l'amour en tant que matière de la cure constitue une question délicate dès les commencements de la psychanalyse, notamment avec l'histoire entre Breuer et Anna O et celle entre Jung et Sabina Spielrein. C'est d'ailleurs dans ce contexte que Freud a proposé la notion du « contre-transfert » et qu'il a promu la froideur du chirurgien pour les analystes :

> Je ne saurais, écrivait-il, recommander avec assez d'insistance aux collègues de prendre pour modèle pendant le traitement psychanalytique le chirurgien qui met de côté tous ses affects et même sa compassion humaine, et qui fixe un seul but aux forces de son esprit : effectuer l'opération en se conformant le plus possible aux règles de l'art. (...) La justification de cette froideur de sentiment exigible de l'analyste est qu'elle crée pour les deux parties les conditions les plus avantageuses, pour le médecin la préservation souhaitable de sa propre vie d'affect, pour le malade l'aide la plus étendue qu'il soit aujourd'hui possible de lui donner. Un vieux chirurgien avait jadis pris pour devise ces paroles : *Je le pansai, Dieu le guérit*. L'analyste devrait se contenter de quelque chose de semblable[810].

À l'instar de Freud, Lacan, tout en affirmant que « l'analyste est celui qui supporte la demande du sujet[811] », signale qu'il doit « répondre si peu que ce soit à la demande[812] ». Il précise également que « (…) les sentiments de l'analyste n'ont qu'une place possible, celle du mort[813] ».

Revenons au texte de Xu Xiaobin. Ce que fait « je », l'étudiant qui pense soigner sa patiente d'après la « règle freudienne » et qui tente de s'approcher de cette dernière afin de la soigner avec le remède qu'est l'amour, va complètement à l'encontre de ce qui est préconisé par les psychanalystes[814] par rapport à la relation entre l'analyste et l'analysé. Cela montre à quel

[809] CALLEGARI Sabine, « Une psychanalyse est une rencontre d'amour », *Psychanalyse*, 2013, n° 26, p. 127.

[810] FREUD Sigmund, *Oeuvres complètes - psychanalyse : volume 11, 1911-1913, Totem et Tabou, Rêves dans le folklore, Formulation sur les 2 principes, Sur la dynamique du transfert, autres textes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 149.

[811] LACAN Jacques, *Écrits II*, Paris, Édition du Seuil, 1999, p. 95.

[812] *Ibid*., p. 118.

[813] *Ibid*., p. 66.

[814] Il faut pourtant signaler que tous les psychanalystes ne sont pas du même avis que Freud et Lacan sur cette

point la psychanalyse pouvait être mal comprise à l'époque, et à quel point ce genre de « traitement » pouvait être dangereux.

5.2.2 Ke Yunlu : psychologue ou « conseiller de vie »

À l'instar de *Nuit et jour*, *Déclin et prospérité*, long récit de Ke Yunlu publié en 1987, constitue également une description panoramique de la société chinoise en pleine mutation dans les années 80. Il s'agit, comme nous le savons, d'une époque où l'on a vu émerger bien des nouvelles choses. Ces phénomènes sont devenus des thèmes d'une importance particulière dans *Nuit et jour*. On y découvre par exemple des salons organisés par certaines célébrités, où les jeunes discutent de tout : la littérature, l'histoire, les actualités, la politique et l'avenir du pays. On y voit également certains nouveaux métiers émergeant dans la société chinoise, comme les acteurs, les metteurs en scène et les psychologues, entre autres.

Chen Xiaoshi 陈晓时, un jeune écrivain, soutenu par la Fédération nationale des femmes de Chine et par l'Académie chinoise des sciences sociales, a ouvert le premier « Cabinet de consultation de vie » (人生咨询所) en Chine. Nous pouvons dire que c'est un cabinet de consultation psychologique, même si l'auteur n'a pas évoqué le terme de « consultation psychologique » dans le texte. Il s'agit également d'une sorte de cure par la parole. Les clients qui viennent aux consultations sont principalement des personnes qui ont des soucis de famille ou de relation amoureuse. En ce qui concerne l'arrière-plan des conseillers, il s'agit d'un écrivain (Chen Xiaoshi, le fondateur), d'un sociologue et d'un éditeur d'une revue académique. Comme les psychologues, les conseillers du cabinet insistent beaucoup sur le principe de confidentialité dans leur travail. Ils se réunissent de temps en temps afin de discuter des cas épineux.

Ce sont des conseillers qui sont évidemment très influencés par la psychanalyse. Un jour, lorsqu'ils discutent le cas d'une cliente qu'ils diagnostiquent comme névrosée, ils ont des points de vue divergents. Jiang Jiaxuan 蒋家轩, l'un des conseillers, reprochent à Chen Xiaoshi de chercher toujours à manipuler les autres. Il dit alors à Chen : « J'espère que tu peux revenir sur ton enfance, que tu peux nous confier les matières de ta psyché et que tu

question. Ferenczi, par exemple, s'est insurgé contre la figure du chirurgien préconisée par Freud et a proposé une « technique du baiser ».

pourras faire une auto-analyse[815]. » Cette critique de Jiang entraîne ainsi une analyse de Chen par ses collègues, qui lui révèlent ses symptômes obsessionnels. En fait, Chen est bien conscient de ses problèmes psychiques et avant cette scène d'analyse par ses collègues, il a déjà commencé son auto-analyse. Un jour, en réfléchissant à son problème de vertige, il s'est dit que les symptômes s'étaient présentés après sa querelle avec son ex-petite amie, lors de laquelle il l'avait menacée en disant qu'il allait se jeter du haut du bâtiment. Il s'est demandé alors : « D'après l'analyse de la psychologie, quel trauma de l'enfance cette querelle a-t-elle activé[816] ? »

Nous pouvons alors dire qu'il s'agit de conseillers qui connaissent assez bien les théories psychanalytiques. Vu que les autres approches ne sont pas évoquées dans le texte, nous pouvons imaginer que leur travail se fonde sur la méthode analytique. Néanmoins, dans leur consultation, le discours analytique est presque absent. Dans ce roman, on découvre plusieurs séances de consultation de Chen Xiaoshi. Le seul moment où la psychanalyse se présente est le suivant. Un jour, Chen reçoit une cliente, une étudiante impliquée dans une liaison avec son professeur, un homme d'une quarantaine d'années déjà mariée. L'étudiante étant timide, Chen lance des hypothèses et attend sa confirmation afin de savoir où en est leur relation. Après cela, il lui demande : « Vous voulez écouter ma consultation[817] ? » C'est une phrase qui indique le début de ladite « consultation », ou plus précisément des conseils. Ayant eu la réponse positive de la jeune fille, il dit : « Vous êtes freudiennisée. C'est le cas pour tout le monde[818]. »

Les lecteurs, comme l'étudiante, devraient avoir du mal à comprendre la phrase. On lit alors un monologue de Chen Xiaoshi :

> 她不知道弗洛伊德，1982 年的中国大学生。但自己心中又笑了：她即便知道弗洛伊德何许人，也未必知道他用这个名字在借代什么。这是自己与妻子说笑打逗时的专用名词。（看

[815] "我希望你回顾一下童年，袒露你整个心理的背景材料，对自己作个分析."KE Yunlu, *Shuai yu rong*, *op. cit.*, p. 610.

[816] 根据心理学分析，那次争吵诱发了童年时的什么精神创伤呢？*Ibid.*, p. 104.

[817] *Ibid*., p. 365.

[818] "弗洛伊德了，人人都有."*Ibid*. Dans cette phrase, Chen emploie « Freud » (弗洛伊德) comme un verbe. Afin d'être plus proche du texte original, nous avons inventé le mot « freudiennisé ».

到两个中学生，靠着自行车没话找话地聊天，他就会对妻子说：看，两个中学生挺弗洛伊德的。听到一个小女孩说：我最喜欢爸爸。俩人也会相视一笑：这又是弗洛伊德[819]。）

Elle ne connaît pas Freud, elle, une étudiante chinoise de l'année 1982. Il rit à l'intérieur de lui-même : « Même si elle connaît Freud, elle ne saura pas à quoi je fais allusion avec ce nom. » C'est un terme spécifique quand il plaisante avec sa femme. (Quand il voit deux élèves de l'école secondaire, penchés sur un vélo, chercher des sujets afin de poursuivre des discussions, il dit à sa femme : « Regarde, les deux élèves sont très freudiens. » Lorsqu'ils entendent une petite fille dire que c'est Papa qu'elle aime le plus, ils se regardent en souriant : c'est toujours Freud.)

Dans ce contexte, Freud devient le synonyme de la « sexualité ». En fait, c'était ainsi qu'il a été perçu quand il venait juste d'être réintroduit en Chine dans les années 80. Par cette affirmation (« Vous êtes freudiennisée. C'est le cas pour tout le monde. »), Chen Xiaoshi veut faire comprendre à la jeune fille que si elle éprouve une certaine sympathie vis-à-vis de son professeur, c'est normal, car ce genre de sentiments est naturel entre les gens de sexes opposés. Cela, d'après Chen, « comprend du Freud[820] ». Il lui parle ainsi pour qu'elle ne se culpabilise pas. Le conseiller signale par la suite que ce qu'a fait son professeur s'éloigne déjà du « Freud », car, d'après lui, le professeur profite de sa position pour manipuler la jeune étudiante. Nous ignorons pourtant comment il a pu tirer cette conclusion, étant donné que la présentation qu'a faite la jeune fille est assez courte et simple.

À ce stade de la consultation, le conseiller dit à l'étudiante : « Votre souci réside dans cela : vous ne voulez pas l'offenser, mais vous voulez vous débarrasser de lui, n'est-ce pas ? » La cliente répond : « Oui ». Chen commence alors à énoncer ses conseils constitués de sept points. Il s'agit de conseils précis, de choses à faire et à ne pas faire, dans l'objectif de l'aider à se débarrasser de son professeur sans avoir à l'offenser. Et il finit la consultation en écrivant sur une petite carte des mots clés qui rappellent les sept conseils.

Durant cette séance de consultation, à part la brève présentation de son souci qu'a faite l'étudiante, la plupart du temps elle est restée silencieuse. Quand Chen lui pose des questions, elle répond « oui » ou « non », ou elle fait un signe de tête. C'est toujours le conseiller qui fait des longs discours. Cela donne l'impression que c'est une scène entre une marionnette et un manipulateur. Le conseiller est placé dans la position du « sujet supposé savoir », selon la

[819] Ibid.

[820] 含有弗洛伊德. *Ibid*., p. 366.

formule célèbre de Lacan. Il se prend pour quelqu'un qui possède un savoir, pour un éclaireur capable de guider les clients à travers leur labyrinthe. Il donne des conseils, d'une manière très ferme, comme s'il s'agissait de la vérité absolue. En effet, les conseillers du « Cabinet de consultation de vie » se considèrent comme des éclaireurs. Ils veulent créer un journal qui sera nommé « Journal de consultation de vie » (人生咨询报) et qui sera un journal d'éveil, visant à promouvoir les nouvelles pensées. Cela dévoile aussi l'objectif de leurs consultations : éveiller les gens.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, les conseillers du cabinet considèrent sans doute la psychanalyse comme leur méthode de travail. Nous voulons rappeler encore une fois ce qu'a signalé Huang Hsuan-Ying : dans le contexte chinois, la psychanalyse est pour ainsi dire « a generic term for the entire world of psychotherapy[821] ». Or, ce que font les conseillers dans ce roman de Ke Yunlu, c'est-à-dire donner des leçons aux clients afin de les éveiller, s'éloigne beaucoup de la psychanalyse. Jean-Pierre Cléro, dans *Le vocabulaire de Lacan*, a résumé le but de l'analyse de cette manière : « (…) la finalité de l'analyse est de (…) faire comprendre à l'analysant que c'est lui qui sait et que l'analyste, qui est censé savoir, doit simplement amener l'analysant à dire, de son désir, les paroles qu'il aurait dites lui-même, celles "mêmes dans lesquelles il reconnaît la loi de son être". La fin de l'analyse n'a rien de triomphal, tant du côté de l'analysant que du côté de l'analyste lui-même, qui s'efface, et dont le désir est devenu déchet[822]. » Néanmoins, dans l'exemple que nous avons cité, le désir de l'analysant est complètement noyé dans celui de l'analyste.

La consultation de Chen Xiaoshi peut se résumer en deux termes : explications et conseils. Les conseils et la manière dont il les donne (noter les mots clés sur une petite carte) nous fait penser à une expression chinoise : *Jinnang miaoji* 锦囊妙计, qui veut dire littéralement « bons stratagèmes contenus dans un sachet de brocart ». Dans les romans classiques, les bons conseillers, souvent d'esprit avisé et inventif, ont l'habitude de noter des stratagèmes pour vaincre les ennemis sur un petit bout de papier et de le mettre dans un sachet de brocart. La manière dont Chen Xiaoshi est dépeint fait penser que c'est un sage que l'on consulte et que les conseils qu'il donne sont un remède magique qui résoudra tous les problèmes. C'est-à-dire

[821] HUANG Hsuan-Ying, « From Psychotherapy to Psycho-Boom: A Historical Overview of Psychotherapy in China », *op. cit.*, p. 16.

[822] CLÉRO Jean-Pierre, *Le Vocabulaire de Lacan*, Paris, Ellipses Marketing, 2012, p. 83.

qu'en créant des personnages d'un nouveau métier qu'est le « conseiller de vie » ou le psychologue, l'auteur reste dans la logique classique des sages qui donnent des conseils afin d'aider les gens à surmonter les difficultés.

Or, donner les conseils n'est point l'objectif de la psychanalyse. En fait, il s'agit de l'une des questions qui distinguent la psychanalyse et les autres approches thérapeutiques :

> L'attitude psychanalytique se distingue de toute « psychothérapie » par le fait de prendre en compte le transfert et les pièges qu'il comporte. La position de l'analyste par rapport au savoir, à l'expertise, repose essentiellement sur cette prise en compte du transfert, alors que la plupart des approches connues, à moins d'être elles-mêmes inspirés ou influencées par la psychanalyse, ne se posent même pas la question. Cela donne des thérapies où les patients se font donner maints conseils, maintes explications, au demeurant bien sensés, mais dont l'usage par le patient signifie l'adoption du point de vue du thérapeute, l'identification à celui-ci et à sa manière de voir le monde. La psychanalyse, au contraire, a un parti pris pour le sujet, pour la psychologie individuelle ou, si ce mot fait trop « individualiste », pour la psychologie du citoyen[823].

De ce qui précède, nous avons le droit de dire que les conseillers dans le roman, et probablement l'auteur lui-même (au moins au moment où il écrivait ce roman), ont plus ou moins une connaissance sur les pensées de Freud. Mais au niveau clinique, ils ne comprennent pas trop l'enjeu de l'anlayse. Notons que le roman est publié en 1987, au tout début de la réintroduction de la psychalyse en Chine. Nous voulons pourtant signaler que même aujourd'hui, la diffusion de la théorie psychanalytique dans le contexte chinois, comme le signale Rainier Lanselle, est « très rarement une transmission de la clinique, mais plutôt une diffusion du "corps de doctrine" [824]».

5.2.3 Yan Geling : un psychologue « invisible »

La troisième œuvre romanesque que nous allons aborder dans le cadre de la figure du psychologue, c'est *Le psychologue est là ?* (Xinli yisheng zaima 心理医生在吗) de Yan Geling (1958-). Une Chinoise aux États-Unis, qui souffre de dépression, fait une analyse chez

[823] MARTENS Francis, *Psychanalyse: que reste-t-il de nos amours?*, Bruxelles, Editions Complexe, 2000, p. 322.

[824] LANSELLE Rainier, « Quelle place pour l'analyste dans la modernité chinoise ? », *Essaim*, vol. n° 19, 2007, n° 2, p. 9.

un psychologue. Elle raconte son histoire, de son enfance à sa vie actuelle. Elle éprouve, depuis qu'elle est toute petite, un sentiment amoureux pour He Yiqi 贺一骑, le meilleur ami de son père. Si les deux sont devenus meilleurs amis, c'est parce que He Yiqi a sauvé son père dans une affaire politique. Son père, pour le remercier, ou plus précisément, pour payer sa « dette », écrit au nom de He un grand roman, ayant comme sujet l'expérience propre de He. C'est dans la consultation qu'elle se rend compte que son amour pour He est en fait dû à son complexe d'Électre. Petite fille sensible, elle savait bien que son père, intellectuel fier, vivait toujours sous l'ombre de He Yiqi et qu'au fond du cœur de son père, il n'acceptait pas du tout l' « aumône » de He. Elle essayait donc de « séduire » He en pensant, au niveau de l'inconscient, que s'il se passait quelque chose entre elle et He, la dette de son père serait payée.

Publié en 1998, le roman était nommé au départ *Monde des humains* (*Renhuan* 人寰). Ce n'est que plus tard que l'auteure a changé le titre pour « Le psychologue est là ? ». Dans son essai intitulé « Pourquoi j'ai écrit *Monde des humains* », Yan explique ce qui l'a amené à écrire ce roman. En 1992, Yan Geling s'est mariée avec un Américain et s'est installée aux États-Unis. À cause de l'insomnie, elle a voulu trouver, parmi la riche bibliothèque de son mari, une encyclopédie de médecine et est tombée sur des livres de vulgarisation en psychologie. Elle a été tout de suite attirée, ce qui l'a conduit à la lecture de Freud et de Jung. Sa belle-mère, professeur en santé mentale, lui a recommandé plusieurs ouvrages de nature introductive sur la psychanalyse. Poussée par la curiosité vis-à-vis de son monde inconscient, elle s'est décidée à consulter un psychologue. Au bout de trois mois de consultations, l'idée lui est venue d'écrire un roman en adoptant la forme de la consultation psychologique : « Cette thérapie "talk out" ne peut-elle devenir une forme romanesque ? Quand mon psychologue feuillètera, du début jusqu'à la fin, le cahier épais avec toutes les notes qu'elle a faites pendant mes consultations, elle lira sans doute une histoire, une histoire sur moi, racontée dans un anglais fragmenté, avec de temps en temps des mots et expressions peu appropriées[825]. »

[825] 这个"Talk out"疗法，难道不能成为一个小说的形式吗？当我的心理大夫从头到尾阅读那厚厚一本笔记时，大概也会读到一个故事，一个用断裂的、时而用词不当的英文讲述的有关我个人的故事. YAN Geling 严歌苓, *« Wo weishenme xie "Renhuan" »* 我为什么写《人寰》 (Pourquoi j'ai écrit Monde des humains), *in Boximiya lou* 波西米亚楼, Xi'an, Shanxi shifan daxue chubanshe, 2009, p. 122‑123.

En effet, ce roman se présente totalement sous forme de notes cliniques, ou plus précisément sous forme d'une transcription de tout ce qui a été dit par l'analysante pendant les séances d'analyses. Même si on sent la présence du psychologue, on ne lit pas une seule parole de ce dernier. Néanmoins, par les paroles du « je », on peut imaginer plus ou moins ce qu'il a dit. Les interactions entre le psychologue et le « je » se situent le plus souvent au début et à la fin des séances. Dans la plupart des cas, le psychologue se tait au milieu des séances. Cela correspond à l'expérience de thérapie de l'auteure telle qu'elle l'a décrite dans « Pourquoi j'ai écrit *Monde des humains* » :

> 主要是她听我说。她对我的成长背景缺乏知识，我需从我生命的最初始，从最初形成我意识形态的一切基本观念讲起。比如我向她解释"穷"，"穷人"所含的褒意，它和俭朴之类的美德的密切联系。我逐渐发现自己不仅在跟她谈个人的心理发展史，我同时把中国这四十多年的历史，以及我们家庭的历史都介绍给她了。她每次都听得极其认真，不断做笔记，在下次就诊前，她会从笔记中找出几个疑点，着重提些问题，试图发现我个性发展中的非正常影响，发现我生命早期哪怕已愈合完好的创伤[826]。

> La plupart du temps, c'était moi qui parlais. Elle connaissait peu sur le contexte social où j'avais grandi. J'ai dû commencer par expliquer les conceptions de base qui avaient façonné ma mentalité. Par exemple, je lui ai expliqué le terme de « pauvre », notamment le sens appréciatif qu'il comporte, car il est étroitement lié à la vertu telle que la modestie. Petit à petit, je me suis rendu compte que je ne parlais pas seulement de mon histoire de développement psychique, mais également de l'histoire de ma famille et celle de la Chine depuis une quarantaine d'années. Elle m'écoutait toujours avec beaucoup d'attention, tout en prenant des notes. Avant chaque consultation, elle lisait les notes et préparait des questions. Elle me les posait afin de repérer les éléments qui ont exercé une influence anormale sur ma personnalité, et de découvrir les traumas dans les premières périodes de ma vie, y compris ceux qui sont déjà guéris.

Dans cet essai, Yan Geling appelle la personne à qui elle a eu recours « 心理大夫 », qui veut dire littéralement « médecin en psychologie », ou elle l'appelle « 心理学家 », psychologue. Malgré qu'elle n'ait pas évoqué le terme de « psychanalyste », les descriptions donnent l'impression que c'est avec l'approche analytique que le psychologue travaille. D'ailleurs, dans ce texte, lorsqu'elle parle de psychologie, elle renvoie en fait uniquement à la psychanalyse. Ce qui se passe dans le roman se rapproche de la propre expérience de Yan. La

[826] *Ibid*., p. 122.

narratrice joue beaucoup sur le côté interculturel. Comme elle l'a signalé dans ce passage, en retraçant son histoire personnelle, la narratrice revisite également le passé de la Chine. Étant une Chinoise qui vient de s'installer aux États-Unis et qui est confrontée à une culture qui se diffère radicalement de la sienne, le « je » réexamine le passé, tant au niveau personnel qu'au niveau national, avec un regard de l'extérieur.

