



**HAL**  
open science

# Marguerite Duras et Eileen Chang. L'enfance, le roman familial, l'écriture féminine

Yingying Yang

► **To cite this version:**

Yingying Yang. Marguerite Duras et Eileen Chang. L'enfance, le roman familial, l'écriture féminine. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2012. Français. NNT : 2012PA030058 . tel-01547165

**HAL Id: tel-01547165**

**<https://theses.hal.science/tel-01547165>**

Submitted on 26 Jun 2017

**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.

**UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3**

ED120 – Littérature française et comparée

EA172 – Centre d'études et de recherches comparatistes

Thèse de doctorat en littérature comparée

Yingying YANG

**Marguerite Duras et Eileen Chang**

**L'enfance, le roman familial, l'écriture féminine**

Thèse dirigée par

M. Jean BESSIERE, Professeur

Soutenue le 28 septembre 2012

**Jury :**

M. Jean BESSIERE, Professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

M. Philippe DAROS, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Mme. Mireille CALLE-GRUBER, Professeur, Université Nouvelle Paris 3

Mme. Isabelle RABUT, Professeur, INALCO

M. Alain SUBERCHICOT, Professeur, Université Jean Moulin Lyon 3

## Résumé

Marguerite Duras (1914-1996) et Eileen Chang (1920-1995), deux écrivaines du 20<sup>e</sup> siècle, ont des sources spécifiques d'inspiration : Duras, née en Indochine ; Chang, née à Shanghai. Enfance et expérience familiale constituent l'arrière-plan de la plupart de leurs œuvres. Les mondes que décrivent ces œuvres sont, en conséquence, définies par la douleur et par la souffrance – soit personnelle, soit collective. Le thème familial l'emporte dans les romans de chacun des écrivains. Il permet d'offrir une lecture psychanalytique de bien des romans des deux écrivains, et de les commenter selon le roman familial qui caractérise Duras et Chang. Mais l'enfant et les secrets de la famille, l'importance de l'image de la mère, ne sont pas le seul arrière-plan de l'œuvre de Duras et de Chang. Les deux écrivaines sont conscientes des conditions sociales et politiques qui prévalent et de la situation des femmes. En conséquence, une lecture psychanalytique des deux écrivaines ne doit pas ignorer ces conditions et la lucidité de chacune des écrivaines. Il doit rendre compte du lien entre l'histoire familiale et l'aptitude des deux écrivaines à traiter de questions plus larges.

**Mots clés : Marguerite Duras, Eileen Chang, écriture, famille, psychanalyse**

## Abstract

Marguerite Duras (1914-1996) and Eileen Chang (1920-1995), two women writers of the 20th century show specific sources for their inspiration : Duras – was from Indochina, and Chang – was from Shanghai; childhood and family experiences offer the background of most of their works. The worlds they describe are consequently defined by pain and suffering – either individual or collective. The family theme prevails in the works of both writers. It allows to offer a psychoanalytic reading of many of their novels of each writer, and to comment them by reference to the family romance which characterizes Duras and Chang. But childhood, family secrets, importance of the mother image, etc., are not the only background of Duras and Chang's works. Both writers were fully aware of the political and social conditions which prevailed, and of the women's situation. Consequently, the psychoanalytic reading of both writers should not neglect these conditions and the lucidity of both writers. This reading should account for the connection between the family history of both writers and their ability to address broader issues.

***Keywords:* Marguerite Duras, Eileen Chang, writing, family, psychoanalysis**

## Remerciement

Je tiens à remercier vivement Monsieur le professeur Jean Bessière qui a dirigé cette thèse et fait partie du jury de la soutenance, pour sa soutien permanent et ses précieux conseils. Sa confiance a été la source d'énergie pour moi aux heures difficiles. Je remercie également les autres membres du jury : M. Philippe Daros, Mme. Mireille Calle-Gruber, Mme. Isabelle Rabut, et M. Alain Suberchicot. Leurs conseils m'ont été indispensables pour améliorer mon travail.

Mon sincère remerciement va aussi à Joëlle Aluce, mon amie, pour toute l'aide et l'encouragement qu'elle m'a apporté. Elle était toujours disponible pour répondre à mes questions innombrables et indiquer les inconvénients de mon français.

Je remercie tout particulièrement du fond de cœur, mon père et ma mère, ils sont l'appui puissant dans ma vie.

## Table des matières

<b>Introduction</b> .....	14
Duras et Chang : deux pôles ancrés dans deux mondes.....	15
La psychanalyse : une voie vers la littérature.....	18
L'enfance, le point de départ.....	19
Comment comprendre « la part de l'enfant dans l'adulte » ?.....	19
L'explication de la notion de « roman familial ».....	20
La publication des romans inédits d'Eileen Chang.....	23
Le souvenir traumatisant à l'origine de la création.....	23
L'explication de mon plan de recherche.....	24
<b>Première partie – Le temps des parents</b> .....	26
<b>Chapitre 1. La ville, la société, l'histoire</b> .....	27
<b>Eileen Chang</b> .....	27
La Chine de la fin du 19 <sup>e</sup> siècle et la République de Chine avant 1949.....	27
Nanjing, Shanghai, Tianjin.....	28
Nanjing – ville de leur jeunesse.....	29
◇ Histoire et politique.....	29
◇ Economie.....	30
Shanghai – ville où commence la vie conjugale .....	31
◇ Histoire et économie.....	31
◇ La politique et la culture particulière de la concession.....	31
◇ La concession française.....	33
◇ Shanghai pour Chang : la « Pagoda » à laquelle on ne peut pas échapper.....	35
Tianjin – la vie réellement indépendante .....	37
◇ Ville ancienne.....	37
◇ Le temps des concessions étrangères.....	37
◇ Ville ouverte et libre.....	38
<b>Marguerite Duras</b> .....	41
Henri Donnadiou : Lot-et-Garonne .....	41
Villeneuve-sur-Lot.....	41
Marmande.....	42
Marie Legrand : Le Pas-de-Calais.....	42
Fruges.....	43
La vie en Indochine française .....	43

Saigon (Gia Dinh, Hô-Chi-Minh-Ville) .....	45
Hanoi.....	45
Le climat.....	46
L'Indochine pour Duras : la racine de la vie.....	47
<b>Chapitre 2. Portrait des parents.....</b>	<b>50</b>
<b>Eileen Chang .....</b>	<b>50</b>
La mère : « Nora » de la Chine.....	50
Le père : « a caged animal », <i>Yishao</i> typique.....	52
Pour conclure.....	54
<b>Marguerite Duras .....</b>	<b>56</b>
La mère, ferme et désespérée.....	56
Etudes.....	57
Le désir d'argent.....	57
La mère et le barrage.....	58
Le père, intelligent et consciencieux dans son travail.....	59
<b>Chapitre 3. Le mariage des parents ouvre la voie à l'éveil de la</b>	
<b>conscience féminine.....</b>	<b>63</b>
<b>Eileen Chang.....</b>	<b>63</b>
Le mariage traditionnel chinois.....	63
Le mariage moderne.....	67
Le mariage = la mort.....	70
La subordination de la femme à l'homme.....	73
<b>Marguerite Duras.....</b>	<b>77</b>
Le premier mariage.....	77
Henri Donnadiou.....	77
Marie Legrand.....	77
Le deuxième mariage.....	79
Une guerre familiale intense .....	80
Le mariage et le désir féminin .....	81
La première expérience sexuelle.....	82
L'enterrement d'une femme adultère vivante.....	83
Le cadavre d'un homme.....	84
Pour conclure.....	84
<b>Deuxième partie – La fille de la douleur, l'enfant dans l'adulte.....</b>	<b>86</b>
<b>Chapitre 4. La famille et le roman familial.....</b>	<b>87</b>

<b>Eileen Chang</b> .....	87
Une grande famille aristocratique sur le déclin.....	87
Deux mariages.....	90
Chang et la passion pour les vêtements bizarres.....	91
Les vêtements et le souvenir traumatisant.....	92
◇ Au sujet de la mère – le début du sentiment d’infériorité.....	92
◇ De la belle-mère – le prix de l’indépendance.....	94
Les vêtements et la conscience féminine.....	97
Les vêtements et les personnages .....	101
◇ Albe et Alme, leur destin future.....	101
◇ Alme, le désir d’amour.....	102
◇ Florelle, la tentation et le désir sexuel.....	102
◇ Chuanchang, une vie courte et tragique.....	103
◇ Sixte, le contexte historique.....	103
◇ Sixte, son identité de veuve.....	104
◇ Sixte, sa folie et sa passion dans la famille.....	104
◇ Jouvence, le contexte historique.....	106
L’indépendance et l’indifférence.....	106
L’indépendance et la peur de perdre la personne aimée.....	106
La pression de l’argent.....	108
La trilogie autobiographique de Chang : <i>The Fall of the Pagoda</i> , <i>The Book of Change</i> , <i>Little Reunion</i> (écrit en chinois).....	110
<i>The Fall of the Pagoda</i> et <i>Whispers</i> .....	111
Quelle est la signification de « Fall of the Pagoda » ?.....	115
<i>The Book of Change</i> et <i>From the Ashes</i> .....	117
La signification du titre – <i>The Book of Change</i> .....	118
◇ Les déplacements pendant les guerres.....	121
◇ La description détaillée des <i>Yilao Yishao</i> des Qing.....	122
Quelques représentations des frustrations : la mère, parfaite dans <i>Pagoda</i> , légende brisée dans <i>Change</i> .....	125
La mère, belle et élégante : la fille ordinaire.....	125
Mère riche, fille pauvre.....	126
La mère parfaite, retour à la réalité.....	127
<b>Marguerite Duras</b> .....	135
La vie « nomade » .....	135
La trilogie de l’amant et le mythe de la mère.....	136
<b>Chapitre 5. La réaction de la fille</b> .....	140
<b>1. La figure de la mère et du père dans les textes de Chang et de Duras</b> .....	140
<b>Eileen Chang</b> .....	140
La mère réelle mais floue .....	140



Sixte : une prisonnière de « la cangue d'or » .....	145
L'ordre chronologique du développement de l'histoire.....	148
La mère sans jouissance : l'origine de la misère.....	149
◇ Le sexe impossible.....	149
◇ L'amour impossible.....	151
◇ Le choix volontaire.....	152
Les pieds bandés et l'opium – les outils utilisés pour contrôler les enfants.....	154
◇ « Les petits pieds » renforcent le thème de la transformation la victime en persécutrice.....	154
Au niveau historique.....	154
Au niveau psychique.....	156
◇ L'opium.....	158
Le complexe de Jocaste : le fils-mari et la mère-femme.....	159
◇ L'hostilité envers sa bru Jouvence.....	159
◇ Le conflit mère – fille.....	161
Bander les pieds de la fille.....	162
Fumer l'opium.....	162
Interrompre ses études.....	163
Détruire son smour.....	163
Le double de Sixte.....	164
◇ L'hostilité, la soif de pouvoir et la jalousie de la mère.....	165
La variation de la mère : lune, mère, femme.....	168
1 <sup>ère</sup> description/2 <sup>e</sup> description, 169 ; 3 <sup>e</sup> description/4 <sup>e</sup> description/5 <sup>e</sup> description, 170 ; 6 <sup>e</sup> description – 1/6 <sup>e</sup> description – 2, 171 ; 7 <sup>e</sup> description, 172.	
<b>Le sentiment ambivalent pour le père .....</b>	<b>172</b>
Le père du souvenir.....	172
La haine envers la belle-mère.....	177
La violence du père.....	180
◇ Pourquoi le père bat-il sa fille ?.....	180
◇ La belle-mère : voyeuse et catalyseur.....	181
◇ La fille sans résistance.....	182
L'amour œdipien pour le père : <i>Le méridien du cœur</i> .....	184
L'exclusion de la mère.....	184
La fille refuse de grandir.....	186
Le départ involontaire de la fille.....	188
La haine envers le père : le rêve éveillé du fils --- <i>Jasmine Tea</i> .....	189
Pourquoi y a-t-il un rêve éveillé ? Quel est le désir du fils ?.....	189
Au cours du rêve.....	192
Le rêve déçu et le rôle de Danzhu.....	193
Le quatrième angle de la famille : la relation frère-sœur.....	195
Hill/ Nie Chuangqing est battu par le père.....	195
La mort du frère cadet.....	198
Frère-sœur.....	199

<b>Marguerite Duras</b> .....	203
<b>La mère : une répétition obsessionnelle</b> .....	203
La triangulation mère-fils-fille : l'évasion et le retour (du <i>Barrage</i> à <i>L'Amant de la Chine du Nord</i> ).....	206
<i>Barrage</i> : le désir d'évasion.....	206
◇ La condition de départ – la mort de la mère et l'autre objet d'amour.....	206
◇ Le départ de Joseph : Lina-mère.....	208
◇ Le départ de Suzanne.....	209
<i>L'Eden Cinéma</i> : le retour du premier amour.....	210
De mère - fils à frère – sœur.....	214
Le complexe de Jocaste de la mère : l'identité ambiguë du frère aîné.....	214
◇ Le fils-père.....	215
La prolongation de l'amour pour le fils.....	217
◇ La scène de la danse.....	217
◇ <i>Agatha</i> : la sœur-mère.....	218
La violence : la mère a battu sa fille.....	220
Les trois phases de l'évolution.....	221
La violence chez Duras : la mère a battu sa fille.....	223
◇ La mère : la violence sans raison ou non ?.....	223
◇ La fille : se faire aimer par le frère, le masochisme féminin?.....	228
◇ Le frère : l'attitude ambivalente.....	230
L'accès à l'amour maternel.....	230
L'amour pour la sœur.....	231
La variation de la figure maternelle : la mer, la mère.....	233
<b>L'absence du père ou la puissance cachée</b> .....	235
La mort du père et le Nom du Père.....	235
L'amour œdipien pour le père.....	237
L'amour substitué vers le père.....	241
◇ Le frère-père, l'amant-père.....	241
La fonction du père : la mère, le frère, l'amant.....	243
Le phonographe : le père.....	244
Pour conclure.....	246
<b>2. Comment comprendre les personnages féminins et masculins dans les écritures féminines d'Eileen Chang et de Marguerite Duras ?</b> .....	248
<b>Eileen Chang</b> .....	248
<b>Les personnages féminins</b> .....	250
Le chef féminin de la famille.....	250
Madame Liang : « a little Empress Cixi ».....	251
◇ La position dominante de la famille.....	251
◇ La jouissance féminine.....	252

Dame Yao : « swore like a mandarin».....	253
De la femme déifiée à la femme folle.....	254
La première génération : Dame Kuang --- la star « Ziwei ».....	254
La deuxième génération : Yindi et Danzhu.....	256
◇Yindi.....	256
◇Danzhu.....	257
Le conflit entre la divinisation et l'identité réelle : Nangong Hua.....	258
Le double rôle de la mère folle.....	261
L'oiseau : le désir refoulé, le destin et le corps.....	262
<b>Les personnages masculins.....</b>	<b>266</b>
Les hommes « castrés ».....	267
Père du diable.....	269
« dark », « evil » et « devil » : la nouvelle définition de la figure paternelle.....	269
Monsieur Zheng : « le cadavre du bébé conservé dans l'alcool ».....	270
<b>Marguerite Duras :</b> .....	<b>272</b>
Trois personnages féminins représentatifs.....	272
Anne-Marie Stretter : la femme fatale.....	273
◇ Le pouvoir féminin.....	274
◇ Charles Rossett, ravi par Anne-Marie Stretter.....	276
Lol. V. Stein : la belle au bois dormant debout.....	279
◇ Qui est Lol ?.....	280
◇ Le traumatisme originel du bal et la scène primitive.....	282
◇ Lol et les autres.....	283
Le mythe de la mendicante.....	284
L'homme « féminin ».....	286
<b>3. L'amour et la haine envers ses parents .....</b>	<b>288</b>
L'enfant n'est pas né de l'amour.....	288
La haine et le besoin de réparation : le retour au sein maternel.....	292
<b>Chapitre 6. La seconde vie, la magie d'écrire.....</b>	<b>294</b>
<b>Eileen Chang .....</b>	<b>294</b>
La vie éphémère, « une menace confuse ».....	294
« La désolation », le style unique.....	296
La famille – douloureuse source d'inspiration.....	297
Le style formé dans l'écriture.....	298
Le testament de Chang et son ensevelissement dans la mer.....	301
Comment comprendre l'hallucination de la « puce » dans les dernières années de Chang ?.....	302
<b>Marguerite Duras .....</b>	<b>305</b>

Ecrire, fait-elle.....	305
Le jeu autobiographique particulier.....	307
<b>Conclusion</b> .....	309
<b>Bibliographie</b> .....	315

**Toutes les traductions en français des citations anglaises sont faites par moi.  
Sauf indication, les mots figurant en italique ou en gras dans les citations sont  
soulignés par moi.**

## Liste des abréviations utilisées des œuvres de Marguerite Duras

- ACN *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991.  
AG *Agatha*, Paris, Minuit, 1981.  
AM *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984.  
AS *Aurélia Steiner*, Paris, Mercure de France, 1979.  
BCP *Un Barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950.  
CDG *Cahiers de la guerre et autres textes*, Paris, P.O.L, 2006.  
E *Ecrire*, Paris, Gallimard, 1993.  
EC *L'Eden Cinéma*, Paris, Mercure de France, 1977.  
FG *La femme du Gange*, Paris, Gallimard, 2010.  
IMP *Les Impudents*, Paris, Plon, 1943 ; Paris, Gallimard, 1992.  
LMD *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977.  
ME *Le Monde extérieur*, Paris, P. O. L., 1993.  
O *Outside*, Paris, P.O.L, 1984.  
P *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974.  
PE *La Pluie d'été*, Paris, Gallimard, 1990.  
R *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964.  
VC *Le Vice-Consul*, Paris, Gallimard, 1966.  
VM *La Vie matérielle*, Paris, Gallimard, 1987.  
VT *La Vie tranquille*, Paris, Gallimard, 1945.  
YV *Les Yeux verts, Cahiers du Cinéma*, Paris, P.O.L, 1980.

## Liste des abréviations utilisées des œuvres d'Eileen Chang

- AD *Un amour dévastateur*, Paris, l'Aube, 2005.
- AFB *Aloeswood incense : The First Brazier*, in *Love in a Fallen city* (collection des nouvelles), New York, New York Review of Books, 2006.
- AST *A la sortie du théâtre*, Shanghai, mensuel 《小天地》, Vol. 2, 1944 ; dans 《郁金香》 (*La Collection d'Eileen Chang*), Beijing, 北京十月文艺出版社, 2006.
- BC *The Book of Change*, Hongkong, Hongkong University Press, 2010.
- CD *La Cangue d'or*, Paris, Bleu de Chine, 1999.
- FF *Les Fleurs fanées*, Shanghai, mensuel 《杂志》, Vol. 12, N. 6, 1944, dans 《花凋》 (*La collection d'Eileen Chang*), publié par 凤凰出版集团 en 2006.
- FP *The Fall of the Pagoda*, Hongkong, Hongkong University Press, 2010.
- G *Genèse*, dans 《张爱玲文集》 (*La Collection d'Eileen Chang*), Anhui, 安徽文艺出版社, 1992.
- HN *The Rouge of the North*, UK, Cassell, 1967.
- LR *Little Reunion* (version chinoise), Beijing, 北京十月文艺出版社, 2009.
- MC *Le Méridien du cœur*, Paris, Anchor Books, 2007.
- RRRB *Rose rouge et rose blanche*, Paris, Bleu de Chine, 2001.
- TL *Traces of the Love*, UK, Renditions Press, 2000.
- JT *Jasmine Tea*, in *Love in a Fallen city* (collection des nouvelles), New York, New York Review of Books, 2006.
- WW *Written on Water*, New York, Columbia University Press, 2005.
- *A Chronicle of Changing Clothes*
  - *By the Light of the Silver Lantern*
  - *Epilogue: Days and Nights of China*
  - *From the Ashes*
  - *From the Mouths of Babes*
  - *Making People*
  - *On the Second Edition of Romences*
  - *Seeing with the Streets*
  - *Speaking of Women*
  - *Unpublished Manuscripts*
  - *Writing of One's Own*
  - *Whispers*
  - *With the women on the Tram*

## **Introduction**

## Duras et Chang : deux pôles ancrés dans deux mondes

Marguerite Duras et Eileen Chang, toutes deux femmes et écrivains, elles ont presque vécu à la même époque, quand se produisent des événements et des changements majeurs du vingtième siècle, et elles partagent une même conscience féministe. Chang, chinoise, a vécu dans l'ancienne Shanghai puis à Hongkong, villes occupées par des étrangers pendant la guerre ; son écriture est marquée par la vague de « l'occidentalisation ». Duras est française, mais la vie en Indochine – une terre coloniale – est à la base de son écriture marquée par une saveur orientale très forte. Quel est le lien entre ces deux noms ? Où se croisent les deux femmes ? Où se rencontrent les deux écrivains ?

Il y a plusieurs sens au terme « complexe », selon le *Vocabulaire de la psychanalyse* de J. Laplanche et J. -B. Pontalis, le complexe est un « ensemble organisé de représentations et de souvenirs à forte valeur affective, partiellement ou totalement inconscients. Un complexe se constitue à partir des relations interpersonnelles de l'histoire infantile ; il peut structurer tous les niveaux psychologiques : émotions, attitudes, conduites adaptées. »<sup>1</sup>

Duras et Chang évoquent souvent la famille, des souvenirs d'enfance qui se rapportent à des événements d'autrefois, heureux ou malheureux. Pour n'importe quel sujet ou personnage nous pouvons trouver des traces de l'influence de la famille. Ces associations sont partiellement conscientes, mais souvent inconscientes, particulièrement chez Chang.

Eileen Chang est une femme écrivain captivante. Tout au long de sa singulière carrière littéraire, elle provoque admiration et passion et suscite chez nombre de lecteurs affection et reconnaissance. Née en 1920 à Shanghai, elle meurt en septembre 1995 aux États-Unis où elle vivait depuis quarante ans. Elle y menait une vie solitaire. Cet isolement choisi, ainsi que le tarissement de son œuvre alors qu'elle connaît la gloire, restent quelque peu mystérieux.

Les romans écrits entre 1943 et 1947 occupent une place très importante dans sa

---

<sup>1</sup> J. Laplanche et J. -B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 72-3.



vie. Ses études à Hongkong interrompues par l'attaque sur Pearl Harbor et la guerre, elle entame une carrière littéraire dans sa ville natale occupée par l'armée japonaise. Dans ce contexte de guerre, elle ne choisit pas un thème relatif à la résistance ou un sujet militant, elle préfère parler de la vie des gens, en particulier des femmes, à travers son expérience et avec sa sensibilité.

Elle aime écrire sur l'amour entre les hommes et les femmes. C'est la caractéristique la plus évidente de son écriture. Elle écrit dans *Writing of One's Own*: « And, in fact, all I really write about are some of the trivial things that happen between men and women. There is no war and no revolution in my works. I think that people are more straightforward and unguarded in love than they are in war or revolution. » (WW, p. 18)<sup>2</sup>

Le 4 avril 1914, à quatre heures du matin, une petite fille naît à Gia Dinh, elle sera prénommée Marguerite Germaine. Elle est désormais bien connue des lecteurs chinois grâce à *L'Amant*, traduit par Wang Daoqian<sup>3</sup>, au moment où la littérature des cicatrices<sup>4</sup> se transforme en littérature de la réflexion<sup>5</sup>. Les romans de Duras influencent également la création littéraire des jeunes écrivains à ce moment-là. Beaucoup de Chinois sont émus par cette triste histoire d'amour entre une jeune

---

<sup>2</sup> **Les traductions en français des citations anglaises de moi.**

« En fait, tout ce que j'ai écrit ce sont les choses insignifiantes qui se produisent entre les hommes et les femmes. Il n'y a ni guerre ni révolution dans mes œuvres. Je pense que les gens sont plus francs et ouverts en amour qu'ils ne le sont dans des situations de guerre ou de révolution. »

<sup>3</sup> **WANG Daoqian** (1921-1993), traducteur, théoricien de la littérature, écrivain.