Cette confrontation à la culture occidentale, selon nous, constitue justement l'un des éléments majeurs provoquant le trouble psychique de la narratrice. « Je », dès la première séance de la consultation, parle de son amour maladif pour He Yiqi, comme si c'était pour cette raison qu'elle vient demander l'aide du psychologue. Ce n'est que plus tard qu'elle évoque sa relation avec un professeur américain. Ce dernier, amoureux de « je », propose de l'aider à trouver un poste dans son université, sous condition qu'elle accepte de vivre avec lui. C'est en fait cette relation qui est à l'origine de son trouble psychique, car ce modèle de relation, semblable à celle entre le mendiant et celui qui fait l'aumône, active son trauma d'enfance lié à la relation entre son père et He Yiqi, qui est de la même nature.

D'après l'interprétation de la narratrice, son complexe d'Œdipe fait qu'elle cherche de manière inconsciente à rembourser la dette de son père afin qu'il puisse se débarrasser de sa situation d'un « mendiant ». Elle a sans doute raison. Nous voulons pourtant signaler un point qu'elle n'a pas évoqué dans son analyse. En fait, à cause de l'amour pour son père, elle s'est identifiée à ce dernier, ce qui fait qu'elle est constamment hantée par le sentiment d'être une « mendiante », d'être inférieure aux autres : « Le fils de la mendiante fait de mendier et donner le premier modèle de relation dans le monde des humains[827]. » Son trouble psychique s'explique non seulement par sa relation avec le professeur, mais également par sa rencontre avec la culture occidentale, une culture qui lui semble supérieure à la sienne, qui fait ressortir tous les défauts de sa propre culture, et qui la place encore une fois dans une situation lui rappelant l'infériorité.

Revenons à la figure du psychologue. Étant donné sa méthode de travail, nous pouvons dire qu'il s'agit d'un psychanalyste : il s'intéresse aux détails ; il guide la patiente vers le passé, notamment vers les expériences susceptibles de provoquer un trauma ; il essaie d'établir un lien entre le passé et les symptômes actuels. « Le rôle du psychanalyste, écrit Daniel Lagache,

[827] 乞妇的儿子，把乞与施变成了人世间的第一对关系. YAN Geling 严歌苓, *Xinli yisheng zaima* 心理医生在吗 (Le psychologue est là?), Tianjin, Tianjin renmin chubanshe, 2014, p. 75.

c'est d'observer, d'écouter, de comprendre, de savoir attendre et se taire, et le moment venu, donner l'interprétation qui convient[828]. » Le psychologue dans ce roman correspond apparemment à ce qu'a décrit Lagache, sauf qu'il ne fait même pas d'interprétation. C'est le « je » qui, en revisitant son passé, fait elle-même l'interprétation. La thérapie est pour ainsi dire une auto-analyse de la patiente. Toutefois, cela ne veut pas dire que le psychologue ait un rôle que l'on peut complètement ignorer dans cette thérapie. Bien qu'il ne parle pas beaucoup, on ressent entre les lignes son intérêt pour l'histoire de la patiente. Il pose de temps à autre des questions afin d'encourager la patiente à poursuivre son histoire et ses réflexions. Il a réussi à créer une ambiance contenante où la patiente se sent libre d'exprimer tout ce qu'elle veut.

Si le psychologue est décrit de cette manière, c'est avant tout parce que cela correspond à la propre expérience de Yan Geling. Comme nous l'avons dit plus haut, lors de ses consultations, la plupart du temps, c'est elle-même qui parle. De plus, « Étant donné ma lecture des ouvrages en psychologie, lorsqu'elle (la psychologue) me posait des questions, ou qu'elle faisait des suggestions, je comprenais plus ou moins les réponses qu'elle attendait[829]. » Autrement dit, grâce à ses connaissances en psychologie, notamment en psychanalyse, elle se juge capable de faire une analyse d'elle-même. C'est avec cette même logique qu'elle a conçu les personnages dans son récit fictif.

Par ailleurs, le rôle qu'assume le psychologue du roman nous fait penser à Carl Rogers, qui préconise une *psychothérapie centrée sur le patient* (*Client-centered therapy*). D'après Rogers, les *psychologues centrés sur le client* (*client-centered counselor*) travaillent sur l'hypothèse que « the individual has a sufficient capacity to deal constructively with all those aspects of his life which can potentially come into conscious awareness[830] ». Cela signifie, précise Rogers, que « the creation of an interpersonal situation in which material may come into the client's awareness, and a meaningful demonstration of the counselor's acceptance of the client as a person who is competent to direct himself[831] ». Dans cette explication, on

[828] LAGACHE Daniel, *La psychanalyse*, *op. cit.*, p. 87.

[829] 因为我自己对心理学的研读，所以每当她提问或暗示时，我大体察觉到她想到的答案是什么. YAN Geling, *«* Wo weishenme xie "Renhuan" *»*, *op. cit.*, p. 122.

[830] ROGERS Carl R., *Client-Centered Therapy: Its Current Practice, Implications, and Theory*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1965, p. 24.

[831] Ibid.

repère deux éléments importants chez le psychologue : le premier, la conviction que le client est capable de se diriger ; le second, une situation interpersonnelle qui permet au client d'aboutir à un état de conscience. Le travail du psychologue dans ce roman qui nous préoccupe répond parfaitement aux instructions de Rogers. Il travaille bel et bien avec une approche « non-directive », pour reprendre le terme de Rogers, qui est marquée par « l'absence de conseils, de persuasion et d'argumentation[832] ».

D'après une étude publiée en 2002, parmi les 100 psychologues les plus éminents du XX[e] siècle, Rogers figure à la sixième place[833]. L'*approche humaniste* qu'il représente est souvent nommée « troisième force de la psychologie ». Il est possible que la psychologue qu'a consultée Yang Geling aux États-Unis soit une adepte de la pensée rogérienne. Sachons que sa méthode de travailler influence directement l'image du psychologue dans ce roman de Yan. Il faut pourtant signaler que la pensée de Rogers n'est pas sans rapport avec la psychanalyse. Lorsqu'il parlait des sources de sa nouvelle méthode de thérapie qu'est l'approche non-directive, Rogers a évoqué la pensée d'Otto Rank et la psychanalyse moderne[834].

Compte tenue de ce qui précède, nous avons le droit de dire que le roman *Le psychologue est là ?* porte une très évidente empreinte de la psychanalyse. Il est pour ainsi dire composé de notes cliniques. Il s'agit en plus d'un cas dont le sujet connaît si bien les théories psychanalytiques qu'elle est capable de faire une auto-analyse. Néanmoins, comme *Rayons de soleil entre les lèvres* de Chen Ran, tout est déjà révélé par le narrateur, ce qui prive les lecteurs du droit de s'engager dans le texte. La lecture devient une affaire plus ou moins banale car les lecteurs sont placés d'emblée dans une position passive.

5.2.4 Bi Shumin : d'une psychologue-Dieu à une apprentie psychologue

Parmi la communauté des écrivains chinois, Bi Shumin 毕淑敏 (1952-) représente une figure particulière, parce qu'elle est à la fois médecin, écrivain et psychologue. Après avoir

[832] ROGERS Carl R., *La relation d'aide et la psychothérapie*, ZIGLIARA Jean-Pierre (trad.), Issy-les-Moulineaux, ESF Editeur, 2005, p. 131.

[833] Cf. HAGGBLOOM Steven J., « The 100 Most Eminent Psychologists of the 20th Century », *Review of General Psychology*, vol. 6, n° 2, 2002p. 146.

[834] Cf. ROGERS Carl R., *La relation d'aide et la psychothérapie*, *op. cit.*, p. 42.

exercé le métier de médecin pendant vingt ans, elle s'est consacrée à l'écriture à partir de l'année 1987. Onze ans après, elle s'est inscrite en master en psychologie à l'Université normale de Beijing et a poursuivi par la suite ses études doctorales en psychologie, sans avoir pu aller jusqu'au bout. Elle a pourtant commencé à travailler en tant que psychothérapeute entre temps. Elle est même surnommée par certains « Numéro un des psychologues chinois » (中国心理咨询第一人) [835]. Néanmoins, cela ne veut pas dire qu'elle est vraiment le meilleur psychologue en Chine. Selon nous, si on la surnomme ainsi, c'est surtout parce que son renom en tant qu'écrivain célèbre a fait venir un nombre considérable de patients. Elle a signalé, lors d'une interview, qu'à la fin de l'année 2004, elle n'a même pas encore reçu les patients ayant pris rendez-vous en mars de cette même année[836].

À cause du travail trop lourd, elle a dû fermer son cabinet trois ans après, en vue de se consacrer uniquement à l'écriture, principalement des œuvres ayant lien à la psychologie[837]. Il s'agit non seulement d'essais, mais également de romans. En effet, la création littéraire de Bi Shumin est très souvent liée à son métier : à la médecine dans les années 1990 et à la psychologie dans les années 2000. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle est nommée « Ange blanc du cercle littéraire » (文学界的白衣天使). En 2003 et en 2008, elle a publié deux romans ayant comme protagonistes des psychothérapeutes : *Sauver les seins* (*Zhengjiu rufang* 拯救乳房) et *La psychologue* (*Nü xinlishi* 女心理师).

La protagoniste du roman *Sauver les seins*, Cheng Yuanqing 程远青, est une jeune docteure en psychologie qui vient de rentrer des États-Unis. Elle s'est décidée à effectuer une thérapie de groupe afin de soigner des personnes atteintes du cancer du sein. Il s'agit donc d'une histoire assez complète sur cette thérapie. Cheng rapporte leur cancer à leurs problèmes psychiques et essaie de les traiter par la thérapie en groupe. À la fin du récit, tout le monde semble bien « guérie » (au niveau psychique) et le groupe devient une communauté harmonieuse.

---

[835] Cf. Bi Shumin 毕淑敏, *Bi Shumin: ting xindi huakai de shengyin* 毕淑敏：听心底花开的声音 (Bi Shumin: écouter le son de la floraison au fond du cœur), http://news.eastday.com/eastday/node17/node136/node6089/userobject1ai78286.html, consulté le 12 septembre 2018.

[836] Ibid.

[837] Ibid.

Dans ce roman, la psychologue Cheng Yuanqing est décrite comme quelqu'un capable de tout. Elle connaît très bien les problèmes de chaque membre du groupe et elle sait exactement ce qu'il faut faire pour les aider. Sa thérapie s'avère efficace et ses patients éprouvent une profonde admiration vis-à-vis de cette thérapeute ayant une image quasiment semblable à celle de Dieu. Nous allons citer un dialogue entre Cheng Yuanqing et une de ses patients, Lu Lu 鹿路, afin de souligner cette admiration.

Lu Lu, orpheline adoptée par une autre famille, est tombée amoureuse, dès son plus jeune âge, du troisième fils de sa famille adoptive. Lorsqu'elle était au lycée, ce frère dont elle était amoureuse a été atteint d'une maladie rare et a eu besoin d'une grosse somme d'argent pour se faire soigner. Afin de le sauver, Lu Lu a décidé d'arrêter ses études et de se prostituer. Voici un dialogue entre Cheng Yuanqing et Lu Lu lors d'une consultation individuelle :

程远青说："……我猜你在那种时候，会想到你哥哥。会觉得你所有的付出，都是为了一个好的目标，虽然你干得是最卑贱最肮脏的行当。"

鹿路泪流满面，那些红肿和紫色的伤痕，由于眼泪的滋润，变得更加触目惊心，她说："你怎么什么都知道啊？我心里想的是什么，你都听到了啊？我是不是在梦中告诉过你？"

程远青抚摸着鹿路的手说："鹿路，我知道你想着有一天，当自己攒够了钱，帮助哥哥换了肾，让他像正常人一样生活，你再也不干这活了，你会和哥哥走的远远的，走到一个没有任何人知道你过去的地方，你嫁给哥哥，永生永世地服侍他……"

程远青说到这里，鹿路突然站了起来，惊恐地睁大了眼睛说："程老师，你是神还是鬼？我没有告诉过任何人，你怎么什么都知道？你是天兵天将来救我的吗？"她战战兢兢地退后一步自问自答道："你……你是不是我的亲生娘？不能啊，我亲娘是个穷苦女人，她哪能有您这份学问？再说，岁数也不对啊。可是，你是怎么知道的？你是不是在外国得了什么能刺探人内心秘密的仪器，要不然，你就是神灵附体？[838]"

Cheng Yuanqing dit : « (…) Je suppose que lorsque vous faites ce travail (la prostitution), vous pensez toujours à votre frère. Vous devez penser que tout ce que vous faites vise un bon objectif, même si vous êtes en train de faire ce qui est le plus vilain, le plus sale. »

[838] Bi Shumin 毕淑敏, *« Zhengjiu rufang »* 拯救乳房 (Sauver les seins), *in Yixue xinlixue xiaoshuo jinghui (changpian xuan)* 医学心理学小说精荟（长篇选）, Beijing, Zhongguo guangbo dianshi chubanshe, 2013, p. 187.

> Le visage de Lu Lu était couvert de larmes. Les cicatrices[839], gonflées et violettes, devinrent encore plus terrifiantes avec les larmes. Elle dit : « Comment vous le savez ? Ce que je me dis au fond du cœur, vous l'avez entendu totalement ? Je vous l'ai dit dans mon rêve ? »
>
> Chen Yuanqing carressa les mains de Lu Lu et dit : « Lu Lu, je sais que vous vous dites qu'un jour, quand vous aurez gagné assez d'argent, que vous aurez aidé votre frère à changer son rein pour qu'il puisse vivre comme une personne normale, vous ne ferez plus jamais ce travail. Vous allez partir loin avec votre frère, à un endroit où personne ne connaîtra votre passé. Vous vous marierez avec votre frère, vous allez vous occuper de lui pour toute la vie… »
>
> À cette parole de Cheng Yuanqing, Lu Lu se leva tout d'un coup, ouvrit grand les yeux avec terreur et dit : « Prof. Cheng, êtes-vous une divinité ou un fantôme ? Je ne l'ai dit à personne, comment vous l'avez appris ? Êtes-vous envoyée par le Ciel pour venir me sauver ? » Elle recula, tremblant, et s'est dit : « Vous… êtes-vous ma mère ? Non, c'est pas possible. Ma mère est une femme pauvre et malheureuse. Comment aurait-elle des connaissances aussi riches que vous ? D'ailleurs, vous n'êtes pas de son âge. Mais, comment vous avez pu savoir tout ça ? Auriez-vous acquis, à l'étranger, un appareil pour détecter les secrets des autres ? Sinon, vous devez être habitée par une divinité ? »

Ce qu'a dit Cheng Yuanqing, selon nous, n'a rien de spécial. Toute personne qui est quelque peu sensible peut bien deviner les pensées intérieures de Lu Lu. Ainsi, les réactions de Lu Lu nous paraissent étrangement exagérées et invraisemblables. Certes, étant une personne qui est méprisée, maltraitée par les autres et qui se considère comme sans valeur, elle pourrait être très émue lorsqu'il y a quelqu'un qui lui montre de l'attention, du respect et qui lui dit qu'il la comprend. Partant de cette logique, elle pourrait effectivement surréagir afin de manifester sa joie et sa gratitude. Néanmoins, ce qu'a dit Lu Lu, selon nous, s'éloigne de loin de la surréaction raisonnable. Elle fait de Cheng Yuanqing une divinité qui voit à travers l'esprit des autres, un Dieu-Sauveur. Nous y voyons en plus l'image plus ou moins mystérieuse des psychologues aux yeux du public : pour Lu Lu, ce qu'a appris Cheng Yuanqing aux États-Unis est quelque chose qui lui permet de « détecter les secrets des autres ».

Ce genre d'exagération se trouve un peu partout dans le texte. Une autre patiente, une vieille dame appelée An Jiang 安疆, vit sous l'ombre de son mari, même si ce dernier est déjà mort. En effet, son mari était un haut fonctionnaire au sein du PCC. La relation entre le couple était semblable à celle entre un supérieur et une subordonnée. Au lieu de l'appeler par son nom,

[839] Elle avait été maltraitée par un client.

elle évoque son mari toujours par son titre : Commissaire politique (政委). Sa maladie se détériorant, le médecin lui propose une opération tout de suite. Elle répond qu'il faut l'accord du Commissaire politique (déjà mort) pour se faire opérer. Lors d'une séance de thérapie de groupe, les autres membres du groupe lui reprochent d'être complètement soumise à son mari et d'avoir perdu sa subjectivité dans la vie conjugale. Ce qu'ils ont dit ont un effet miraculeux sur elle :

从小组回到家里，安疆整整睡了一天。那一天时间凝滞，万物消失。她如同婴儿般的无知无觉，干休所的老姐妹来看她，门铃按得天响，也听不到[840]。

Après être rentrée du groupe, An Jiang dormit pendant toute une journée. Ce jour-là, le temps s'arrêta, tout être disparut. Elle dormait, sans être consciente de rien, tout comme un bébé. Elle n'entendit même pas la sonnerie étourdissante de ses vieilles copines de la Maison de repos des cadres qui vinrent la voir.

(*Lorsque le médecin l'interrogea sur sa décision de se faire opérer :*)

她对医生说："你们是好心，可我够了。我参加了一个小组，小组，你们懂吗？"

医生说："不懂。"

安疆也不解释，自顾自说下去："小组像篝火，先是暖和了我的手，接着是脚，然后是心。我在小组长大了。医生，你听一个 70 多岁的老太婆说自己长大了，一定特别好笑。可这是真的。我有很多年没给自己拿过主意了，现在，我自己给自己做一回主，医生，不要继续治啦，让我顺其自然……[841]"

Elle dit au docteur : « Vous êtes bienveillants, mais moi, j'en ai assez. J'ai participé à un groupe. Un groupe, vous comprenez ? »

Le docteur répondit : « Non. »

An Jiang s'est dit, sans donner d'explications : « Le groupe est tout comme un feu de camp. Il m'a chauffé tout d'abord mes mains, puis mes pieds et mon cœur. J'ai mûri dans le groupe. Docteur, vous pouvez trouver ça ridicule quand une vieille dame dit qu'elle a grandi. Mais c'est vrai.

[840] Bi Shumin, *« Zhengjiu rufang »*, *op. cit.*, p. 172.

[841] *Ibid*., p. 173-174.

> Pendant de nombreuses années, je n'ai pas pris une seule décision moi-même. Cette fois-ci, je vais le faire toute seule. Docteur, arrêtez le traitement, laissez moi comme ça… »

Les descriptions du roman donnent l'impression que An Jiang n'a jamais été consciente de son problème, même si elle doit demander l'avis d'un mort pour prendre sa décision. Maintenant qu'on lui dévoile ce problème, elle se réveille tout d'un coup. Nous voudrons préciser que ce qu'ont fait les membres du groupe n'était que de lui dire qu'elle avait vécu trop longtemps sous l'autorité de son Commissaire politique et qu'il fallait qu'elle apprenne à vivre de manière plus indépendante. Certes, ce discours des autres peut être inspirant pour la dame vivant depuis longtemps dans cette logique figée. Cependant, nous doutons fort qu'un discours pareil puisse avoir un effet curatif tel qu'il est décrit dans ce passage.

Comme ce qui est décrit dans l'extrait cité, l'auteure doit la cure à la fonction « magique » du groupe, lequel réchauffe le cœur des patients, les libérant de leurs problèmes psychiques, de telle sorte que les patients renaissent au sein du groupe. Le texte est envahi par un sentiment extrêmement optimiste, comme si la thérapie était quelque chose de très simple : il s'agit surtout de laisser confier les secrets cachés au fond du cœur. Les membres du groupe sont « guéris » une fois qu'ils arrivent à s'ouvrir les uns envers les autres, c'est-à-dire à partager avec les autres l'origine de leurs problèmes psychiques. La thérapie est simplifiée, dans une certaine mesure, en un seul processus d'abréaction. La psychologue fait rarement d'interprétation. Lorsqu'elle parle, on a l'impression qu'elle est en train de donner des leçons. Cela n'empêche pas qu'elle jouisse de l'admiration profonde des autres membres du groupe.

Si Cheng Yuanqing, qui a obtenu son doctorat à l'étranger, est décrite comme une psychologue tout à fait compétente, la protagoniste de *La psychologue*, ouvrage publié cinq ans plus tard, est pourtant représentée comme une psychologue ayant beaucoup de difficulté à bien assumer son travail.

He Dun 贺顿, jeune fille orpheline de père et dont la mère se remarie, quitte son petit village pour gagner sa vie. Après une période difficile, elle réussit à obtenir un certificat de psychologue et fonde son cabinet de consultation psychologique. Son cabinet marche assez bien jusqu'au jour où le mari de l'une de ses patientes vient l'informer que sa femme a fait une tentative de suicide. Troublée par ce cas épineux, He Dun fait appel à un célèbre psychologue en vue des supervisions. Ce dernier l'amène à la redécouverte d'un événement traumatique de son enfance et à la compréhension de ses propres comportements. Vers le

dénouement, He Dun, pensant qu'elle a encore besoin d'approfondir ses connaissances sur la psychologie, décide de fermer son cabinet afin de suivre une formation de deux ans proposée par des spécialistes chinois et étrangers.