<sup>4</sup> **La littérature des cicatrices** est apparue en Chine à la fin des années 1970, alors qu'un regain de liberté voyait le jour vis-à-vis des intellectuels et des écrivains notamment, suite au procès de la bande des quatre et la critique officielle de Mao Zedong, suite à sa mort en 1976. Beaucoup d'écrivains ont alors exorcisé un passé marqué par le réalisme-socialiste et la littérature officielle, en offrant une vision crue et directe de la société chinoise, marquée notamment par les traumatismes de la campagne des cent fleurs et la condamnation des intellectuels qui s'ensuivit, le Grand Bond en avant et la famine, enfin la révolution culturelle.

<sup>5</sup> **La littérature de la réflexion** est une prolongation de la littérature des cicatrices, les auteurs engageant une recherche identitaire et parfois un dialogue avec l'Occident, cherchent la cause radicale de la catastrophe de la Révolution Culturelle.

Française et un jeune Chinois, cet élément oriental est attractif pour le lectorat chinois.

Au-delà de l'angoisse et de la souffrance, « une âme cherche dans la désespérance un abri, désiré et redouté en même temps. Cette âme divisée, déchirée, à vif, voudrait se refaire », il faut trouver un moyen de survivre : par l'écriture. Comme Laure Adler l'écrit dans l'avant-propos de *Marguerite Duras*, « c'est le désir d'écrire qui la fondera comme individu ayant un rôle à jouer dans le monde, et c'est l'écriture qui lui donnera son nom : Duras »<sup>6</sup>. En fait, c'est également le choix d'Eileen Chang, l'écriture est un abri qu'elle ne quittera pas de toute sa vie. Christian Jouvenot, dans son livre *La folie de Marguerite : Marguerite Duras et sa mère*, nous parle de la signification de l'écriture pour Duras, à mon avis cela vaut aussi comme explication de la création littéraire de Chang : « L'écriture devient un lien, un temps et un espace de rencontre, un lieu où se reflète la folie, le bouclier de Persée, un lieu où l'image réintroduit le tiers. »<sup>7</sup>

L'arrière-plan familial et l'expérience personnelle sont similaires, mais où leur création trouve-t-elle son origine ? Où puisent-elles leur ressource ? Qu'est-ce qui a formé leur style si particulier ? Dans leurs créations littéraires, les deux écrivains réalisent de grands exploits, accomplissent leur propre originalité, mais quelle est leur force motrice initiale ? Le sujet principal, pour lequel le cadre de la narration est la famille, est en arrière-plan évident ou caché. Si nous supposons que la famille est le point de départ, un point de départ identique, le cheminement et la fin du récit sont-ils différents ? Derrière les thèmes, comment comprendre le texte latent ? Comment considérer « la mère omniprésente et méchante » et « le père absent et faible » de leurs œuvres ? Comment comprendre leurs consciences féministes, les personnages féminins et masculins dans leurs textes ? Quel est le rapport entre enfance et écriture féminine ?

---

<sup>6</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, p. 21.

<sup>7</sup> Christian Jouvenot, *La folie de Marguerite : Marguerite Duras et sa mère*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 8.

## La psychanalyse : une voie vers la littérature

« L'écrivain procède autrement ; c'est dans son âme qu'il dirige son attention sur l'inconscient, qu'il guette ses possibilités de développement et leur accorde une expression artistique, au lieu de les réprimer par une critique consciente. Ainsi tire-t-il de lui-même et de son expérience ce que nous apprenons des autres : à quelles lois doit obéir l'activité de cet inconscient. Mais il n'a pas besoin de formuler ces lois, il n'a même pas besoin de les reconnaître clairement ; parce que son intelligence le tolère, elles se trouvent incarnées dans ses créations. »<sup>8</sup>

Selon Freud, l'intuition de l'écrivain est semblable à « des sources que nous n'avons pas encore explorées par la science »<sup>9</sup> ; l'écriture est une voie directe liée avec l'inconscient de l'écrivain, mais ce n'est pas une voie vers le savoir, ainsi que Pierre Bayard l'écrit : « L'écrivain ressemble à un messager qui transporte des lettres dont il ignore le contenu »<sup>10</sup> ; Duras mentionne également cette idée dans ses textes<sup>11</sup>. Tous les grands textes de Freud sont consacrés à la littérature et aux écrivains, sous forme de citations ou d'allusions. La psychanalyse et la littérature, deux disciplines qui convergent et se complètent mutuellement : la littérature, forme de l'interprétation, propose une solution et la psychanalyse est un moyen théorique pour la confirmer ; en revanche, les textes littéraires servent à réutiliser et à confirmer les découvertes théoriques précédentes. Donc, « la lecture neutre n'existe pas »<sup>12</sup>. Depuis Freud, la littérature et la psychanalyse sont liées, et cette relation consiste en une transposition d'une discipline à l'autre, c'est une des raisons qui motive mon choix de la psychanalyse pour commencer ma recherche.

L'écriture est le produit (conscient ou inconscient) de l'écrivain, on ne peut étudier les textes littéraires sans prendre en considération la vie de l'écrivain. Derrière les grands thèmes de leurs œuvres, existe-t-il un point constant ou une figure

---

<sup>8</sup> Freud, *Le Délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen*, 1907, Paris, Gallimard, 1986, p. 242.

<sup>9</sup> Ibid., p. 141.

<sup>10</sup> Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* Paris, Minuit, 2004, p. 25.

<sup>11</sup> Je vais analyser le sens de l'écriture et le rôle de l'écrivain dans le chapitre 6.

<sup>12</sup> Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* op.cit., p. 32.

obsédante ? Existe-t-il un autre texte, moins visible, masqué et déformé par le texte « officiel » ? Il ne faut pas donc s'arrêter à un premier niveau de lecture sans accéder au texte latent, sans considérer les indices, traces ou significations inconscientes laissées par l'écrivain. Il faut trouver les significations inconscientes et dégager des réflexions originales. Le résultat obtenu est en fait une redécouverte de son origine, ce n'est pas la question « qu'est-ce que c'est ? », mais « comment faire ? » (Pierre Bayard)

## **L'enfance – le point de départ**

Il n'y a pas d'êtres humains complètement adultes.

--- Sandor Ferenczi

### **Comment comprendre « la part de l'enfant dans l'adulte » ?**

L'enfance est la première période de la vie, les petits enfants sont sensibles et fragiles. Durant les premières années, l'enfant acquiert la plupart des facultés mentales de l'adulte, même s'il y a des parents qui pensent que leur enfant ne ressent rien. Il reste chez l'adulte une part de l'enfant qu'il était, des traits de pensée primitifs, des fragments de souvenirs traumatiques qui se retrouvent dans sa vie psychique et son caractère : « La première erreur des parents, c'est l'oubli de leur propre enfance. [...] chez l'enfant, si, au début de sa vie, vous (les parents) lui faites subir un dommage, même minime, cela peut jeter une ombre sur toute sa vie. »<sup>13</sup> Eileen Chang, enfant prématurée, explique clairement la relation entre l'enfant et l'adulte dans *Making People* -- la plupart des parents ont tendance à oublier leur propre enfance :

« Children aren't as muddleheaded as we imagine them to be. Most parents don't understand their children, while most children are able to see right through their parents and understand exactly what sort of people they are. I remember how as a child I longed to reveal all that I knew, just so that I could shock and dismay my elders.

The distinguishing feature of youth is the ability to forget, for as soon as we

---

<sup>13</sup> Sandor Ferenczi, *L'adaptation de la famille à l'enfant*, in *L'enfant dans l'adulte*, Paris, Petit Bibliothèque Payot, 2006, p. 91 ; p. 97.

pass beyond childhood, we completely forget how children think, and it is only as we grow old that we once again grow closer to them. It's the time in between that usually throws up the biggest barriers, so that as adults we lose contact with children almost entirely. This is also precisely the time in our lives, of course, when we actually go about having children.

No wonder those who have children keep on having them. They see children as amusing little blockheads, lovable and laughable encumbrances. They fail to see what is so very frightening about children's eyes—such earnest eyes, the eyes of the angels on Judgment Day. Without any real credentials, we blithely make eyes such as these, their little minds capable of criticism and judgment, their bodies capable of experiencing the most exquisite pain as well as pleasure. Without credentials, we make people, and stumbling between hunger and satiety, between knowledge and ignorance, we raise them to adulthood. Making people is quite a dangerous occupation. [...] Either the parent or the child must be sacrificed to circumstances, and it is from this hard truth that we have derived the moral virtue of self-abnegation. [...] We ourselves are destined to die, but our progeny will spread across the earth. But what unhappy progeny are these, what hateful seeds! » (WW, p. 131-2)<sup>14</sup>

### **L'explication de la notion de « roman familial »**

Selon le *Vocabulaire de la psychanalyse*, le roman familial est fait « pour désigner les fantasmes par lesquels le sujet modifie ses liens avec ses parents (en imaginant, par exemple, qu'il est un enfant trouvé). De tels fantasmes trouvent leur fondement dans le complexe d'Œdipe. [...] sous diverses variantes : l'enfant imagine qu'il est né

---

<sup>14</sup> « Les enfants ne sont pas aussi étourdis que nous l'imaginons. La plupart des parents ne comprennent pas leurs enfants, alors que la plupart des enfants sont capables d'observer leurs parents pour comprendre exactement quel genre de personnes ils sont. Je me souviens que, quand j'étais petite, je rêvais de révéler tout ce que je savais, juste pour les choquer et les étonner.

Le trait distinctif de la jeunesse est sa capacité à oublier, car dès que nous dépassons l'enfance, nous oublions complètement comment pensent les enfants, c'est seulement quand nous vieillissons que nous nous rapprochons d'eux. C'est le temps qui jette souvent les plus gros obstacles et fait qu'adultes nous perdons presque entièrement le contact avec les enfants. C'est aussi précisément le moment, bien sûr, où on voudrait avoir un enfant.

Pas étonnant que ceux qui ont déjà des enfants continuent d'en avoir. Ils les considèrent comme des imbéciles amusants, aimables et ridicules fardeaux. Ils ne voient pas que les yeux des enfants, si effrayants et ardents, sont les yeux des anges au Jour du Jugement dernier. Sans considération pour eux nous ignorons leurs regards, leur esprit capable de critique et de jugement, leur corps capable de ressentir la douleur la plus terrible ainsi comme le plaisir. Nous donnons inconsidérément naissance à des enfants, confondons la faim et la satiété, le savoir et l'ignorance, puis nous les élevons jusqu'à l'âge adulte. Mettre au monde des enfants est une mission dangereuse. Le parent ou l'enfant seront sacrifiés, c'est de cette dure vérité que nous avons tiré la vertu morale d'abnégation. [...] Nous sommes destinés à mourir, mais nos descendants seront disséminés sur terre. De malheureux descendants, des graines haineuses ! »

non de ses parents réels, mais de parents prestigieux, ou bien d'un père prestigieux, et il prête alors à sa mère des aventures amoureuses secrètes, ou encore il est bien un enfant légitime, mais ses frères et sœurs sont des bâtards»<sup>15</sup>. Le roman familial est un concept introduit par Sigmund Freud en 1909, dans un article intitulé *Le roman familial des névrosés*. Après la première phase d'identification du même sexe, l'enfant a envie de découvrir les autres parents, quand viennent des frères et sœurs, il pense qu'il n'est pas le seul objet d'amour de ses parents. Il ne veut pas partager cet amour avec les autres, d'une part, il veut se libérer de ses parents ; d'autre part, il veut annuler cette distance.

Le fantasme enfantin se prolonge éventuellement chez l'adulte. Ce concept nous intéresse de part la révélation du rapprochement entre les désirs de l'enfant et le désir de création littéraire. Les romans originels font appel à des fantasmes concernant la filiation du sujet et qui trouvent leur origine dans le complexe d'Œdipe. Tous les enfants se créent des histoires intérieures, le roman familial de l'enfant, activité fantasmatique connue sous le nom de « rêve diurne », « qui continue à exister bien au-delà de la puberté ». Ces histoires sont des productions fantasmatiques qui servent « à accomplir des désirs, à corriger l'existence telle qu'elle est ».<sup>16</sup> Dans l'article *La création littéraire et le rêve éveillé*, Freud remarque : « l'œuvre littéraire, tout comme le rêve diurne, serait une continuation et un substitut du jeu enfantin d'autrefois. » D'après la réflexion de Freud, le roman familial est une représentation des désirs enfantins et la base de la création littéraire.

Les œuvres de Duras et de Chang peuvent être considérées comme la prolongation et la représentation du roman familial enfantin :

◆ Les romans de Duras sont inspirés de sa propre vie, elle en est le protagoniste. Nous pouvons remarquer qu'elle utilise souvent des métaphores, des jeux de mots, des personnages substitués et des symboles. Dans son écriture, elle superpose les personnages, répète l'histoire qui coïncide avec la fiction. Duras crée donc un monde

---

<sup>15</sup> J. Laplanche et J. -B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op.cit., p. 427.

<sup>16</sup> Freud, *Le roman familial des névrosés*, in *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973, p. 158.

à la fois accessible et indéchiffrable, parce qu'elle laisse des absences et des ruptures pendant la narration. Comme elle l'explique : « Écrire serait à l'extérieur de soi dans une confusion des temps : entre écrire et avoir écrit, entre avoir écrit et devoir écrire encore, entre savoir et ignorer ce qu'il en est, partir du sens plein, en être submergé et arriver jusqu'au non-sens. [...]Écrire ce n'est pas raconter des histoires. C'est le contraire de raconter des histoires. C'est raconter tout à la fois. C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire.» (VM, p. 33-5)

Son enfance est « solitaire et secrète »<sup>17</sup>, « gardée et ensevelie en elle-même pendant très longtemps »<sup>18</sup>, bien que son écriture soit « illisible pour les autres »<sup>19</sup> et « indéchiffrable pour les autres »<sup>20</sup>, la théorie psychanalytique freudienne peut nous aider à rechercher l'origine de sa création littéraire.

◆ Chez Chang, sa propre vie est représentée dans son écriture de façon plus cachée que chez Duras. L'histoire se passe souvent dans une maison – un lieu fermé et étouffant, comme un reflet de sa propre famille. Chang ne participe pas directement à la narration, mais apparaît de façon déguisée (excepté dans la prose, Chang utilise rarement la première personne).

Même si elle garde toujours une distance avec les personnages, nous pouvons trouver dans ses romans et ses proses des souvenirs sur sa mère, son père, sa famille en déclin, son enfance mi-brillante, mi-obscur... Avec un grand sens du détail elle décrit une relation familiale compliquée marquée par « la désolation », ce style se mêle aux tensions du contexte historique : « Même si nous avons le temps, l'époque, elle, nous presse, on est déjà en pleine destruction, et de plus grandes destructions sont à venir. Un beau jour, notre civilisation, évaporée ou sublimée, appartiendra au passé. Et si le mot *désolation* est celui que j'écris le plus souvent, c'est à cause de cette menace diffuse qui pèse, en toile de fond de nos pensées. » (CD, p. 6) La famille est à l'origine de cette désolation ; l'écriture est « un geste triste et beau »<sup>21</sup> pour

---

<sup>17</sup> CDG, p. 359.

<sup>18</sup> Ibid. p. 359.

<sup>19</sup> VT, p. 33.

<sup>20</sup> Ibid., p. 33.

<sup>21</sup> CD, p. 75.

accomplir la création.

### **La publication des romans inédits d'Eileen Chang**

En 2009, le roman inédit de Chang *Little Reunion* est enfin publié ; de même, en 2010, pour *The Fall of the Pagoda* (en avril), *The Book of Change* (en juillet) et ses correspondances (en juillet). Autrefois, on a pu dire que l'écriture de Chang était peu autobiographique, l'auteur n'ayant pas explicitement écrit sur sa famille et sa vie personnelle, sur ce qui est consciemment caché; on peut seulement trouver des traces et des fragments de sa vie réelle à travers ses proses et quelques photos. Seuls deux articles décrivent assez clairement sa famille et son enfance -- *Whispers* et *From the Mouths of babes*. Grâce à la publication de ses romans inédits et de ses correspondances avec le couple Soong, nous pouvons mieux comprendre son enfance et son adolescence (4 ans -- 18 ans -- 22 ans, Tianjin -- Shanghai -- Hongkong -- Shanghai) ainsi que son environnement familial (son père, sa mère, sa belle-mère, son petit frère, sa tante, et même la bonne). Il est ainsi possible de mieux analyser la relation entre ses souvenirs d'enfance et sa création du roman familial.

### **Le souvenir traumatisant à l'origine de la création**

Chaque famille est composée de deux pôles : la mère et le père. L'enfant grandit sous l'interaction de ces deux pôles qui forment le fameux symbole du « Tai Ji » selon le Taoïsme chinois. Le **Yin** et le **Yang** sont deux catégories complémentaires que l'on peut retrouver dans tous les aspects de la vie et de l'univers. Chaque mouvement de montée est Yang par rapport au mouvement de descente qui est Yin, et vice versa. C'est l'interaction de ces deux forces qui crée le mouvement, ce qui me fait penser au développement de l'enfant.



Le Yin représente entre autres, le noir (et souvent le bleu), le féminin, la lune, le sombre, le froid, le négatif, etc. ; quant au Yang, il représente entre autres, le blanc (et souvent le rouge), le masculin, le soleil, la clarté, la chaleur, le positif, etc. Selon



cette règle, la mère est Yin, le père Yang ; mais on ne peut pas vraiment dire que quelque chose est Yin, et autre chose Yang. Il est plus juste de dire que quelque chose est plus Yin par rapport à autre chose qui est plus Yang. C'est-à-dire que dans une famille, si la mère est omniprésente, le père est souvent réduit au côté obscur ou à l'absence, et vice versa. La fonction (mère/père) est un point important.

Revenons à nos deux écrivains. Le fantasme parental est la force qui provoque le développement de l'enfant ; il est aussi un moyen, pour nous, de trouver l'origine de la création, à travers les romans lus, les états psychiques des personnages, les traces biographiques de l'auteur, de comprendre les relations compliquées et ambivalentes qui caractérisent la famille, de trouver les significations inconscientes attachés réflexions originales de l'auteur.

### **L'explication de mon plan de recherche**

Le trauma/ le traumatisme est « l'événement de la vie du sujet qui se définit par son intensité, l'incapacité où se trouve le sujet d'y répondre pertinemment, le bouleversement et les effets pathogènes durables qu'il provoque dans l'organisation psychique », caractérisé par « un afflux d'excitations excessif, relativement à la tolérance du sujet et à sa capacité de maîtriser et d'élaborer psychiquement ces excitations. »<sup>22</sup>

Selon Sandor Ferenczi, il faut sauver l'identité par le clivage défensif -- l'homme abandonné des dieux échappe totalement à la réalité et se crée un autre monde dans lequel, délivré de la pesanteur terrestre, il peut atteindre tout ce qu'il veut<sup>23</sup>. La création littéraire représente sans doute une issue pour les deux écrivains. À travers le miroir de l'écriture, nous pouvons explorer étape par étape comment l'auteur rompt avec la douleur des souvenirs d'enfance et comment il réalise ses œuvres et assure l'essor de la conscience féminine. Écrire atteint directement le monde interne inconscient de l'auteur, et nous lecteurs pouvons partager ou témoigner de la

---

<sup>22</sup> J. Laplanche et J. -B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op.cit., p. 499.

<sup>23</sup> Voir le détail dans *Le traumatisme* de Sandor Ferenczi, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2006.

sensibilité de l'auteur et de sa résonance avec l'écriture.

Mon analyse progressive se divise en deux grandes parties et six chapitres. Nous allons d'abord analyser le contexte historique de la vie des parents, les villes où ils passent leurs enfances et adolescences. Dans ce contexte, les impacts décisifs sur les parents, leurs vies, leurs caractères, leurs expériences personnelles ; autant d'éléments indispensables pour décrire et comprendre les portraits des parents. Cela nous aidera à reconstruire les images de deux écrivains et à voir les similitudes et différences entre l'une et l'autre. L'analyse du mariage des parents est le thème de la troisième partie de l'argumentation : le mariage, heureux ou non, détermine l'environnement dans lequel grandit l'enfant. Pourquoi ce mariage ? Quelles sont les facteurs qui ont conduit à la rencontre et à l'union de ces deux personnes ? Le mariage est-il heureux ou pas ? Avant la naissance de l'enfant, existe-t-il des divergences inconciliables dans la famille ? Quelles sont les répercussions du mariage sur l'enfant ? Les trois chapitres ci-dessous constituent la première grande partie.

Dans le quatrième chapitre, nous nous concentrerons sur l'enfant, sa famille, la formation du caractère et les changements de l'adolescence. Quels sont les souvenirs d'enfance qui l'ont tourmenté sa vie durant ? Comment comprendre l'aventure de l'écriture ? L'étape suivante consistera à savoir comment travailler avec leurs romans familiaux. Le cinquième chapitre, la réaction de deux écrivains face à des souvenirs traumatiques est représentée dans les romans, nous allons analyser les personnages, les deux pôles, père et mère, n'oublions les frères. De plus, nous avons besoin d'analyser les traits des personnages féminins et masculins, chez ces deux écrivaines, de leur rapport avec la conscience féminine. Comment comprendre leur conscience féminine et leur point de vue sur les valeurs féminines à travers leur écriture ? Dans le dernier chapitre, nous analyserons séparément la signification de l'écriture pour chacune de ces écrivains ; comment ont-elles créé un style unique ? Comment comprendre la relation entre vie réelle et création littéraire ?

J'espère qu'à travers ces recherches, étape par étape, nous pourrons apporter des réponses à nos questions, et ainsi générer des idées nouvelles.

## **Première partie. Le temps des parents**

## Chapitre 1

### **La ville, la société, l'histoire**

Eileen Chang

#### **La Chine de la fin du 19<sup>e</sup> siècle et la République de Chine avant 1949**

La Chine, puissance clé, demeure à la tête du monde jusqu'au 19<sup>e</sup> siècle. La dynastie Qing (1644-1911) au 19<sup>e</sup> siècle ne parvient pas à garantir l'intégrité du territoire de l'Empire qui se voit dramatiquement dépassé par les puissances occidentales et par leur dynamisme capitaliste, colonial et militaire. Les Européens acquièrent une avance technique considérable par la mécanisation, l'artillerie, l'organisation des banques et la philosophie capitaliste d'initiative commerciale. L'Europe se crée par la force de vastes empires, et les Britanniques entendent exporter vers la Chine leur production indienne d'opium alors que la Chine stagne dans une situation féodale et préindustrielle. La Première Guerre de l'Opium se déroule de 1839 à 1842 et oppose la Chine au Royaume-Uni. La Seconde Guerre de l'Opium, de 1856 à 1860, voit l'intervention de la France, des États-Unis et de la Russie aux côtés du Royaume-Uni. Les Occidentaux obtiennent une victoire totale ; la Chine est contrainte d'autoriser le commerce de l'opium et de signer des traités inégaux ayant pour conséquences l'ouverture de certains ports et le legs de Hong Kong à la Grande-Bretagne ; de plus, il faut payer des indemnités de guerre. D'autres pays occidentaux en profitent pour signer des traités inégaux avec la Chine, forçant ainsi son ouverture au commerce. L'influence étrangère a pour conséquence la Révolte des Boxers de Tai ping (1899-1901) et la chute de la dynastie Qing (1911).

Les progressistes chinois font beaucoup d'efforts pour sauver la Chine. La Réforme des Cent jours de 1898 et le brillant mais utopiste Kang Youwei leur laissent un espoir mais la réforme est finalement vaincue dans le sang par les conservateurs. L'opposition se radicalise : elle devient anti-monarchique, prônant une « République

de Chine » selon le modèle occidental. Les réformes qu'entreprend tardivement et trop lentement Cixi vers 1905 ne sont pas suffisantes et sa mort est l'occasion d'un dernier coup des conservateurs. En 1911, la Révolte du Double 10 sonne le départ de l'insurrection républicaine. La République de Chine est rapidement proclamée à Nanjing et contrôle tout le sud de la Chine<sup>24</sup>. Mais les années 1911-1949 sont pour la société chinoise des années de troubles et d'agitation<sup>25</sup>.

## Nanjing, Shanghai, Tianjin

Il est important de bien connaître les villes où les parents ont passé leur enfance et leur adolescence, parce que le lieu où il grandit influence fortement la personnalité et l'auto-développement de l'enfant. L'environnement culturel et social constituent également des éléments importants pour sa formation. Par ailleurs, l'enseignement familial et scolaire qu'il reçoit est pénétré de l'environnement culturel.

Le père Zhang Zhiyi 张志沂 (son nom d'école : Tingzhong 廷众) et la mère Huang Suaqiong 黄素琼 (son nom d'école : Yifan 逸梵) sont nés à Nanjing et ont également vécu à Shanghai et Tianjin ; en outre, ils sont tous les deux originaires de la même classe aristocratique. Dès leur enfance, ils sont entièrement formés dans l'école privée familiale. Mêmes villes, même contexte familial, même éducation, il existe cependant, d'après moi, une différence culturelle, qui permet de dire le conflit entre l'ancienne et la nouvelle ère. Je vais analyser cela dans la partie suivante. Je vais d'abord décrire les trois villes où Zhang Tingzhong et Huang Yifan ont vécu avant

---

<sup>24</sup> Yuan Shikai, maître des principales forces armées de la dynastie, parvient à s'imposer comme arbitre. Il succède à Sun Yat-sen à la présidence de la République. Au début de 1915, l'empire du Japon présente à Yuan Shikai ses Vingt et une demandes qui visent à faire de la Chine un protectorat japonais de fait. Yuan Shikai tente de se faire proclamer empereur de Chine, mais la restauration impériale de Yuan échoue après un règne de 83 jours, sans qu'il ait pu se faire couronner. À sa mort commence une nouvelle période d'instabilité : c'est la période dite des Seigneurs de la guerre (1916-1928).

<sup>25</sup> Expédition du Nord (1926-1928), Guerre des plaines centrales (1930), Bataille de Manchourie (1931- 1945), Guerre sino-japonaise (1937-1945), Guerre civile chinoise (1945-1949).

la naissance d'Eileen Chang<sup>26</sup>.

## **Nanjing -- ville de leur jeunesse**

### **Histoire et politique**

Nanjing est une des plus anciennes villes de la Chine du Sud. Six dynasties féodales y ont établi leur capitale. Selon la légende, Fu Chai (夫差), le seigneur du pays de Wu (吴), fonde le premier site de la ville, Yecheng (冶城) en 495 av. J.-C. En -473, le pays de Yue (越) conquiert le pays de Wu et fonde la ville de Yuecheng (越城) dans les environs de l'actuel du pont de Zhonghua. En -333, après avoir éliminé le pays de Yue, le pays de Chu (楚) fonde Jinling Yi (金陵邑) dans la partie nord-ouest de la ville actuelle. Depuis, de nombreuses destructions et reconstructions ont marqué l'histoire de Nanjing devenue capitale en 229, quand Sun Quan (孙权) du royaume de Wu déplace sa capitale vers Jianye (建业), comme une extension de Jinling Yi (金陵邑) en 211, durant la période des Trois Royaumes (三国). Après l'invasion des Cing Wu (五行), les nobles et les riches de la dynastie des Jin (金朝) se réfugient de l'autre côté du fleuve Yangzi et établissent leur capitale à Nanjing, appelée alors Jiankang (建康). Nanjing est la capitale de la Chine du Sud durant la période de division Nord-Sud (南北朝), jusqu'à ce que la dynastie des Sui (隋朝) réunifie la Chine et détruit entièrement la ville. Reconstituée durant la dynastie des Tang (唐朝), elle redevient capitale durant le règne épisodique du royaume des Tang du Sud (南唐, 937-975). L'industrie de Jiankang (建康) se développe et atteint son apogée sous la dynastie Song (宋朝), bien qu'elle soit constamment menacée par les envahisseurs étrangers. Après l'invasion mongole, la ville est confortée dans sa position de pôle technologique du textile. Zhu Yuanzhang (朱元璋), le fondateur de la dynastie Ming (明朝), établit de nouveau la capitale à Nanjing en 1368, et adopte pour la première fois son appellation moderne, *Nanjing*. Il construit ce qui s'avère alors être la plus grande ville du monde. Deux cent mille ouvriers achèvent le projet en 21 ans. Durant la dynastie des Qing (清朝), Nanjing, capitale du royaume Taiping (太平天国) (un

---

<sup>26</sup> Shanghai et à Tianjin constituent les périodes les plus importantes de la vie d'Eileen Chang, il est nécessaire de connaître l'histoire de ces deux villes pour connaître Chang elle-même.

soulèvement des paysans), est rebaptisée Tianjing (« capitale du ciel »). Le général Zeng Guofan (曾国藩) reprend la ville en 1864.

En 1911, le soulèvement de Wuchang à Wuhan marque le début du succès de Sun Yat-sen (孙中山) qui, avec le Guomindang (国民党), lance une révolution de certaines élites, renverse la dynastie des Qing et fonde la République de Chine en 1912, avec Nanjing comme capitale. C'est la période dite de la République de Nanjing. En 1928, Tchang Kai-shek (蒋介石) prend le contrôle du Guomindang et établit de nouveau sa capitale à Nanjing : Pékin, contrôlée par les Seigneurs de la guerre, et Wuhan (武汉), menée par Wang Jingwei (汪精卫), prétendaient également au statut de capitale. Le 23 avril 1949, après avoir conquis Pékin avec le ralliement d'une grande partie des troupes du Guomindang, l'Armée populaire de libération conquiert Nanjing. Elle force ensuite le Guomindang, aidé par les États-Unis, à se replier sur Taïwan et met officiellement un terme à la République de Chine en Chine continentale. Depuis, Nanjing est la capitale provinciale du Jiangsu.

## **Économie**

Depuis la période des Trois Royaumes, Nanjing est devenue un centre industriel du textile, sa situation géographique étant idéale pour les transports. Pendant la dynastie Ming, cette industrie se développe au point d'en faire une des villes les plus prospères de Chine et du monde. Le textile, la monnaie, l'imprimerie, la construction navale et d'autres industries y atteignent leur sommet technologique ; c'est alors un des plus gros centres commerciaux d'Extrême-Orient.

Durant la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, Nanjing évolue progressivement d'un centre de production à un grand centre de consommation, grâce à l'évolution politique et à l'augmentation du niveau de vie qui en découle. De nombreux magasins ouvrent, attirant de tout le pays des marchands qui viennent écouler leurs produits. En 1933, les gains obtenus grâce aux secteurs alimentaires et aux divertissements excèdent ceux des manufactures et de l'agriculture. Un tiers de la population travaille dans le secteur tertiaire où, à l'instar de Shanghai, le commerce du sexe et de la drogue ainsi que le jeu fleurissent.

## **Shanghai – ville où commence la vie conjugale**

### **Histoire et économie**

Shanghai est située sur la rivière de Huangpu (黄浦江), près de l'embouchure du fleuve Yangzi (扬子江/长江), à l'est de la Chine, non loin de Nanjing. À l'origine port modeste et village de tisserands, Shanghai ne semble pas promise à un tel essor et au cosmopolitisme. Shanghai ne s'est pas toujours appelée ainsi. Jusqu'à la dynastie Sui (581-618), c'est un village appelé Hua Ting (华亭). La ville devient préfecture de Huating avant de prendre son nom actuel sous la dynastie Song (960-1234).

Étant donnée sa situation stratégique à l'embouchure du fleuve Yangzi, au centre de la Chine, et la proximité avec des villes aux productions artisanales réputées (Suzhou 苏州, Hangzhou 杭州), Shanghai devient rapidement un centre d'échanges économiques importants.

### **La politique et la culture particulière de la concession**

L'émergence de la ville comme centre financier de l'Asie-Pacifique, aux 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles, se passe dans la douleur, avec l'occupation étrangère de la ville pendant plusieurs décennies. Dans les années 1920 et 1930, Shanghai est le théâtre d'un formidable essor culturel.

Cependant, ce n'est qu'après les guerres de l'opium et la présence étrangère que le développement économique de la ville prend l'envergure qui fait sa réputation. Pendant la Première Guerre de l'Opium, les forces britanniques tiennent temporairement la ville. Les Américains et les Français suivent, précédant les Russes et les Japonais. La guerre cesse en 1842 avec le Traité de Nanjing<sup>27</sup> qui établit

---

<sup>27</sup> Le **Traité de Nanjing** est l'accord qui met fin à la Première Guerre de l'Opium, terminée en 1842 par une nette victoire du Royaume-Uni. Le traité ouvre aux Européens de nouvelles possibilités commerciales dans un pays auquel ils n'avaient encore qu'un accès restreint. Il ouvre quatre nouveaux ports : Canton (déjà ouvert avant la guerre), Xiamen (dont l'île de Gulangyu, lieu de résidence des consulats après le traité), Fuzhou, Ningbo, Shanghai au commerce et proclame la cession de Hongkong au Royaume-Uni. La Chine est de plus dans l'obligation de verser 21 millions de dollars d'indemnités sur 4 ans, pour la drogue détruite en 1839. Avec ce traité, les sujets britanniques responsables de crimes de sang en Chine peuvent désormais être



l'ouverture commerciale de différents ports chinois, dont Shanghai. Les Britanniques, vainqueurs, y aménagent l'un des cinq ports ouverts qui leur sont alors concédés. Avec le Traité du Bogue<sup>28</sup>, en 1843, et le Traité sino-américain de Wangxia<sup>29</sup>, en 1844, des nations étrangères obtiennent le droit de s'établir sur le territoire chinois : c'est le début des concessions étrangères.

La petite enclave française de Shanghai s'établit sur une zone marécageuse en 1849. Elle est à la fois un havre pour les réfugiés de toutes les nationalités et un lieu de culture et de plaisirs. En 1854, de nouvelles lois permettent aux Chinois d'acquérir des terrains, ce qui provoque une inflation immobilière. Cette année a également lieu la première réunion du conseil municipal de Shanghai pour gérer les concessions étrangères établies des usines. En 1863, les colonies américaines et britanniques s'allient pour former la concession internationale, alors que les Français établissent la concession française. En mars 1854, l'Empire chinois signe un accord avec les Européens présents dans les concessions et leur demande de construire rapidement de nombreux logements.

Après la guerre sino-japonaise de 1894-1895, le Traité de Shimonoseki<sup>30</sup> permet

---

jugés par une cour de justice au Royaume-Uni. D'autre part, les Anglais obtiennent une représentation consulaire, des taxes fixes, l'abolition de la guilde, l'égalité de traitement entre diplomates occidentaux et chinois. En juin 1858, la première partie de la Seconde Guerre de l'Opium finit avec le Traité de Tianjin grâce auquel la France, la Russie, et les États-Unis obtiennent l'ouverture au commerce avec l'Occident de onze autres ports.

<sup>28</sup> Le **Traité du Bogue** est l'accord entre la Chine et le Royaume-Uni conclu en octobre 1843 en remplacement du précédent Traité de Nanjing. Ce traité est principalement connu parce qu'il garantit l'extraterritorialité et comporte une clause de nation la plus favorisée en faveur des Britanniques.

<sup>29</sup> Le **Traité de Wangxia** est un accord diplomatique, signé le 3 juillet 1844 dans le temple de Kun lam Tong, entre la dynastie Qing et les États-Unis. Il porte le nom d'un village au nord de Macao où le temple de Kun lam Tong est localisé, appelé Mongha ou Wangxia, qui fait à présent partie de la Freguesia de Nossa Senhora de Fatima. Ce traité est calqué sur ceux de Nanjing et Bogue passés entre le Royaume-Uni et la Chine, il est cependant plus détaillé.

<sup>30</sup> Le **Traité de Shimonoseki**, aussi connu en Chine sous le nom de **Traité de Maguan**, est signé à Shimonoseki le 17 avril 1895 entre l'Empire du Japon et la dynastie des Qing. Il met fin à la guerre sino-japonaise de 1894-1895. La Chine doit céder au Japon Formose, aujourd'hui Taiwan, les Pescadores, la presqu'île du Liaodong avec Port-Arthur, et reconnaître l'indépendance de la Corée (mise ensuite sous protectorat japonais), souscrire une indemnité de guerre de 740 millions et ouvrir de nouveaux ports aux commerçants japonais. Le traité sera révisé suite à la triple intervention de la Russie, de l'Allemagne et de la France.

aux Japonais de faire partie des forces occupantes. Ils établissent à Shanghai les premières usines de la ville.

Jeu, opium et prostitution sont alors les activités les plus lucratives de cette ville qualifiée de « plus grand bordel du monde ». Son parrain le plus connu, DU Yuesheng (杜月笙), mène ses trafics en collaborant étroitement avec la police de la concession française. Cette période d'occupation marque profondément l'identité culturelle de la ville, tout en contribuant dans les années 1920 et 1930 à l'essor des arts, cinéma, théâtre, et à la naissance du premier groupe de jazz chinois. En 1920, on y recense un million d'habitants, dont vingt six mille huit cents étrangers de nationalités diverses. Ils façonnent les rues à leur goût, mêlent les styles néogothiques, classique, victorien, art déco...

Sous le régime de la République de Chine, Shanghai devient ville spéciale en 1927, et municipalité en mai 1930. Elle est alors le centre financier de l'Asie, les dollars, mexicains par exemple, s'y échangent en masse après la crise boursière de 1929. En 1938, Shanghai est considérée comme le cinquième port mondial, les plus grandes firmes occidentales y sont représentées.

La marine japonaise bombarde la ville le 28 janvier 1932, officiellement pour réprimer les manifestations étudiantes après l'incident de Mandchourie, déclenchant la Guerre de Shanghai. Au mois d'août 1937, à l'aube de la Seconde Guerre sino-japonaise, Shanghai est soumise par la marine et l'armée nippones à des bombardements qui entraînent la mort et l'évacuation de plusieurs milliers de civils. Disposant de forces terrestres et navales bien supérieures à l'armée chinoise, les troupes impériales prennent possession de la ville en novembre (la Bataille de Shanghai), puis se dirigent vers Nanjing où elles se livrent à un véritable carnage (le Massacre de Nanjing).

### **La concession française**

Née au 87 avenue Kangding (康定路), dans le quartier Jing'an (静安区), près de la rivière Suzhou (苏州河), la famille de Chang habite dans une grande maison de style occidental, dans la concession française. Une autre ancienne demeure de Chang à



Shanghai se situe au 195, rue de Changde (常德路), également dans le quartier de Jing'an. L'appartement de Chang de 常德公寓, construit dans les années 1930, est de style français. Chang et sa tante y séjournent environ cinq ans, chambre 601. 【 Photo : Eileen et sa tante devant l'appartement de Chang】

La concession française de Shanghai est un territoire chinois sous administration française de 1849 à 1946. La concession s'étend du centre au sud et à l'ouest de la partie urbaine de la ville. Le territoire recouvre les quartiers actuels de Xuhui (徐汇区) et Luwan (卢湾区).

En 1902, on plante des platanes *avenue Joffre*, ils contribuent au caractère de la vieille ville et sont appelés par les Chinois *arbres français*. Le tramway fait son apparition en 1906, de même que les automobiles dont le nombre dépasse 4 000 en 1931. Une dernière extension est réalisée en 1914. Les troubles de la Première Guerre mondiale n'affectent qu'à peine la concession. En 1930, la concession française de Shanghai est à son apogée. C'est aussi à l'époque un quartier résidentiel prisé, où les étrangers aiment s'installer, surtout dans la partie nouvelle de la concession, où ils peuvent construire des maisons plus spacieuses. Jusqu'en 1940, la concession française connaît un développement spectaculaire, les ruisseaux sont comblés et de grandes avenues sont tracées. Dès 1941, l'occupation de Shanghai par les troupes japonaises force des dizaines de milliers de Chinois et des étrangers à se réfugier dans les concessions.

Les Japonais prennent le contrôle total des concessions le 8 décembre 1941. Entre 1942 et 1945, sous l'effet combiné de la corruption du Gouvernement de Nanjing et de l'occupation japonaise, le nombre de banques atteint 300, soit deux fois plus qu'en 1936. Pendant cette période, Chang vit les deux années les plus brillantes de son existence, son écriture est « la seule ressource littéraire dans les zones occupées ».<sup>31</sup> (Fu Lei)

---

<sup>31</sup> Dans les zones occupées par l'armée japonaise et par le gouvernement fantoche de WANG Jingwei (汪精卫), ils font beaucoup d'attention au contrôle de la culture et de la publication.

## Shanghai pour Chang : la « Pagoda »<sup>32</sup> à laquelle on ne peut pas échapper

Chang mentionne à plusieurs reprises son attachement profond à Shanghai : Shanghai « was not a place to look at, just a world to live in. To Lute it had promised everything ever since she was a child. »<sup>33</sup> (BC, p. 298); « Shanghai was pulling heavily away... now tugging at her heart. [...] she loved it without having seen what it was really like, the way people in the old days had thought of their betrothed, and the way most people loved their country. »<sup>34</sup> (BC, p. 73) Par la bouche de Lute, Chang exprime le choc ressenti à la chute de Shanghai pendant la guerre : « Lute was thunderstruck. It meant a thousand times more than the fall of Singapore, and not just because it was home. For her family as for everybody else living there it had been the basis of life. The political immunity of Shanghai, the eternal city in a passive, feminine and sinister way. She had heard it said often enough: Shanghai is always Shanghai. This was a geological change, a coastline sinking, a world gone under. »<sup>35</sup> (BC, p. 240) Pour Lute/Chang, Shanghai est la racine de la vie, une « Pagoda » à laquelle on ne peut échapper, une marque au fer rouge imprimée dans sa vie.

Chang écrit spécialement un article sous le titre *Shanghai, After All*, à ce moment-là, certaines personnes pensent que cet article est destiné à flatter les lecteurs de Shanghai pour obtenir des soutiens locaux, mais on ne peut pas ignorer le profond impact de Shanghai et des Shanghaiens sur Chang.

Elle vit de manière mi-orientale, mi-occidentale à Shanghai, comme le montrent les descriptions de la nourriture et de la vie culturelle laïque : « À Shanghai, notre

---

D'une part, le premier mari de Chang travaille pour les Japonais ; d'autre part, l'écrit de Chang ne concerne jamais au sujet de la révolution et de la guerre, donc, cette période est l'âge d'or de Chang ; sa création littéraire est donc « la seule ressource littéraire ». Je vais expliquer la critique de Fu Lei après.

<sup>32</sup> Sur le sens de la « Pagoda », je vais expliquer dans le chapitre 4.

<sup>33</sup> Shanghai « n'était pas un endroit à regarder, juste un monde où vivre. Pour Lute, il lui était promis depuis l'enfance. »

<sup>34</sup> « Shanghai était si loin ... et tourmentait désormais son cœur. [...] Elle l'a adoré sans avoir vu ce qu'il était vraiment, la façon dont les gens dans l'ancien temps pensaient à leur fiancée, et la façon dont la plupart des gens aiment leur pays. »

<sup>35</sup> « Lute a été foudroyé. Cela signifiait un millier de fois plus que la chute de Singapour, pas uniquement parce que c'était son pays natal. Pour sa famille comme pour ceux qui vivent là, c'était le fondement de la vie. L'immunité politique de Shanghai, ville éternelle d'une manière passive, féminine et sinistre. Elle avait souvent entendu dire : Shanghai sera toujours Shanghai. Cela a été un bouleversement géologique, un naufrage, un monde à la dérive. »

famille a déménagé du côté du café Kiessling, déplacé pendant la guerre de Tianjin. Tous les matins, les arômes parvenaient jusqu'à nous, [...] on pouvait y trouver un pain allemand carré, à la croûte épaisse et craquante et à la mie légèrement humide, le meilleur, tout à fait différent du pain des États-Unis, plein de conservateur et insipide comme de la cire. Ma tante disait qu'elle pouvait le manger sans beurre. » ; « Shanghaiense are traditional Chinese people tempered by the high pres-sure of modern life. The misshapen products of this fusion of old and new culture may not be entirely healthy, but they do embody a strange and distinctive sort of wisdom. [...] Everyone says Shanghaiense people are mean, but their meanness is measured. Shanghaiense know how to flatter and deceive, how to curry favor with those in power, how to fish in troubled waters. But because they also understand the arts of life, their practice of these arts never goes beyond the bounds of propriety. [...] I have written a book of Hong Kong romances for Shanghaiense readers, including the seven stories "*Aloeswood Ashes: The First Incense Brazier*," "*Aloeswood Ashes: The Second Incense Brazier*," "*Jasmine Tea*," "*Heart Sutra*," "*Glazed Roof Tiles*," "*Blockade*," and "*Love in a Fallen City*." The entire time I was writing these stories, I was thinking of Shanghaiense people, because I wanted to try to observe Hong Kong through Shanghaiense eyes. Only people from Shanghai will be able truly to understand the parts where I wasn't able to make my meaning clear. » (WW, p. 54-5)<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> « Les Shanghaiens sont issus du peuple chinois traditionnel mais ils ont été transformé par les fortes pressions de la vie moderne. La fusion entre cultures ancienne et nouvelle ne peut pas aboutir à un résultat tout à fait sain, ils incarnent une sagesse étrange et distinctive. [...] Tout le monde dit que les Shanghaiens sont méchants, mais leur méchanceté est mesurée. Les Shanghaiens savent comment flatter et tromper, comment obtenir les faveurs de ceux qui sont au pouvoir, comment pêcher en eaux troubles. Mais parce qu'ils comprennent aussi les arts de la vie, leur pratique de ces arts ne va jamais au-delà des limites de la bienséance. [...] J'ai écrit un livre de récits de Hong Kong pour les lecteurs de Shanghai, dont sept histoires : "*Aloeswood Ashes: The First Incense Brazier*," "*Aloeswood Ashes: The Second Incense Brazier*," "*Jasmine Tea*," "*Heart Sutra*," "*Glazed Roof Tiles*," "*Blockade*," and "*Love in a Fallen City*." Quand j'ai écrit ces histoires, je pensais à des Shanghaiens, parce que je voulais essayer d'observer Hong Kong à travers les yeux de Shanghai. Seules les Shanghaiens peuvent vraiment comprendre le sens caché que je ne suis pas capable d'écrire clairement.»