Par rapport à *Sauver les seins*, les intrigues concernant les consultations sont beaucoup plus complexes dans *La psychologue*. La thérapie n'est plus représentée de manière simpliste. Les cas décrits sont plus complexes et les analyses plus riches et pertinentes. Dans ce roman, l'accent est mis sur les difficultés rencontrées par He Dun. Elle va se rendre compte que si elle n'arrive pas à mener à bien certaines consultations, c'est parce que ces cas cliniques activent ses propres problèmes psychiques. Ainsi, le processus de surmonter les difficultés représente également celui de sa maturation psychique.

Les grandes différences entre les deux figures du psychologue et entre les façons de les dépeindre s'expliquent, d'après nous, par les pratiques cliniques de Bi Shumin. *Sauver les seins* a été publié en 2003. C'est en cette même année que Bi Shumin a fondé son cabinet de psychologie. Nous pouvons supposer que ce roman avait été écrit avant qu'elle ne s'engageât dans les pratiques. Les cas rapportés proviennent de la pure imagination. *La psychologue* a été publié en 2008. Cela veut dire que lors de son écriture du roman, elle avait déjà eu trois ans d'expériences cliniques en tant que psychologue. Ces expériences lui auraient appris que la thérapie n'était pas aussi simple que ce qu'elle avait imaginé.

Le personnage de He Dun est une figure représentative des psychologues en libéral dans la Chine actuelle. Elle n'a pas suivi de formation universitaire en psychologie. Mais une formation à court terme lui a donné le droit de participer aux examens en vue de l'obtention du certificat de conseiller psychologique. Ayant réussi ces examens, elle a fondé un cabinet de psychologie et commencé à recevoir des patients. Étant donné qu'elle n'a pas été formée de manière systématique, qu'elle n'a pas fait d'analyse didactique et qu'elle n'a pas de superviseur, ce travail constitue un grand défi pour elle.

Confrontée à un cas épineux, elle doit faire appel à un célèbre psychologue pour qu'il lui fasse des supervisions. Ce dernier, au lieu de s'intéresser aux patients de He Dun, lui fait une analyse personnelle. C'est au cours de cette analyse que He Dun comprend le lien entre le cas lui posant des soucis et ses propres problèmes psychiques. Par cette intrigue, Bi Shumin évoque la question de la supervision et celle de l'analyse personnelle des psychothérapeutes. En effet, comme la psychothérapie a débuté très tard en Chine, il y a très peu de thérapeutes

expérimentés capables de faire des analyses personnelles ou des supervisions. Dans les articles académiques sur la situation actuelle de la psychothérapie en Chine, ces deux thèmes sont rarement étudiés, alors qu'ils sont tous les deux d'une importance essentielle. Ferenczi a bien signalé l'importance de l'analyse didactique :

> Pour tenir bon contre cet assaut général du patient, il faut que l'analyste ait été pleinement et complètement analysé lui-même. J'en fais état parce qu'on tient souvent pour suffisant qu'un candidat passe par exemple une année à se familiariser avec les principaux mécanismes dans ce qu'on appelle son analyse didactique. On s'en remet, quant à son progrès ultérieur, à ce qu'il apprendra au cours de sa propre expérience. J'ai souvent affirmé dans des occasions antérieures qu'en principe je ne puis admettre aucune différence entre une analyse thérapeutique et une analyse didactique, et je veux maintenant y ajouter cette idée : tandis que toutes les entreprises à des fins thérapeutiques n'ont pas besoin d'être menées jusqu'à la profondeur que nous avons en vue en parlant d'une terminaison achevée de l'analyse, l'analyste lui-même, dont dépend le sort de tant d'autres personnes, doit connaître et contrôler jusqu'aux faiblesses les plus secrètes de son propre caractère; et ceci est impossible sans une analyse pleinement achevée[842].

Dans ce roman, Bi Shumin prête attention non seulement à la compétence des psychothérapeutes, mais également à l'éthique professionnelle de ce métier émergent. Lorsque He Dun annonce sa décision de fermer le cabinet en vue de poursuivre une formation plus systématique en psychologie, l'une de ses partenaires, Tang Xiaoxi 汤小希, qui est également thérapeute du cabinet, exprime son mécontentement par rapport à cette décision :

> 心理这个事,也没个行业标准,做的是良心买卖,只要咱们尽心就是了,……再说啦,性价比实在是高,卖卖嘴皮子,风吹不着雨打不着,就有银两进项,这不是无本万利的事情吗!治得有效果了,人家自然感恩不尽,以为咱是活菩萨。若是没有效果,那就是他自己不努力,不开窍,天生倒霉蛋,和咱们也没有必然关系。别的还有个质量保证退货三包什么的,医院的医生看错了病吃差了药,弄不好还得进法院,心理师安全多了,风险几乎是零。你说这等的好事,怎么能关张大吉呢[843]?
>
> Quand il s'agit de la psychothérapie, il n'y a pas de norme du métier. C'est un commerce qui dépend beaucoup de la conscience morale. C'est déjà bien que nous fassions de notre mieux. (…) Par ailleurs, le rapport qualité-prix de ce travail est vraiment élevé. Il suffit de parler pour gagner

[842] Cité par LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 26.

[843] BI Shumin 毕淑敏, *Nü xinlishi* 女心理师 (La psychologue), Chongqing, Chongqing chubanshe, 2012, p. 439.

> de l'argent. Ni le vent ni la pluie ne peut nous toucher. N'est-ce pas une affaire purement rentable, sans aucun coût de production ! Si la thérapie a un effet curatif, les patients sont reconnaissants. Ils nous considèrent comme des Bouddhas vivants. Si non, c'est parce qu'ils ne font pas d'efforts, qu'ils ne s'éveillent pas. Tant pis pour eux. Cela n'est pas forcément lié à notre travail. Quand il s'agit des articles, il y a des garanties. On peut même les retourner. Les médecins qui ont fait une erreur, qui n'ont pas prescrit les bons médicaments risquent d'être envoyés aux tribunaux. Mais les psychologues sont bien sécurisés. Le risque est presque zéro. Comment peux-tu mettre fin à une telle bonne affaire ?

Tang Xiaoxi a signalé le plus gros problème du métier de psychothérapeute en Chine : il n'y pas de normes. D'après le roman, à l'époque, quiconque ayant fini ses études secondaires et ayant suivi la formation à court terme a le droit de participer aux examens pour obtenir un certificat de conseiller psychologique. Tang Xiaoxi, tout comme He Dun, n'a même pas fait d'études universitaires. Si He Dun a choisi d'être psychologue, c'est parce qu'elle avait appris par hasard que les psychologues sont très bien payés. Le discours de Tang Xiaoxi montre que tout ce qui l'intéresse, c'est de gagner de l'argent. La santé des patients n'a aucune importance pour elle. Elle sait bien profiter de l'aspect non-réglementé du métier et jouer avec l'état psychique des patients pour faire fortune.

Ainsi Bi Shumin a-t-elle souligné les problèmes cruciaux dans le métier de psychologue en Chine. De ce point de vue, le roman a une certaine valeur, car il attire l'attention du public sur ce métier ayant une importance considérable, mais qui présente un grand risque pour les patients. Par ailleurs, en exposant les consultations, qui visent en général à révéler l'impact du trauma de l'enfance sur le développement personnel, l'auteur explique le mécanisme de la psyché aux lecteurs. Nous pouvons ainsi dire que le roman a une valeur de vulgarisation de la psychologie. En effet, d'après les commentaires des lecteurs sur le site *Douban* 豆瓣[844], un certain nombre de personnes ont acheté ce roman par intérêt pour la psychologie.

Nous avons affirmé plus haut que par rapport à *Sauver les seins*, les consultations sont décrites de manière beaucoup plus pertinente dans *La psychologue*. Cela ne veut pas dire qu'elles nous semblent parfaites. Loin de là. En dehors du cas épineux qui constitue l'intrigue principale du roman et qui est traité par l'approche psychanalytique, les autres cas cliniques sont en général présentés de manière simpliste. Il s'agit le plus souvent de donner des leçons

[844] Un site où l'on peut donner des commentaires sur les livres, les films ou les albums de musique. C'est le site le plus connu dans ce genre en Chine.

ou de faire abréagir les émotions. L'auteure a tendance à sauter le passage crucial de la thérapie pour passer directement au résultat : la thérapie s'avère efficace. De plus, comme le signale Zhou Xue, Bi Shumin, étant une romancière traditionnelle, s'appuie sur les valeurs courantes dans les consultations et guide les patients vers une direction soi-disant « happy-end », ce qui fait qu'elle n'arrive pas à creuser l'essentiel des problèmes[845].

Du point de vue littéraire, comme *Le psychologue est là ?* de Yan Geling, dans ce roman de Bi Shumin, le narrateur reporte tout sur la psyché des personnages. La lecture devient une affaire assez banale. Nous voulons pourtant signaler que ces deux romans de Bi Shumin ont été un grand succès commercial. Mais en même temps, il y a très peu d'articles académiques consacrés à l'étude de ces deux textes. Cela, d'après nous, est étroitement lié au fait que la narration ne laisse rien inexpliqué. Les critiques littéraires visent d'habitude à dégager ce qui est caché derrière le contenu explicite des textes, autrement dit, l' « inconscient du texte », pour reprendre le terme de Jean Bellemin-Noël. Ces deux romans de Bi Shumin ne le permettent pourtant pas, car tout est exposé et révélé par le narrateur, de telle sorte que les critiques n'ont pas grand-chose à développer.

Avec l'installation de la psychologie en Chine, les psychologues, en tant que nouveau métier, sont apparus dans les textes littéraires. Dans ce chapitre consacré aux figures du psychologue, nous avons dans un premier temps présenté de façon brève la situation générale de la psychothérapie en Chine. Nous avons porté notre regard spécialement sur l'approche analytique dans les pratiques. Tandis que les praticiens dans les institutions publiques privilégient la thérapie comportementale et la thérapie cognitive, la grande majorité des psychothérapeutes en libérale travaillent avec l'approche analytique.

Nous avons par la suite analysé des personnages de psychologues dans certaines œuvres romanesques de Xu Xiaobin, de Ke Yunlu, de Yan Geling et de Bi Shumin. Il faut avant tout signaler que dans tous les textes sur lesquels nous avons travaillé dans ce chapitre, l'approche analytique constitue la méthode de travail primordiale pour tous les psychologues. En suivant l'ordre chronologique, nous avons constaté que les figures du psychologue ont évolué de

[845] Cf. ZHOU Xue 周雪, *«* "Nü xinlishi" xushu shang de liefeng yu mangqu *»* 《女心理师》叙述上的裂缝与盲区 (Les fêlures et les zones aveugles dans la narration de *La psychologue*), *Wenyi zhengming* 文艺争鸣, 2007, n° 12, p. 170.

manière tout à fait remarquable. À l'égard des textes de Xu Xiaobin et de Ke Yunlu, publiés dans les années 80, il est très étonnant de constater à quel point certains concepts de base en psychanalyse ont été mal interprétés, ce qui est pourtant compréhensible, étant donné le début de la réintroduction de la psychanalyse en Chine. Les romans psychologiques de Bi Shumin parus dans les années 2000 montrent que l'on comprend beaucoup mieux les enjeux de la psychanalyse par rapport à il y a vingt ans. Le roman de Yan Geling doit être considéré comme une exception, car lors de l'écriture du roman, l'auteure vivait déjà aux États-Unis. Le contenu concernant la psychothérapie porte ainsi des empreintes américaines.

Conclusion

La littérature chinoise de la Nouvelle période, à l'instar de la littérature moderne, est marquée par son envie d'Occident. Comme le signale Yinde Zhang, « le roman chinois contemporain, entendu ainsi dans une acceptation large, se développe en effet à travers une quête identitaire qui se réfère sans cesse à l'Occident[846] ». La forte présence de la psychanalyse dans la littérature chinoise peut être considérée comme l'un des symptômes de cette envie d'Occident. Yin Hong, l'un des premiers chercheurs chinois intéressés par la contribution de la psychanalyse à la littérature chinoise, a souligné que parmi toutes les théories culturelles introduites à partir de l'Occident, c'est le Freudisme qui a exercé l'influence la plus importante sur la littérature chinoise du XX^{e} siècle[847]. Cela, d'ailleurs, n'est sans doute pas une spécificité en Chine. Frederick John Hoffman, dans son ouvrage intitulé « Freudianism and the literary mind », a également affirmé : « It is quite possible that Freud has influenced the writing of our time more radically than other theorists because the subject matter with which he dealt was more intimately related to aesthetic interests[848]. »

Dans le présent travail, nous avons tenté d'étudier les apports de la psychanalyse à la littérature chinoise contemporaine selon cinq grandes thématiques : le *stream of consciousness* et la représentation des rêves ; le désir, le corps et la sexualité ; les relations familiales ; le trauma ; les figures du psychologue. Nous constatons dans un premier temps que la psychanalyse a contribué à l'évolution stylistique des romans. Si le *stream of consciousness*, considéré comme étroitement lié à la psychanalyse, est apparu dans le contexte chinois au départ comme un genre littéraire, les techniques de ce genre, comme le monologue intérieur et le montage temporel et spatial, sont devenues au fur et à mesure des procédés extrêmement courants dans les textes littéraires.

Les théories psychanalytiques ont également favorisé considérablement l'intériorisation des textes littéraires. Il faut tout d'abord signaler que la revalorisation de la psychanalyse dans le

[846] ZHANG Yinde, *Le monde romanesque chinois au XX^{e} siècle : modernités et identités*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 10.

[847] Cf. YIN Hong, 徘徊的幽灵, *op. cit.*, p. 228.

[848] HOFFMAN Frederick John, *Freudianism and the Literary Mind*, *op. cit.*, p. 93.

contexte littéraire chinois s'inscrit dans la tendance d'intériorisation ayant surgi vers le milieu des années 80. Quand il s'agit de l'exploration du monde intérieur, la psychanalyse semble être un outil théorique idéal, qui permet de dévoiler non seulement les pensées conscientes des personnages, mais également l'aspect inconscient qui les détermine.

Les découvertes psychanalytiques ont apporté des éléments nouveaux à la littérature chinoise, tels que les figures du psychologue, le complexe d'Œdipe, entre autres. Ce qui est plus important, selon nous, c'est qu'elles ont permis aux auteurs de reprendre les thèmes classiques en les envisageant dans une perspective tout à fait inédite. Nous avons vu que par suite de l'impact de ce qu'a découvert Freud par rapport au rêve, la façon de décrire les rêves se distingue de manière radicale des modèles précédents. Les contenus des rêves sont désormais riches de symboliques, notamment en étroite corrélation avec la sexualité. Ils constituent souvent la réalisation d'un désir refoulé et puisent leur source dans la vie à l'état de veille et dans les expériences de l'enfance.

En ce qui concerne les descriptions de la sexualité et du désir, il faut avant tout signaler que leur retour dans la littérature chinoise n'est pas sans rapport avec le retour de la psychanalyse en Chine. De plus, la façon de les aborder s'est également renouvelée de façon significative. On y constate bien des nouveaux éléments : la répression sexuelle, le sadomasochisme, le voyeurisme et l'exhibitionnisme, l'écriture du corps en tant que valorisation de la subjectivité féminine, entre autres.

Quand il s'agit de l'écriture des relations familiales, le complexe d'Œdipe et le complexe d'Électre sont devenus un repère incontournable. Leur présence, au lieu de se limite à l'amour d'une fille pour le père ou à celui d'un fils pour la mère, se manifeste avec une variation tout à fait riche. De plus, les auteurs n'envisagent pas seulement les complexes du point de vue individuel, mais également du point de vue collectif, d'où les expressions de « parricide culturel » ou de « matricide culturel ».

Dans la narration du trauma, la psychanalyse a eu également un apport considérable. Il s'agit avant tout de la façon d'appréhender le trauma. Les écrivains intéressés par la psychanalyse renvoient en général la personnalité de leurs personnages fictifs aux expériences traumatiques d'enfance. Ce qu'ont développé les psychanalystes par rapport à l'état psychique des traumatisés a eu en plus un impact sur les procédés narratifs concernant le trauma. On y

découvre par exemple des répétitions, des sauts dans le temps et dans l'espace, des voix de narration multiples, qui correspondent à un moi fragmenté.

Outre ces apports de la psychanalyse qui sont pour nous tout à fait positifs, nous voulons également signaler que l'application consciente des théories analytiques dans la littérature peut dans certains cas être un point négatif. Quand le narrateur se présente dans le texte en tant que « psychanalyste invisible » qui dévoile tout, la lecture devient une affaire banale, car aucun espace n'est réservé aux lecteurs. C'est le cas pour certains textes de Chen Ran, de Bi Shumin et de Yan Geling. Jean Bellemin-Noël a évoqué le rôle de la critique littéraire de cette manière : « Si le sens est en excès sur le texte, c'est qu'il y a quelque part un manque de conscience. Le fait littéraire ne vit que de receler en lui une part d'inconscience, ou – n'ayons pas peur du mot – d'inconscient. La tâche que s'est de tout temps assignée la critique littéraire consiste à faire apparaître ce manque, qui paradoxalement se présente comme en excès sinon comme un excès[849]. » Dans les textes qui nous concernent, c'est l'absence de ce « manque » qui pose problème.

Jung, dans son texte intitulé « Psychology and literature », a évoqué le « psychological novel » et le genre de romans qui attire l'attention des psychologues. Voici ce qu'il a dit à ce propos :

> In general, it is the non-psychological novel that offers the richest opportunities for psychological elucidation. Here the author, having no intentions of this sort, does not show his characters in a psychological light and thus leaves room for analysis and interpretation, or even invites it by his unprejudiced mode of presentation. (…) An exciting narrative that is apparently quite devoid of psychological intentions is just what interests the psychologist most of all. Such a tale is constructed against a background of unspoken psychological assumptions, and the more unconscious the author is of them, the more this background reveals itself in unalloyed purity to the discerning eye. In the psychological novel, on the other hand, the author himself makes the attempt to raise the raw material of his work into the sphere of psychological discussion, but instead of illuminating it he merely succeeds in obscuring the psychic background. It is from novels of this sort that the layman gets his "psychology"; whereas novels of the first kind require the psychologist to give them a deeper meaning[850].

[849] BELLEMIN-NOËL Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, p. 5.

[850] JUNG C. G., *Collected Works of C.G. Jung, Volume 15: Spirit in Man, Art, And Literature*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 2014, p. 115‑116.

Certains romans qui ont fait l'objet de notre étude, comme *Rayons de soleil entre les lèvres* de Chen Ran, *Le psychologue est là ?* de Yan Geling, *La psychologue* de Bi Shumin, peuvent être considérés comme des « romans psychologiques » tels que l'évoque Jung dans l'extrait cité. Alors que les « romans non-psychologiques » représentent une richesse pour les lecteurs et les critiques, car ils sont construits « against a background of unspoken psychological assumptions », les romans psychologiques ne constituent pas un grand intérêt pour les critiques, car l'auteur prive les lecteurs du plaisir d'interprétation.

Nous avons aussi remarqué que, par rapport aux hommes, les femmes écrivains sont en général plus sensibles à la psychanalyse. Parmi les treize auteurs que nous avons encadrés, il y a sept femmes écrivains. En comparaison avec les œuvres des hommes, celles des femmes représentent une plus grande richesse en terme de présence du discours psychanalytique. Cela, d'après nous, est sans doute lié à un plus grand intérêt qu'éprouvent les femmes vis-à-vis du monde intérieur. À ce propos, nous voulons citer un développement de Wang Anyi :

> À cause des raisons sociales, ou des raisons physiologiques, les femmes sont plus douées pour éprouver leurs sentiments intérieurs. Elles y attachent également une attention plus importante. Ainsi, les femmes ont une conscience de soi plus forte que les hommes, qui en revanche sont plutôt marqués par leur conscience collective. (…) Dans la littérature de la Nouvelle période, ont émergé un nombre important de femmes écrivains. Une fois montées sur la scène littéraire, elles ont été très bien accueillies. Lorsqu'elles décrivaient la grande époque, le grand mouvement, le grand malheur et la grande victoire, elles essayaient toujours de les rapporter à leurs propres sentiments, modestes mais profonds. Elles partent naturellement d'elles-mêmes afin d'observer la vie et le monde. Le moi représente ce qui est le plus important dans leur création, constituant le premier personnage de leur écriture. (…) Cela se présente de manière tout à fait spéciale dans le contexte chinois, parce que, par rapport aux femmes d'autres pays, les femmes chinoises ont été enfermées dans un tout petit monde pendant plus longtemps, tandis que les hommes chinois, en comparaison avec les hommes étrangers, sont plus marqués par leur idéal politique. Par conséquent, la conscience de soi chez les femmes chinoises et la conscience collective chez les hommes chinois ont été toutes les deux renforcées[851].

[851] 抑或是由于社会性的原因，抑或更是由于生理性的原因，女人比男人更善体验自己的心情感受，也更重视自己的心情感受，所以她们个人的意识要比男人们强，而男人们则更具有集体性的意识。……在新时期的文学中，涌现了大量的女性作家。这些女性作家一旦出现总是受到极大的欢迎。她们在描写大时代、大运动、大不幸和大胜利的时候，总是会与自己那一份小小的却重重的情感联络。她们天生地从自我出发，去观望人生与世界。自我于她们是第一重要的，是创作的第一人物。……也许这一切在中国表现得尤为特异，因中国的女人比别国的女人更长久地被禁锢在狭小的天地里，而中国的男人又比别国的男人更具有为政为道的人生理想。于是，中国的女人的自我意识越加强烈，而男人们也更强化了集体

La différence entre les hommes et les femmes signalée par Wang Anyi se manifeste de manière assez nette dans notre étude. Prenons pour exemple la thématique du trauma. Alors que les hommes situent le trauma le plus souvent au plan collectif, les femmes l'abordent en général par le biais du trauma individuel. L'intérêt spécifique des auteures vis-à-vis de la psychanalyse peut s'expliquer sans doute par leur forte conscience de soi telle que le souligne Wang Anyi. Cette conscience fait qu'elles s'intéressent à elles-mêmes, notamment à l'univers intérieur d'elles-mêmes, ce qui les aurait conduit à la psychanalyse, leur permettant d'explorer diverses dimensions de la psyché. De plus, l'attention que portent les auteures au féminisme constitue également un élément qui les aurait guidées vers la psychanalyse. Comme nous le savons, Simone de Beauvoir, l'une des premières féministes introduites en Chine, s'est référée très souvent aux théories psychanalytiques dans son écriture. Par ailleurs, les essais de certaines psychanalystes féministes (Hélène Cixous, Julia Kristeva, Luce Irigaray, entre autres), traduits et publiés en 1992, ont suscité un large intérêt parmi les écrivaines chinoises.