## **Tianjin – la vie réellement indépendante**

Tianjin se trouve à environ cent cinquante kilomètres de Pékin, à l'embouchure du Hai He (海河) et à proximité de la mer de Bohai (渤海). C'est un port important. Elle est bordée au nord, à l'ouest et au sud par la province du Hebei (河北), au nord-ouest par la municipalité de Pékin et à l'est par le golfe de Bohai.

### **Ville ancienne**

Avec l'ouverture du Grand Canal sous la dynastie Sui (581-618), Tianjin, alors appelée Zhigu (直沽), devient une ville et un port de commerce importants. En 1404, l'empereur Yongle donne à la ville le nom de *Tianjin*, littéralement le « gué de l'Empereur », pour indiquer que l'empereur (le fils du Ciel) a traversé la rivière à cet endroit. Plus tard, un fort est établi à Tianjin, connu sous le nom de Fort de Tianjin (天津卫). En 1725, la ville devient préfecture.

### **Le temps des concessions étrangères**

À la fin de la première partie de la Seconde guerre de l'Opium, en juin de la même année, le Traité de Tianjin<sup>37</sup> qui ouvre Tianjin au commerce étranger est signé. Le traité est ratifié par l'empereur chinois en 1860 et Tianjin s'ouvre officiellement au reste du monde. En 1860, le Traité de Pékin<sup>38</sup>, qui met fin à la Seconde guerre de l'Opium, offre des concessions à trois puissances occidentales : la France, le Royaume-Uni et les États-Unis. En 1894, de nouvelles concessions sont attribuées à

---

<sup>37</sup> Le **Traité de Tientsin**, ou **Traité de Tianjin**, est un traité de paix signé le 26 juin 1858, clôturant la première phase de la Seconde Guerre de l'Opium (1856-1860). La France, le Royaume-Uni, la Russie et les États-Unis sont les parties concernées. Ce traité permet l'ouverture de onze nouveaux ports chinois (voir Traité de Nanjing) aux étrangers et donc des délégations étrangères à Pékin, l'épanouissement de l'activité des missionnaires chrétiens et la légalisation de l'importation de l'opium. Il est ratifié par l'empereur de Chine à la Convention de Pékin en 1860, à la fin de la guerre.

<sup>38</sup> Le 18 octobre 1860, un traité entre le gouvernement de Qing et chacun des trois grands pouvoirs : le Royaume-Uni, la France, et la Russie, met un terme à la Seconde Guerre de l'Opium. Le commerce de l'opium est légalisé et les chrétiens voient leurs droits civils pleinement reconnus, dont le droit de propriété privée et celui d'évangéliser. La Chine cède également la Mandchourie externe à l'Empire russe et accorde à la Russie un droit sur Ussuri krai, une partie du krai du Primorie actuel, correspondant au territoire de l'ancienne province des Mandchous, en Tartarie de l'est.

l'Allemagne et au Japon. À la fin de Guerre des Boxers, quatre autres concessions sont octroyées à l'Italie, à l'Autriche-Hongrie, à la Russie et à la Belgique. Dans leur sillage, vingt consulats s'installent à *Tientsin* (son écriture romanisée en Occident).

### **Ville ouverte et libre**

De 1902 à 1937, Tianjin (*Tientsin* à l'époque) connaît une période faste. Un personnage séduisant, Gustav Detring incarne le dynamisme de la ville. Il est au service de Li Hongzhang (李鴻章) (le grand-père de la mère de Chang), vice-roi de la province, et exerce sans en avoir le titre le rôle de maire de la ville.

De même que Shanghai, Tianjin est une ville cosmopolite, « Tientsin, l'allemande ! Tientsin, l'anglaise ! Tientsin, l'autrichienne ! Tientsin, l'italienne ! »<sup>39</sup>. Herbert Clark Hoover, futur président des États-Unis, réside alors à Tianjin (1899-1900). Dans son journal, il témoigne : « C'est une cité universelle, comme un monde en miniature. S'y côtoient toutes les nationalités, tous les styles architecturaux, toutes les cuisines »<sup>40</sup> ; le général George Marshall, qui séjourne un temps dans l'*American Barracks* (casernes américaine), ajoute : « Mon premier contact avec la Chine fut surprenant. Je logeais dans une maison d'allure viennoise, je mangeais un pot-au feu, je jouais au badminton et le soir, combien de fois n'ai-je pas bu de bière allemande ? Tirant partie de cette expérience, j'ai toujours vanté dans ma vie politique les mérites d'une cité universelle et fraternelle. » En 1932, Pierre Teilhard de Chardin Pierre y demeure, « le temps, dit-il, de prendre langue avec des cultures si opposées »<sup>41</sup>.

Tianjin est aussi la ville des notables chinois. Comme en témoignent de nombreuses plaques à l'entrée des maisons, seigneurs de la guerre et lettrés s'installent dans les concessions. Chang passe environ six ans à Tianjin, elle et son frère écrivent des articles qui décrivent la vie dans cette ville du nord de la Chine. En 1922, à l'aide de son cousin Zhang Zhitan (张志潭), ministre des transports du gouvernement national de Pékin, Zhang Zhixi obtient le poste de secrétaire anglais

---

<sup>39</sup> Français de Tianjin, l'article trouvé dans le site [www.chine-informations.com](http://www.chine-informations.com) ([http://www.chine-informations.com/guide/francais-de-tianjin\\_1523.html](http://www.chine-informations.com/guide/francais-de-tianjin_1523.html))

<sup>40</sup> Voir *Herbert Hoover in Tianjin*, cité par l'article *Français de Tianjin*.

<sup>41</sup> *Français de Tianjin*, op. cit.

de la sinécure Jin-Pu ferroviaire (津浦铁路局). La famille s'installe à Tianjin, dans une maison avec jardin assez simple sans pelouse de la concession britannique qui lui laisse un souvenir d'enfance heureux : « There was a swing set in the courtyard. [...] We had chickens in the back court. On a summer afternoon, I sat on a bench in the courtyard, dressed in red pants and a short silk blouse printed with little red peaches on a white background, finishing up a bowl of pale green herbal tonic, which was slightly astringent but also a touch sweet, and reading aloud from a book of riddles: "A little dog that takes a bite with every step." The answer to the riddle was "scissors." » (WW, p. 149)<sup>42</sup> Il y a un majordome, Chang est pleine de bonne volonté pour lui : «In the corner of the courtyard, there was a big gray stone tablet. One of the servants, who was full of ambition and knew how to read and write, always used to practice writing big characters on it by dipping a traditional writing brush in water and running the tip across the stone. He was thin and rather elegant, and he used to tell me stories from the Romance of the Three Kingdoms.' I liked him. I gave him an unaccountably strange-sounding nickname: Brush Thing. » (Ibid.)<sup>43</sup>

Chang commence à lire à l'école privée, son père engage un professeur pour elle et son frère. Tianjin est le premier lieu de la révélation littéraire pour Chang. Elle écrit son premier roman à l'âge de sept ans, ce qui est très tôt, comme elle le dit : « It seems that I began my assaults on editors at the age of nine, but after several attempts to submit manuscripts to the local supplement of the News met with resounding silence, I brought the experiment to a halt. It was not until two years ago that I tried again. » (WW, p. 120) Cela s'avère être un bon début.

---

<sup>42</sup> «Il y avait une balançoire dans la cour. [...]Nous avons eu des poulets dans la cour arrière. Un après-midi d'été, je me suis assise sur un banc dans la cour, vêtue d'un pantalon rouge et d'un chemisier en soie imprimée de pêches rouges sur fond blanc, après avoir bu un bol de tonique à base d'herbes, légèrement astringent et un peu sucré, et j'ai lu à haute voix un livre d'énigmes: "Un petit chien qui prend une bouchée à chaque pas." La réponse à la devinette était "ciseaux". »

<sup>43</sup> « Dans un coin de la cour, il y avait une tablette de pierre grise. Un des serviteurs, plein d'ambition et qui savait lire et écrire, l'utilisait pour pratiquer l'écriture en gros caractères en trempant un pinceau dans l'eau, traditionnelle course de la pointe sur la pierre. Il était mince et plutôt élégant, et il me racontait des histoires de *la Romance des Trois Royaumes*. Je l'aimais. Je lui ai inexplicablement donné un surnom aux consonances étrangères : Brush Thing. »



À ce moment-là, Huang Yifan a déjà quitté la Chine, sans sa mère, Chang trouve le bonheur dans les récits de ses proches. Quand elle a douze ou treize ans, Chang écrit un récit titré *The Ideal Village of My Dreams*, c'est son premier manuscrit « ideal » d'après elle, mais en fait c'est une histoire « about the tragedy of an ordinary family » (WW, p. 119), dont le conflit entre les membres de la famille : l'épouse de M. Yun est appelée Lune et sa sœur Phoenix. Lorsque M. Yun part en voyage d'affaires, c'est une opportunité pour Phoenix qui fomenté un complot pour chasser Lune hors de la famille. Bien que le récit soit inachevé, on peut déjà y trouver des traces de son futur style.



L'ancienne demeure de Chang à Tianjin est une grande maison de style occidental (selon la description faite dans *Whispers*), il y a un désaccord entre la sœur et son frère cadet sur l'adresse exacte : selon Zhang Zijing (张子静) c'est dans la concession britannique, rue 31, au numéro 61; mais selon Eileen Chang c'est rue 32. Si c'est rue 31, de nos jours c'est la rue de Munan (睦南道), il reste le style de construction d'avant 1949, c'est très probable. Sur une photo de famille, le frère et sa sœur sont assis sur les marches de la porte, devant la maison, c'est une preuve de l'adresse finale. Le père de Chang a une conduite discutable, il perd son emploi dans les chemins de fer de Jinpu en 1928 ; toute la famille déménage à Shanghai, Chang quitte Tianjin. 【Photo : Eileen et son frère Zijing devant leur résidence à Tianjin】

## Marguerite Duras

Marguerite Duras naît le 4 avril 1914 dans la commune de Gia Dinh. Sa mère a trente-sept ans et son père quarante-deux. Duras est le troisième enfant du couple. Ils sont arrivés en Indochine séparément neuf ans auparavant. C'est un deuxième mariage pour l'un comme pour l'autre. Au moment de la naissance de Marguerite, son père Henri Donnadiou est directeur de l'école normale de Gia Dinh, sa mère Marie Legrand est sous-directrice de l'école municipale de Saigon. Pour bien comprendre les parents, il est important de connaître le contexte historique, leurs enfances et adolescences, les villes où ils ont vécu.

## Henri Donnadiou : le Lot-et-Garonne

Le département du Lot-et-Garonne, dont le nom vient de deux cours d'eau, le Lot et la Garonne, est créé en 1790, il fait partie de la région Aquitaine.

## Villeneuve-sur-Lot

Henri Donnadiou naît le 9 avril 1872 dans un quartier modeste. Son père Joseph Donnadiou est cordonnier ; sa mère Marie Lascombes, née la même année que son mari, est sans profession. Ils se marient très jeunes, en 1856, alors qu'ils sont encore mineurs. La cérémonie a lieu à Villeneuve-sur-Lot. Ils ont trois fils et une fille, Henri est leur troisième enfant.

À la naissance d'Henri Donnadiou, les habitants du faubourg Saint-Etienne sont de petits artisans peu fortunés. La rivière Lot traverse la ville qui a été fondée par les moines bénédictins de l'abbaye d'Eysses et les habitants de Pujols en 1264. Cette ville a connu de nombreux événements historiques : la guerre de Cent ans, les guerres de religions, les siècles des Lumières, la Révolution de 1789...

Quand Henri Donnadiou est enfant, Villeneuve-sur-Lot est déjà une place de marché très importante dans le département et compte environ quatorze mille habitants. Outre la navigation, les conditions de circulation sont bonnes car on a

construit un réseau de routes pour relier « la sous-préfecture au reste de la région et aux grands axes de communication par la vallée de la Garonne, ses grandes voies routières et son canal latéral ». Durant la seconde moitié du siècle, le chemin de fer se construit, à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, il y a au moins six lignes dans tout le département.

Du côté de l'économie locale, l'élevage et l'agriculture dominent très nettement. Le manque de ressources minérales, par rapport aux autres départements du Sud, implique qu'il n'y ait que de petites industries traditionnelles dans la ville. Le négoce des produits du terroir l'enrichit et fait sa réputation gastronomique dans toute la région Sud-Ouest. La fabrication de l'eau-de-vie, la culture du tabac et les produits dérivés se développent bien.

Concernant l'éducation, les habitants parlent le patois local jusqu'au début des années 1950, même si la langue officielle est la langue du nord de la Loire, en Lot-et-Garonne le patois est parlé par les ouvriers et les paysans. En 1879, l'arrivée de Jules Ferry accélère la réforme de l'éducation, les grandes lois scolaires de la Troisième République provoquent la démocratisation et la laïcisation de l'enseignement. (Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 1)

## **Marmande**

Marmande est une commune française, chef-lieu de canton et sous-préfecture du département de Lot-et-Garonne, qui compte dix mille habitants au moment où Henri Donnadiou y occupe son premier emploi. Cette ville de garnison est un centre important pour les principales voies de communication du Sud-Ouest. Le chemin de fer et un réseau de routes met ce centre en relation avec les autres villes. Henri Donnadiou et sa première épouse Alice Rivière passent deux ans à Marmande.

## **Marie Legrand : le Pas-de-Calais**

Le Pas-de-Calais est entouré par les départements du Nord et de la Somme, il est côtier de la Manche et de la mer du Nord. Cette façade littorale est l'une des plus

riches de France. L'exploitation minière et le textile ont été les deux principales activités du Pas-de-Calais, à présent arrêtées.

**Fruges**, commune française chef-lieu de canton de l'arrondissement de Montreuil-sur-Mer, est située dans le département du Pas-de-Calais et la région Nord-Pas-de-Calais.

Non loin se trouve le champ de bataille de la célèbre bataille d'Azincourt, l'une des plus meurtrières de la guerre de Cent ans. Une région de collines peu élevées, séparées par de petites vallées, au climat changeant. Marie Legrand y passe toute son enfance et une partie de sa jeunesse.

En 639, Fruges appartient au diocèse de Thérouanne ; en 1553, la ville est ruinée sous les ordres de Charles Quint ; lieu de passage des troupes, la bataille d'Azincourt constitue seulement un épisode. À la fin du 16<sup>e</sup> siècle, quand le futur Henri VI abjure le protestantisme, cette région retrouve la paix ; en 1659, le traité des Pyrénées attribue la province à Louis XIV. À la fin de la guerre de la succession d'Espagne, en 1773, l'Artois est définitivement sous domination française.<sup>44</sup>

La situation géographique fournit des conditions pratiques pour le développement local. Arras à l'est, Boulogne à l'ouest, Abbeville au sud... Fruges est un carrefour et une station de transfert. Des marchés à jour fixe permettent aux paysans de vendre les produits de la ferme et les volailles.

Les campagnes de l'Artois sont un fief catholique, on n'y accepte pas les principes laïques. Pendant la jeunesse de Marie Legrand, il faut baptiser les enfants, étudier le catéchisme, aller à la messe, marquer les fêtes religieuses, acquérir la connaissance des principes de la religion catholique... toutes activités très naturelles.

## **La vie en Indochine française**

Des années 1858 jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'Indochine

---

<sup>44</sup> Les faits historiques concernant Fruges sont extraits du livre de Jean Vallier : *C'était Marguerite Duras*, tome 1.

possède une place importante dans l'Empire français. L'État français et les sociétés capitalistes jouent des rôles complémentaires dans cette œuvre de colonisation qui a pour but de mettre en marche une exploitation économique. Ce développement s'accomplit dans quatre domaines : la riziculture et les cultures indigènes, vivrières ou non, destinées à l'exportation ; l'équipement de base et l'infrastructure ; les industries et les agro-industries ; le commerce extérieur<sup>45</sup>.

De grandes firmes financières, des banques et industrielles métropolitaines investissent en Indochine. Le flux des investissements métropolitains converge principalement vers les mines, les plantations d'hévéas, de thé et de café, ainsi que vers certaines industries de transformation : les textiles, les brasseries, les cigarettes, les distilleries et le ciment. Les transports et les voies de communication, essentiels à l'expansion de l'économie coloniale, bénéficient d'une attention particulière de la part de la France. Saïgon devient bientôt un grand port d'Extrême-Orient, le sixième des ports français en 1937 ; le chemin de fer relie Hanoi à Saïgon à partir de 1936. En 1939, Saïgon n'est plus qu'à trente jours de bateau de Marseille, et à cinq jours d'avion de Paris. La télégraphie sans fil, plus rapide que la télécommunication par câbles sous-marins, fonctionne à partir de 1921. L'effort porte également sur l'infrastructure routière et les réseaux de canaux.

Il existe une société globale et pluriethnique en Indochine, composée de peuples aux cultures différentes. Son caractère essentiel en est une hiérarchie coloniale fondée sur l'appartenance raciale. Les Français ou les Blancs, conquérants et colonisateurs, occupent le sommet de la pyramide sociale ; les Vietnamiens, Cambodgiens, Laos et Chinois, etc., et même les Indochinois sont en dessous des Blancs, parce que vaincus et colonisés. La domination française intègre les hiérarchies sociales anciennes et les renforce. Les Français émigrés sont des fonctionnaires civils et militaires, des négociants et des employés. Il existe également des classes sociales différentes chez les Blancs.

L'enseignement est un autre instrument essentiel de la « conquête des cœurs et

---

<sup>45</sup> Pierre Brocheux et Daniel Hémerly, *Indochine la colonisation ambiguë 1858-1954*, Paris, La Découverte, 2001, p. 118.

des esprits », le prédécesseur de Pasquier, Alexandre Varenne, fait un compromis : l'« enseignement franco-indigène », qui prend modèle sur l'école publique française. Les changements économiques, sociaux, les différenciations de la vie, les influences étrangères accélèrent également l'évolution culturelle. L'État impose une orientation à l'enseignement, à l'édition, à la presse, etc.

### **Saigon (Gia Dinh, Hô-Chi-Minh-Ville)**

La ville la plus grande du Vietnam est la capitale de l'ancienne République du Vietnam. Elle se trouve sur les rives de la rivière Saigon. Située à proximité du delta du Mékong, cette ville est la métropole du sud du pays.

Les Khmers, premiers habitants, désignent cette ville par le nom de *Prey Nokor* (la ville de la forêt). Ce nom est toujours d'usage chez les Cambodgiens ainsi que dans la minorité Khmer Krom vivant dans le delta du Mékong. À l'arrivée des Vietnamiens, après leur longue marche du delta du fleuve Rouge au delta du Mékong pour bâtir le Vietnam, la ville prend le nom usuel de Saigon, tandis que le nom officiel, en usage jusqu'à la colonisation française, est Gia Dinh. L'appellation de Saigon dure jusqu'en 1975. Le 2 juillet 1976, les communistes vainqueurs imposent le nom actuel d'*Hô-Chi-Minh-Ville*, déjà adopté en 1945 par le premier gouvernement de la République démocratique du Vietnam en hommage à Hô Chi Minh.

Grand port khmer, jusqu'au 17<sup>e</sup> siècle, sa population d'origine est rapidement mise en minorité par une colonisation de peuplement viet. Pendant la colonisation française, c'est la capitale de l'Indochine française (Cochinchine). Après la partition du pays à la fin de la guerre d'Indochine, Saigon devient la capitale de la République du Vietnam dès 1954.

### **Hanoi**

Hanoi, « la ville au-delà du fleuve », est la capitale du Vietnam. Située sur le delta du fleuve Rouge qui charrie ses eaux boueuses vers le golfe du Tonkin, elle est fondée par le roi Ly Thai To en 1010 et son nom change au cours des siècles : *Kecho*, *Dai La*,

*Thang Long, Dong Kinh* (du chinois 东京, signifiant « capitale de l'Est »), latinisé en Tonkin. Le nom de Tonkin désigne ensuite la province entourant la ville, c'est-à-dire le nord du Vietnam actuel. Le nom *Thăng Long* est parfois encore utilisé de nos jours comme nom littéraire et poétique de la ville ; il signifie « dragon qui se dresse », contrairement à Ha Long (« dragon qui descend »). C'est l'empereur Gia Long qui, depuis sa capitale installée à Hué, reconstruit la citadelle en 1805 selon des plans inspirés par Vauban. La concession française, établie en 1875, devient en 1884 la capitale du Tonkin et, en 1902, la capitale de l'Indochine française. À ce titre, elle est l'objet d'un véritable projet urbain colonial fondé sur le concept de la ville-jardin, valorisant les nombreux lacs qui marquent l'identité paysagère d'Hanoi.

### **Le climat**

Le climat vietnamien est de type tropical au sud et subtropical humide au nord, avec des moussons ; l'humidité descend rarement en dessous de 85 % dans les plaines. Par contre, dans les régions montagneuses (Dalat, Sapa), le climat est plus sec et les hivers peuvent être rigoureux. Il existe deux saisons : la saison sèche (de novembre à avril dans le sud du pays et de février à août au centre) et la saison humide (de mai à octobre au sud et de septembre à janvier au centre). À cause des différences de latitude et du relief varié, le climat diffère considérablement selon les régions. Durant l'hiver ou la saison sèche, c'est-à-dire entre novembre et avril, les vents de la mousson viennent du nord-est, le long de la côte chinoise et à travers le golfe du Tonkin où ils engrangent beaucoup d'humidité. La saison sèche ne l'est donc qu'en comparaison avec la saison des pluies. (Duras mentionne à plusieurs reprises la mousson).

Durant la saison des pluies, l'air chaud du désert de Gobi monte et l'humidité des océans est aspirée par toute l'Asie. De lourdes pluies se déversent sur le Vietnam. La température moyenne est généralement plus élevée dans les plaines que dans les montagnes et sur les plateaux. Elle varie de 5 °C en décembre et janvier à plus de 37 °C en avril. Les saisons sont plus marquées dans la moitié nord du Vietnam qu'au sud, où la température ne varie quasiment qu'entre 21 et 28 °C. Comme Duras l'écrit :

« J'ai quinze ans et demi, il n'y a pas de saisons dans ce pays-là, nous sommes dans une saison unique, chaude, monotone, nous sommes dans la longue zone chaude de la terre, pas de printemps, pas de renouveau. » (AM, p. 11) Le climat est largement décrit dans ses textes. À cause du climat tropical, beaucoup de maladies touchent la région. Les douleurs causées par ces maladies seront analysées plus loin.

### **L'Indochine pour Duras : la racine de la vie**

Dans presque toutes les présentations des livres de Marguerite Duras, on lit : « Marguerite Duras est née en Indochine où son père était professeur de mathématiques et sa mère institutrice. À part un bref séjour en France pendant son enfance, elle ne quitte Saigon qu'à l'âge de dix-huit ans. » Cette notice biographique, présente dès ses premières livres, ne change pas. Ces dix-huit ans de souvenirs sont sans aucun doute à l'origine de sa création littéraire, « la terre maternelle, le territoire d'origine, le véritable lieu d'enracinement de son être restera jusqu'à la fin de sa vie l'Indochine coloniale »<sup>46</sup> Marguerite Duras est une enfant de l'Indochine, ses frères et elle-même parlent le vietnamien, ils ont la peau mate. Son enfance en Asie influence sa personnalité et sa première expérience, même son visage garde une expression orientale.