À l'égard des apports des psychanalystes différents, il est bien évident que c'est Freud qui a inspiré le plus la production romanesque de la Nouvelle période, tandis que le rôle de Jung et celui de Lacan semblent être beaucoup moins importants. Xu Xiaobin a évoqué Jung de temps à autre dans ses essais. Liu Zhiyue a souligné une éventuelle influence de Lacan sur les avant-gardistes chinois. Mais il a précisé qu'il s'agit d'une influence indirecte, avec les écrivains postmodernistes occidentaux comme intermédiaires.

Ce qui contraste avec cette situation, c'est la forte présence de Jung et de Lacan dans la critique littéraire. En ce qui concerne les apports de la psychanalyse dans la critique littéraire, une première lecture nous a donné les impressions suivantes. Premièrement, on découvre, dès les années 80, un nombre important d'articles qui tentent d'analyser les textes littéraires avec comme outil les théories de Freud. Néanmoins, ils sont souvent répétitifs. Ils se ressemblent les uns autres. La plupart d'entre eux tournent autour de certains concepts de base de Freud, tels que les deux topiques, le complexe d'Œdipe. Il y a peu de textes qui puissent atteindre une certaine profondeur. Nous avons l'impression que le Freudisme, avant même d'être suffisamment exploré, est déjà devenu « démodé ». Les gens courent vers d'autres théoriciens qui paraissent plus « à la mode ». Deuxièmement, les pensées de Jung semblent avoir attiré beaucoup l'attention des chercheurs. La critique archétypale constitue une méthode d'une

意识。WANG Anyi 王安忆, *Piaobo de yuyan* 漂泊的语言 (Langage errant), Beijing, Zuojia chubanshe, 1996, p. 416.

importance significative en Chine. Par ailleurs, certains chercheurs, au lieu de se limiter à la simple application des idées de Jung pour étudier les textes, ont pu développer des théories de critiques littéraires inédites à partir de la pensée jungienne. En troisième lieu, après la publication de *Œuvres choisies de Lacan* en 2001, le nombre d'articles publiés sur Lacan a augmenté d'année en année. La majorité de ces articles sont des études littéraires, qui, selon nous, sont beaucoup plus approfondies que les études littéraires s'appuyant sur les théories de Freud.

Pour l'instant, nous ne pouvons qu'aborder de cette manière très brève la contribution de la psychanalyse à la critique littéraire chinoise. Il s'agit pourtant d'une question de valeur, qui mérite une étude approfondie. À cet égard, il pourrait être intéressant de faire une étude comparative avec la situation en France. Ce n'est pas la seule question qui reste à explorer dans le cadre de notre travail. Nous avons, durant cette étude, repéré plusieurs questions intéressantes que nous n'avons pas pu englober dans le présent travail. La première question concerne l'*écriture privée* sous la plume des femmes écrivains. Pourquoi l'*écriture du corps* dans le contexte chinois est-elle marquée par l'aspect privé ou personnel, alors que dans la littérature française, ce n'est pas le cas ? La deuxième question est en corrélation avec la traduction des textes psychanalytiques. Rainier Lanselle, dans son article intitulé « Quelle place pour l'analyste dans la modernité chinoise », a affirmé que la version chinoise des *Écrits* de Lacan est « un vaste tissu de contresens, qui a en quelque sorte désintégré le texte d'origine[852] ». Ce même problème pourrait exister aussi dans la traduction des travaux d'autres psychanalystes. Il peut alors être intéressant de savoir quels sont les résultats de la réception à partir des traductions qui constituent « un vaste tissu de contresens ». Le troisième point que nous voulons signaler concerne le Chapitre V de notre travail. À notre connaissance, pour le moment, il n'y a pas d'étude déjà effectuée sur les figures du psychologue dans la littérature chinoise. Étant donné le manque de sources de référence et faute de temps, nous n'avons pu aller plus loin dans ces analyses. Nous réservons ainsi ces questions pour une future recherche.

[852] LANSELLE Rainier, « Quelle place pour l'analyste dans la modernité chinoise ? », *op. cit.*, p. 136.

Bibliographie

ABRAMS Meyer Howard, *A Glossary of Literary Terms*, Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1993, 328 p.

AGNEL Aimé, CAZENAVE Michel, DORLY Claire et KRAKOWIAK Suzanne, *Dictionnaire Jung*, Paris, Ellipses Marketing, 2008, 194 p.

AI Xiaoming 艾晓明, *« Geming shiqi de xinli fenxi »* 革命时期的心理分析 (Analyses psychologiques au temps de la révolution), *in Langman qishi* 浪漫骑士, Beijing, Zhongguo qingnian chubanshe, 1997, p. 291-296.

ALEXANDER Jeffrey C., EYERMAN Ron, GIESEN Bernard, SMELSER Neil J. et SZTOMPKA Piotr, *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley, University of California Press, 2004, 334 p.

BAYARD Pierre, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Paris, Minuit, 2004, 176 p.

BEAUVOIR Simone de, *Le deuxième sexe II: L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 2010, 525 p.

BELLEMIN-NOËL Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.

BERRY Michael, *A History of Pain: Trauma in Modern Chinese Literature and Film*, New York, Columbia University Press, 2011, 434 p.

BI Shumin 毕淑敏, *« Zhengjiu rufang »* 拯救乳房 (Sauver les seins), *in Yixue xinlixue xiaoshuo jinghui (changpian xuan)* 医学心理学小说精荟（长篇选）, Beijing, Zhongguo guangbo dianshi chubanshe, 2013, p. 110-230.

———, *Nü xinlishi* 女心理师 (La psychologue), Chongqing, Chongqing chubanshe, 2012, 451 p.

———, *Bi Shumin: ting xindi huakai de shengyin* 毕淑敏：听心底花开的声音 (Bi Shumin: écouter le son de la floraison au fond du cœur), http://news.eastday.com/eastday/node17/node136/node6089/userobject1ai78286.html, consulté le 12 septembre 2018.

BONNET Gérard, *Les perversions sexuelles*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, 128 p.

BRADBURY Malcolm et MCFARLANE James Walter, *Modernism, 1890-1930*, Harvester Press,

1978, 696 p.

BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1972, 319 p.

BUNCH Charlotte, *Building feminist theory: essays from Quest*, Harlow, Longman, 1981, 318 p.

CALLEGARI Sabine, « Une psychanalyse est une rencontre d'amour », *Psychanalyse*, 2013, n° 26, p. 125-129.

CAO Xueqin, *Le Rêve dans le pavillon rouge, tome I*, LI Tche-Houa et ALÉZAÏS Jacqueline (trad.), Paris, Gallimard, 1981.

CAN Xue 残雪, *Canxue wenxue guan* 残雪文学观 (Les idées de Canxue sur la littérature), Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe, 2007, 257 p.

———, *Weile baochou xie xiaoshuo* 为了报仇写小说 (Écrire des romans pour se venger), Changsha, Hunan wenyi chubanshe, 2003, 292 p.

———, *Huangni jie* 黄泥街 (La Rue de la boue jaune), Beijing, Minzu chubanshe, 2000, 180 p.

———, *La Rue de la Boue Jaune*, IMBOT-BICHET Geneviève (trad.), Paris, Bleu de Chine, 2001, 187 p.

CAO Yu 曹禺, *Leiyu* 雷雨 (L'orage), Yanji, Yanbian renmin chubanshe, 2005, 185 p.

———, *L'orage*, CHEN Mian (trad.), Beijing, Éditions en Langues Etrangères, 1958, 171 p.

CARUTH Cathy, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1995, 299 p.

CARUTH Cathy, FELMAN Shoshana et LANZMANN Claude, « The obscenity of understanding: an evening with Claude Lanzmann », *in Trauma: Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 200-220.

CASTANET Hervé, *La perversion*, Paris, Economica, 1999, 206 p.

CHEN Hui 陈慧, *« Bixu huaqing jige jiexian »* 必须划清几个界限 (Il faut bien déterminer certaines limites), *Shijiazhuang jiaoyu xueyuan xuebao* 石家庄教育学院学报, 1985, n° 1, p. 13-16.

CHEN Kun 陈焜, *Xifang xiandai pai wenxue yanjiu* 西方现代派文学研究 (Recherche sur la littérature moderniste occidentale), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1981, 342 p.

CHEN Ran 陈染, *Buke yanshuo* 不可言说 (L'indicible), Beijing, Zuojia chubanshe, 2002, 234 p.

———, *« Guanyu fuqin de meng »* 关于父亲的梦 (Rêves sur mon père), *in Shengsheng*

duanduan 声声断断, Beijing, Zuojia chubanshe, 2000, p. 148-151.

———, *Siren shenghuo* 私人生活 (Vie privée), Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, 1996, 295 p.

———, *« Wuchu gaobie »* 无处告别 (Nulle part pour faire les adieux), *in Yu wangshi ganbei* 与往事干杯, Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, coll. « Chen Ran wenji » 陈染文集, 1996, vol. 1/6, p. 67-115.

———, *« Xiezuo yu taobi »* 写作与逃避 (Écriture et échappe), *in Nüren meiyou an* 女人没有岸, Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, 1996, p. 161-162.

———, *« Yu wangshi ganbei »* 与往事干杯 (Boire avec le passé), *in Yu wangshi ganbei* 与往事干杯, Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, coll. « Chen Ran wenji » 陈染文集, 1996, vol. 1/6, p. 1-66.

———, *« Wunü yu ta de mengzhong zhimen »* 巫女与她的梦中之门 (La sorcière et la porte dans ses rêves), *in Chenmo de zuoru* 沉默的左乳, Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, coll. « Chen Ran wenji » 陈染文集, 1996, vol. 2/6, p. 168-140.

———, *« Ling yizhi erduo de qiaojisheng »* 另一只耳朵的敲击声 (Bruits de percussion à l'autre oreille), *in Chenmo de zuoru* 沉默的左乳, Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, coll. « Chen Ran wenji » 陈染文集, 1996, vol. 2/6, p. 168-213.

———, *« Zuichun li de yangguang »* 嘴唇里的阳光 (Rayons de soleil entre les lèvres), *in Yu wangshi ganbei* 与往事干杯, Nanjing, 江苏文艺出版社, coll. « Chen Ran wenji » 陈染文集, 1996, vol. 1/6, p. 380-397.

———, *«* Pokai *»* 破开 (Fendre), *Huacheng* 花城, 1995, n° 05, p. 62-77.

———, *« Mei jieju »* 没结局 (Sans dénouement), *in Duanpian canjian* 断片残简, Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 1995, p. 1-10.

———, *«* Chao xingbie yishi yu wo de chuangzuo *»* 超性别意识与我的创作 (Le dépassement du genre et ma création), *Zhongshan* 钟山, 1994, n° 06, p. 105-107.

CHEN Ran 陈染 et HUANG Lin 荒林, *« Wenben neiwai »* 文本内外 (Dans et en dehors du texte), *in Wenxue, yishu yu xingbie* 文学、艺术与性别, Suzhou, Suzhou renmin chubanshe, 2002, p. 91-102.

CHEN Ran 陈染 et XIAO Gang 萧钢, *«* Ling yishan kaiqi de men *»* 另一扇开启的门 (Une autre porte ouverte), *Huacheng* 花城, 1996, n° 02, p. 81-91.

CHEN Sihe 陈思和, *Zhongguo dangdai wenxueshi jiaocheng* 中国当代文学史教程 (Manuel de l'histoire de la littérature chinoise contemporaine), Shanghai, Fudan daxue chubanshe, 2008, 436 p.

———, « Zhongguo wenxue fazhan zhong de xiandai zhuyi - Jianlun xiandai yishi yu minzu wenhua de ronghe » 中国文学发展中的现代主义--兼论现代意识与民族文化的融汇 (Le modernisme dans le développement de la littérature chinoise - Sur la fusion de la conscience moderne et de la culture nationale), *Shanghai wenxue* 上海文学, 1985, n° 7, p. 81-88.

CHEN Xiaoming 陈晓明, « Lun "Zai xiyu zhong huhan" » 论《在细雨中呼喊》 (Sur *Cris dans la bruine*), *Wenyi zhengming* 文艺争鸣, 2007, n° 08, p. 117-132.

———, *Shengyu de xiangxiang: Jiushi niandai de wenxue xushi yu wenhua weiji* 剩余的想象: 九十年代的文学敘事与文化危机 (L'imagination restante: La narration littéraire et la crise culturelle des années 90), Beijing, Huayi chubanshe, 1997, 384 p.

———, « Yuwang rushui: xingbie de shenhua » 欲望如水：性别的神话 (Le désir comme de l'eau: Mythes du genre), *Zhongshan* 钟山, 1993, n° 04, p. 137-145.

———, « Shengguo fufa: juewang de xinli zizhuan - Ping Yu Hu "Huhan yu xiyu" » 胜过父法:绝望的心理自传——评余华《呼喊与细雨》 (Dépasser la Loi du père: une autobiographie psychique désespérée - *Sur les Cris dans la bruine* de Yu Hua), *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论, 1992, n° 04, p. 4-10.

CHENG Depei 程德培, « Zhemo zhe Can Xue de meng » 折磨着残雪的梦 (Les rêves qui tourmentent Can Xue), *Shanghai wenxue* 上海文学, 1987, n° 06, p. 66-74.

CHENG Wenchao 程文超, *Yuwang de chongxin xushu* 欲望的重新叙述 (La renarration du désir), Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe, 2005, 398 p.

CHODOROW Nancy, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, CA/London, University of California Press, 1978, 276 p.

CIXOUS Hélène, « Le rire de la Méduse », *L'arc*, 1975, n° 61, p. 39-54.

CLÉRO Jean-Pierre, *Le Vocabulaire de Lacan*, Paris, Ellipses Marketing, 2012, 96 p.

COUVREUR Séraphin, *Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, Paris, Édition You Feng, 2015, 1636 p.

DAI Jinhua 戴锦华, « Can Xue: mengyan yingrao de xiaowu » 残雪:梦魇萦绕的小屋 (Can Xue: la cabane hantée par les cauchemars), *Nanfang wentan* 南方文坛, 2000, n° 5, p.

9-17.

———, *Youzai jingzhong* 犹在镜中 (Comme dans le miroir), Beijing, Zhishi chubanshe, 1999, 292 p.

———, « Ziwo chanrao de mihuan huayuan - yuedu Xu Xiaobin » 自我缠绕的迷幻花园——阅读徐小斌 (Le jardin illusoire de l'enchevêtrement du soi : lire Xu Xiaobin), *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论, 1999, n° 01, p. 46-56.

———, « Zhizhe xixue : Yuedu Wang Xiaobo » 智者戏谑——阅读王小波 (Badinage d'un sage : Lire Wang Xiaobo), *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论, 1998, n° 02, p. 21-34.

———, « Chen Ran: geren he nüxing de shuxie » 陈染：个人和女性的书写 (Chen Ran: une écriture personnelle et féminine), *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论, 1996, n° 3, p. 47-56.

DENG Xiaomang 邓晓芒, *« Fanhui zigong »* 返回子宫 (Retour au ventre maternel), *in Linghun zhilü* 灵魂之旅, Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2009, p. 1-22.

———, *« Lianru de chikuang »* 恋乳的痴狂 (Obsession pour le sein maternel), *in Linghun zhilü* 灵魂之旅, Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2009, p. 149-164.

———, « Dangdai nüxing wenxue de wuzhi » 当代女性文学的误置 (Le mauvais placement de la littérature féminine contemporaine), *Kaifang shidai* 开放时代, 1999, n° 03, p. 64-71.

DIEU-DONNÉ Limikou, *L'Auto-analyse avant Freud ? : Le cas Alfred Maury*, Paris, Editions Edilivre, 2018, 136 p.

DING Laixian 丁来先, « Nüxing wenxue yu qita » 女性文学与其他 (La littérature féminine et autres), *Zhonghua dushu bao* 中华读书报, le 20 décembre 1995.

DIWO Rosine, THOMASSIN Laetitia, KABUTH Bernard et MESSAOUDI Michaël, « Pulsion de vie, pulsion de mort : une intrication à mieux évaluer dans une démarche de prévention de l'agir suicidaire à l'adolescence », *Psychologie clinique et projective*, 2004, n° 10, p. 57-88.

DONOVAN Josephine, *Feminist Theory: The Intellectual Traditions*, New York, Continuum Publishing Corporation, 2012, 304 p.

DU Ruihua 杜瑞华, *Duluoyide yu wenxue piping* 弗洛伊德与文学批评 (Freud et la critique littéraire) Thèse, Suzhou daxue, 2008.

DREYFUS Sylvie, « Freud, le trauma: culpabilité et détresse », *in Le traumatisme psychique:*

Organisation et désorganisation, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p. 11-26.

ÉQUIPE RUNNER, *«* Zhongguo xinli zixun hangye fazhan yanjiu baogao zhailu *»* 中国心理咨询行业发展研究报告摘录 (Résumé du rapport sur le développement de la consultation psychologique en Chine), *Shehui xinli kexue* 社会心理科学, 2015, n° 3-4, p. 101-128.

ERIKSON Kai T., *Everything in its path: destruction of community in the Buffalo Creek flood*, New York, Simon and Schuster, 1976, 298 p.

EYSTEINSSON Astradur et LISKA Vivian (éds.), *Modernism*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2007, 1043 p.

FANG Weibao 方维保 et ZHANG Jiaping 张家平, *«* Si benneng de tiyan yu shenshi *»* 死本能的体验与审视 (L'expérience et l'observation de la pulsion de mort), *Wenxue qianyan* 文学前沿, 2007, n° 00, p. 180-192.

FARENG Marion et PLAGNOL Arnaud, « Dissociation et syndromes traumatiques : apports actuels de l'hypnose, Dissociation and traumatic syndromes: current contributions of hypnosis », *PSN*, vol. 12, 2014, n° 4, p. 29-46.

FAURÉ Anne, *Le modernisme*, http://cle.ens-lyon.fr/anglais/contributeurs/faure-anne, consulté le 18 février 2017.

FFYTCHE Matt, « The modernist road to the unconscious », *in The Oxford Handbook of Modernisms*, BROOKER Peter, GASIOREK Andrzej, LONGWORTH Deborah et THACKER Andrew (éds.), Oxford University Press, 2011, p. 410-428.

FILLOUX Jean-Claude, *L'inconscient*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, 127 p.

FOUCAULT Michel, *Dits et écrits (1954-1988)*, Paris, Éditions Gallimard, 1994, 895 p.

FU Zhenggu 傅正谷, *Zhongguo meng wenhua* 中国梦文化, Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1993, 526 p.

———, *Zhongguo meng wenxue shi* 中国梦文学史, Beijing, Guangming ribao chubanshe, 1993, 317 p.

FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse* (1917), JANKÉLÉVITCH Samuel (trad.), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2014, 568 p.

———, *Au-delà du principe de plaisir* (1920), LEFEBVRE Jean-Pierre (trad.), Paris, Points, 2014, 192 p.

———, *L'homme Moïse et la religion monothéiste* (1939), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2014, 283 p.

———, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), Paris, Gallimard, 2013.

———, « La tête de Méduse (1922) », *in Résultats, idées, problèmes II*, Paris, Presses

Universitaires de France, 2012.

———, *Pour introduire le narcissisme* (1914), MANNONI Olivier (trad.), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2012, 160 p.

———, *L'interprétation du rêve* (1900), LEFEBVRE Jean-Pierre (trad.), Paris, Points, 2010, 704 p.

———, *Totem et tabou* (1913), Paris, Gallimard, 2010, 351 p.

———, *Oeuvres complètes - psychanalyse : volume 11, 1911-1913, Totem et Tabou, Rêves dans le folklore, Formulation sur les 2 principes, Sur la dynamique du transfert, autres textes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, 432 p.

———, « Nouvelles remarques sur les psychonévroses de défense (1896) », *in Névrose, psychose et perversion*, LAPLANCHE Jean (trad.), Paris, Presses universitaires de France, 2008, p. 61-81.

———, « Pulsions et destins des pulsions (1915) », *in Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 2006.

———, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse* (1932), ZEITLIN Rose-Marie (trad.), Paris, Gallimard, 2002, 263 p.

———, « Le moi et le ça (1923) », *in Essais de psychanalyse*, LAPLANCHE Jean (trad.), Paris, Payot, 2001, p. 219-275.

———, *Le malaise dans la culture* (1930), COTET Pierre, LAINÉ René et STUTE-CADIOT Johanna (trad.), Paris, Presses Universitaires de France, 1998, 94 p.

———, « Le créateur littéraire et la fantaisie (1908) », *in L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1993, p. 29-46.

———, *Abrégé de psychanalyse* (1940), Paris, Presses universitaires de France, 1978, 84 p.

———, « La morale sexuelle civilisée et la maladie nerveuse des temps modernes (1908) », *in La vie sexuelle*, BERGER Denise et LAPLANCHE Jean (trad.), Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 28-46.

FREUD Sigmund et ABRAHAM Karl, *Correspondance Freud - Abraham, 1907-1926*, CAMBON Fernand et GROSSEIN Jean (trad.), Paris, Gallimard, 1969, 410 p.

FREUD Sigmund et BREURER Joseph, *Oeuvres complètes - psychanalyse: volume 2 : 1893-1895, Études sur l'hystérie et textes anciens*, ALTOUNIAN Janine, COTET Pierre, HALLER Pascale et JOUANLANNE Christophe (trad.), Paris, Presses Universitaires de France, 2009, 448 p.

FRIEDMAN Melvin J., *Stream of consciousness: a study in literary method*, Yale University Press, 1955, 304 p.

FROMM Erich, *The art of loving*, London, Thorsons, 1995, 104 p.

GAO Xing 高兴, « Chaoyue edipusi - Zhang Xianliang xiaoshuo chuangzuo xinli bielun » 超越俄底浦斯——张贤亮小说创作心理别论 (Dépasser l'Œdipe - Sur la psychologie de création de Zhang Xianliang), *Tianshui shifan xueyuan xuebao* 天水师范学院学报, 2004, n° 06, p. 67-69+77.

GAO Xiaohong 高小弘, « "Lianfu" yu "shenfu" : lun 20 shiji 90 niandai nüxing chengzhang xiaoshuo zhong de fuqin wenhua xingxiang » "恋父"与"审父"——论20世纪90年代女性成长小说中的父亲文化形象 (« Le Complexe d'Écletre » et le « parricide » : image culturelle du père dans les Bildungsroman des années 1990), *Suihua xueyuan xuebao* 绥化学院学报, 2008, n° 02, p. 55-58.

———, *Chengzhang rutui: ershi shiji jiushi niandai nüxing chengzhang xiaoshuo yanjiu* 成长如蜕——二十世纪九十年代女性成长小说研究 (Grandir en se dépouillant : étude des bildungsroman des années 90 du XX^{e} siècle) Thèse, Université de Henan, 2006, 186 p.

GAO Xingjian 高行健, *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 现代小说技巧初探 (Première recherche sur les techniques des romans modernes), Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1981, 136 p.

GAO Yingjun 高颖君, « "Zhengjiu" yu "beipan": « Lühua shu », « Nanren de yiban shi nüren » zai jiedu » "拯救"与"背叛"——《绿化树》、《男人的一半是女人》再解读 (« Sauvetage » et « trahison »: réinterprétation de *Mimosa* et de *La moitié de l'homme, c'est la femme*), *Chengdu ligong daxue xuebao (shehui kexue ban)* 成都理工大学学报（社会科学版）, vol. 24, 2016, n° 01, p. 86-90.

GE Hongbing 葛红兵, « Geti xing wenxue yu shenti xing zuojia » 个体性文学与身体型作家 (La littérature de nature individuelle et les écrivains du corps), *Shanhua* 山花, 1997, n° 03, p. 75-78.

———, *Xianhua « Xinshengdai »* 闲话"新生代" (Quelques propos sur la "Nouvelle Génération"), http://www.ilf.cn/Theo/94208.html, consulté le 20 novembre 2017.

GILBERT Sandra M. et GUBAR Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 2000, 769 p.

GOLLUT Jean, *Conter les rêves : La narration de l'expérience onirique dans les oeuvres de la*

modernité, Paris, José Corti Editions, 1999, 477 p.

GONG Yaoxian 龚耀先 et LI Qingzhu 李庆珠, « Woguo linchuang xinlixue gongzuo xianzhuang diaocha yu zhanwang » 我国临床心理学工作现状调查与展望 (Enquête et perspective de la psychologie clinique en Chine), *Zhongguo linchuang xinlixue zazhi* 中国临床心理学杂志, 1996, n° 01, p. 1-9+63.

GU Mingdong, « The Filial Piety Complex: Variations on the Oedipus Theme in Chinese Literature and Culture », *The Psychoanalytic Quarterly*, vol. LXXV, 2006, n° 1, p. 163-195.

GUO Moruo 郭沫若, *« Guanyu Cao Yu de "Leiyu" »* 关于曹禺的《雷雨》 (À propos de *L'orage* de Cao Yu), *in Zhongguo xiandai zuojia zuopin xuan (xiace)* 中国现代作家作品选（下册）, Fuzhou, Fujian jiaoyu chubanshe, 1981, p. 132-133.

HAGGBLOOM Steven J., « The 100 Most Eminent Psychologists of the 20th Century », *Review of General Psychology*, vol. 6, 2002, n° 2, p. 139-152.

HE Guimei 贺桂梅 et XU Xiaobin 徐小斌, *«* Yidian zhiguang: Xu Xiaobin fangtan lu *»* 伊甸之光——徐小斌访谈录 (Lumières d'Éden: interview de Xu Xiaobin), *Huacheng* 花城, 1998, n° 05, p. 118-125.

HENKE Suzette A., *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life-writing*, Macmillan, 1998, 216 p.

HE Qing 何清 et YANG Ailin 杨爱林, *«* Tongnian jingli yu Yu Hua de Chuangzuo - "xuexing" he "siwang" yixiang de xinli jiedu *»* 童年经历与余华的创作——"血腥"和"死亡"意象的心理解读 (L'expérience d'enfance et la création de Yu Hua : Interprétation psychologique des images sanglantes et celles de la mort), *Zhonghua wenhua luntan* 中华文化论坛, 2010, n° 02, p. 69-73.

HE Xin 何新, *«* Dangdai wenxue zhong de huangdan gan yu duoyu zhe *»* 当代文学中的荒谬感与多余者 (L'absurde et personne inutile dans la littérature contemporaine), *Dushu* 读书, 1985, n° 11, p. 3-13.

HER Frédérique Van et JEZEQUIEL Myriam, *La grande encyclopédie des rêves*, Paris, Editions ESI, 2012, 350 p.

HERMAN Judith L., *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence-From Domestic Abuse to Political Terror*, New York, Basic Books, 2001, 336 p.

HOFFMAN Frederick John, *Freudianism and the Literary Mind*, Baton Rouge, Louisiana,

Louisiana State University Press, 1945, 364 p.

HOLLAND John, « « Scares of all knotknow » », *Psychanalyse*, vol. n° 19, 2010, n° 3, p. 5-13.

HU Shaoqing 胡少卿, *Zhongguo dangdai wenxue zhong de « xing » xushi* 中国当代文学中的“性”叙事 (La narration de la sexualité dans la littérature contemporaine chinoise), Hefei, Anhui jiaoyu chubanshe, 2008, 234 p.

HUANG Beijia 黄蓓佳, *Meiyou mingzi de shenti* 没有名字的身体 (Un corps sans nom), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2003, 216 p.

HUANG Hsuan-Ying, « From Psychotherapy to Psycho-Boom: A Historical Overview of Psychotherapy in China », *in Psychoanalysis and Psychotherapy in China*, Londres, Routledge, 2015, vol. 1, p. 1-30.

HUANG Ziping 黄子平, *«* Geming, xing, changpian xiaoshuo: yi Mao Dun de chuangzuo weili *»* 革命·性·长篇小说——以茅盾的创作为例 (Révolution, sexualité, longs récits: le cas de Mao Dun), *Wenyi lilun yanjiu* 文艺理论研究, 1996, n° 03, p. 40-49.

HUMPHREY Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, University of California Press, 1954, 142 p.

JAMES William, *The Principles of Psychology*, New York, Holt, 1904, vol. I, 721 p.

JIANDAN XINLI 简单心理, *2016 xinli jiankang renzhi du yu xinli zixun hangye diaocha baogao* 2016心理健康认知度与心理咨询行业调查报告 (Rapport de l'enquête sur la connaissance de la santé mentale et sur le métier de psychothérapeute en 2016), https://www.jiandanxinli.com/report2016/reports/1, consulté le 24 août 2018.

JONES Ann Rosalind, « Writing the Body: Toward an Understanding of "L'Écriture Féminine" », *Feminist Studies*, vol. 7, 1981, n° 2, p. 247-263.

JOSSE Evelyne, *Le traumatisme psychique chez le nourrisson, l'enfant et l'adolescent*, Bruxelles, De Boeck, 2011.

JOYCE James, *Finnegans wake*, New York, Viking Press, 1958, 1284 p.

JUNG C. G., *Collected Works of C.G. Jung, Volume 15: Spirit in Man, Art, And Literature*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 2014, 178 p.

KE Qianting 柯倩婷, *Shenti, chuangshang yu xingbie* 身体、创伤与性别 (Corps, trauma et genre), Guangzhou, Guangdong renmin chubanshe, 2009, 317 p.

KE Yunlu 柯云路, *« Poyi "Xiyou ji" »* 破译《西游记》 (Décrypter *La pérégrination vers l'Ouest*), *in Poyi mingyun mima : tonghua renge* 破译命运密码：童话人格, Xiamen, Lujiang chubanshe, 2009, p. 51-68.

———, *Ye yu zhou* 夜与昼 (Nuit et jour), Beijing, Zhongguo wenlian chubanshe, 2008, 611 p.

———, *Shuai yu rong* 衰与荣 (Déclin et prospérité), Beijing, Zhongguo wenlian chubanshe, 2008, 633 p.

———, *Mengmei* 蒙昧 (Ignorance), Beijing, Zhongguo wenlian chubanshe, 2008, 252 p.

———, *Furong guo* 芙蓉国 (Pays de lotus), Beijing, Zhongguo dianying chubanshe, 2000.

———, *Furong guo* 芙蓉国 (Pays des lotus), Beijing, Zhongguo dianying chubanshe, 2000.

———, *Xiandai xianshi zhuyi de yishu zhuiqiu* 现代现实主义的艺术追求 (La poursuite artistique du réalisme moderne), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1988, 177 p.

———, *Zouchu jiaolü de wuqu* 走出焦虑的误区 (Sortir de l'angoisse), http://www.psychspace.com/psych/viewnews-5337, consulté le 2 avril 2017.

LACAN Jacques, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, 622 p.

———, *Écrits II*, Paris, Édition du Seuil, 1999, 415 p.

LACAN Jacques et MILLER Jacques-Alain, *Le Séminaire, Livre V: Les formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, 1998, 517 p.

LAGACHE Daniel, *La psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 8 mai 2009, 128 p.

LANSELLE Rainier, « Quelle place pour l'analyste dans la modernité chinoise ? », *Essaim*, vol. n° 19, 2007, n° 2, p. 131-146.

LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, 523 p.

LARSON Wendy, « L'indifférence, les intellectuels, le sexe et le temps dans L'âge d'or de Wang Xiaobo », *in Écrire au présent: Débats littéraires franco-chinois*, Paris, Les Éditions de la MSH, 2004, p. 201-230.

———, « Never This Wild: Sexing the Cultural Revolution », *Modern China*, vol. 25, 1999, n° 4, p. 423-450.

LI Jiefei 李洁非, *«* "Tamen" de xiaoshuo *»* "她们"的小说 (« Leurs » romans), *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论, 1997, n° 05, p. 67-82.

LI Meijie 李美皆, *«* Chen Ran de zilian xing renge *»* 陈染的自恋型人格 (La personnalité narcissique de Chen Ran), *Xiaoshuo pinglun* 小说评论, 2006, n° 05, p. 17-21.

———, *«* Xinshengdai nü zuojia de shenti xing zilian *»* 新生代女作家的身体性自恋 (Le narcissisme physique chez la nouvelle génération des femmes écrivains), *Xiaoshuo*

pinglun 小说评论, 2006, n° 02, p. 35-40.

LI Mengchao 李孟潮, *« Nezha naohai » yu zhongguoren de edi pusi qingjie* “哪吒闹海”与中国人的俄狄浦斯情结 (« Nezha trouble la mer » et le complexe d’Oedipe des Chinois), http://www.psychspace.com/psy/lmc/nazha.htm, consulté le 7 juin 2017.

LI Xinliang 李新亮, *« “Wenge” xiaoshuo zhong “wenge” jiyi de zhuanbian »* “文革”小说中“文革”记忆的转变 (L’évolution de la mémoire de la Révolution culturelle dans les romans sur la Révolution cuturelle), *Dangdai wentan* 当代文坛, 2011, n° 04, p. 44-47.

LI Chunlin 李春林, *Dongfang yishiliu wenxue* 东方意识流文学 (La littérature du courant de conscience oriental), Liaoning daxue chubanshe, 1987, 241 p.

LI Sha 李莎, *« Xunfu, shenfu, shifu : lun Su Tong xiaoshuo dui fuqin xingxiang de dianfu »* 寻父·审父·弑父——论苏童小说对父亲形象的颠覆 (Rechercher le père, juger le père, tuer le père : subversion de l’image du père dans les romans de Su Tong), *Dangdai wentan* 当代文坛, 2014, n° 03, p. 44-47.

LI Xuan 李萱, *« “Shuijingxie” yu “shedu zhizhou” - Dui « Shuangyu xingzuo » zhong “meng” de jingshen fenxi yu wenhua chanshi »* “水晶鞋”与“涉渡之舟”——对《双鱼星座》中“梦”的精神分析与文化阐释 (« Pantoufle de verre » ou « Bac de passage » - Interprération culturelle et psychanalytique du « rêve » dans le Signe des poissons), *Huabei shuili shuidian xueyuan xuebao (sheke ban)* 华北水利水电学院学报(社科版), 2007, n° 03, p. 61-63.

LI Yang 李扬, *« “Xiguan siwang” xushi piping »* 《习惯死亡》叙事批评 (Critique sur la narration de *La mort est une habitude*), *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论, 1990, n° 04, p. 21-27.

LI Yinhe 李银河, *Nüelian yawenhua* 虐恋亚文化 (Le sadomasochisme: une sous-culture), Beijing, Jinri zhongguo chubanshe, 1998, 466 p.

LI Yinhe 李银河 et WANG Xiaobo 王小波, *Tamen de shijie* 他们的世界 (Leur monde), Taiyuan, Shanxi renmin chubanshe, 1992, 283 p.

LI Yuchun 李遇春, *« Zhengjiu linghun de chanhuilu - Zhang Xianliang xiaoshuo de jingshen fenxi »* 拯救灵魂的忏悔录——张贤亮小说的精神分析 (Les confessions, le salut de l’âme -psychanalyse des romans de Zhang Xianliang), 小说评论, 2001, n° 03, p. 69-77.

———, *« Fu buqu de yinmai: Zhang Xianliang xiaoshuo chuangzuo zhong de siwang xinli fenxi »* 拂不去的阴霾——张贤亮小说创作中的死亡心理分析 (La hantise impossible

de chasser: ananlyse sur la psychologie de la mort dans les créations romanesques de Zhang Xianliang), *Xiaoshuo pinglun* 小说评论, 2000, n° 05, p. 66-72.

LI Zehou 李泽厚, *« Kangde zhexue yu jianli zhutixing lungang »* 康德哲学与建立主体性论纲 (Essai sur la philosophie de Kant et la construction de la subjectivité), *in Lun Kangde Heige'er zhexue* 论康德黑格尔哲学, Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1981, p. 1-15.

———, *Pipan zhexue de pipan: Kangde shuping* 批判哲学的批判: 康德述评 (Critique de la philosophie critique: commenter Kant), Beijing, Renmin chubanshe, 1979, 458 p.

LI Zehou 李泽厚 et LIU Zaifu 刘再复, *Shenmei panduan yu yishu ganjue* 审美判断和艺术感觉 (Le jugement esthétique et le sentiment artistique), http://info.trueart.com/info_38999_5.html, consulté le 16 février 2017.

LIN Danya 林丹娅, *Dangdai zhongguo nüxing wenxueshi lun* 当代中国女性文学史论 (Histoire de la littérature féminine contemporaine de Chine), Xiamen, Xiamen daxue chubanshe, 2006, 349 p.

LIN Shuming 林树明, *«* Xiaofei wenhua zhong de nüxing shenti *»* 消费文化中的女性身体 (Le corps féminin dans la culture de consommation), *Luoyang shifan xueyuan xuebao* 洛阳师范学院学报, 2005, n° 06, p. 9-12.

LIN Bai 林白, *Yigeren de zhanzheng* 一个人的战争 (La guerre personnelle), Beijing, Zuojia chubanshe, 2009, 184 p.

———, *Qianshi de huangjin* 前世的黄金 (L'or de la vie antérieure), Changchun, Jilin shidai wenyi chubanshe, 2006, 218 p.

———, « Ceux qui s'aiment ne se séparent jamais », *in La chaise dans le corridor*, CHEVALEYRE Véronique (trad.), Paris, Bleu de Chine, 2006, p. 55-102.

———, *« Jiyi yu gerenhua xiezuo »* 记忆与个人化写作 (Les souvenirs et l'écriture personnelle), *in Wenxue lichang: dangdai zuojia haiwai, gangtai yanjianglu* 文学立场：当代作家海外、港台演讲录, Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe, 2003, p. 195-197.

———, *Wode xiezuo bi « nüxing zhuyi » geng kuanguang* 我的写作比"女性主义"更宽广 (Mon écriture est plus riche que le « féminisme »), http://news.takungpao.com/mainland/topnews/2016-12/3402352.html, consulté le 6 février 2018.

LIN Bai 林白 et LIN Zhou 林舟, *« Shouwang yu feixiang »* 守望与飞翔 (Garde et vol), *in*

Shengming de baidu: Zhongguo dangdai zuojia fangtanlu 生命的摆渡--中国当代作家访谈录, Shenzhen, Haitian chubanshe, 1998, p. 130-142.

LIU Xiaomin 刘晓敏, *Woguo xinli zixun he xinli zhiliao congyezhe de liuxingxue diaocha yu fenxi* 我国心理咨询和心理治疗从业者的流行学调查与分析 (Enquête et analyse sur les praticiens de consultation psychologique et de psychothérapie en Chine) 博士 (Thèse)Université de Zhongnan, 2013.

LIU Runwei 刘润为, « Ping changpian xiaoshuo "Xiguan siwang" » 评长篇小说《习惯死亡》(Critique du roman La mort est une habitude), *Wenyi lilun yu piping* 文艺理论与批评, 1993, n° 06, p. 73-81.

LIU Yiqing 刘义庆, *Shishuo xinyu* 世说新语 (Anecdotes contemporaines et nouveaux propos), Beijing, Beijing yanshan chubanshe, 1995.

LIU Zaifu 刘再复, « Lun wenxue de zhutixing (xu) » 论文学的主体性(续) (Sur la subjectivité de la littérature (suite)), *Wenxue pinglun* 文学评论, 1986, n° 01, p. 3-20.

———, « Wenxue yanjiu ying yi ren wei siwei zhongxin » 文学研究应以人为思维中心 (Les recherches littéraires doivent mettre l'homme au centre des préoccupations), *Wenhui bao* 文汇报.

———, « Lun wenxue de zhutixing » 论文学的主体性 (Sur la subjectivité de la littérature), *Wenxue pinglun* 文学评论, 1985, n° 06, p. 11-26.

———, « Wenxue yanjiu siwei kongjian de tuozhan » 文学研究思维空间的拓展 (L'extension de la réflexion sur les recherches littéraires), *Dushu* 读书, 1985, n° 2, p. 3-14.

LIU Zhiyue 刘智跃, *Tuipi de bianjie yu shengming de huixiang: jingshen fenxi xueshuo yu xinshiqi zhongguo xiaoshuo* 颓圮的边界与生命的回响:精神分析学说与新时期中国小说 (La frontière de l'effondrement et la résonnance de la vie: psychanalyse et romans de la Nouvelle période en Chine), Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2008, 261 p.

LU Shuyuan 鲁枢元, « Wenxue de neixiang xing - Wo dui "xinshiqi wenxue "xiangnei zhuan" taolun " de fanxing » 文学的内向性——我对"新时期文学'向内转'讨论"的反省 (L'intériorité de la littérature - Mes réflexions par rapport aux « Discussions sur "l'intériorisation''' de la littérature de la Nouvelle période"" »), *Zhongzhou xuekan* 中州学刊, 1997, n° 05, p. 86-96.

LUO Fan 罗璠, *Can Xue yu Kafuka xiaoshuo duibi yanjiu* 残雪与卡夫卡小说比较研究

(Recherche comparative entre les romans de Can Xue et ceux de Kafka), Beijing, Renmin chubanshe, 2006, 456 p.

LUO Jianping 罗建平, *Ye de yanjing: zhongguo meng wenhua xiangzheng* 夜的眼睛: 中国梦文化象征 (L'œil de la nuit: culture symbolique du rêve en Chine), Chengdu, Sichuan renmin chubanshe, 2005, 314 p.

MAÏDI Houari, *Clinique du narcissisme - L'adolescent et son image*, Paris, Armand Colin, 2012, 224 p.

MAO Zedong 毛泽东, *Mao Zedong xuanji (di san juan)* 毛泽东选集(第三卷) (Textes choisis de Mao Zedong（Tome III）), Beijing, Renmin chubanshe, 1953, 789-1119 p.

MAREAU Charlotte et DREYFUS Adeline Vanek, *L'indispensable de la psychologie*, Levallois Perret, Studyrama, 2004, 228 p.

MARTENS Francis, *Psychanalyse: que reste-t-il de nos amours?*, Bruxelles, Editions Complexe, 2000, 366 p.

MARTIN Alexander Reid, TRILLING Lionel et VIVAS Eliseo, « The Legacy of Sigmund Freud: An Appraisal: Therapeutic, Literary and Aesthetic, Philosophical », *The Kenyon Review*, vol. 2, 1940, n° 2, p. 135-185.