De la vie au bord du Pacifique, Duras connaît la force de la nature sauvage : « Il (le fleuve) a ramassé tout ce qu'il a rencontré depuis le Tonlésap, la forêt cambodgienne. Il emmène tout ce qui vient, des paillotes, des forêts, des incendies éteints, des oiseaux et des chiens morts, des tigres et des buffles noyés, des hommes noyés, des leurres, des îles de jacinthes d'eau agglutinées, tout va vers le Pacifique, rien n'a le temps de couler, tout est emporté par la tempête profonde et vertigineuse du courant intérieur, tout reste en suspens à la surface de la force du fleuve. » (AM, p. 30) et la liberté du corps et de l'âme. La forêt, les animaux, les odeurs, les lumières ainsi que la menace de la mort et la peur : mourir de faim, de la dysenterie, du

---

<sup>46</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras*, op.cit., p. 23.



choléra, etc., tout cela a laissé une empreinte définitive sur l'écrivain et sur son monde imaginaire. Les descriptions sont tellement vives et réelles, parfois même cruelles : « ce dont ils (les enfants) mouraient, ce n'est pas de tigres, c'était de la faim, des maladies de la faim et des aventures de la faim. [...] elle (la plaine) n'avait pas guère d'autres richesses que ses enfants aux bouches roses toujours ouvertes sur leur faim. » (BCP, p. 167) ; « Les enfants retournaient simplement à la terre comme les mangues sauvages des hauteurs, comme les petits singes de l'embouchure du rac. [...] Car il en mourait tellement que la boue de la plaine contenait bien plus d'enfants morts qu'il mourait tellement qu'on ne les pleurait plus et que depuis longtemps déjà on ne leur faisait pas de sépulture. » (BCP, p. 217) Toute l'Indochine coule dans son sang, elle ne peut pas être séparée de cette terre humide.

L'enfance en Indochine n'est pas heureuse mais traversée de souffrances et de ruptures, « c'est la période de ma vie que je sens la plus aride, [...] où j'ai puisé des forces pour toute ma vie. Rien de plus net, de plus vécu, de moins rêvé que mon enfance. Aucune imagination, rien de la légende et du conte bleu qui auréolent l'enfance du nimbe des rêves. » (CDG, p. 359) L'enfance est pour elle est une ombre sans charme dont le point le plus attirant est « son étrangeté ». (Ibid.)

D'après la biographie écrite par Laure Adler, le premier chapitre titré *Les racines de l'enfance*, la vie en Indochine est très difficile : Duras ne connaît que la misère, la pauvreté, la gêne matérielle, l'absence d'espoir. Ce sont de pauvres blancs, « elle (la mère) avait un emploi tout à fait parmi les derniers là-bas, elle était beaucoup plus proche des Vietnamiens, des Annamites, que des autres Blancs. » (LMD, p. 56) En fait, Duras et ses frères vivent plutôt comme les enfants vietnamiens.

La misère, les traitements injustes infligés par les fonctionnaires coloniaux, le souvenir traumatique de sa première aventure sexuelle et celui de la mort d'un homme, tout cela hante le reste de sa vie en même temps que cela influence sa création littéraire. L'Indochine est le lieu où Duras puise sa force, où elle a trouvé l'inspiration initiale : le malheur et l'injustice expliquent sa capacité de révolte.

Duras est une femme révoltée et éprise de liberté, liberté politique et liberté sexuelle. Du souvenir de sa première expérience sexuelle, alors qu'elle a seulement

quatre ans, on ne peut dire s'il est véridique. On ne peut pas distinguer la vérité du mensonge chez Duras, vie vécue et vie racontée se mêlent, comme Laure Adler le dit, « elle (Duras) a voulu, au fil du temps, reconstruire sa vie par l'écriture et faire sienne cette biographie »<sup>47</sup>. Pour Duras, c'est un souvenir terrible, « la scène s'est déplacée d'elle-même, En fait, elle a grandi avec moi, elle ne m'a jamais quittée.» (VM, p. 32) Cet évènement radical façonne sa sexualité, comme Laure Adler le conclut : « pour la femme jouissance par le regard, pour l'homme montée du plaisir solitaire et transgressive. Dans le rapport sexuel, chacun demeure séparé. L'amour sert à oublier – de façon éphémère – cette cruauté de la jouissance solitaire »<sup>48</sup>. Quand elle a cinq ans, elle voit le cadavre d'un homme dans une poubelle, c'est aussi un souvenir traumatique, et la mort est donc également un thème principal chez Duras<sup>49</sup>.

Bien sûr, le « fruit » le plus important pour la création littéraire de Duras, c'est le malheur de sa mère -- le combat avec le Pacifique, avec la société coloniale. Dans cette famille, il y a une mère désespérée et folle, deux garçons et une fille. Nous savons que les romans ont un caractère autobiographique. La famille est le cadre de la narration, y compris les thèmes liés à la vie de la mère et aux relations compliquées et ambiguës des membres de la famille. L'Indochine coule dans ses veines. Duras en évoque les paysages, les couleurs, les lumières et les odeurs. Si la mère est le point de départ de la création, l'Indochine donne l'élan initial.

---

<sup>47</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras*, op.cit., p. 16.

<sup>48</sup> Ibid., p. 54.

<sup>49</sup> Je vais analyser précisément ces deux événements dans le chapitre 3.

## Chapitre 2

### Portrait des parents

Eileen Chang

#### La mère : « Nora » de la Chine



La mère de Chang, Huang Yifan, est issue d'une famille célèbre de la province du Hunan. Son père, Huang Yisheng (黄翼升), est un éminent commandant de la marine. Née en 1898, c'est une jeune femme moderne et volontaire, elle pense qu'une femme aux pieds bandés en porte la honte toute sa vie<sup>50</sup>. Elle ne supporte pas ce que son mari a fait, quitte sa famille et part en Europe pour voyager et étudier les arts et les langues. À cette époque, Chang a seulement quatre ans. Elle revient quelques années plus tard, puis quitte définitivement son mari. Entretemps, la petite fille est admise à l'école, et sa mère a choisi « Eileen » comme prénom anglais. 【Photo : Huang Yifan en 1930, à Hangzhou (杭州)】

Le mariage de la mère est plutôt l'union de deux familles aristocratiques : les valeurs dominantes de son haut niveau social ne lui permettent pas de choisir elle-même son mari. Dès le début, c'est une condamnation : dans cette famille, il n'y a pas de vie heureuse. Le père de Chang fume de l'opium et entretient une relation adultère avec une prostituée ; ces deux faits accélèrent la décision de cette femme indépendante de quitter une famille étouffante.

---

<sup>50</sup> On peut en trouver des traces dans *Pagoda*.

Elle étudie la peinture à l'étranger et s'y fait beaucoup d'amis. Après son divorce, elle a plusieurs amants américains et anglais ; pendant les années 1940, elle vit durant quelques années en Asie du Sud et achète du cuir avec l'intention de créer une usine. Puis, dans les années 1950, elle travaille plusieurs années durant comme secrétaire de la sœur de Nehru. En septembre 1957, elle meurt seule, à Londres, à l'âge de soixante-quatre ans. Sa fille n'est pas à ses côtés.

La mère de Chang est une femme volontaire et indépendante qui a le courage de mettre fin à un mariage malheureux et de partir en Europe étudier la peinture à l'huile, travailler, se faire de nouveaux amis et avoir d'autres amants. Tout cela provoque un grand choc et une réflexion sans fin chez cette jeune fille, sur sa propre vie et sa future écriture.

Sous la plume de Chang, la figure maternelle de son enfance, ou plus exactement d'avant ses dix-huit ans, est parfaite. Tout ce qui vient de la mère est bien, elle représente un nouveau mode de vie et un nouvel espoir aux yeux de la fille. Du côté de la mère, comme Chang a écrit, il y avait : « All the best things I knew, be they spiritual or material, were contained in those rooms.» ; mais dans la maison de son père : « I looked down on everything there: opium, the old tutor who taught my little brother to write his "Discourse on the First Emperor of the Han Dynasty," old-style linked-chapter fiction, languorous, ashen, dust-laden living. Like a Persian worshipping at the altar of fire, I forcibly divided the world into two halves: bright and dark, good and evil, god and the devil. Whatever belonged to my father's side was bad, even if I sometimes liked it.» (WW, p. 156)<sup>51</sup>

Le sérieux que la mère apporte à l'éducation a aussi un impact important. Dans *Les fleurs fanées*, Madame Zheng souligne l'importance de l'éducation. Depuis l'enfance, elle répète souvent à ses quatre filles : « Il faut bien étudier, l'indépendance est très

---

<sup>51</sup> « Les meilleures choses que je possédais, qu'elles soient spirituelles ou matérielles, sont toutes contenues dans ces salles. » ; « J'ai baissé la tête et tout regardé : l'opium, le vieux précepteur qui enseigne à mon petit frère comment écrire son *Discours sur le Premier Empereur de la dynastie des Han*, les fictions classiques, la vie engourdie comme poussière. Pyrolâtre, j'ai forcément divisé le monde en deux : la clarté et l'obscurité, le bien et le mal, Dieu et le Diable. Tout ce qui appartenait au père était mauvais, même si j'ai parfois apprécié certaines choses. »

importante pour une femme, si un jour elle rencontre un homme déraisonnable, elle peut le quitter. » (FF, p. 288) Toutefois, les quatre filles de la famille Zheng ne peuvent pas poursuivre plus avant leurs études. La raison principale en est la discrimination sexuelle imposée par le père. Selon la règle patriarcale – « le diplôme universitaire est pour une fille le luxe le plus arrogant. » (Ibid.)

En fait, cette discrimination concerne également chez Chang : bien que le père de Chang encourage ses deux enfants à étudier la culture classique chinoise dans une école privée, il n'approuve pas sa femme qui préconise l'envoi de leur fille dans une école religieuse, puis à l'université au Royaume-Uni. Dans ce processus d'éducation formelle, la mère de Chang est sans aucun doute un puissant moteur : parce qu'elle pense que son mari n'abandonnera pas l'idée de la seule éducation de son fils, elle essaie de trouver des occasions pour permettre à sa fille de poursuivre ses études, y compris en saisissant l'opportunité d'entrer au lycée Sainte-Maria, puis de passer l'examen d'entrée à l'Université de Cambridge. Pendant son séjour à Shanghai, Chang commence à apprendre la peinture, le piano, l'anglais, etc., sous l'influence de sa mère. Après avoir quitté son mari, la mère de Chang lui présente deux alternatives : continuer ses études universitaires, mais la vie à Hong Kong sera très difficile et très pauvre, ou se marier au plus tôt. Bien sûr, la mère ne cautionne pas la deuxième possibilité<sup>52</sup>. Mais on ne peut pas ignorer la pression exercée sur Chang par sa très puissante mère, ainsi que son influence sur son caractère<sup>53</sup>.

### **Le père : « a caged animal », *Yishao*<sup>54</sup> typique**

Le père de Chang est un *Yishao* typique de cette époque, bien qu'il soit particulièrement versé en littérature classique chinoise ainsi qu'en littérature

---

<sup>52</sup> Chang rapporte cela dans *The Fall of the Pagoda*.

<sup>53</sup> J'analyserais le caractère de Chang dans le 4<sup>e</sup> chapitre.

<sup>54</sup> **Yishao**, ou **Yilao Yishao**, ce terme apparaît dans les œuvres de Lu Xun. Il désigne une catégorie de personnes, les jeunes(*Yishao*) ou les vieux(*Yilao*), qui veulent rester fidèles au régime renversé, conserver l'ancien mode de vie et les vieilles idées.

occidentale contemporaine, grâce à son éducation privilégiée. Quand ZHANG Zhiyi, le futur père de Chang, grandit, la gloire de sa famille appartient au passé et la famille Zhang commence à décliner. Il a appris l'anglais et l'allemand, il a une réputation parmi ses proches de savant chinois classique, mais la dynastie des Qing est tombée et l'examen impérial aboli, d'après lui, tous les emplois du gouvernement sont contaminés. Il possède donc seulement deux courtes expériences professionnelles : secrétaire anglais dans la Tianjin Railway Administration et vendeur pour une société immobilière britannique. Ces deux emplois ne rapportent pas un salaire très important, en plus il ne sait pas s'adapter au nouveau monde extérieur. L'ère nouvelle est arrivée, imparable, mais il préfère vivre dans le passé. Comme un proverbe chinois le dit : « Les mille-pattes morts mais pas tout à fait raides », c'est-à-dire que l'ancien système/la grande famille ne disparaissent pas immédiatement, il y a un lent processus. Grâce à son héritage, il maintient son ancien mode de vie. Dans sa résidence, il préfère paresser dans son « Jardin d'Eden » -- ce petit royaume, à fumer de l'opium et entretenir des filles de joie, le temps s'est arrêté pour cette famille. Même si la vie devient de plus en plus difficile, il ne se produit pas le moindre changement ; comme Chang l'écrit : « In the end nothing helped except inactivity. Everything cost more than it should, a singsong



girl for concubine, friends to go around with, an occasional gamble, the thrill of drugs. In all his life there was not a thing he could do, good or bad, that did not make him poorer. »<sup>55</sup> (FP, p. 139-140)

【 Photo : le père d'Eileen est le deuxième à gauche, c'est la seule photo de lui. 】

Mais, à l'époque du choc culturel entre l'Est et l'Occident, vécu de plus dans les villes modernes de Nanjing et Shanghai, la nouveauté et le mode de vie occidental

---

<sup>55</sup> «Enfin, rien peut l'aider, sauf l'inaction. Tout coûte plus que ce qu'il faudrait, une fille de joie comme concubine, il se promène avec ses amis, pari occasionnellement, vit le frisson de la drogue. Dans toute sa vie il n'y a pas une chose qu'il ne puisse faire, bonne ou mauvaise, et cela ne le rend pas plus pauvre. »

l'attirent : « The Chinese born at the turn of the century had often been pictured as being grist to the transition mills and torn between the East and West. Not so with Elm Brook, who could be modern or conservative entirely at his convenience and had pleasure shopping around among the imported things. He put a plaster bust of Napoleon on his desk and could quote Schopenhauer on women. He drank milk every day for his health, served boiling hot in a bowl. He made a hobby of cars trading them in one after the other. He believed in educating children at home on Chinese classics which also happened to be cheaper than school. » (FP, p. 153-154)<sup>56</sup>

## ■ Pour conclure

J'ai déjà présenté les villes où se déroulent l'enfance et l'adolescence des parents dans la section précédente : même situation politique, situation économique familiale et statut social similaires, aucune différence significative concernant leur éducation et leur âge. Mais, dans ce double portrait des parents, nous avons constaté qu'il existe une très grande différence entre ces personnes. Dans les informations actuellement disponibles, je n'ai pas trouvé de description détaillée de leurs vies personnelles respectives avant le mariage -- la plupart des références se concentrent sur l'absence d'harmonie dans leur vie maritale, mais d'après moi ces références révèlent indirectement la différence de personnalités et de pensées.

Il faut noter que dans la grande famille de LI Hongzhang, on se montre depuis toujours très attentifs à l'éducation des jeunes générations. Selon la théorie

---

<sup>56</sup> « Les Chinois nés au tournant du siècle sont souvent décrits comme l'eau du moulin de la transition, déchirés entre l'Orient et l'Occident. Rien de tel avec Elm Brook, qui pourrait être moderne ou conservateur à sa convenance et avait plaisir à acheter des choses importées. Il met un buste en plâtre de Napoléon dans son bureau et peut citer les paroles de Schopenhauer sur les femmes. Il boit du lait tous les jours pour sa santé, servi bouillant dans un bol. Il aime les voitures et les échange l'une après l'autre. Il croit en l'éducation des enfants à la maison pour les classiques chinois, ce qui est également moins cher que l'école. »

confucéenne -- « Study and excel, and govern », la famille de Li accorde une grande importance à l'éducation des enfants. Li Hongzhang, qui est un des initiateurs du mouvement d'occidentalisation, s'intéresse à la nouvelle culture occidentale ; durant son mandat dans le Hubei, il engage des enseignants étrangers pour ses enfants. Huang Yifun, petite-fille de Li Hongzhang, est influencée par la culture occidentale. Par contre, la famille de Zhang Zhixi, comme toutes les familles aristocratiques, garde des traditions conservatrices. Ce qui explique les contradictions inconciliables dans leur vie maritale. Le contraste entre les parents, images de l'opposition entre Chine ancienne et Chine nouvelle, c'est la collision entre les cultures orientale et occidentale, comme Chang l'écrit : « What was China like? To her the ones that stood for China were her father, Uncle Pillar, Uncle Crane and all the old ladies as against her mother and aunt, champions of the West. China did not come off well. The books bore her out. The new literature came after a half century of shocking defeats and self-revelations. The disgust in Lu Hsueng's (Lu Xun) stories might be the other side of love but Lute with a total stranger's eyes saw only the revulsion. The old books studied in the schoolroom were different. The beauty sometimes came across to her but it only showed up the dinginess all round like the trace of haunting perfume in O. Henry's furnished room.» (FP, p. 171)<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> « La Chine ancienne? Pour elle dans ceux qui se tiennent du côté de la Chine il y a son père, l'oncle Pillar, l'oncle Crane et toutes les vieilles dames, qui s'opposent à sa mère et sa tante, supporters de l'Ouest. La Chine ne s'est pas bien transformée. Les livres le confirment. La nouvelle littérature est venue après un demi-siècle de défaites et d'autorévélation. Le dégoût de Lu Hsueng de (Lu Xun) peut être une expression de l'amour, mais aux yeux de Lute, c'est une répulsion totale. Les vieux livres étudiés en classe sont différents. La beauté la touche parfois, mais souligne la saleté autour d'elle, comme l'effluve d'un parfum hante la chambre meublée de O. Henry.)»



## Marguerite Duras

### La mère, ferme et désespérée

La mère donc. Sévère, autoritaire, courageuse, les pieds sur terre, le chignon serré, le menton volontaire, le regard droit. [...] représentation douloureuse de la maternité, plus mère que femme, plus rigide qu'affectueuse. [...] elle sourit rarement.

--- Laura Adler, *Marguerite Duras*, p. 26

J'ai eu cette chance d'avoir une mère désespérée d'un désespoir si pur que même le bonheur de la vie, si vif soit-il, quelquefois, n'arrivait pas à l'en distraire tout à fait.

--- AM, p. 22

Dans la biographie de Laure Adler, avec les photos de famille de Duras, l'auteur nous dresse un portrait de la mère. Bien sûr, ce portrait est celui d'une femme déjà marquée par la vie en Indochine.

Marie Legrand, née le 8 avril 1877 à 8 heures du matin, est le premier enfant des jeunes époux Alexandre Legrand et Marie Demont, il y en aura six autres ensuite. Duras répète à plusieurs reprises que sa mère est d'origine paysanne : « Elle est née paysanne, fille de fermiers, près de Dunkerque. » (*Ma mère avait*, ME, p. 198) ; « C'était une femme du nord de la France. Fille de cultivateurs des Flandres, de ces plaines de blé sans fin, du nord de l'Europe. » (*Mothers*, ME, p. 194) ; « Elle nous rappelait toujours qu'on était français, que son pays c'était le Pas-de-Calais, qu'elle était enfant de fermier, etc. Elle me racontait des histoires. J'ai oublié à peu près toutes mes lectures. Je n'ai jamais oublié les histoires que me racontait ma mère sur son enfance, jamais. » (*Le Camion*, p. 101) ; « c'était une paysanne, elle, elle était d'origine paysanne, elle avait été une paysanne. Elle avait fait l'école normale d'institutrices étant boursière, mais ses parents étaient fermiers dans le Nord. » (LMD, p. 56) En fait, au moment de la naissance, le père de Marie Legrand est négociant, pas fermier. Les grands-parents de Duras ont du bien, la famille de Demont mène une vie aisée. Un document de 1904 précise que le père de Marie Legrand est

boulangier-pâtissier (Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras. Tome 1*). À Fruges, il y a presque trois mille habitants à cette époque. Marie Legrand, fille du boulangier, grandit dans une maison face à l'église.

## Études

Sa famille souhaite l'envoyer à l'école. « Bonne élève. Boursière – comme moi plus tard, - elle avait fait des études d'institutrice. » (*Mothers*, ME, p. 194) Marie Legrand entre à l'école primaire en 1883 et poursuit ses études secondaires comme pensionnaire. En juillet 1895, elle est admise à l'école normale de Douai. En juillet 1898, elle obtient le brevet supérieur et commence sa carrière comme institutrice à l'automne.

Marie Legrand aime apprendre et attache une grande attention à l'éducation de ses enfants. Dans *L'Amant*, Duras décrit les attentes et les exigences envers les études des enfants : « Ma mère, institutrice, veut le secondaire pour sa petite fille. Pour toi, c'est le secondaire qu'il faudra. Ce qui était suffisant pour elle ne l'est plus pour la petite. Le secondaire et puis une bonne agrégation de mathématiques. J'ai toujours entendu cette rengaine depuis les premières années d'école. Je n'ai jamais imaginé que je pourrais échapper à l'agrégation de mathématiques, j'étais heureuse de la faire espérer. J'ai toujours vu ma mère faire chaque jour l'avenir de ses enfants et le sien. [...] Ma mère a tenu dix ans. Rien n'y a fait.<sup>58</sup> » (AM, p. 11- 12) Elle envoie sa fille à Saïgon pour lui permettre de continuer ses études : la même décision que ses parents plusieurs années auparavant. À ses yeux, l'éducation est un modèle d'existence mais aussi un moyen de faire basculer son destin, cette idée a également un impact sur sa fille, très talentueuse, et qui joue très bien du piano.

## Le désir d'argent

Duras parle souvent de la pauvreté, la pauvreté de sa mère – dans une certaine

---

<sup>58</sup> En fait, au sujet des études des deux fils, Duras dit dans *La Vie matérielle* : « Ma mère a mal supporté que mes frères, eux, ne passent même pas le certificat d'études. Ils n'arrivaient à rien, l'école ne les intéressait pas, ils l'ont quittée vers dix ans. » Nous savons que ce n'est pas vrai, ils ont l'opportunité de faire des études.

mesure, à l'origine de son malheur. On peut dire que le désir d'argent est aussi à l'origine de sa vie d'étudiante. Fille d'un commerçant, elle est sensible à l'intérêt, de plus, Marie Legrand et son mari Henri Donnadiou ont bénéficié d'une bourse publique. Il faut donc servir l'État tout au long de sa carrière et respecter les règlements administratifs. Nous pouvons ainsi mieux comprendre certains éléments du caractère de la mère et ses comportements. Toute sa vie est conditionnée par l'argent : elle gère son budget, calcule la dépense du moindre centime et recherche le plus petit profit. Cette peur de manquer laisse des traces dans le caractère de sa fille. La soif de l'argent la pousse à acheter une concession qui engloutit toutes ses économies. Cette concession, terre incultivable, est à l'origine de son malheur permanent.

### **La mère et le barrage**

À nouveau veuve, Marie Legrand est solitaire et se charge de ses trois enfants. À cause de ce procès, la famille du mari coupe tout contact. Sa forte personnalité inspire le respect, mais elle n'est pas aimée ni acceptée par le cercle restreint des Blancs -- parce qu' « elle parle haut et trop fort. [...] elle est embrouilleuse, toujours à quémander, à se plaindre, à juger les autres, à intervenir, à se mêler de tout et de rien, à gendарmer le monde. »<sup>59</sup>

Beaucoup de gens connaissent la mère de Duras à travers son roman le *Barrage*, le roman de sa mère, qui nous raconte le cauchemar du Pacifique. Pour la mère, le malheur permanent est « comme un amant prodigue et pervers »,<sup>60</sup> Duras est également imprégnée du malheur et de la folie de sa mère. Dans certaine mesure, on peut dire que l'histoire de la mère/le mythe de la mère ne fait que commencer.