MENCIUS, *Mengzi yizhu* 孟子译注 (Traduction et annotations de Mencius), YANG Bojun 杨伯峻 (trad.), Beijing, Zhonghua shuju, 1981, 483 p.

MENG Gang 孟岗, *Xiaofei shidai de shenti wutuobang* 消费时代的身体乌托邦 (L'utopie du corps à l'ère de consommation) Thèse, Université de Zhejing, 2004, 111 p.

MO Yan 莫言, *Fengru feitun* 丰乳肥臀 (Beaux seins, belles fesses), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2012, 621 p.

———, *Beaux seines, belles fesses*, DUTRAIT Noël et DUTRAIT Liliane (trad.), Paris, Seuil, 2004, 896 p.

———, *Wa* 蛙 (Grenouilles), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2012, 343 p.

———, *Grenouilles*, CHEN-ANDRO Chantal (trad.), Paris, Seuil, 2011, 408 p.

———, *« Wo de "Fengru feitun": Zai Gelunbiya daxue de yanjiang »* 我的《丰乳肥臀》——在哥伦比亚大学的演讲 (Mon roman *Beaux seins, belles fesses* : Discours à l'Université Columbia), *in Mo Yan yanjiu ziliao* 莫言研究资料, Tianjin, Tianjian renmin chubanshe, 2005, p. 54-60.

MO Yan, EGO Renaud et KOLLER Frédéric, *Entretien : Beaux seins, belles fesses*, http://fr.fr-cn.fr/france/famous_expert/moyan/64.html, consulté le 31 mars 2018.

MOI Toril, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, New York, Routledge, 2002, 221 p.

NAN Fan 南帆, *« Wenxue, geming yu xing »* 文学、革命与性 (Littérature, révolution et sexualité), *in Ershi shiji zhongguo wenxueshi lun (Xia)* 二十世纪中国文学史论（下）, Shanghai, Dongfang chuban zhongxin, 2005, p. 433-457.

———, *«* Quti xiuci xue: xiaoxiang yu xing *»* 躯体修辞学：肖像与性 (La rhétorique du corps: portrait et sexualité), *Wenyi zhengming* 文艺争鸣, 1996, n° 04, p. 30-39.

———, *Chongtu de wenxue* 冲突的文学 (La littérature du conflit), Shanghai, Shanghai shehui kexueyuan chubanshe, 1992, 316 p.

NAOKO Kondo 近藤直子, *« Nongbudong de shi »* 弄不懂的事 (Des choses difficiles à comprendre), *in Huangni jie* 黄泥街, LIAO Jinqiu 廖金球 (trad.), Beijing, Minzu chubanshe, 2000, p. 146-180.

NAOUR Françoise, « Un monologue sans “intimité” (Wang Meng) », *in Autour du monologue intérieur*, CHARDIN Philippe (éd.), Paris, Séguier, 2004, p. 185-204.

———, *Le courant de conscience dans la littérature romanesque chinoise contemporaine : le cas de Wang Meng (1978-1980)*, Thèse, Lille 3, Lille, 2000.

NEAL Arthur G., *National Trauma and Collective Memory: Major Events in the American Century*, Armonk, M.E. Sharpe, 1998, 242 p.

PAN Suiming 潘绥铭, *Zhongguo xing xianzhuang* 中国性现状 (Situation actuelle de la sexualité en Chine), Beijing, Guangming ribao chubanshe, 1995.

PAN Zhengwen 潘正文, *«* Nüxing zhuyi wudu yu 90 niandai nüxing wenxue tianping de qingxie *»* 女性主义误读与90年代女性文学天平的倾斜 (La mauvaise compréhension du féminisme et le déséquilibre de la balance de la littérature féminine des années 90), *Jinyang xuekan* 晋阳学刊, 2004, n° 05, p. 78-81.

PEDINIELLI Jean-Louis et MARIAGE André, *Psychopathologie du traumatisme*, Armand Colin, 2015, 93 p.

PENNEBAKER James W. et SMYTH Joshua M., *Opening Up by Writing It Down : How Expressive Writing Improves Health and Eases Emotional Pain*, New York, The Guilford Press, 2016, 210 p.

PHILLIPS Michael R., ZHANG Jingxuan, SHI Qichang, SONG Zhiqiang, DING Zhijie, PANG Shutao, LI Xianyun, ZHANG Yali et WANG Zhiqing, « Prevalence, treatment, and associated disability of mental disorders in four provinces in China during 2001-05: an

epidemiological survey », *Lancet*, vol. 373, 2009, n° 9680, p. 2041-2053.

PIRET Bertrand, *Narration, histoire, récit : quelle élaboration du traumatisme dans la cure ?*, http://www.parole-sans-frontiere.org/spip.php?article296, consulté le 2 août 2018.

PORRET Philippe, *La Chine de la psychanalyse*, Paris, Campagne Première, 2008, 319 p.

POSBORG Susanne, « Can Xue: tracing madness », *in Inside Out: Modernism and Postmodernism in Chinese Literary Culture*, Aarhus C., Denmark, Aarhus University Press, 1993.

QIAN Zhongshu 钱钟书, *Guan zhui bian* 管锥编 (Le Bambou et le poinçon), Beijing, Sanlian shudian, 2001, vol. 2/6, 400 p.

QIN Mo 秦漠, QIAN Mingyi 钱铭怡, CHEN Hong 陈红, ZHONG Jie 钟杰, YAO Ping 姚萍, XU Kaiwen 徐凯文, YI Chunli 易春丽, ZHANG Zhifeng 张智丰 et WANG Yiping 王易平, *« Guonei xinli zhiliao he zixun zhuanye renyuan ji gongzuo zhuangkuang diaocha »* 国内心理治疗和咨询专业人员及工作状况调查 (Enquête sur les professionnels et la pratique de la psychothérapie et de la consultation psychologique en Chine), *Xinli kexue* 心理科学, 2008, n° 05, p. 1233-1237.

QU Shijing 瞿世镜, *Yinyue meishu wenxue - Yishiliu xiaoshuo bijiao yanjiu* 音乐 美术 文学——意识流小说比较研究 (Musique, beaux arts, littérature - Recherche comparative des romans du courant de conscience), Shanghai, Xuelin chubanshe, 1991, 182 p.

RABUT Isabelle, « Yu Hua et l'espace hanté », *Les Temps Modernes*, vol. n° 630-631, 2005, n° 2, p. 212-246.

RAO Shuguang 饶曙光, *« Jiaozhuo zhong de sikao yu zhengzha »* 焦灼中的思考和挣扎 (Réflexions et luttes dans l'angoisse), *Zuopin yu zhengming* 作品与争鸣, 1987, n° 01, p. 36-38.

RÉGNIER Christine, « "Modernism" et fiction romanesque en Angleterre », *in Ce que modernité veut dire*, Presses Univ de Bordeaux, 1994, p. 73-86.

REN Farong 任法融, *Daodejing shiyi* 道德经释义 (Explications du Tao Te King), Xi'an, Sanqin chubanshe, 1988, 177 p.

RHODES Richard, *A hole in the world: an American boyhood*, New York, Simon & Schuster, 1990, 267 p.

ROGERS Carl R., *La relation d'aide et la psychothérapie*, ZIGLIARA Jean-Pierre (trad.), Issy-les-Moulineaux, ESF Editeur, 2005, 235 p.

———, *Client-Centered Therapy: Its Current Practice, Implications, and Theory*, Boston,

Houghton Mifflin Company, 1965, 580 p.

ROUSSEAU-DUJARDIN Jacqueline, « Trauma », *in L'apport freudien : Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1998, p. 606-607.

SHAHAR Meir, *Oedipal God: The Chinese Nezha and His Indian Origins by Meir Shahar*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2015.

SHUAI Ruifang 帅瑞芳, *« Zhongyong zhidao yu hexie guanli »* 中庸之道与和谐管理 (La doctrine du juste milieu et la gestion harmonieuse), *in Makesi zhuyi yu dangdai* 马克思主义与当代, Hangzhou, Zhejiang daxue chubanshe, 2007, p. 264-271.

SHI Xiaoli 时晓丽, *«* Fuluoyide de fanxing lun yu zhongguo xinshiqi de wenxue *»* 弗洛伊德的泛性论与中国新时期的文学 (Le pansexualisme de Freud et la littérature de la Nouvelle période en Chine), *Xibei daxue xuebao (zhexue shehui kexue ban)* 西北大学学报(哲学社会科学版), 1998, n° 03, p. 101-105.

SHI Zhongyi, *Étude sur les fonctions littéraires du rêve en Chine et en Occident*, Université Paris-Sorbonne, 1996.

STONEBRIDGE Lyndsey, « Psychoanalysis and literature », *in The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature*, MARCUS Laura et NICHOLLS Peter (éds.), Cambridge University Press, 2004.

SONG Guiyou 宋桂友, *Zhongguo dangdai xiaoshuo xing'ai xushi* 中国当代小说性爱叙事 (La narration de l'amour et de la sexualité dans les romans contemporains chinois) Thèse, Université de Suzhou, 2007.

SONG Yaoliang 宋耀良, *«* Yishiliu wenxue dongfanghua guocheng *»* 意识流文学东方化过程 (Le processus de l'orientation de la littérature du courant de conscience), *Wenxue pinglun* 文学评论, 1986, n° 01, p. 33-40.

SUN Naixiu 孙乃修, *Fuluoyide yu ershi shiji zhongguo zuojia* 佛洛伊德与二十世纪中国作家 (Freud et les écrivains chinois du XX^{e} siècle), Taibei, Yeqiang chubanshe, 1999, 315 p.

TAO Jiajie 陶佳洁, *«* Zhongguo xin shiqi nüxing zhuyi sichao yu nüxing xiezuo *»* 中国新时期女性主义思潮与女性写作 (Les pensées féministes et l'écriture féminine de la Nouvelle période en Chine), *Dangdai wentan* 当代文坛, 2017, n° 06, p. 46-50.

TIE Ning 铁凝, *Duimian* 对面 (En face), Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe, 1995, 375 p.

TSENG W. S. et HSU J., « The Chinese attitude toward parental authority as expressed in Chinese children's stories », *Archives of General Psychiatry*, vol. 26, 1972, n° 1, p. 28-34.

VEG Sebastian, « Le subversif « plaisir de penser » », *Perspectives chinoises*, vol. 102, 2008, n° 1, p. 113-118.

———, « Fiction utopique et examen critique: La Révolution culturelle dans « L'Âge d'or » de Wang Xiaobo », *China Perspectives*, 2007, n° 04, p. 78-91.

VILAIN Philippe, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005, 69 p.

WANG Anyi 王安忆, *« Xiaocheng zhilian »* 小城之恋 (Amour dans une petite ville), *in* 三恋, Chongqing, Chongqing chubanshe, 2012.

———, *Amour dans une petite ville*, ANDRÉ Yvonne (trad.), Arles, Philippe Picquier, 2010.

———, *Shushu de gushi* 叔叔的故事 (L'histoire de l'Oncle), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2006, 111 p.

———, *Piaobo de yuyan* 漂泊的语言 (Langage errant), Beijing, Zuojia chubanshe, 1996, 477 p.

WANG Anyi 王安忆 et LIU Jindong 刘金冬, *« Wo shi nüxing zhuyi zhe ma? »* 我是女性主义者吗？ (Suis-je féministe?), *in Wang Anyi yanjiu ziliao* 王安忆研究资料, Jinan, Shandong wenyi chubanshe, 2006, p. 38-65.

WANG Anyi 王安忆 et CHEN Sihe 陈思和, *«* Liangge 69 jie chuzhongsheng de jixing duihua *»* 两个69届初中生的即兴对话 (Dialogue improvisé entre deux collégiens de la promotion 69), *Shanghai wenxue* 上海文学, 1988, n° 03, p. 75-80+69.

WANG Lingzhen, *Personal Matters: Women's Autobiographical Practice in Twentieth-Century China*, Standford, Stanford University Press, 2004, 296 p.

WANG Meng 王蒙, *«* Mosheng de Chen Ran *»* 陌生的陈染 (Chen Ran, l'étragère), *Dushu* 读书, 1996, n° 05, p. 104-106.

———, *« Chun zhi sheng »* 春之声 (La voix du printemps), *in* 王蒙文集（第四卷）, Beijing, Huayi chubanshe, 1993, p. 288-299.

———, « La voix du printemps », *in Le papillon*, Beijing, Littérature chinoise, coll. « Collection Panda », 1982, p. 227-245.

———, *Ye de yan ji qita* 夜的眼及其他 (L'oeil de la nuit et autres), Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1985, 493 p.

———, *« Guanyu "yishiliu" de tongxin »* 关于"意识流"的通信 (Correspondance au sujet du « courant de conscience »), *in Wang Meng zhuanji* 王蒙专集, XU Jiming 徐纪明 et

WU Yihua 吴毅华 (éds.), Guiyang, Guizhou renmin chubanshe, coll. « Zhongguo dangdai wenxue yanjiu ziliao congshu » 中国当代文学研究资料丛书, 1984, p. 53-62.

———, *« Guanyu "Chun zhi sheng" de tongxin »* 关于《春之声》的通信 (Correspondance au sujet de « La voix du printemps »), *in Wang Meng zhuanji* 王蒙专集, XU Jiming 徐纪明 et WU Yihua 吴毅华 (éds.), Guiyang, Guizhou renmin chubanshe, coll. « Zhongguo dangdai wenxue yanjiu ziliao congshu » 中国当代文学研究资料丛书, 1984, p. 53-62.

———, *Mantan xiaoshuo chuangzuo* 漫话小说创作 (Sur la création des textes romanesques), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 1983, 268 p.

WANG Ning 王宁, *Wenxue yu jingshen fenxi xue* 文学与精神分析学 (Littérature et psychanalyse), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2002, 326 p.

———, *Bijiao wenxue yu dangdai wenhua piping* 比较文学与当代文化批评 (La littérature comparative et la critique culturelle contemporaine), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2000, 424 p.

———, *«* Nüquan zhuyi lilun yu zhongguo dangdai nüxing xianfeng wenxue *»* 女权主义理论与中国当代女性先锋文学 (Les théories fémnistes et la littérautre d'avant-garde féminine de la Chine contemporaine), *Shehui kexue zhanxian* 社会科学战线, 1995, n° 05, p. 106-112.

———, *Shenceng xinlixue yu wenxue piping* 深层心理学与文学批评 (La psychologie des profondeurs et la critique littéraire), Xi'an, Shanxi renmin chubanshe, 1992, 229 p.

———, *« Zhongguo dangdai wenxue zhong de Fuluoyide zhuyi bianti »* 中国当代文学中的弗洛伊德主义变体 (Les variations du Freudisme dans la littérature chinoise contemporaine), *in* 深层心理学与文学批评, Xi'an, Shanxi renmin chubanshe, 1992, p. 156-176.

———, *«* "Fuluoyide re" de lengque *»* "弗洛伊德热"的冷却 (Le refroidissement de la « Vague freudienne »), *Wenxue ziyou tan* 文学自由谈, 1991, n° 03, p. 50-55.

WANG Shihe 王世和 et XIA Yecheng 夏业成, *«* "Chuantong de ... xiefa dapo le" - Cong "Ye yu zhou" de yishu miaoxie kan xinshiqi wenxue de chengjiu *»* "传统的…… ……写法打破了"——从《夜与昼》的艺术描写看新时期文学的成就 (« Les techniques traditionnelles volent en éclats » - Réalisation de la littérature de la Nouvelle période vus à travers *Nuit et jour*), *Jianghan daxue xuebao (shehui kexue ban)* 江汉大学学报(社会

科学版), 1987, n° 01, p. 74-76+104.

WANG Shuo 王朔, *Meiren zeng wo menghanyao* 美人赠我蒙汗药 (La belle m'offre une drogue), Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2000, 250 p.

WANG Xiaobo 王小波, *« Yang guizi yu Gu Hongming »* 洋鬼子与辜鸿铭 (Le diable étranger et Gu Hongming), *in Chenmo de daduoshu* 沉默的大多数, Nanjing, Yilin chubanshe, coll. « Wang Xiaobo quanji » 王小波全集, 2012, vol. 7, p. 81-83.

———, *« Ling yizhong wenhua »* 另一种文化 (Une autre culture), *in Wo de jingshen jiayuan* 我的精神家园, Nanjing, Yilin chubanshe, coll. « Wang Xiaobo quanji » 王小波全集, 2012, vol. 8, p. 154-156.

———, *« Fuluoyide yu shounuekuang »* 弗洛伊德与受虐狂 (Freud et masochisme), *in Chenmo de daduoshu* 沉默的大多数, Nanjing, Yilin chubanshe, coll. « Wang Xiaobo quanji » 王小波全集, 2012, vol. 7, p. 119-120.

———, *« Chenmo de daduoshu »* 沉默的大多数 (La majorité silencieuse), *in Chenmo de daduoshu* 沉默的大多数, Nanjing, Yilin chubanshe, coll. « Wang Xiaobo quanji » 王小波全集, 2012, vol. 7, p. 1-12.

———, *« Geming shiqi de aiqing »* 革命时期的爱情 (L'amour au temps de la révolution), *in L'âge d'or* 黄金时代, Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1999, p. 171-318.

———, *« Huangjin shidai »* 黄金时代 (L'âge d'or), *in L'âge d'or* 黄金时代, Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1999, p. 3-50.

———, *L'âge d'or*, SEURRE Jacques (trad.), Versailles, Éditions du Sorgho, 2001, 146 p.

———, *« Sanshi erli »* 三十而立 (À trente ans, on se tient debout), *in L'âge d'or* 黄金时代, Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1999, p. 51-104.

———, *« Cong "Huangjin shidai" tan xiaoshuo yishu »* 从《黄金时代》谈小说艺术 (Sur l'art du roman : le cas de *L'âge d'or*), *in Langman qishi* 浪漫骑士, Beijing, Zhongguo qingnian chubanshe, 1997, p. 51-52.

WANG Yanfang 王艳芳, *Nüxing xiezuo yu ziwo rentong* 女性写作与自我认同 (L'écriture des femmes et l'auto-identification), Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2006, 376 p.

WANG Yijia 王溢嘉, *« Cong Xue Rengui fuzi chuanqi kan Edi pasi qingjie zai zhongguo »* 从薛仁贵父子传奇看伊底帕斯情结在中国 (Le complexe d'Œdipe en Chine: le cas de la légende de Xue Rengui et son fils), *in Gudian jinkan: Cong Kongming dao Pan Jinlian*

古典今看：从孔明到潘金莲, Taibei, Ye'e chubanshe, 1989, p. 163-183.

WEDELL-WEDELLSBORG Anne, « Yu Hua, zhuiyi yu "wenge" » 余华,追忆与"文革" (Yu Hua: la Révolution culturelle revisitée), *Zhongguo xiandai wenxue congkan* 中国现代文学研究丛刊, WANG Jingjing 王晶晶 (trad.), 2014, n° 06, p. 98-111.

———, « Ambiguous Subjectivity: Reading Can Xue », *Modern Chinese Literature*, vol. 81/2, 1994, p. 7-20.

WHITEHEAD Anne, *Trauma Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, 202 p.

WU Lichang 吴立昌, *Jingshen fenxi yu zhongxi wenxue* 精神分析与中西文学 (La psychanalyse et la littérature chinoise et occidentale), Shanghai, Xuelin chubanshe, 1987, 316 p.

WU Zilin 吴子林, « Nüxing zhuyi shiye zhong de "shenti xiezuo" » 女性主义视野中的"身体写作" (L'"écriture du corps" dans la perspective féministe), *Xinan shifan daxue xuebao (renwen shehui kexue ban)* 西南师范大学学报(人文社会科学版), 2004, n° 05, p. 140-143.

XING Xiaoqun 邢小群, *« Wo du "Huangjin shidai" - guanyu xing jiazhiguan de chaoyue »* 我读《黄金时代》——关于性价值观的超越 (Lecture de L'âge d'or - Dépasser le concept de valeur sur la sexualité), *in Langman qishi* 浪漫骑士, Beijing, Zhongguo qingnian chubanshe, 1997, p. 287-290.

XU Baogeng 徐葆耕, *Xifang wenxue: xinling de lishi* 西方文学:心灵的历史 (La littérature occidentale: une histoire de l'esprit), Qinghua daxue chubanshe, 1990, 498 p.

XU Chi 徐迟, « Xiandaihua yu xiandai pai » 现代化与现代派 (Modernisation et modernisme), *Waiguo wenxue yanjiu* 外国文学研究, 1982, n° 01, p. 117-119.

XU Kun 徐坤, *Bateau dans la nuit à voix bitonale : l'écriture féminine des années 90* 双调夜行船——九十年代的女性写作 (Shuangdiao yexing chuan: 90 niandai de nüxing xiezuo), Taiyuan, Shanxi jiaoyu chubanshe, 1999, 187 p.

XU Xiaobin 徐小斌, *« "Anima" yu "animusi" de juese chongtu »* "阿尼玛"与"阿尼姆斯"的角色冲突 (Conflits de rôle dus à l'anima et l'animus), *in Zhemeng* 折梦, Beijing, Huayi chubanshe, coll. « Xu Xiaobin wenji » 徐小斌文集, 1998, vol. 5, p. 355-365.

———, *« Gerenhua xiezuo yu waibu shijie »* 个人化写作与外部世界 (L'écriture personnelle et le monde extérieur), *in Zhongguo nüxing wenhua* 中国女性文化, Beijing, Zhongguo wenlian chubanshe, 2001, p. 63-65.

———, *« Youguan beida jiyi »* 有关北大记忆 (Souvenirs sur l'Université de Beijing), *in Shalemei de qichong sha* 莎乐美的七重纱, Beijing, Shangwu yinshuguan guoji youxian gongsi, 2010, p. 103-106.

———, *« "Yushe" zixu »* 《羽蛇》自序 (Préface de *Serpent à plumes*), *in Yushe* 羽蛇, Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2004, p. 1-3.

———, *«* Wo xie "Yushe" *»* 我写《羽蛇》(J'écris *Serpent à plumes*), *Xiezuo* 写作, 2001, n° 11, p. 40-41.

———, *Yushe* 羽蛇 (Serpent à plumes), Beijing, Huayi chubanshe, coll. « Xu Xiaobin wenji » 徐小斌文集, 1998, vol. 1/5.

———, *« Shuangyu xingzuo »* 双鱼星座 (Signe des poissons), *in Miyuan* 迷园, Beijing, Huayi chubanshe, coll. « Xu Xiaobin wenji » 徐小斌文集, 1998, vol. 2, p. 3-59.

———, *« Rang women qidai mingtian hui genghao »* 让我们期待明天会更好 (Conflits de rôle dus à l'anima et l'animus), *in Zhemeng* 折梦, Beijing, Huayi chubanshe, coll. « Xu Xiaobin wenji » 徐小斌文集, 1998, vol. 5, p. 343-344.

———, *« Dui yige jingshenbing huanzhe de diaocha »* 对一个精神病患者的调查 (Enquête sur une psychotique), *in Jiu'an* 旧岸, Beijing, Huayi chubanshe, coll. « Xu Xiaobin wenji » 徐小斌文集, 1998, vol. 4.

———, *«* Taoli yishi yu wo de chuangzuo *»* 逃离意识与我的创作 (Conscience de l'évasion et ma création), *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论, 1996, n° 06, p. 45-48.

———, *« Dunhuang yimeng »* 敦煌遗梦 (Rêve à Dunhuang), *in Zhe meng* 折梦, Beijing, Huayi chubanshe, coll. « Xu xiaobin wenji » 徐小斌文集, vol. 5/5.

———, *« Wo bixia suoyou de renwu doushi wo »* 我笔下所有的人物都是我 (Tous les personnages sous ma plume sont moi-même).

Xu Xiaobin 徐小斌 et Wu Yan 吴言, *«* Tong zhege shijie buceng hejie: Xu Xiaobin fangtan (1) *»* 同这个世界不曾和解——徐小斌访谈(上) (Jamais je ne me suis réconciliée avec ce monde: interview de Xu Xiaobin (1)), *Mingzuo xinshang* 名作欣赏, 2014, n° 28, p. 90-95.

———, *«* Tong zhege shijie buceng hejie: Xu Xiaobin fangtan (2) *»* 同这个世界不曾和解——徐小斌访谈(下) (Jamais je ne me suis réconciliée avec ce monde: interview de Xu Xiaobin (2)), *Mingzuo xinshang* 名作欣赏, 2014, n° 31, p. 57-63.

XU Zidong 许子东, *Weile wangque de jiti jiyi : Jiedu 50 pian wenge xiaoshuo* 为了忘却的集体记忆：解读50篇文革小说 (Pour la mémoire collective oubliée : Lecture de 50 romans sur la Révolution culturelle), Beijing, Shenghuo dushu xinzhi Sanlian shudian, 2000, 271 p.

———, *« Xiandai zhuyi yu zhongguo xinshiqi wenxue »* 现代主义与中国新时期文学 (Le modernisme et la littérature de la Nouvelle période en Chine), *Wenxue pinglun* 文学评论, 1989, n° 04, p. 21-34+60.

YAN Gang 阎纲, *« Xiaoshuo chuxian xin xiefa - Tan Wang Meng jinzuo »* 小说出现新写法——谈王蒙近作 (Un nouveau procédé apparaît dans les romans - Sur les créations récentes de Wang Meng), *in* 王蒙专集, XU Jiming 徐纪明 et WU Yihua 吴毅华 (éds.), Guiyang, Guizhou renmin chubanshe, coll. « Zhongguo dangdai wenxue yanjiu ziliao congshu » 中国当代文学研究资料丛书, 1984, p. 189-199.

YAN Geling 严歌苓, *Xinli yisheng zaima* 心理医生在吗 (Le psychologue est là?), Tianjin, Tianjin renmin chubanshe, 2014, 224 p.

———, *Fusang* 扶桑 (Fusang), Beijing, Beijing lianhe chuban gongsi, 2013, 250 p.

———, *« Wo weishenme xie "Renhuan" »* 我为什么写《人寰》 (Pourquoi j'ai écrit *Monde des humains*), *in Boximiya lou* 波西米亚楼, Xi'an, Shanxi shifan daxue chubanshe, 2009, p. 120-123.

YANG Rong 杨荣, *«* Wuyishi, "ren", xiandaipai wenxue - Zai lun fuluoyide xueshuo de tuchu gongxian *»* 无意识·"人"·现代派文学——再论弗洛伊德学说的突出贡献 (Inconscient, « homme », littérature moderniste - Sur les contributions remarquables de l'idéologie freudienne), *Ningxia daxue xuebao (shehui kexue ban)* 宁夏大学学报(社会科学版), 1994, n° 03, p. 50-56.

YANG Tianyu 杨天宇, *Liji yizhu* 礼记译注 (Traduction et annotations du Livre des rites), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1997, 1112 p.

YANG Xiaobin, *The Chinese Postmodern: Trauma and Irony in Chinese Avant-garde Fiction*, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Press, 2002, 304 p.

YE Zhiliang 叶志良 et CHEN Siyuan 陈思远, *«* Lun Lin Bai "Yigeren de zhanzheng" de zizhuan xing *»* 论林白《一个人的战争》的自传性 (Sur la nature autobiographique de *La guerre personnelle* de Lin Bai), *Jinhua zhiye jishu xueyuan xuebao* 金华职业技术学院学报, 2009, n° 04, p. 48-52.

YE Zhudi 叶祝弟, *« Cong shifu xiang xunfu de zhuanbian : wanshengdai chuangzuo zhuanxing yanjiu »* 从弑父向寻父的转变:晚生代创作转型研究 (Transformation du parricide à la recherche du père : transition de création de la génération tardive), *Nantong daxue xuebao (Shehui kexue ban)* 南通大学学报(社会科学版), 2014, n° 05, p. 55-60.

YI Ping 颐平, *« Ruhe pingjia xiaoshuo "Nanren de yiban shi nüren" »* 如何评价小说《男人的一半是女人》 (Commentaire du roman La moitié de l'homme, c'est la femme), *Renmin ribao* 人民日报, le 20 janvier 1986, p. 7.

YIN Hong 尹鸿, *Paihuai de youling: fuluoyide zhuyi yu zhongguo ershi shiji wenxue* 徘徊的幽灵: 弗洛伊德主义与中国二十世纪文学 (Fantôme errant: Freudisme et littérature chinoise du XX^e^ siècle), Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 1994, 264 p.

YU Fenggao 余凤高, *« Xinli fenxi » yü zhongguo xiandai xiaoshuo* « 心理分析 » 与中国现代小说 (La psychanalyse et les romans modernes en Chine), Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1987, 294 p.

YU Hua, *Cris dans la bruine*, GUYVALLET Jacqueline (trad.), Arles, Actes Sud, 2003, 325 p.

———, *1986*, GUYVALLET Jacqueline (trad.), Arles, Actes Sud, 28 avril 2006, 88 p.

———, *Zai xiyu zhong huhan* 在细雨中呼喊 (Cris dans la bruine), Beijing, Zuojia chubanshe, 2008, 276 p.

———, *Wennuan he baigan jiaoji de lücheng* 温暖和百感交集的旅程 (Voyage doux accompagné de sentiments mêlés), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2004, 161 p.

———, *« Yige dizhu de si »* 一个地主的死 (La mort d'un propriétaire foncier), *in Zhanli* 战栗, Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2004, p. 55-107.

———, *« Yi jiu ba liu nian »* 一九八六年 (1986), *in Yu Hua zuopin ji* 余华作品集, Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1995, vol. 1/3, p. 142-180.

YU Shifen 俞世芬, *« Xiandai geren yuyan de shixing goujian »* 现代个人寓言的诗性建构 (La construction poétique de l'allégorie personnelle au temps moderne), *hangzhou shifan xueyuan xuebao (renwen shehui kexue ban)* 杭州师范学院学报(人文社会科学版), 2001, n° 04, p. 80-84.

YUAN Kejia 袁可嘉, DONG Hengxun 董衡巽 et ZHENG Kelu 郑克鲁 (éds.), *Waiguo xiandai pai zuopin xuan (di er ce)* 外国现代派作品选（第二册） (Textes choisis des modernistes étrangers (Tome II)), Shanghai wenyi chubanshe, 1981, 781 p.

YUAN Changying 袁昌英, *« Shimeng »* 释梦 (Interprétation du rêve), *in Bali de yiye* 巴黎

的一夜, Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, 2012, p. 218-223.

———, *Kongque dongnan fei ji qita dumuju* 孔雀东南飞及其他独幕剧 (Le paon vole au sud-est et autres pièces en un acte), Beijing, Shangwu yinshuguan, 1930, 232 p.

YUAN Tianye 袁田野, *« "Ziwo" de huigui zhilü - "Shuangyu xingzuo" de xinli xue jiedu »* "自我"的回归之旅——《双鱼星座》的心理学解读 (Un voyage de retour à moi - Interprétation psychologique du *Signe des poissons*), *Suzhou jiaoyu xueyuan xuebao* 苏州教育学院学报, 2017, n° 03, p. 72-76.

ZHANG Ailing 张爱玲, *« Jinsuo ji »* 金锁记 (La cangue d'or), *in Qingcheng zhi lian* 倾城之恋, Taibei, Huangguan wenxue chuban youxian gongsi, 1996, p. 139-186.

———, *La Cangue d'Or*, PÉCHENART Emmanuelle (trad.), Paris, Bleu de Chine, 2000, 105 p.

———, *« Xinjing »* 心经 (Le sutra du coeur), *in Diyi lu xiang* 第一炉香, Taibei, Huangguan wenxue chuban youxian gongsi, 1995, p. 143-182.

ZHANG Hao 张浩, *Shuxie yu chongsu: 20 shiji zhongguo nüxing wenxue de jingshen fenxi chanshi* 书写与重塑: 20世纪中国女性文学的精神分析阐释 (Écriture et reconfiguration: interprétation psychanalytique de la littérature féminine chinoise du XX^{e} siècle), Beijing, Beijing yuyan daxue chubanshe, 2006, 231 p.

———, *20 shiji zhonguo nüxing wenxue de jingshen fenxi huayu pouxi* 20世纪中国女性文学的精神分析话语剖析 (Analyses des discours psychanalytiques dans la littérature féministe chinoise au XX^{e} siècle) Thèse, Université des langues de Beijing, 2004.

ZHANG Jingyuan 张京媛, *Dangdai nüxing zhuyi wenxue piping* 当代女性主义文学批评 (Les critiques littéraires féministes contemporaines), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1992, 443 p.

———, *Psychoanalysis in China: Literary Transformations, 1919-1949*, Ithaca, N.Y, Cornell University Press, 1992, 201 p.

ZHANG Qinghua 张清华, *«* Xushu de jixian: lun Mo Yan *»* 叙述的极限——论莫言 (Les limites de la narration: sur Mo Yan), *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论, 2003, n° 02, p. 59-74.

ZHANG Yinde, *Le monde romanesque chinois au XX^{e} siècle : modernités et identités*, Paris, Honoré Champion, 2003.

ZHANG Xianliang 张贤亮, *« Wo de qingsu »* 我的倾诉 (Mes épanchements), *in Xin'an ji fudi* 心安即福地, Guiyang, Guizhou renmin chubanshe, 2013, p. 92-96.

———, *Xiguan siwang* 习惯死亡 (La mort est une habitude), Beijing, Zuojia chubanshe, 2009, 225 p.

———, *La mort est une habitude*, AN Mingshan et LOI Michelle (trad.), Paris, Belfond, 1994, 288 p.

———, *La moitié de l'homme, c'est la femme*, YANG Yuanliang et LOI Michelle (trad.), Paris, Belfond, 2004.

———, *Nanren de yiban shi nüren* 男人的一半是女人 (La moitié de l'homme, c'est la femme), 作家出版社, 2000, 209 p.

———, « Guanyu "Xiguan siwang" de liangfeng xin » 关于《习惯死亡》的两封信 (Deux lettres sur *La mort est une habitude*), *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论, 1990, n° 06, p. 103-104.

———, « Manzhi huangtang yan » 满纸荒唐言 (Des propos insensés comblant des fascicules), *Feitian* 飞天, 1981, n° 03, p. 79-82.

ZHANG Xianliang 张贤亮 et XIA Nan 夏楠, *« Wo shenme niandai dou huainian »* 我什么年代都怀念 (J'éprouve de la nostalgie pour toutes les époques), *in « Xin zhoukan » 2005 niandu jiazuo* 《新周刊》2005年度佳作, Guilin, Lijiang chubanshe, 2006, p. 257-259.

ZHAO Yiheng 赵毅衡, *Dang shuozhe beishuo de shihou* 当说者被说的时候 (Quand le conteur est conté), Beijing, Zhongguo renmin daxue chubanshe, 1998, 293 p.

ZHENG Yangcheng 郑仰澄, *« Huaren de xinli yu zhiliao »* 从中国神话及文学作品看华人的心理发展：中国人的"伊底帕斯情结" (Le développement psychique des Chinois vu au travers des mythes et des oeuvres littéraires chinois: le complexe d'Oedipe des Chinois), *in Huaren de xinli yu zhiliao* 华人的心理与治疗, Beijing, Beijing daxue yixue chubanshe, 1997, p. 133-156.

ZHOU Debei 周德蓓, « Cong "shifu" dao xunfu: lun Yu Hua xiaoshuo zhong fuqin xingxiang de liubian » 从"弑父"到寻父——论余华小说中父亲形象的流变 (Du « parricide » à la recherche du père: l'évolution de l'image du père dans les romans de Yu Hua), *Jixi daxue xuebao* 鸡西大学学报, 2015, n° 01, p. 131-133+153.

ZHOU Jing 周婧, *Shehui shang de xinli zixun fuwu xianzhuang yu duice yanjiu* 社会上的心理咨询服务现状与对策研究 (Recherche sur la situation actuelles et les stratégies des établissements de consultation psychologique privés) 博士 (Thèse)Université de Xinan, 2010.

ZHONG Taishen 钟钛申, « Shilun qibashi niandai wenxue zhutixing sichao de fazhan licheng » 试论七八十年代文学主体性思潮的发展历程 (Sur le développement de la subjectivité littéraire des années 70 et 80), *Yibin xueyuan xuebao* 宜宾学院学报, 2006, n° 02, p. 86-87.

ZHOU Xue 周雪, « "Nü xinlishi" xushu shang de liefeng yu mangqu » 《女心理师》叙述上的裂缝与盲区 (Les fêlures et les zones aveugles dans la narration de *La psychologue*), *Wenyi zhengming* 文艺争鸣, 2007, n° 12, p. 169-171.

ZHONG Youbin 钟友彬, « Xinli zixun zai fazhan zhong » 心理咨询在发展中 (Les consultations en voie de développement), *Guowai yixue jingshenbing xue fence* 国外医学.精神病学分册, 1988, n° 04, p. 200-203.

ZHUANG Aihua 庄爱华 et CHEN Fulong 陈夫龙, « Youzou yu xianshi he menghuan zhijian de xinling zhilü - Ping Xu Xiaobin de xiaoshuo "Shuangyu xingzuo" » 游走于现实和梦幻之间的心灵之旅——评徐小斌的小说《双鱼星座》 (Un voyage de l'âme entre la réalité et le rêve : Sur la nouvelle *Signe des poissons* de Xu Xiaobin), *Changji xueyuan xuebao* 昌吉学院学报, 2009, n° 01, p. 12-14.

ZHU Qing 朱青, « Dangdai aiqing xiaoshuo de lishixing yanjiu » 当代爱情小说的历时性研究 (Étude diachronique des romans d'amour contemporains), *Wenyi pinglun* 文艺评论, 1999, n° 02, p. 62-68+17.

Annexe : Ouvrages du corpus

Auteurs	Romans	Synopsis
毕淑敏 Bi Shumin （1952-）	《拯救乳房》 *Sauver les seins* (2003)	Cheng Yuanqing 程远青 est une jeune docteure en psychologie qui vient de rentrer des États-Unis. Elle s'est décidée à effectuer une thérapie de groupe afin de soigner des personnes atteintes du cancer du sein. Il s'agit donc d'une histoire assez complète sur cette thérapie. Cheng rapporte leur cancer à leurs problèmes psychiques et essaie de les traiter par la thérapie en groupe. À la fin du récit, tout le monde semble bien « guérie » (au niveau psychique) et le groupe devient une communauté harmonieuse.
	《女心理师》 *La psychologue* (2008)	He Dun 贺顿, jeune fille orpheline de père et dont la mère se remarie, quitte son petit village pour gagner sa vie. Après une période difficile, elle réussit à obtenir un certificat de psychologue et fonde son cabinet de consultation psychologique. Son cabinet marche assez bien jusqu'au jour où le mari de l'une de ses patientes vient l'informer que sa femme a fait une tentative de suicide. Troublée par ce cas épineux, He Dun fait appel à un célèbre psychologue en vue des supervisions. Ce dernier l'amène à la redécouverte d'un événement traumatique de son enfance et à la compréhension de ses propres comportements. Vers le

		dénouement, He Dun, pensant qu'elle a encore besoin d'approfondir ses connaissances sur la psychologie, décide de fermer son cabinet afin de suivre une formation de deux ans proposée par des spécialistes chinois et étrangers.
残雪 Can Xue （1953-）	《黄泥街》 *La Rue de la Boue Jaune* (1987)	Le roman est considéré comme un des chefs-œuvres des avant-gardistes. On n'y trouve pas d'intrigues proprement dites, pas de personnages principaux. Les gens qui vivent dans cette Rue de la Boue Jaune semblent n'avoir rien à faire dans la vie. Ils parlent de l'arrivée éventuelle d'un certain Wang Ziguang 王子光. Ils s'intéressent à l'affaire judiciaire de Wang Sima 王四麻. Néanmoins, ils ne sont même pas sûrs si ces deux personnes existent ou non. Ils s'adressent des paroles insignifiantes, vivent de telle façon qu'on a l'impression qu'ils sont dans les rêves : il n'y a rien de cohérent dans leur monde, qui d'ailleurs est envahi par les chats morts, les rats morts, les larves, les mouches, les araignées toxiques, les selles, entre autres.
陈染 Chen Ran （1962-）	《与往事干杯》 *Boire avec le passé* (1991)	Xiao Meng 肖濛, la protagoniste, après avoir été abandonnée par son père, se sent de surcroît délaissée par sa mère, car cette dernière renoue une relation sentimentale avec un diplomate qui semble être son premier amour. C'est à ce moment-là que Xiao Meng se rapproche de son voisin, qui a l'âge de son père, et qui est très attentionné pour elle. C'est toujours ce même voisin qui va lui faire découvrir pour la première fois le plaisir charnel. Il est, pour Xiao Meng, un homme fort, bien éduqué et très attentif. Elle voit en lui de nombreuses qualités qu'elle admire, et ressent chez lui l'amour paternel qu'elle n'a jamais reçu de son propre père.