La lutte de la mère est étroitement liée au malheur, et le désespoir conduit à la folie. Tout cela a un impact très important sur la fille, il y a donc un autre sens à l'écriture : une manière d'échapper au désespoir -- le désespoir maternel.

La mère est détruite par la vie, l'existence est un dur combat, elle est au bord de la

---

<sup>59</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 71.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 61.

folie, voire même déjà folle : « Elle l'était (folle). De naissance. Dans le sang. Elle n'était pas malade de sa folie, elle la vivait comme la santé. » (AM, p. 40) L'écriture de Marguerite Duras est ancrée dans la douleur et l'abattement de la mère. Au début de *L'Amant*, elle nous décrit une photo de famille où la mère est fatiguée et épuisée : « comme elle se tient mal, comme elle ne sourit pas, comme elle attend que la photo soit finie. » (Ibid.) Par rapport à l'image paternelle floue, la mère est réelle et tient le rôle principal permanent dans l'œuvre de Marguerite Duras. La mère lui fournit son inspiration, surtout à cause de sa solitude et de ses malheurs. La douleur et la folie entourent Duras. L'écriture de Duras fait renaître la douleur de sa mère et celle-ci. Duras crée le mythe de la mère, partagé entre vérité et invention.

## **Le père, intelligent et consciencieux dans son travail**

Cheveux châtain clair, yeux châtain, front découvert, long nez, visage ovale.

--- Laura Adler, *Marguerite Duras*, p. 32

Zélé, actif, pratique, intelligent, professionnellement compétent, bon administrateur, déférent, aimable, bienveillant... le directeur de l'école normale dans son costume blanc est le portrait du parfait fonctionnaire.

--- Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, Tome 1*, p. 100

Henri Donnadiu naît le 9 avril 1872 à Villeneuve-sur-Lot, sous-préfecture du Lot-et-Garonne. Son père Joseph Donnadiu est cordonnier, sa mère s'appelle Marie Lascombes. Le couple a quatre enfants, Henri Donnadiu est leur deuxième fils.

De 1878 à 1884, il est élève à l'école primaire. Il obtient le certificat d'études à l'âge de douze ans et commence ses études secondaires ; en 1888, il obtient le brevet de capacité pour l'enseignement primaire « Instituteurs – Brevet élémentaire » et participe à l'examen d'entrée à l'école normale. Henri Donnadiu obtient de très bonnes notes et entre à l'école normale d'instituteurs du Lot-et-Garonne. En 1892, il est titulaire du brevet de capacité pour l'enseignement primaire instituteurs – Brevet

Supérieur. On sait qu'il possède aussi une licence ès sciences et un diplôme de professeur d'agriculture.

Pendant son premier mariage, il passe des diverses villes et travaille toujours dans les écoles. Le 30 décembre 1904, il débarque pour la première fois à Saigon, seul, et prend son poste à l'école normale de Gia Dinh au début de 1905. Il est nommé directeur deux ans après. Les fiches administratives témoignent qu'il est un directeur bien noté et hautement évalué<sup>61</sup> :

\* « Moralité, conduite, caractère : bon ; Manière de servir : très satisfaisante ; Rapports avec les supérieurs, les égaux, les subordonnés : bons ; Tenue et habitudes sociales : correctes ; Capacité : intelligent ; Santé : bonne. » (1907)

\* « Excellent directeur d'école normale. Le meilleur, incomparablement, que nous ayons eu jusqu'à présent. Très laborieux. » (Le 7 mai 1907)

\* « M. Donnadiou dirige l'école normale avec zèle et dévouement. Très au courant des méthodes, il exerce une action constante sur son personnel. » (Novembre 1907)

\* « M. Donnadiou est un bon directeur d'école normale ... proposé pour la titularisation dans les fonctions de directeur de 3<sup>e</sup> classe des écoles complémentaires » (1909)

\* « Bon directeur d'école normale, très actif et homme de métier, il forme d'assez bons maîtres indigènes. D'une intelligence surtout pratique, pourrait être chargé éventuellement de l'inspection des écoles. » (1910)

\* « Très actif, très pratique et il exerce sur ses élèves-maîtres une excellente influence. » (1911)

\* « Il apporte tous ses soins et une intelligente méthode pédagogique à la formation des élèves-maîtres. » (1913)

Mais nous savons que la santé d'Henri Donnadiou, après la naissance de sa seule fille, connaît des problèmes. Dans le même temps, les conditions de travail sont également affectées, nous en avons la confirmation ses bulletins de notes<sup>62</sup>. Ensuite,

---

<sup>61</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, Tome 1*, op.cit., p. 99.

<sup>62</sup> Ibid., p. 113, par exemple : « ... négliger l'école normale et la préparation pédagogique des

son choix d'aller à Yunnan met sa carrière en difficulté (1918) parce qu'il ne doit pas quitter le territoire de l'Union Indochinoise sans autorisation. Au lieu de se voir confié le collège du protectorat, Henri Donnadiou reste directeur de l'enseignement primaire et part au Cambodge. Les critiques sur la forte personnalité de sa femme contribuent à cette situation, mais Henri Donnadiou défend toujours la réputation de son épouse.<sup>63</sup>

Henri Donnadiou quitte Hanoi et part à Phnom Penh ; de cet endroit, « Marguerite ne conservera que des souvenirs d'angoisse, d'attente, de désespoir. Cette ville restera pour toujours attachée au malheur, à la mort »<sup>64</sup> ; son père meurt le 4 décembre 1921 à 12h30, à l'âge de cinquante ans. Marguerite a sept ans, ses deux frères dix et onze ans. Nous avons les avis de décès publiés dans les journaux de cette année-là, de même que l'évaluation finale<sup>65</sup> d'Henri Donnadiou.

Duras connaît très peu son père, elle ne cite pas son prénom, mais écrit encore et encore dans ses œuvres « mon père », « notre père », « le mort que la mère a aimé ». Bien que Marguerite Duras exprime son non-attachement à son père, même si elle dit qu'elle n'a aucun souvenir de lui et n'est pas triste de sa disparition, mais dans les derniers jours de sa vie, elle parle souvent de lui et l'adore : « De lui, elle disait avoir

---

maitres indigènes, qu'il est impossible de laisser à eux-mêmes. » (1915) ; « sa dernière année de direction à l'école de Gia Dinh a laissé à désirer comme le rendement du travail des élèves-maîtres. » (1916)

<sup>63</sup> Ibid., p. 159-160 : « J'avoue, comme vous me l'avez fait machinalement ; elle fait sa classe avec passion, élève ses enfants avec passion, fait le bien quand elle le peut, de la même façon aussi sa santé s'en est ressentie. Pour elle, la classe, le travail de l'école ne finit pas avec le coup de tam tam, comme pour la grande majorité de ses collègues et cependant depuis plus de dix ans elle souffre d'entérite aiguë avec des crises fréquentes de dysenterie. Elle ne pourra plus faire la classe bien longtemps et sa tendance à dominer ne gênera plus personne. Vous ne voudrez pas infliger à une femme dont la droiture, l'honnêteté, la conscience professionnelle sont au-dessus de tout éloge l'humiliation de voir ricaner à sa face des ennemis sans foi et sans conscience. Vous ne voudrez pas laisser triompher le mal et la calomnie. Pour ma part, je la défendrai jusqu'au bout. »

<sup>64</sup> Laura Adler, *Marguerite Duras*, op.cit., p. 56.

<sup>65</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, Tome 1*, op.cit., p. 219 :

\* *Le Courrier Saigonnais* : « Depuis peu au Cambodge, M. Donnadiou avait su s'attirer la sympathie de tous, par sa haute conscience professionnelle, son amabilité et son charme accueillant. »

\* *L'Opinion* : « M. Donnadiou, qui était également Président de l'Amicale des anciens combattants, était devenu une figure bien Phnom-Penhoise, estimé et aimé de tout le monde. »

\* *L'Impartial* : « Il avait su gagner les cœurs par son exquise urbanité. »

hérité son gout pour la séduction, son humour, et cette nonchalance élégante dans le désir insatiable de se faire aimer »<sup>66</sup>, son père lui manque beaucoup. Elle veut partager la tombe de son père, mais son père est déjà enterré avec sa première épouse Alice Rivière.

Pour décrire les parents, différemment de la partie sur Chang, je ne veux pas me concentrer sur la différence des deux personnes car en fait, les deux sont très similaires. Mais comme des expériences similaires ou différentes se reflètent dans l'éducation et la personnalité, on ne peut pas ignorer l'influence du caractère. Après avoir affronté des choix, leurs chemins sont se sont tracés d'eux-mêmes.

---

<sup>66</sup> Laura Adler, *Marguerite Duras*, op.cit., p. 39.

## Chapitre 3

### **Le mariage des parents ouvre la voie à l'éveil de la conscience féminine**

Eileen Chang

Fig Flower<sup>67</sup> : certaines femmes chinoises se marient très tôt, comme l'une de mes cousines, en portant les fruits mais pas de floraison, les fleurs sont intérieures aux fruits.

--- 《相见欢》 (*La réunion joyeuse*), Eileen Chang, p. 96

#### **Le mariage traditionnel chinois**

De l'enfance de Chang, nous savons que ses parents divorcent alors qu'elle a seulement dix ans. Comment appréhender ce mariage à l'évidence malheureux ? Quelles en sont les conséquences sur la petite fille ?



Il n'est pas très difficile de comprendre le choix du mariage entre ces deux grandes familles : dans la Chine ancienne, on approuve souvent ce type de mariage. Les deux familles doivent avoir une propriété et un statut social équivalents, ce que l'on résume par l'expression : « À la porte en bambou correspond une porte en bambou, à la porte en bois correspond une porte en bois ». Dans l'aristocratie surtout, le mariage ne constitue pas une affaire personnelle, mais un contrat établi dans l'intérêt des familles. L'amour n'y est certainement pas la raison principale, beaucoup de mariages se décident avant la naissance des deux intéressés. Le mariage des parents de Chang appartient à cette catégorie. 【Photo : la grand-mère de Chang (LI Ju'ou, fille de LI Hongzhang) et la mère de Chang】

Quand Lute apprend que les parents divorcent, Dew (la mère de Lute) lui explique

---

<sup>67</sup> Écrit en anglais dans le texte original.



la raison de cette union : « It was all arranged when we were children. I was unwilling but your grandmother wept to me, she said it would give our family a bad name if I didn't go through with it. Your Uncle Pillar was already such a disappointment to her, she said she was counting on me to show the world. I didn't have the heart to hurt her. » (FP, p. 131)<sup>68</sup> Sa mère part étudier à l'étranger parce qu'elle ne supporte pas le concubinage et la dépendance à l'opium de son mari. Quatre ans plus tard, il accepte de corriger son comportement, elle est alors de retour. Mais leur relation est déjà au-delà d'une possible réconciliation. La seule chose acceptable, c'est la cohabitation à l'heure du déjeuner.<sup>69</sup> L'issue malheureuse de ce mariage n'est donc pas surprenante.

On peut toutefois s'interroger sur l'impact que cela produit sur l'enfant. Je pense qu'il revêt deux aspects : le thème éternel de la lutte entre l'homme et la femme ; une conscience féminine propre à Chang, non-féministe.

Pour la femme, le mariage, outre le fait que la famille ne peut pas manquer à sa parole, a une autre raison. Elle participe donc à la cérémonie de mariage et vit avec son fiancé pendant quelques jours, puis elle s'enfuit pour trouver du travail en ville. Elle n'a plus jamais rien eu à voir avec les hommes. Vierge, elle a sauvé l'honneur de la famille. Il pourrait y avoir un soupçon, puisqu'elle s'est enfuie avec son amant. Bien qu'elle ne soit pas prête à se marier, elle se conforme au choix familial afin de prouver qu'elle est toujours vierge. Le mariage est un passage obligé. La mère de Lute raisonne ainsi elle aussi: « Dew had also had to marry in order to prove she was a virgin. » (BC, p. 108)<sup>70</sup>

Chang raconte une histoire ancienne -- *The Unofficial History of a Goddess*, dans *Change* : « The goddess was Chi Sai-erh, the beautiful sorceress of Chingehow who led a rebellion against the emperor. At fifteen, already conscious of her destiny, she

---

<sup>68</sup> « Tout était arrangé depuis notre enfance. Je n'étais pas d'accord, mais votre grand-mère pleurait et disait que je donnerais une mauvaise réputation à toute la famille si je m'opposais à ce mariage. Votre oncle Pillar la décevait tellement, elle comptait sur moi pour pouvoir relever fièrement la tête. Je n'avais pas le cœur de lui faire mal. »

<sup>69</sup> « ...at lunch, the only time in the day that they met. » (FP, p. 129)

« ...au déjeuner, le seul moment de la journée où ils se rencontraient. »

<sup>70</sup> « Dew a également dû se marier afin de prouver qu'elle était vierge. »

had to submit to her parents' wishes and go through with an arranged match. She gritted her teeth and withstood the wedding night but made a pact with her husband afterwards. Since she had broken her body on his account and lose her chance for immortality he must not touch her again but he could take as many concubines as he wanted. » (BC, p. 107-108)<sup>71</sup>

Cette histoire nous fait penser au tabou de la virginité selon les normes morales traditionnelles chinoises, et le ressentiment des femmes après la perte de leur virginité<sup>72</sup>. Au cours de l'histoire humaine, surtout avant l'apparition des grandes religions - mais encore aujourd'hui dans les sociétés dites « primitives », la virginité constitue généralement un signe d'impopularité : elle est réservée à une divinité et la jeune fille doit la perdre avant le mariage. C'est exactement le contraire dans les cultures plus récentes, surtout celles où la religion dominante associe le sexe hors mariage au péché. La virginité possède alors une connotation très positive : elle est associée à la propreté et à la pureté. Dans ces cultures, la virginité est ainsi rattachée à la notion d'honneur : la non-virginité de la femme avant le mariage y est considérée comme un déshonneur pour la famille. Ce type de considération tend à disparaître avec l'évolution des mœurs, la libération de la femme et la libéralisation de la sexualité dans les sociétés occidentales par exemple.

Avant les dynasties Ming et Qing, les Chinois n'attachent pas d'importance à la virginité, ils n'exigent la chasteté des femmes qu'après le mariage. Avec le temps, les exigences relatives à la virginité deviennent plus strictes. Aujourd'hui encore, beaucoup de gens ont un « complexe de vierge », même s'ils approuvent parfois la libération de la sexualité chez la femme, ils le font à contrecœur. Cet assentiment est une forme d'impuissance, de lâcheté et d'hypocrisie. Ils pensent en fait que la vertu de la femme se perd de génération en génération. Dans l'inconscient, la virginité est encore considérée comme la norme permettant de juger de la vertu de la femme et

---

<sup>71</sup> « La déesse Chi Sai-erh, la sorcière magnifique Chingehow, a dirigé une rébellion contre l'empereur. À quinze ans, elle est déjà consciente de son destin, elle doit se soumettre à ses parents et accepter un mariage arrangé. Elle serre les dents et résiste durant la nuit de noce, puis elle conclut un pacte avec son mari. Puis qu'elle a perdu son innocence et ses chances d'immortalité, il ne doit plus la toucher, mais il peut prendre autant de concubines qu'il veut. »

<sup>72</sup> Voir *Le tabou de la virginité*, in *La vie sexuelle* de Freud, Paris, PUF, 1999.

de l'honneur familial. La défloration est considérée comme un événement important et on l'identifie souvent avec l'entrée de la femme dans la vie conjugale, et au minimum comme la fin de son enfance. En Chine, on peut exposer le drap taché de sang après la nuit de noce afin de prouver que la femme est arrivée vierge au mariage et que le premier rapport sexuel vient d'avoir lieu. L'épouse se trouve dévalorisée suite à sa transformation de vierge en femme. La nuit de noce devient une catastrophe, la femme perd sa stature divine, elle devient la servante de son mari et de son fils futur. Elle n'a plus de pensée indépendante ni de pouvoir arbitraire. Une telle transformation constitue donc une perte et une privation pour la femme.

Ante Coral a raconté les noces de Dew à Lute qui a déjà assisté à une cérémonie de mariage traditionnelle. Dans son fantasme, Lute combine les deux, nous conduit à une réflexion sur la situation difficile des femmes et l'urgence du réveil de la conscience féminine. Pour la femme, le mariage est plutôt une privation, elle y laisse sa liberté de penser ainsi que sa liberté personnelle, car elle devient la servante de son mari et de l'éthique traditionnelle. La pression, extérieure comme intérieure, rend la situation des femmes de plus en plus difficile : « [...] Each pageant made the inevitable day more ironclad with every nail knocked in. Finally she kowtowed to her mother and ancestors in farewell and was put in the flowered sedan chair, shut in the gently heaving dark box and expected to weep all the way. Firecrackers gave her a warlike send-off. [...] They had dressed her like a corpse in many layers of clothing and underclothes. Her head was muffled in the same red cloth that covered the face of the dead. The preoccupation with virginity made this the end of a woman. She was given over to fate, severed with her past and no longer had a future. **The wedding bore all the marks of a human sacrifice, the honor, the terror and weeping.** » (BC, p. 127-8)<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> **Sauf indication, les mots figurant en italique ou en gras sont soulignés par moi-même.**

« Le jour inévitable pour chaque beauté, cuirassée jusqu'au bout des ongles. Enfin, elle se prosterne devant sa mère et ses ancêtres en guise d'adieu. Portée dans la chaise fleurie, enfermée dans cette boîte délicate et sombre, elle pleure tout le long du chemin. On lui dit adieu dans le fracas des pétards. [...] Ils l'ont habillée comme un cadavre, vêtue de nombreuses couches de vêtements et sous-vêtements. La tête enveloppée dans le même tissu rouge qui couvre le visage des mortes. Le souci de la virginité est la destinée d'une femme. Elle est sacrifiée à son

Le système ancien disparaît dans les années 1910, mais: « it robbed her sacrifice of all purpose but did not give her back her life. It no longer mattered what she did with herself.» (BC, p. 128)<sup>74</sup> La mère est une femme courageuse, qui supporte inévitablement la solitude et la douleur durant des années. Avec l'expérience de deux mariages, la conscience féminine de Chang n'est pas véritablement celle d'une féministe : les femmes peuvent être fortes, ce qui ne signifie pas pour autant qu'elles aient à rejeter la faiblesse. Chang dit qu'elle n'aime pas les femmes masculinisées et qu'une belle femme n'a pas besoin d'aller à l'école. Cette déclaration contradictoire est en fait plus proche de la réalité.

## Le mariage moderne

Selon Chang, le système du mariage moderne est irrationnel car l'égalité entre homme et femme n'y est pas totalement réalisée. Beaucoup de lecteurs préfèrent la fin de *L'Amour dévastateur*, parce que le mariage entre Fan Liuyuan et Pai Liosu est le résultat d'une volonté commune, leur mariage est apparemment une union fondée sur l'amour, mais nous ne pouvons pas négliger le contexte historique. En fait, dans son texte en prose *From the ashes*, au sujet de la guerre de Hong Kong, «It was intolerable to most people, and that is why they were so anxious to grasp on to something solid, and that is why they got married.» (WW, p. 45)<sup>75-76</sup> Chang écrit : « Il

---

destin, n'a plus de passé et pas d'avenir. Le mariage porte toutes les marques du sacrifice humain : l'honneur, la terreur et les pleurs. »

<sup>74</sup> « Le mariage a emporté tous les buts du sacrifice de la mère, le temps passait et ne pouvait lui restituer sa vie. Il était inutile de discourir sur ce que la mère (la grand -mère de Lute) avait fait. »

<sup>75</sup> « Throughout the eighteen days of the siege, was there anyone who did not experience that unbearable, half-past-four-in-the-morning feeling? Waking to another trembling dawn, surrounded by fog, cowering from the cold, with nothing to depend on. No way home. And if or when you got home at all, you might not find it there anymore. Homes can be destroyed, money transformed into worthless paper in the bat of an eyelid, other people can die. And one's own life? Precarious at best. As the Tang poem puts it: "Bleakly I leave those near and dear / moving into distant misty veils. "But even lines like these cannot describe the untenable and unmoored quality of that emptiness and despair. »

« Tout au long des dix-huit jours du siège, y avait-il quelqu'un qui n'eut pas l'expérience insupportable, comme le sentiment isolé au demie-quatre-heure-du-matin? Se promener en tremblant à l'aube, entouré par le brouillard, recroquevillé par le froid, aucun espoir, pas de

(Fan Liuyuan) n'est rien de plus qu'un homme égoïste, elle (Pai Liosu) n'est rien de plus qu'une femme égoïste. Dans cette époque de guerre et de chaos, s'il n'existe plus aucun endroit où l'individualiste puisse trouver sa place, il en existe toujours pour un ménage ordinaire. » (AD, p. 117) Nous ne pouvons pas dire que parmi « something solid » ne se trouve pas l'amour, mais ce n'est pas la raison essentielle, la brutalité de la guerre ne met pas les gens en condition de profiter de leur amour. Il faut donc bien réexaminer leur mariage<sup>77</sup>.

Dans *The Fall of the Pagoda*, Chang décrit quelques étapes d'un mariage moderne. Deux étrangers commencent à vivre ensemble, le mariage est encore une coquille vide, avec quelques éléments soi-disant occidentalisés : « She know the familiar process, a permanent, new gowns, introduction to a young man at a dinner given by whomever was matchmaker, weekly movies followed by dinner, just the two of them for three or four times, then the engagement announcement. It was a compromise, not quaint like real old-fashioned betrothals, just dowdy. » (FP, p. 198)<sup>78</sup> Concernant

---

chemin de retour. Et si, quand vous rentrez, elle n'était plus là. Les maisons peuvent être détruites, l'argent transformé en papier sans valeur en un clin d'œil, les autres peuvent mourir. Et votre propre vie? Au mieux, précaire. Comme le poème Tang le dit: "Je quitte avec tristesse mes proches et chers / m'éloigne dans le lointain voile brumeux." Mais même des lignes comme celles-ci ne peuvent décrire ce vide insupportable et ce désespoir sans fin.» - *From the Ashes (De la poussière)*

<sup>76</sup> « C'était intolérable pour la plupart des gens, c'est pourquoi ils étaient si anxieux de se raccrocher à quelque chose de solide, et c'est pourquoi ils se sont mariés. » (Ibid.)

<sup>77</sup> «In "Love in a Fallen City," Liusu escapes from her corrupt traditional family, but the baptism of the Battle of Hong Kong does not transform her into a revolutionary. The Battle of Hong Kong does affect Fan Liuyuan in the sense that it steers him toward a more settled existence and finally marriage, but marriage does not make him a saint or compel him to abandon completely his old habits and ingrained tendencies. Thus, although Liusu and Liuyuan's marriage is healthy in some ways, it remains prosaic, earth-bound, and, given their situation, it could be nothing more. » -- *Writing of one's own*, p. 17.