		Ce lien, teinté d'une couleur incestueuse, est interrompu par le déménagement de Xiao Meng et de sa mère. Quelques années plus tard, Xiao Meng tombe amoureuse de Laoba 老巴, un garçon australien d'origine chinoise. La veille de leur mariage, elle apprend par hasard que Laoba est en fait le fils de son voisin du couvent. Choquée par cette découverte, elle quitte Laoba, sans lui donner d'explication. Laoba finira par mourir dans un accident de voitures.
	《嘴唇里的阳光》 *Rayons de soleil entre les lèvres* (1992)	Dai'er 黛二 vient chez le dentiste Kong Sen 孔森 pour se faire arracher une dent. Sa peur des aiguilles rend pourtant ce travail impossible. Après cette scène à la clinique, les deux protagonistes se rencontrent un jour par hasard devant un théâtre. Ainsi commence leur relation amoureuse. Kong Sen ressent tout le temps l'angoisse de Dai'er vis-à-vis des contacts corporels avec lui. Un jour, Dai'er décide de lui raconter une expérience d'enfance, qui est à l'origine de sa phobie. Quand elle était petite, elle avait comme copain un architecte d'âge moyen. C'était un homme intéressé par des jeux de construction, qui d'après Dai'er adulte, ont des significations symboliques nettement liées au sexe. Leur amitié finit par un jour de pluie : l'architecte force la petite Dai'er à regarder son membre viril. Cet acte de raconter son expérience traumatique la libère de sa peur. Elle accepte ainsi que Kong Sen lui arrache la dent et se marie avec ce dernier.
	《巫女与她的梦中之门》	L'héroïne, « je », après le divorce de ses parents, s'est installée dans un couvent avec sa mère. Elle retourne un jour chez son père pour faire le ménage, afin qu'il lui octroie une pension alimentaire. Elle casse accidentellement une peinture avec son cadre en verre, qui semble être

	La sorcière et la porte dans ses rêves (1993)	quelque chose de sacré dans la famille. Le père, furieux, la gifle et la chasse de chez lui. Rentrée au couvent, elle demande, de manière hystérique, à son voisin, semblable du père, de lui faire l'amour. Ce dernier finit par mourir d'asphyxie érotique durant leur rapport sexuel.
	《另一只耳朵的敲击声》 *Bruits de percussion à l'autre oreille* (1996)	Comme beaucoup d'autres nouvelles de Chen Ran, cette nouvelle n'a pas de vraies intrigues. Il s'agit de petits bouts de vie de la protagoniste Dai'er 黛二, une jeune femme divorcée, qui vit avec sa mère, qui l'épie tout le temps, espérant la « posséder » pour toujours. Dai'er entretient des rapports sexuel avec Da Shuzhi 大树枝, sans être amoureuse de lui. Elle a également une amie proche nommée Yiduoren 伊堕人, qu'elle rencontrait souvent dans ses rêves avant même de la connaître. Yiduoren est, dans une certaine mesure, un double de Dai'er : elle connaît tout de Dai'er et elle la protège.
	《私人生活》 Vie privée (1996)	Dans ce roman, l'auteure met en scène une jeune fille, Ni Niuniu 倪拗拗, sensible, solidaire, qui a du mal à s'intégrer dans la vie collective. Ses parents étant divorcés, elle vit avec sa mère, et entretient un lien quasi homosexuel avec He 禾, sa voisine, veuve. À l'université, elle noue une relation amoureuse avec un garçon, Yin Nan 尹楠, chef des mouvements d'étudiants. Malheureusement, Niuniu perd bientôt tous ceux qu'elle aime : après la mort de He dans une incendie, sa mère décède, tandis que Yin Nan, au cours des événements tragiques de 1989, doit fuir, et disparaît définitivement dans la vie de Niuniu. Elle sombre ainsi dans la

		dépression.
柯云路 Ke Yunlu （1946-）	“新星三部曲” （La trilogie étoile montante: 《新星》 *Étoile montante* 1984， 《夜与昼》 *Nuit et jour* 1986, 《衰与荣》 *Déclin et prospérité* 1987）	Au début de la Réforme et l’ouverture de la Chine, Li Xiangnan 李向南, fils d’un haut-fonctionnaire de l’état, est nommé chef administratif du district Guling 古陵. Il cherche par tous ses efforts à mettre en œuvre des réformes. En dépit du soutien du public, ses réformes n’aboutissent pas, à cause de la résistance obstinée des conservateurs au sein de l’équipe administrative. Vers la fin de l’*Étoile montante*, il doit arrêter son travail à Guling et regagner sa ville natale, Beijing, à la recherche du soutien de ses supérieurs. Les deux romans qui suivent dépeignent, de manière panoramique, la vie d’une centaine de personnages vivant dans une société en pleine mutation. On y rencontre des personnages de toutes les classes sociales, ainsi que toute sorte de scènes quotidiennes : les querelles entre les membres de famille qui vivent coincés les uns contre les autres dans une maison à cour carrée (Siheyuan 四合院, architecture traditionnelle de Pékin) ; les salons où les gens, notamment les jeunes, discutent des sujets politiques, littéraires, économiques, ou philosophiques ; les luttes de pouvoir entre la vieille génération et la jeune génération ; les intellectuels âgés qui s’efforcent de faire légitimer leurs droits après la réhabilitation, entre autres.
	《芙蓉国》 *Pays des lotus*	Le roman retrace les dix ans de calamité nationale de la Révolution culturelle avec comme fil conducteur le vécu d’un lycéen-révolté Lu Xiaolong 卢小龙. Au début de la Révolution culturelle, Lu Xiaolong, lycéen très sensible à la politique, décide de se lancer dans la

	(2000)	révolution et devient bientôt un des chefs des gardes rouges. Après les premiers temps, le rôle des gardes rouges, constitués principalement de lycéens et d'étudiants, diminue petit à petit. Ils sont alors encouragés à aller à la campagne pour se faire éduquer par les paysans. Lu Xiaolong et son équipe s'installent à Liubao 刘堡. Au fur et à mesure qu'ils gagnent la confiance et l'appréciation des villageois, ils entrent pourtant en conflit intense avec les personnes au pouvoir au sein de la commune. Après la chute de Lin Biao 林彪, Lu Xiaolong retourne à Beijing, espérant pouvoir déposer son rapport qui dénonce le régime des Communes populaires. Toutes ses tentatives s'avérant vaines, Lu Xiaolong finit par être arrêté lors du Mouvement du 5 avril et condamné à mort en tant qu' « antirévolutionnaire ».
	《蒙昧》 *Ignorance* (2000)	Bailan 白兰, jeune institutrice est hébergée chez Maodi 茅弟, orphelin vivant avec ses grands parents. Étant donné les conditions modestes chez Maodi, Bailan est logée dans la même chambre que ce dernier. Maodi, écolier en CP, éprouve ainsi ses premières pulsions sexuelles. À cause d'un lapsus en cours, Bailan est classée comme antirévolutionnaire et condamnée à s'installer et à travailler dans une « étable » (Niupeng 牛棚，taudis et cabanes destinés à entasser ceux qui étaient classés comme droitiers pendant la Révolution culturelle). Bientôt les grands-parents de Maodi meurent et il devient mendiant. C'est Bailan, qui, après être libérée, l'accueille chez elle. Ils recommencent donc la vie dans une même chambre. En pleine Révolution culturelle, les deux vivent des moments difficiles, notamment des persécutions, qui causent la mort de Bailan.

林白 Lin Bai (1958-)	《一个人的战争》 *La guerre personnelle* (1994)	La narratrice, également la protagoniste, Lin Duomi 林多米, raconte ses expériences du haut de ses trente ans. Le père de Duomi est mort alors qu'elle était toute petite, et sa mère, gynécologue, est toujours occupée par son travail. Elle vit ainsi dans la solitude dès son enfance. À l'âge de cinq ans ou six ans, elle commence à s'intéresser à son corps. Elle se glisse souvent en secret dans le grenier, où il y a des tas de modèles d'organes génitaux, et joue au jeu de l'accouchement avec sa petite voisine. Elle grandit ainsi accompagnée de cette curiosité pour son corps. À l'âge de 19 ans, Duomi, passionnée par la poésie, envoie des poèmes à une revue littéraire. Son talent reconnu, elle reçoit l'invitation d'une société de production de films pour y assumer un poste de dramaturge. Lorsque les gens de son pays natal s'étonnent de cela, l'invitation est annulée, parce que les responsables s'aperçoivent qu'elle a plagié un poème d'une autre personne. Elle fuit alors sa ville natale pour faire ses études universitaires dans une autre ville. Dix ans après, elle retourne travailler dans cette même société de production de films et y rencontre un jeune réalisateur, dont elle tombe follement amoureuse. Malheureusement, ce dernier ne semble pas prendre très au sérieux cette relation, alors que Duomi est déjà enceinte. Désespérée, elle avorte et s'échappe encore une fois. Elle s'installe à Beijing, se marie avec un vieil homme qu'elle n'aime pas du tout, et mène désormais une vie complètement isolée des autres.
莫言	《丰乳肥臀》 *Beaux seins, belles*	Il s'agit d'un long récit qui relate l'histoire de la famille Shangguan 上官, depuis la fin du XIX^{e} siècle jusqu'à nos jours. La protagoniste, Shangguan Lushi 上官鲁氏, mère de la

Mo Yan (1955-)	*fesses* (1995)	famille, après avoir eu sept filles, donnent enfin naissance à des jumeaux, dont un garçon, nommé Jintong 金童 (signifiant « Enfant d'or »). La famille Shangguan va être témoin de nombreux bouleversements historiques, de l'invasion des Japonais jusqu'à l'installation de la société de consommation des années 90, en passant par la guerre civile, le Grand bond en avant, la Révolution culturelle et les réformes économiques. Les destins des enfants de la famille sont irrésistiblement liés aux aléas de ces mouvements historiques. Durant les périodes de bouleversements, ce sont toujours la mère et les filles qui assurent la survie de la famille, tandis que Jintong, le seul garçon tant attendu, maladivement obsédé par les seins maternels, s'avère être un pleutre, incapable de subvenir aux besoins de la famille. Jusqu'au dénouement du roman, il demeure un homme qui vit accroché aux seins des femmes.
王安忆 Wang Anyi （1954-）	《小城之恋》 *Amour dans une petite ville* （1986）	Il s'agit d'une histoire entre deux jeunes danseurs d'une troupe de théâtre au temps de la Révolution culturelle. Ils sont tous deux déformés physiquement à cause des exercices trop lourds : la fille est obèse et le garçon s'arrête de grandir, devenant une figure d'adulte « enfermée » dans le corps d'un enfant. Poussés par les désirs sexuels qu'ils ressentent comme un volcan à l'intérieur du corps, les deux jeunes cherchent tout le temps à avoir des rapports sexuels en secret, d'où leur sentiment de culpabilité. La haine s'impose petit à petit entre eux, ce qui fait qu'ils se battent et se querellent sans cesse devant les autres membres de la troupe. Tourmentés par l'amour et la haine, ils se demandent s'il faut mettre fin à leur vie. Mais un jour ils se rendent compte que la fille est enceinte. La naissance des enfants jumeaux met fin aux désirs charnels de la fille, qui décide de les élever toute seule, alors que le garçon,

		qui en souffre plus qu'avant, se laisse aller aux jeux d'argent.
王蒙 Wang Meng （1934-）	《春之声》 *La voix du printemps* (1980)	Yue Zhifeng 岳之峰, un scientifique qui vient de rentrer d'une tournée d'études en Allemagne, reçoit une lettre de son père, l'ancien propriétaire foncier, victime pendant la Révolution culturelle, mais qui a été réhabilité récemment. À l'approche du Nouvel An chinois, il décide de retourner dans son pays natal, qu'il a quitté il y a une vingtaine d'années. Étant donné le nombre élevé des personnes qui accomplissent le même rite à cette période, il doit voyager debout, dans un wagon de marchandises bondé. Lui viennent dans la tête une série de pensées, sur le passé et le futur, la Chine et l'Allemagne, la ville et la campagne…
王小波 Wang Xiaobo （1952-1997）	《黄金时代》 *L'âge d'or* (1991)	L'histoire se passe durant la Révolution culturelle. Wang Er 王二, jeune étudiant de Beijing, est envoyé à la campagne au Yunnan. Confronté à l'hostilité des cadres, qui lui attribuent les tâches les plus rudes, il sympathise avec Chen Qingyang 陈清扬, jeune et jolie doctoresse, qui, pour des raisons qu'elle ne connaît pas, est considérée par les paysans comme une « chaussure trouée » (破鞋, femme de mœurs légères). A l'anniversaire des 21 ans de Wang Er, les deux ont leur premier rapport sexuel, appelé « grande amitié » par Wang. Ils vont ensuite éprouver cette « grande amitié » à maintes reprises. Chen devient ainsi une vraie « chaussure trouée ». Leur adultère dénoncé, ils sont de temps en temps convoqués aux séances de critiques publiques et doivent déposer des autocritiques détaillant leurs expériences sexuelles, qui feront la joie des cadres politiques chargés de les « confesser ».

	《革命时期的爱情》 *L'amour au temps de la révolution* (1994)	Wang Er, professeur à l'université, retrace son parcours durant la période révolutionnaire. Jugé pour avoir dessiné une femme nue, mauvaise plaisanterie adressée à la directrice du Comité de révolution, Wang Er est considéré comme un jeune « retardé » et doit accepter d'être « aidé et éduqué » par X Haiying, un cadre politique. Lors des séances d'aide et d'éducation, destinées normalement aux confessions, il raconte son enfance et son adolescence pendant le Grand Bond en avant et le début de la Révolution culturelle. La narration est donc composée de deux récits entrelacés : celui de Wang Er ouvrier, qui entretient une relation quasi sadomasochiste avec X Haiying, son éducatrice ; et l'autre de petit Wang Er, écolier pris par l'angoisse lors des fonderies d'acier et gamin innocent qui s'engage avec beaucoup de joie et de créativité dans les combats entre les différentes bandes de gardes rouges, comme s'il jouait à des jeux d'enfants.
徐小斌 Xu Xiaobin （1953-）	《对一个精神病患者的调查》 *Enquête sur une psychotique* (1985)	Deux étudiants en psychologie, Xie Ni 谢霓 et « je » font leur stage dans un hôpital psychiatrique. Ils s'intéressent à une patiente de leur âge, Jing Huan 景焕, qui est diagnostiquée par les psychiatres comme psychotique. Xie Ni juge pourtant que Jing Huan n'est pas du tout psychotique, mais qu'elle n'est qu'une « personne normale distordue ». Afin de soigner Jing Huan, Xie Ni demande l'aide de « je » : elle veut que « je » s'approche de Jing Huan et qu'il devienne son petit ami, alors qu'elle-même visera Xia Zonghua 夏宗华, l'ex-copain de Jing Huan, qui est étroitement lié à la maladie de cette dernière, avec pour objectif de connaître l'origine de son trouble. Xie Ni appelle cette méthode « thérapie par

		transfert » (移情疗法) et précise que c'est sur la « règle freudienne » qu'elle s'appuie. Ils aboutissent finalement à la conclusion qu'au lieu d'une psychotique, Jing Huan est en fait un génie, mais aliéné par la réalité sociale.
	《双鱼星座》 *Signe des Poissons* (1995)	Buling 卜零, jeune femme belle, élégante, d'une beauté exotique, est auteure de séries télévisées. Ses scénarios étant d'un style éloigné du goût public, elle a du mal à survivre dans l'entreprise où elle travaille. De plus, elle refuse de s'adapter au goût vulgaire, et de s'engager dans les jeux pour faire plaisir à son patron, qui, après des tentatives de séduction sans résultat, décide finalement de la licencier. Son mari, Wei 韦, qui admirait Buling, devient de plus en plus autoritaire au fur et à mesure de sa promotion. Il ne s'intéresse qu'à son travail et n'a d'ailleurs aucun intérêt pour les rapports sexuels. Souffrant tant au sein de la famille que dans le cadre professionnel, Buling se retire en elle-même, se contente d'admirer son propre corps dans le miroir. Et en même temps, elle tombe secrètement amoureuse du chauffeur de son mari, Shi 石, un bel homme très courtois. Lors d'un déplacement en mission, Buling risque sa vie pour lui rapporter un petit flacon de parfum, qu'il lui a demandé. Elle finit par découvrir que c'est un cadeau qu'a promis Shi à sa maîtresse. Placée ainsi dans une situation désespérée, Buling fait un long rêve, dans lequel elle réalise sa vengeance : elle tue les trois hommes qui l'oppresse dans la vie réelle.
	《羽蛇》	Le roman, tout en suivant l'histoire de la protagoniste, Yu 羽, retrace en fait le destin des cinq

	Serpent à plumes (1998)	générations de femmes de sa famille. Yu est jugée dès sa naissance comme quelqu'un qui porte malheur à la famille. À sa naissance, un diseur de bonne aventure prédit qu'elle aura une vie dure et qu'elle portera malheur surtout aux garçons (命硬妨男孩). Suite à cette prédiction, Sa mère Ruomu 若木 donne naissance à deux garçons, mort-nés. D'après Ruomu et Xuanming 玄溟, sa grand-mère maternelle, ce malheur familial ne peut être dû qu'à cette petite fille « maudite ». À l'âge de six ans, Yu tue, en l'étouffant, son petit frère, l'unique garçon et trésor de toute la famille. Elle fuit son foyer et grandit ainsi avec un sentiment de culpabilité, développant un caractère excentrique et marginal. Vers la fin de l'histoire, elle accepte de se faire opérer du cerveau, ce qui fait qu'elle devient une fille sage et docile. Elle finit par mourir en donnant son sang pour sauver Yangyang 羊羊, petit-fils de Xuanming, enfant naturel que celle-ci avait refusé de reconnaître. Au prix de sa vie, elle a enfin racheté son crime et préservé la vie du seul garçon de la famille, assurant ainsi la perpétuation de leur nom.
严歌苓 Yan Geling （1958-）	《心理医生在吗》 *Le psychologue est là?* (《人寰》*Monde des humains*)	Une Chinoise aux États-Unis, qui souffre de dépression, fait une analyse chez un psychologue. Elle raconte son histoire, de son enfance à sa vie actuelle. Elle éprouve, depuis qu'elle est toute petite, un sentiment amoureux pour He Yiqi 贺一骑, le meilleur ami de son père. Si les deux sont devenus meilleurs amis, c'est parce que He Yiqi a sauvé son père dans une affaire politique. Son père, pour le remercier, ou plus précisément, pour payer sa « dette », écrit au nom de He un grand roman, ayant comme sujet l'expérience propre de He. C'est dans la consultation qu'elle se rend compte que son amour pour He est en fait dû à son

	(1998)	complexe d'Électre. Petite fille sensible, elle savait bien que son père, intellectuel fier, vivait toujours sous l'ombre de He Yiqi et qu'au fond du cœur de son père, il n'acceptait pas du tout l' « aumône » de He. Elle essayait donc de « séduire » He en pensant, au niveau de l'inconscient, que s'il se passait quelque chose entre elle et He, la dette de son père serait payée.
余华 Yu Hua （1960-）	《一九八六》 *1986* (1986)	Comme son nom l'indique, l'histoire de 1986 se passe durant cette année-là, dix ans après la Révolution culturelle. Un professeur d'histoire, disparu pendant la Révolution, et ayant laissé derrière lui sa jeune épouse et sa fille de trois ans, revient dans son bourg sous les traits d'un fou qui se mutile dans la rue. La nouvelle s'ouvre avec un prologue construit sur un va-et-vient entre le passé et le présent : au milieu de la Révolution culturelle, le professeur d'histoire a disparu à la suite de son arrestation par les Gardes rouges. Sa femme, qui s'est remariée, trouve par hasard des notes qu'a écrites son ex-mari sur l'histoire des supplices de la Chine ancienne. Cet objet du passé la ramène au souvenir de la nuit terrible où son ex-mari a été arrêté, souvenir qu'elle cherchait tout le temps à enterrer. En effet, après avoir été arrêté à cause de son intérêt pour les châtiments les plus barbares du temps féodal, il a été enfermé dans son bureau pour écrire des confessions. Témoin du suicide de son collègue, ainsi que de la scène terrifiant où un nombre incalculable de gens se sont sauvés en sautant du haut d'un bâtiment en feu, il est devenu fou. Dans les cinq chapitres qui suivent, qui se situent en général dans le présent, c'est-à-dire en 1986, l'histoire n'évolue presque pas : l'auteur se contente de relater les moindres détails de l'automutilation du fou, ainsi que les réactions du

		public indifférent.
	《在细雨中呼喊》 *Cris dans la bruine* (1991)	Le narrateur, Sun Guanglin 孙光林, raconte à la première personne ses souvenirs d'enfance et d'adolescence. Il vit dans une famille pauvre avec un père au caractère instable et violent. Toujours silencieux, Sun Guanglin est une personne solitaire qui vit en marge, et qui observe de loin la vie familiale et scolaire. À l'âge de six ans, il est adopté par un couple sans descendance, dont la femme est obsédée par la peur de l'humidité et frôle la maladie mentale. Pourtant, c'est dans cette famille adoptive qu'il ressent finalement de l'affection, et durant les cinq ans passés ici qu'il arrive à se faire ses amis. Malheureusement, son père adoptif meurt bientôt. Sun Guanglin est alors obligé de retourner dans sa famille natale, où il reprend sa vie d'étranger et d'observateur.
张贤亮 Zhang Xianliang （1936-2014）	《男人的一半是女人》 *La moitié de l'homme, c'est la femme* (1985)	Pendant la Campagne contre les droitiers (1957), Zhang Yonglin 章永璘, jeune intellectuel, est classé droitier à cause d'un poème qu'il a écrit. Cette étiquette va lui causer des souffrances quasiment interminables : pendant à peu près vingt ans, il est soit en prison, soit dans les camps de rééducation par le travail, soit sur les champs en tant qu'ouvrier agricole. Pendant de longues années, Zhang mène une vie où il n'y a que le travail et les livres. A l'âge de 40 ans, vers la fin de la Révolution culturelle, il se marie avec Huang Xiangjiu 黄香久, une dame illettrée mais séduisante, qu'il a désirée pendant longtemps. En effet, huit ans auparavant, Zhang Yonglin a surpris par hasard Huang Xiangjiu au milieu de sa baignade secrète en pleine nature. Celle-ci, audacieuse, marchait vers lui toute nue, tandis que Zhang,

		malgré son désir vif, s'est sauvé après un moment d'hésitation. Le jour de leur mariage, il se rend compte de son impuissance sexuelle. Huang, qui en souffre, a une liaison hors-mariage. Malgré cela, elle est toujours amoureuse de son mari et prend bien soin de lui. Zhang retrouve sa virilité après avoir accompli une action héroïque lors d'une crue. Néanmoins, incité par un appel venant de loin, il décide finalement de divorcer d'avec Huang et de quitter le petit village afin de se lancer dans la cause révolutionnaire.
	《习惯死亡》 *La mort est une habitude* (1989)	Ce roman est souvent considéré comme la suite de *La moitié de l'homme, c'est la femme*, car le vécu du « je » présente une grande similitude avec celui de Zhang Yonglin, protagoniste de *La moitié de l'homme, c'est la femme*. À l'instar de Zhang Yonglin, « je » dans ce roman a également été classé droitier en 1957 à cause d'un poème et a dû passer une vingtaine d'années dans les camps de rééducation par le travail et dans les prisons. Après être réhabilité, il devient un écrivain célèbre. Mais Il est tout le temps hanté par les souvenirs de ce qu'il a vécu pendant la Révolution culturelle. Plongé dans son passé misérable, il est complètement perdu dans la vie. Tout ce qu'il recherche, c'est le plaisir charnel, car ce n'est ainsi qu'il se sent être vivant.