« Dans *L'Amour dévastateur*, Liusu échappe à sa famille traditionnelle corrompue, mais le baptême du feu de la bataille de Hong Kong ne la transforme pas en révolutionnaire. La bataille de Hong Kong ne touche pas Liuyuan Fan dans le sens où il s'oriente vers une existence plus stable et le mariage. Mais le mariage ne fait pas de lui un saint, il n'abandonne pas complètement ses vieilles habitudes ni ses incorrigibles tendances. Ainsi, bien que le mariage entre Liusu et Liuyuan soit sain, à certains égards, il reste prosaïque, terre à terre. Étant donné leur situation, il ne pourrait pas en être autrement. »

<sup>78</sup> « Elle connaît le processus : une permanente, des robes nouvelles, la présentation à un jeune homme lors d'un dîner organisé par un entremetteur, le cinéma hebdomadaire suivi d'un dîner

le mariage, la femme n'a pas le choix, son union est presque entièrement déterminée par son père ou son frère. Dans *Les fleurs fanées*, Chuanchang tient un rôle typique : un jeune médecin lui est présenté par son oncle. Il devient le seul fiancé potentiel de cette jeune fille puisqu'« elle n'a pas l'occasion de comparer ni la possibilité de communiquer avec d'autres. » (FF, p. 289) Comme nous le savons, elle n'a que vingt et un ans lorsqu'elle meurt d'une pneumonie, deux ans seulement après avoir obtenu son diplôme. De même que Chuanchang, la plupart des personnages féminins doivent faire face à ce problème. Pour Sixte/Yindi<sup>79</sup>, le mariage est plutôt un piège où les femmes sont traitées comme des marchandises, leurs frères pouvant même recevoir de l'argent.

La polygamie est très courante dans le mariage traditionnel, et ce phénomène persiste dans la société moderne par un moyen plus subtil et secret<sup>80</sup>. Dans *By the Light of the Silver Lantern*, Chang pose des questions : « how to be a good wife and, in particular, how to remain cheerfully monogamous with a polygamous husband », « When a husband goes out on the town to philander, does a wife have the right to

---

en tête à tête à trois ou quatre reprises, puis l'annonce des fiançailles. C'était un compromis, rien de pittoresque, comme de véritables fiançailles à l'ancienne, un peu ternes. »

<sup>79</sup> Je vais analyser ces deux personnages dans le chapitre 4.

<sup>80</sup> «This silence reigns between husbands and wives. There are those who look for relief by engaging in sophisticated flirtation, so as to avoid having to take responsibility for their actions, and those who revert to animal desires by patronizing prostitutes (but these are only beastly men and not beasts and are thus all the more horrifying). Then there is cohabitation, which is not as serious a bond as marriage, involves more responsibility than sophisticated flirtation, and is not so lacking in humanity as whoring. People who go to extremes are, in the final analysis, the minority, and so living together out of wedlock has become a very common phenomenon in recent years. » -- *Writing of One's Own*, p. 20.

« Le silence règne ainsi entre maris et femmes. Il y a ceux qui s'engageant dans des flirts sophistiqués, afin d'éviter d'assumer la responsabilité de leurs actes, et ceux qui reviennent aux désirs animaux et aux prostituées (mais ce ne sont que des hommes bestiaux et non des bêtes, ils n'en sont que plus horribles). Ensuite, il y a la cohabitation, qui n'est pas aussi grave que le mariage mais implique plus de responsabilités que le flirt sophistiqué, et la prostitution ne manque pas d'humanité. Les gens qui recourent aux extrêmes sont, en dernière analyse, une minorité. Vivre ensemble hors mariage est devenu un phénomène très fréquent ces dernières années. »

follow his example? » (WW, p. 94)<sup>81</sup> Elle se moque de l'homme qui n'ose pas faire face à ces questions. Chang indique que « From a purely logical standpoint, two blacks do not make a white and two wrongs do not make a right. But Chinese men have no use for logic such as this in arriving at their conclusions. »(Ibid.) C'est difficile de se débarrasser du double standard dans le patriarcat.

Réaliste, Chang précise qu'il n'est pas rationnel de la part d'une femme de vouloir suivre l'exemple de son mari : « She might have the right in theory, but some rights are better left unused. » (Ibid.)<sup>82</sup> Ce qui suggère que si le comportement de la femme est identique à celui de son mari, elle subira la triste fin du personnage de *The Song of Meiniang* : « he slaps her across the face. Before she is able to say a word in her defense, he disowns her.» (Ibid.)<sup>83</sup> Cela montre que Chang a parfaitement bien compris que, dans la vraie vie, si une femme enfreint les règles patriarcales de la chasteté et le tabou de la sexualité, elle doit faire face à une forte attaque morale. Certains de ses personnages féminins essaient sous sa plume de percer les limites du tabou de la chasteté, par exemple Nixi dans *Une chaîne des pièges*, Yanli et Floralle dans *Rose rouge et rose blanche*, elles imitent l'infidélité de leurs maris pour compenser la solitude et le refoulement psychologique. Mais sans résultat probant.

## **Le mariage = la mort**

En plus de la description d'une cérémonie du mariage terrible comme un sacrifice humain, Chang nous relate un cas d'assassinat. Dans *The Fall of the Pagoda* et *Little Reunion*, nous trouvons deux descriptions similaires d'un même récit. D'une part,

---

<sup>81</sup> «Comment être une bonne épouse et comment rester joyeusement monogame avec un mari polygame»

«Si le mari sort flirter avec d'autres femmes, sa femme n'aurait-elle pas le droit de suivre son exemple ? »

<sup>82</sup> «Elle pourrait en théorie en avoir le droit, mais il vaut mieux que certains droits restent inutilisés. »

<sup>83</sup> «Il la gifle. Avant qu'elle soit capable de dire un mot pour sa défense, il la répudie.»

cette histoire approfondit la compréhension de l'horreur du mariage ; d'autre part, nous pouvons constater l'attitude calme de l'auteur qui observe la lutte entre l'homme et la femme.

Cette histoire apparaît au cours d'une conversation entre sa mère et sa tante, alors que Lute (Chang) a huit ou neuf ans. Il s'agit d'un couple d'étudiants chinois fraîchement mariés venus passer leur lune de miel à Lake Grasmere. Sa mère et sa tante ont choisi le même hôtel qu'eux, mais le couple n'essaie pas de se faire des amis. Un jour, le mari revient seul à l'auberge alors qu'il était sorti le matin avec sa femme pour une promenade. Les gens de l'hôtel lui demandent où elle est, il répond qu'elle est rentrée à Londres plus tôt. Quelques jours plus tard, le corps de la femme est retrouvé au bord du lac, « dangling her feet in the water. Barefoot but with one of her silk stockings around her neck. Strangled. » (FP, p. 125)<sup>84</sup>

Selon la tante, ils se sont mariés pour des raisons d'argent, sans amour mutuel : si la femme est issue d'une famille riche, son mari n'est qu'un pauvre étudiant. La mort de cette jeune femme s'explique par le fait que le mari ne peut pas supporter sa laideur. Comme Dew l'explique : « When you saw them together you couldn't help wondering, he was so handsome and she was plain. »<sup>85</sup> La tante Coral utilise deux fois le mot « ugly » à l'appui de cette conclusion. Si nous l'envisageons simplement ainsi, la beauté serait pour les femmes l'élément fondateur d'un mariage heureux. C'est évidemment une compréhension unilatérale, et quelle peut être la raison de la reprise de cette histoire d'assassinat (comme je l'ai déjà mentionné, Chang rapporte ce récit par deux fois, dans des romans différents) ?

Dans *Un amour dévastateur*, Chang écrit : « le mariage, comme de la prostitution à long terme. » (AD, p. 86) Si nous envisageons son point de vue comme exact, alors le mariage est simplement une tricherie, ou un accord, à moins qu'il se rapporte à des sentiments réels ? Dans le cas de l'assassinat, la mort de cette femme vient de ce qu'elle a cru à l'existence de l'amour. Elle pensait que cet homme l'aimait. L'illusion

---

<sup>84</sup> « Les pieds dans l'eau. Les pieds nus, un de ses bas de soie autour du cou. Étranglée. »

<sup>85</sup> « Quand vous les voyiez ensemble, vous ne pouviez pas vous empêcher de le remarquer, lui si beau, elle si banale. »



de l'existence de l'amour dans le mariage a tué cette femme. Dans une certaine mesure se dessine le signe égal entre mariage et mort. Si une femme veut survivre, elle doit envisager la famille comme un champ de bataille, parce qu'il n'y a pas d'amour à long terme. Nous pouvons sentir chez Chang sa déception du mariage et de la famille ; l'amour n'est pas synonyme de mariage et ne peut durer bien longtemps :

--- « Love had been conceded its propre place in life but had changed in the transplanting. » (BC, p. 25)<sup>86</sup>

--- « It seemed to her that the only real move was the kind that led nowhere, not with marriage and a lifetime's support in view, asking for nothing, not even companionship.» (BC, p. 269)<sup>87</sup>

La tragédie ne s'arrête pas là. Les autres femmes, bien que victimes du mariage traditionnel, n'expriment aucune sympathie : « It must be they were sitting there on the bank and very sweet of cause, newly-weds, and he couldn't stand it, suddenly just couldn't go on pretending any more. [...] there's nothing more disgusting than somebody you don't love being very sweet to you. [...] She lost her head naturally, [...] How people can fool themselves is more than I can understand. » (FP, p. 126)<sup>88</sup> Si cette femme avait été assez intelligente, alors elle aurait compris qu'il ne l'épousait que pour son argent, peut-être ne serait-elle pas morte. Cette femme a donc été tuée par sa propre bêtise, ce qui n'est pas digne de notre sympathie. Comme Chang le mentionne : « Une femme qui a été dupée par un homme n'a plus qu'à mourir ; une femme qui dupe un homme est une trainée ; une femme qui cherche à duper un homme, échoue et se fait duper elle-même, est doublement abjecte : elle souillerait le couteau qui la tuerait. » (AD, p. 91)

Nous pouvons constater que dans la société patriarcale les normes sont

---

<sup>86</sup> « La place de l'amour dans la vie change pendant la transplantation. »

<sup>87</sup> « Il lui semble que le seul mouvement réel ne conduit nul part, pas avec le mariage et le soutien de toute une vie, ne demandant rien, pas même de la camaraderie. »

<sup>88</sup> « Ils étaient assis là, sur la rive tendrement bien évidemment, les jeunes mariés, et il ne pouvait pas la supporter, tout à coup il ne pouvait plus continuer à faire semblant. [...] Il n'y a rien de plus repoussant que le fait quelqu'un que vous n'aimez pas soit très doux avec vous. [...] Elle a perdu la tête bien sûr, [...] Combien les gens peuvent se tromper eux-mêmes est plus que je ne peux le comprendre. »

déterminées par les hommes. En termes d'idéologie, les femmes sont également les vassales des hommes, et cet état psychologique vassalisé est dans une certaine mesure un résultat obtenu par les femmes.

Dans l'inégalité du mariage, la femme est pour l'homme une sorte d'accessoire. Bien que Lute soit très jeune, elle a déjà vu sa tante aînée (une autre que Coral) subir toutes sortes d'actes irrationnels de la part de son oncle, « As it was all her wants and drives were channeled into the one man intended for her so that she remained staunchly, legitimately, ridiculously in love with him all her life » (BC, p. 44)<sup>89</sup>, elle perçoit déjà très bien la réalité, même si elle semble ironiser cruellement au sujet de l'impuissance des femmes, et l'effusion de sympathie est ensuite très profonde : « China's realistic attitude toward sex was for man only. Women were the scapegoats who redeemed the world by their virtues. Lute had read Lu Hsueng on the men never fought back at bandits and foreign invaders, yet cried disgrace if their women did not jump into wells or moats fast enough to escape rape, going into the water in droves like lemmings. The women's lot in the midst of all the hedonism around her was like the poor in a land of plenty, more unbearable perhaps than in a strictly puritanical country. » (Ibid.)<sup>90</sup>

## **La subordination de la femme à l'homme**

I could not abide Zhang Gan's chauvinism and her contempt for girls, so I always picked fights with her, [...] That infuriated me even more. From very early on, Zhang Gan made me aware of the inequality between men and women, and because of that awareness, I was determined to

---

<sup>89</sup> « Durant toute sa vie, elle reste fermement, légitimement et ridiculement amoureuse de son mari, l'homme auquel elle est destinée. »

<sup>90</sup> « L'attitude réaliste de la Chine envers le sexe est seulement valable pour l'homme. Les femmes sont les boucs émissaires qui rachètent le monde par leur vertu. Lute avait lu Hsueng au sujet des hommes qui ont peur de contre-attaquer des bandits et envahisseurs étranger, mais crient à la honte si leurs femmes ne sautent pas assez vite dans des puits ou des douves pour échapper au viol, noyées comme des lemmings. Autour d'elles, le nombre des femmes dans le milieu de l'hédonisme était comme les pauvres en pays riche, plus insupportable peut-être que dans un pays strictement puritain. »

sharpen my wits and surpass my little brother.<sup>91</sup>

--- *Whispers*, Eileen Chang, p. 150

Le *Shuo Wen Jie Zi*<sup>92</sup>, le premier dictionnaire de caractères chinois, définit ainsi l'expression de « 夫 » (l'homme/l'époux) : « L'époux – le mari, [...] ceux qui doivent obéir au mari dans sa filiation » ; dans le *Livre de l'Etiquette et de la Cérémonie*, (*Vêtements de deuil*) : « le mari est le ciel de sa femme » ; et « le mari, en raison de ses connaissances, devient commandant en chef de la famille » (*Livre des Rites*) . En plus des livres pour les hommes, il y a un livre consacré spécialement aux femmes, « le mari est le ciel, comme on ne peut pas échapper au contrôle du ciel, on ne peut pas renier les droits du mari. » *Les Tabous des femmes* répertorie en détail des instructions ; presque tous les Chinois connaissent cette sentence : « L'analphabétisme est une vertu pour les femmes », etc. Tout cela représente très clairement la domination absolue des hommes sur les femmes. Dans l'histoire de la Chine, la mélancolie est un signe évident de l'état d'esprit des femmes, et dans cet état, peu importe la classe sociale, princesses ou simples civiles, elles connaissent la même souffrance et la même honte, elles sont victimes de la société patriarcale, oubliées de l'histoire orthodoxe.

Dans *From the Ashes*, Chang écrit : « I have neither the desire to write history nor the qualifications to comment on the approach historians ought to bring to their work, **but privately I have always found myself wishing that they would concern themselves more with irrelevant things.** This thing we call reality is unsystematic, like seven or eight talking machines playing all at once in a chaos of sound, each

---

<sup>91</sup> « Je ne pouvais pas respecter le chauvinisme de Zhang Gan et son mépris pour les filles, alors j'ai toujours choisi de combattre contre elle, [...] Cela m'a rendu encore plus furieuse. Très tôt, Zhang Gan m'a fait prendre conscience de l'inégalité entre hommes et femmes, et à cause de cette prise de conscience, j'étais déterminée à aiguiser mon esprit et à dépasser mon petit frère. »

<sup>92</sup> **Shuo Wen Jie Zi** 说文解字 ou **Shuowen** (début du II<sup>e</sup> siècle), du spécialiste des Cinq classiques Xu Shen (许慎 58-147), est le premier dictionnaire de caractères chinois à proposer une analyse de leur composition et à les classer à l'aide des clés. Son titre est « Explication des pictogrammes (*wen* 文) et des idéo-phonogrammes (*zi* 字) », les deux catégories de caractères inventés par Cang Jie selon l'auteur.

singing its own song. From within that incomprehensible cacophony, how-ever, there sometimes happens to emerge a moment of sad and luminous clarity, when the musicality of **a melody can be heard, just before it is engulfed once more by layer after layer of darkness, snuffing out this unexpected moment of lucidity.** » (WW, p. 39)<sup>93</sup> Les « Irrelevant things » sont toutes ces choses méprisées par les règles de la société patriarcale, c'est-à-dire les histoires privées des femmes. Mais « la faible lumière est retournée à l'obscurité », ce qui signifie que le réveil des femmes chinoises fait face à une forte résistance qu'il n'est pas facile de renverser. Le point culminant de la révolution chinoise n'est pas réellement celui de la libération des femmes. La conscience idéologique des femmes ne peut toujours pas se débarrasser des valeurs dominantes de la société patriarcale.

La critique féministe de l'Occident attribue l'activité et la passivité, le soleil et la lune, le jour et la nuit, etc. à l'ordre symbolique patriarcal, il s'agit en fait de la même forme que dans la philosophie classique chinoise du **Yin et du Yang**<sup>94</sup> ou dans la hiérarchie sociale (noble et humble) ; dans la doctrine confucéenne, on fait très attention à l'ordre entre le souverain et ses sujets, entre le père et ses fils, entre l'homme et sa femme. Cela met les hommes en position de force absolue dans le cadre familial/le pays, ils possèdent la dignité et le pouvoir absolus, en revanche, la subordination des femmes ne changera jamais. C'est la base du patriarcat/phallocentrisme en Chine ancienne, par conséquent, cela produit toute une variété de tabous autour de l'étiquette, des normes éthiques et des lois.

---

<sup>93</sup> «Je n'ai ni le désir d'écrire l'histoire, ni les qualifications pour commenter les historiens et leur démarche, mais en privé j'ai toujours souhaité qu'ils le fassent eux-mêmes et s'intéressent aux choses sans importance. Ce que nous appelons la réalité n'est pas systématique, comme sept ou huit machines parlantes jouant tout à la fois dans un chaos de sons, chacun chantant sa propre chanson. Du sein de cette cacophonie incompréhensible, cependant, il arrive parfois qu'émerge un moment de clarté triste et lumineuse, où la musicalité d'une mélodie se fait entendre, juste avant qu'elle ne soit engloutie couche après couche dans les ténèbres, au prix de ce moment inattendu de lucidité.»

<sup>94</sup> **Yin et Yang** sont deux catégories complémentaires, que l'on peut retrouver dans tous les aspects de la vie et de l'univers. Cette notion de complémentarité est propre à la pensée orientale qui pense plus volontiers la dualité sous forme de complémentarité. Le caractère **yin** est associé à la lune qui représente la part féminine de la nature ; le caractère **yang** est associé au soleil qui représente la part masculine de la nature.

En termes de contexte culturel, la collision et l'intersection entre la culture chinoise et la culture occidentale ne constituent pas une rupture complète entre la culture nouvelle et la culture traditionnelle. Le rejet des traditions n'a pas complètement inversé la tendance de la culture générale. Il en résulte des changements dans la structure psychologique des écrivains chinois modernes, en suivant deux systèmes de référence : l'un est formé par la fusion des références culturelles chinoises et des références culturelles occidentales ; l'autre est lié aux changements réels : on fait face au sort du pays et au statut des groupes sociaux.

Chang veut trouver la vérité historique des femmes sous la domination des hommes, et pas une utopie idéale. Elle veut abandonner la prétendue libération des femmes révolutionnaires, qui portent un masque hypocrite. Que ce soit en Chine ou à l'étranger (sa plume a aussi décrit beaucoup d'étrangers vivant en Chine), les femmes, dans la situation réelle de la société patriarcale, ne sont pas « les fleurs » ou « les jades » décrits par les écrivains masculins, mais la pile des corps mutilés et sanglants, le peuple de l'Empire de la mélancolie.

Dans *On the Second Edition of Romances*, elle termine la préface par les phrases suivantes : « Life's a little like that as well, no? It possesses the pattern, and we only get a **copy**. And so they have a saying in the West: "Let life come to you." **That sort of submission resembles very little the uncomprehending, wretched, unsightly, and discountenancing submission of the characters** in my fiction, yet it's just as desolate.» (WW, p. 201)<sup>95</sup> Ce passage révèle le but de son écriture : restituer la vie réelle et la complexité de l'humanité. Comme nous le savons, elle écrit principalement sur les relations familiales entre hommes et femmes, et dans la plupart des cas le sujet de la narration est la femme : ses compromis et sa gêne dans une famille fermée.

---

<sup>95</sup> «La vie est un peu comme ça aussi, non? Il possède le modèle, nous n'en avons qu'une copie. Il y a un dicton dans l'Ouest qui dit : "Que la vie vienne à vous." Ce genre de soumission n'est pas de la soumission incompréhensible, misérable, laide et honteuse. Dans ma fiction, il n'y pas de personnage semblable à cela, je décris seulement la désolation. »

## Marguerite Duras

### **Le premier mariage**

#### **Henri Donnadiou**

Le 22 février 1895, Henri Donnadiou et Alice Rivière se marient à la mairie de Lévignac de Seyches. Alice Rivière, née le 13 août 1877, dans un village près de Duras, fille d'un limonadier qui tient un café à Lévignac, devient la première épouse de son mari à l'âge de dix-sept ans.

Le couple a deux fils : le premier, Jean Roger Donnadiou, naît le 4 juin 1899 ; le second, Jacques Georges Donnadiou, le 27 juin 1904. À cette époque, Henri Donnadiou travaille à l'école primaire supérieure de Mézin tandis qu'Alice Rivière reste à la maison et s'occupe de son foyer.

À la fin de l'automne 1905, Alice Rivière et ses deux enfants débarquent à Saïgon où Henri Donnadiou travaille depuis presque un an. Malheureusement, elle ne supporte pas le climat tropical et tombe malade. Le 6 mai 1909, elle meurt à l'âge de trente-deux ans ; ses deux fils ont alors cinq et dix ans. À ce moment-là, Henri est directeur de l'école normale de Gia Dinh.

#### **Marie Legrand**

Le 24 novembre 1904, à Fruges, Marie Legrand se marie avec un jeune homme de son village, Firmin Augustin Marie Obscur. Il a trente ans, elle vingt-sept.

Duras nous donne deux versions du premier mariage de sa mère : « Le lendemain d'une inspection, l'inspecteur qui avait visité sa classe lui demande sa main. Le coup de foudre. Ils se sont mariés et sont partis en Indochine. C'était entre 1900 et 1903. Une sorte d'engagement, d'aventure, de désir aussi, pas de fortune mais de réussite. Ils partaient comme des héros, des pionniers, ils visitaient les écoles en charrette à bœufs, ils emmenaient tout, les plumes, le papier, l'encre. Ils avaient cédé à des affiches de l'époque qui suggéraient, comme aux soldats : « Engagez-vous ». (*Ma mère avait*, ME, p. 198)

Duras reprend ce récit dans le *Barrage* : « Elle se maria avec un instituteur qui, comme elle, se mourait d'impatience dans un village du Nord, victime comme elle des ténébreuses lectures de Pierre Loti. Peu après leur mariage, ils firent ensemble leur demande d'admission dans les cadres de l'enseignement colonial et ils furent nommés dans cette grande colonie que l'on appelait alors l'Indochine française. » (BCP, p. 161) On ne peut cependant pas oublier la bague en diamant que M. Obscur offre à sa fiancée, Duras la mentionne dans *L'Amant* : un « petit solitaire » (AM, p. 113)<sup>96</sup>.

En fin de compte, quelle est la situation à ce moment-là ?

Dans la biographie écrite par Laura Adler, l'auteur ne parle pas précisément du premier mari de Marie Legrand. D'après Jean Vallier, la description de Duras n'est pas vraiment exacte. M. Obscur est « professeur en Cochinchine » précise l'acte de mariage. Ce n'est pas un inspecteur mais un instituteur, et il est parisien. Né le 15 mai 1874, il fait ses études à Paris et devient instituteur. En novembre 1900, il part en Indochine comme professeur stagiaire de l'école normale de Gia Dinh, qui sera la destination d'Henri Donnadiou à la fin de l'année suivante. En tant qu'épouse de M. Obscur, elle suit son mari, c'est la raison de leur départ pour l'Indochine, plus plausible que l'esprit pionnier ou l'influence de Pierre Loti. En mars 1905, Marie Legrand arrive à Saigon. Le 5 février 1907, dans une chambre d'hôtel, M. Obscur, deux ans après son mariage, meurt de dysenterie chronique et de congestion hépatique à l'âge de trente-trois ans. Sa femme n'est pas à ses côtés.

L'hépatite, la dysenterie, le paludisme... tout un éventail de maladies tropicales qui menacent leur santé et leur vie. Les membres des familles Obscur et Donnadiou payent un lourd tribut. Marie Legrand, à presque trente ans, est une jeune veuve. Après un court séjour à Paris, à la fin de l'année elle revient à Saigon, à l'école des filles et y enseigne dès le lendemain.

---

<sup>96</sup> « Quand elle a vu le diamant elle a dit d'une petite voix : ça me rappelle un petit solitaire que j'ai eu aux fiançailles avec mon premier mari, Monsieur Obscur. On rit. C'était son nom, dit-elle, c'est pourtant vrai. » (AM, p. 113)

## Le deuxième mariage

Cinq mois après la mort d'Alice Rivière, le 20 octobre 1909, Henri Donnadiou et Marie Legrand se marient à l'Hôtel de ville de Saïgon. Il a trente-sept ans, elle trente-trois. Ce mariage fait jaser et il est controversé. Beaucoup de gens soupçonnent qu'avant la mort d'Alice Rivière, Henri Donnadiou entretenait déjà une liaison avec la jeune veuve<sup>97</sup>. Mais il n'existe aucune preuve. Leur premier enfant naît en novembre 1910, un an après leur mariage, les rumeurs ne sont donc pas fondées.

Même si la vie en Indochine est difficile, le couple vit en toute harmonie. Dans le dernier chapitre, on cite la lettre d'Henri Donnadiou qui défend la réputation de sa femme, son émotion est sincère. Je n'ai pas trouvé de divergences évidentes dans les documents, malgré le fait qu'il soit enterré auprès de sa première épouse (du fait de la famille Rivière), sans considération pour son épouse d'alors. Nous pouvons remarquer qu'il y a des choses que nous ne comprenons pas dans certains détails de son retour en France.

\* « voyage seul » ;

Le 24 avril 1921, Henri Donnadiou embarque seul sur le paquebot *Chili* pour le voyage de retour. Pourquoi Marie Legrand ne l'accompagne-t-elle pas ? D'après moi, la raison la plus probable est qu'il ne projette pas de rester longtemps en France. Nous pouvons supposer qu'avec la personnalité qui est la sienne, Mme Donnadiou ne veut pas abandonner son poste de directrice, ce n'est pas dans son intérêt. De plus, le couple ne peut pas laisser les trois enfants seuls en Indochine pendant plusieurs mois, cela perturberait leur scolarité. Il y a également une raison financière : ils n'ont pas obtenu le séjour en France « à solde européenne », ils doivent donc prendre en

---

<sup>97</sup> Dans leurs livres, Laura Adler et Jean Vallier décrivent l'insatisfaction et les spéculations des gens, ils évoquent surtout sur une lettre anonyme : « Comment pouvez-vous conserver à la tête de l'école supérieure à Saïgon ce Donnadiou qui a si mauvaise réputation et une telle mentalité ? Cet homme a laissé mourir sa femme mystérieusement à Saïgon entre les mains de sa maîtresse, il y a eu un scandale, la maîtresse était enceinte, il fallait que la femme disparaisse et la mère est devenue Donnadiou quelques jours après sa mort, alors les menaces de révélation ont pris fin.

Quelle humiliation pour ces braves professeurs d'être sous les ordres d'une si sale personne.

Ici, à Marmande, il a eu de très mauvaises fréquentations, une accoucheuse de sa parenté est spécialisée dans l'avortement, il l'a fait venir à Saïgon. Surveillez tout ce monde-là de très près. ... »



charge tous les frais, sans l'aide coloniale.

\* Pour les deux familles ;

Henri est plus proche de la famille Rivière que de la famille Legrand. Pendant le séjour en Indochine, Henri Donnadiou a plusieurs fois l'occasion de revenir, mais il ne visite jamais les Legrand, et pendant quatre ans les beaux-parents ne voient pas leur gendre. On sait qu'il va d'abord à Marmande pour rendre visite à des membres de la famille Rivière. Cette cellule familiale est le vrai refuge où Henri Donnadiou trouve le repos.

En raison de l'absence de Marie Legrand, les funérailles sont dirigées par les deux enfants et des parents d'Alice Rivière. L'enterrement a lieu le 6 décembre à Lévignac, dans le caveau de la famille Rivière. Cette triste nouvelle parvient à Marie Legrand par un télégramme de Jean Donnadiou.

### **Une guerre familiale intense**

Un contrat signé six semaines avant de mourir par Henri Donnadiou prouve qu'il a acheté le domaine de Platier. Survient une rivalité autour de cet héritage entre Marie Legrand et les enfants d'Alice Rivière car il n'a pas laissé de testament, ni écrit ses dernières volontés. C'est une cause de différend supplémentaire.

Le premier roman de Duras, *Les Impudents*, est pénétré de ses souvenirs d'enfance et de son séjour sur les terres paternelles. Ce roman est dédié à son frère Jacques, qu'elle ne connaît pas. Duras y décrit la vieille maison d'Uderan (le domaine de Platier) : « La vieille maison d'Uderan lui était dérobée à moitié par la courbe du chemin. Trop grande, quasiment inutilisable, elle étalait ses murs nus sur lesquels de place en place, régulièrement, s'alignaient de hautes fenêtres à persiennes. [...] On racontait au Pardal que cinq frères et sœurs avaient contribué aux frais de sa construction à la fin du dix-septième siècle. Bien après, un bourgeois avait acheté la propriété et fait planter un parc autour d'elle. » (IMP, p. 163-164) Dans son premier roman, elle situe l'histoire dans ce lieu paternel, ce qui montre bien que les souvenirs

enrangés ici sont très importants pour elle. En fait, à travers ce domaine, on peut comprendre les relations complexes de la famille Donnadiou.

Sans dispositions testamentaires, le mariage du couple Donnadiou est de fait sous le régime de la communauté des biens. La veuve et les cinq enfants sont considérés par la loi comme ses héritiers de droit. Il faut d'abord faire un inventaire complet des possessions du couple. La querelle commence avec le coffre-fort, « un prélude aux orages à venir »<sup>98</sup>. Marie Legrand pense que le coffre-fort a été ouvert en son absence, parce qu'il est fermé à clé mais qu'il est impossible de trouver les clés. C'est vrai. Roger Donnadiou explique que Jacques Donnadiou a ouvert le coffre-fort et emporté les documents à sa demande. Bien évidemment, d'autres choses manquent et les chicaneries commencent. On ne peut pas ignorer l'intérêt des deux enfants d'Alice Rivière ; le procès en propriété se joue en fait entre Roger Donnadiou et sa belle-sœur.

Le 24 octobre 1923, le tribunal de Marmande rend son jugement : le domaine de Platier sera vendu aux enchères par licitation fin décembre, à la demande de Marie Legrand. Le 22 décembre, le domaine est adjugé à Marie Legrand pour la somme de 8000 francs. Elle réussit ainsi à assurer un avenir à ses trois enfants<sup>99</sup>. Le 24 juin 1924, selon le code civil, Mme Donnadiou gagne la partie et devient la seule et définitive propriétaire du domaine de Platier. Mais la vente du domaine de Platier aggrave les tensions entre Marie Legrand et la famille Rivière, en particulier avec Roger Donnadiou.

## **Le mariage et le désir féminin**

Pour illustrer le lien entre les deux, je citerai tout d'abord trois événements traumatisants.

---

<sup>98</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras Tome 1*, op.cit., p. 240.

<sup>99</sup> C'est pour ses trois enfants, « Heureusement que nous avons Uderan ! Heureux ceux qui possèdent la terre ! » (*Les Impudents*)

## La première expérience sexuelle

En 1987, *La Vie Matérielle* est publié. Par rapport aux souvenirs d'Hanoi, soixante-dix ans ont passé. Duras nous raconte un événement qu'elle a gardé sous silence. Elle subit les attouchements d'un garçon de onze ans dans la maison nouvellement rénovée de sa mère. C'est sa première expérience sexuelle. « Le souvenir est clair. Je suis quelque chose comme déshonorée d'avoir été touchée. J'ai quatre ans. Il a onze ans et demi, il n'est pas encore pubère. Sa verge est molle encore, douce, il me dit ce qu'il faut faire : je la prends dans ma main. Il met sa main par-dessus la mienne et nos deux mains la caressent de plus en plus fort. Puis il cesse. Je n'ai jamais oublié la forme dans ma main, la tiédeur. Et le visage de l'enfant, les yeux fermés, hissé vers la jouissance encore inaccessible, martyr, qui attend. » (VM, p. 32) Elle se souvient de ces détails. Vrai ou faux souvenir ? Nous ne connaissons pas la vérité, mais sans doute est-elle tourmentée par cette histoire terrible. « La scène s'est déplacée d'elle-même. En fait, elle a grandi avec moi, elle ne m'a jamais quittée. » (Ibid.)

Cette expérience la fait accéder trop tôt au monde, dans ce secret d'un geste réellement subi ou d'un événement jamais produit, la douleur est durable et vraisemblable : « Longtemps j'y ai pensé comme à une chose terrible » (Ibid.). D'après Duras, la relation mère-fille est également perturbée car elle se confie à sa mère qui décide de faire comme si de rien n'était : « N'y pense plus, jamais, jamais. » (Ibid.) Bien sûr, le garçon est chassé de la pension. La mère croit que sa fille a tout oublié alors qu'elle se souvient.

Quand le garçon lui demande de le suivre dans une cachette, la petite fille accepte et n'a pas peur. À ce moment-là, la fille voit le changement sur le visage du garçon. Elle décrit dans plusieurs romans son modèle de représentation sexuelle : le regard est la manière d'obtenir la jouissance pour la femme, et chez l'homme la montée du plaisir est transgressive et solitaire (Laura Adler). Pendant l'acte sexuel, chacun est séparé de l'autre, la jouissance est solitaire. C'est un plaisir, mais aussi une torture. Enfant, Marguerite est touchée, salie, et elle se sent coupable : « J'avais à quinze ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance. Ce visage se voyait

très fort. » (AM, p. 15)

### **L'enterrement d'une femme adultère vivante**

Quand elle a cinq ans, elle assiste à l'enterrement d'une Chinoise adultère vivante, une punition très populaire à cette époque-là. En fait, en Chine ancienne, dans beaucoup de régions, on utilise des manières similaires pour punir les femmes adultères, alors que leurs amants restent parfois impunis, le mari étant seul juge et décidant du châtement. Par exemple, dans certaines villes et bourgs du sud de la Chine, si une femme entretient des relations adultères, elle est mise dans une cage à cochons remplie de pierres et jetée à l'eau pour qu'elle se noie. Ce châtement est surveillé et/ou exécuté par le mari, le chef de famille ou l'officier local. Les femmes de la région sont obligées d'assister à la scène pour les intimider. Il arrive que l'amant soit puni en même temps, mais si sa position sociale est élevée, il peut échapper au châtement. Ce qui est certain, c'est que les femmes n'en réchappent jamais.

Dans *Les Yeux verts*, nous pouvons lire ses souvenirs et leur analyse. Duras écrit en introduction -- « Nous sommes **toutes** instruites de la douleur » (YV, p. 146), c'est également une conclusion. « Toutes », pas tous. D'après elle, l'homme et la femme ne supportent pas la même douleur. « La douleur, chez les hommes, jusque-là, à travers le temps, l'histoire, elle a toujours trouvé son exutoire, sa solution. [...] il la fourgue, il faut qu'il s'en éloigne, il la rejette hors de lui dans des manifestations ancestrales, consacrées et qui sont ses reports reconnus, la bataille, les cris, le déploiement de discours, la cruauté.» (Ibid.) Concernant la femme : « même les femmes libérées soi-disant, par leur profession. On ne peut pas comparer l'expérience de la douleur chez la femme avec celle de l'homme. » (Ibid.) L'inégalité de la femme a toujours existé; la moralité sociale penche toujours du côté de l'homme, c'est la règle dans toute société patriarcale.<sup>100</sup> Pour la femme, la mort est

---

<sup>100</sup> Dans *La Vie matérielle*, Duras dit que la femme occupe toute la famille, surtout pour les enfants. Elle fait une comparaison entre la maternité et la paternité, parce que la mère/le père est un rôle que l'on ne peut pas négliger : « Dans la maternité la femme laisse son corps à ses enfants, à ses enfants, ils sont sur elle comme sur une colline, comme dans un jardin, ils la mangent, ils tapent dessus, ils dorment dessus et elle se laisse dévorer et elle dort parfois tandis

causée par la poursuite de la jouissance. Le plaisir est pris à deux, mais la punition et la mort sont subies uniquement par la femme. La jouissance féminine est alors partagée entre joie et crainte.

### **Le cadavre d'un homme**

Pendant ce voyage en Chine, qui n'est pas du genre touristique, Marguerite, alors enfant, voit un cadavre dans une poubelle. L'homme, mort, « était plié en deux, le cul au fond.... Ses pieds en jaillissaient et sa tête en pendait, bouche ouverte. » Face à une telle vision, le choc est important chez une enfant de cinq ans. La mort, réelle, peut être décrite : « Il était gris, grouillant de poux, vieux comme un éléphant. »<sup>101</sup> Après avoir vu cette horreur, son enfance ne peut plus être insouciante.

Grâce au texte de Duras, nous savons que la mère choisit une fois encore de faire comme si de rien n'était, elle considère que le silence est un bon remède. Mais comment oublier ces souvenirs traumatiques ? Dans les années qui suivent, ces souvenirs toujours très vivaces persistent dans le cerveau de Duras et laissent des traces dans son écriture. Dans le même temps, le fossé entre mère et fille s'agrandit.

### **■ Pour conclure**

La fille a besoin de l'amour, pas du mariage. Pour elle, les sentiments sont comme une prison dont elle doit s'échapper. D'une part, elle veut se libérer de la domination de la mère en prenant un amant ; d'autre part elle sait bien qu'elle ne peut pas vivre avec lui seul. Dans son premier roman, Duras structure déjà la dramaturgie familiale, dont le point clé subsiste dans les romans à venir.

Pour la femme, le corps est objet de jouissance, la mère ne connaît pas le désir, c'est peut-être la raison pour laquelle Duras porte une véritable passion au désir charnel. Elle est audacieuse et belle, aime pour aimer, mais ce n'est pas vraiment une femme fidèle, et elle n'échoue jamais dans l'amour, malgré la trahison.

---

qu'ils sont sur son corps. Rien de pareil ne se produira dans la paternité. » (VM, p. 69)

<sup>101</sup> Voir le détail dans *Marguerite Duras* de Laura Adler.

La découverte du corps féminin, la volonté d'obtenir le désir sont des points importants de la liberté féminine. La transformation de la fille en femme suit les traumatismes de la mort du bébé de la mendicante et celle de son propre enfant mort-né, cette peur est toujours présente.

*Le Vice-Consul* commence par : « Elle marche, écrit Peter Morgan. » (VC, p. 849) Cela nous donne deux informations : « Elle » est une femme anonyme, dont l'histoire est racontée par un homme, Peter Morgan, qui joue le double rôle d'écrivain et de narrateur d'un roman infini dans le roman. Une errante, « dans la chaîne organique de la faim et de la douleur », ne possède rien, « que ces mots sans suite, ces cris, ces rires, non décidés, non ressentis ». (FG, p. 160) Chassée par l'annonce de la maternité, elle cherche un lieu pour se perdre. Le problème de la mendicante redouble la crainte de la venue des règles chez la jeune fille : « J'avais onze ans et demi, j'avais mes règles pour la première fois [...] C'est sans doute à cette époque-là que j'ai approché le plus la folie. [...] C'est une des périodes les plus difficiles de mon existence, parce que je n'osais pas le dire à ma mère. [...] C'est une sorte de folie meurtrière qui s'est emparée de moi à cet âge-là »<sup>102</sup>. Dans ces deux situations, le corps de la fille devient un objet de rejet, les changements sont considérés comme inacceptables pour la mère.

Et si les changements signifiaient la venue du malheur de la femme et de l'enfant à venir ? La naissance de l'enfant est souvent représentée le cheminement vers la mort au cours de l'accouchement : « Il était mort d'une mort séparée ». (O, p. 281) Nous ne pouvons pas négliger les souvenirs terribles de l'enfant mort de la mendicante et de l'enfant mort-né de Duras. Elle s'en souvient toujours, et ne peut oublier. Cette détresse / séparation originaire devient la 'ressource' du rejet, de la perte, de la solitude, du désespoir ou de l'angoisse<sup>103</sup>. Le refus de la mère est causé par un manque concernant le sexe, ce manque absolu demeure chez la fille et s'installe dans la relation mère-fille.

---

<sup>102</sup> Suzanne Lamy et André Roy, *Marguerite Duras à Montréal*, Paris, Spirale, p. 66.

<sup>103</sup> Suzanne Ferrière-Pastureau, *Une étude psychanalytique de la figure du ravisement dans l'œuvre de M. Duras*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 59.

Deuxième partie. La fille de la douleur, l'enfant dans l'adulte

## Chapitre 4

### La famille et le roman familial

Eileen Chang

#### Une grande famille aristocratique sur le déclin

Eileen Chang, dont le nom original utilisé dans l'enfance est Zhang Ying (张瑛), naît en septembre 1920 dans la résidence Chang, au cœur de la concession internationale de Shanghai. C'est le premier enfant du jeune couple formé par Zhang Zhiyi (张志沂) (1896-1953) et Huang Suqiong (黄素琼) (1893-1957), à qui tout le bonheur est promis. C'est une famille politique illustre. Le grand-père paternel, Zhang Peilun (张佩纶), est le fils-frère de Li Hongzhang, un fonctionnaire des Qing influent au tribunal. Il épouse la grand-mère paternelle de M. Chang, Li Juyu (李菊耦) (1866-1916).

LI Hong-zhang et ZHANG Pei-lun sont deux hommes d'État très célèbres de la fin de la dynastie Qing :



LI Hong-zhang (15 février 1823 – 7 novembre 1901), marquis Suyi de première classe, est un général chinois qui a mis fin à plusieurs révoltes, et un homme d'État de premier plan de la fin de l'empire Qing. Il occupe des postes importants à la Cour Impériale, tel que celui de vice-roi du Zhili<sup>104</sup>, et joue un rôle majeur dans l'organisation de la contre-offensive de l'empire Qing face à la révolte des Taiping, en levant une milice dans sa province, l'armée de l'Anhui<sup>105</sup>. Il constitue ainsi la première armée chinoise moderne -- l'armée de Beiyang, à partir de l'armée de l'Anhui. Cette réforme considérable, qu'il mène de

<sup>104</sup> Y compris actuellement Beijing (tous), Tianjin (tous), Hebei (la majorité), Shandong (en partie), Henan (en partie), Liaoning (en partie), Mongolie intérieure (en partie).

<sup>105</sup> C'est le pays natal de LI Hongzhang.



1880 à 1900 environ, s'accompagne de la création d'une marine moderne -- la flotte de Beiyang. Il est l'un des principaux partisans du Mouvement de l'occidentalisation, des années 1860 jusqu'aux années 1890. En Occident, il est surtout connu pour ses talents de négociateur en diplomatie. LI est un symbole littéraire ambivalent de la Chine sous la dynastie Qing. Son image en Chine reste largement controversée, son manque de lucidité politique ainsi que son incapacité à gagner une campagne militaire extérieure contre les puissances étrangères sont critiqués, mais on fait l'éloge de son rôle en tant que pionnier de la modernisation industrielle et militaire à la fin des Qing.



ZHANG Pei-lun (24 novembre 1848 - 4 février 1903) est l'un des membres les plus éminents du parti puriste<sup>106</sup> dirigé par Zhang Zhi-dong<sup>107</sup>, un groupe extrémiste qui exhorte à la résistance à la présence française dans le nord du Vietnam au début des années 1880, même au prix d'une guerre avec la France, en opposition à la position plus modérée préconisée par Li Hong-zhang et ses partisans.

Même si leurs opinions politiques divergent, ZHANG Pei-lun est apprécié par LI Hong-zhang, et ZHANG devient son gendre malgré la différence d'âge du couple et l'opposition de la mère de Li Juou. Cette expérience est relatée dans le roman de HAN Bang-qing : *The Sing-song Girls of Shanghai*, Eileen Chang le traduit en anglais quand qu'elle vit aux États-Unis. ZHANG Pei-lun et LI Hong-zhang vivent le déclin de l'Empire du Grand Qing et de la Nation chinoise, alors que la période de troubles

---

<sup>106</sup> **Le parti puriste** : 清流党 des années 1880 aux années 1910, les mandarins présentent leurs remontrances à l'Empereur et discutent la politique pour améliorer la situation de la fin de la dynastie des Qing. ZHANG Pei-lun, ZHANG Zhi-dong, HUANG Ti-fangn et BAO Ting sont considérés comme « les quatre mandarins du parti puriste » de cette époque-là.

<sup>107</sup> **Zhang Zhidong** est un homme politique chinois éminent de la fin de la dynastie Qing. Il plaide pour la réforme contrôlée. Avec Zeng Guofan, Li Hongzhang et Zuo Zongtang, il fait partie des « quatre fonctionnaires célèbres de la fin des Qing ».

commence déjà. Le règne de la dynastie Qing prend fin le 12 février 1912 avec l'abdication du dernier empereur de Chine, Puyi, âgé de six ans.

Son grand-père maternel, Huang Yisheng (黄翼升), est un commandant de la marine de premier plan. Son enfance se passe principalement auprès de sa tante paternelle Zhang Maoyuan (张茂渊) (1898-1991). La famille déménage à Tianjin en 1922, Chang a alors deux ans. En 1923, sa mère les quitte pour le Royaume-Uni après que son père ait pris une concubine et soit devenu dépendant à l'opium. Bien qu'elle ait les pieds bandés, sa mère parvient à skier dans les Alpes. Son mari ayant promis de mettre fin à sa dépendance à l'opium et à ses liaisons, elle revient en 1927. La famille s'installe à Shanghai l'année suivante. Finalement, les parents divorcent en 1930. Son frère cadet Zhang Zijing (张子静) (1921-1997) et elle-même sont élevés par leur père. Chang va à l'école à l'âge de quatre ans. Bien qu'elle dise que sa famille n'était pas religieuse, elle a fréquenté jusqu'en 1937 une école chrétienne, le lycée pour filles Sainte-Marie, où elle apprend à parler chinois et anglais. Après sa qualification à l'école secondaire, Chang se querelle avec sa belle-mère et son père la bat. Lorsqu'elle contracte la dysenterie, au lieu de la faire soigner, il la force à rester dans sa chambre pendant six mois. Peu de temps après son 18<sup>e</sup> anniversaire, Chang s'enfuit pour vivre avec sa mère. Elles vivent ensemble pendant près de deux ans, jusqu'à ce qu'elle fréquente l'université et séjourne brièvement à Hong Kong.

En 1939, Chang est admise à l'université de Londres avec une bourse complète, mais elle ne peut y achever ses études à cause de la Seconde Guerre sino-japonaise. À la place, elle étudie la littérature anglaise à l'université de Hong Kong, où elle rencontre son amie Fatima Mohideen (炎樱), décédée en 1995. Il lui reste encore un semestre pour obtenir son diplôme quand Hong Kong tombe aux mains de l'Empire du Japon, en décembre 1941. Chang prend la décision de retourner en Chine. Son objectif initial est de terminer son baccalauréat à l'université Saint-John, mais elle doit abandonner après plusieurs semaines, à cause de problèmes financiers.

En 1952, Chang retourne à Hong Kong et travaille comme traductrice pour le Service d'information des États-Unis pendant trois ans. Elle écrit *The Rice Sprout Song*, son premier roman entièrement rédigé en anglais. Elle part pour les États-Unis en 1955, et ne reviendra jamais en Chine continentale. Elle devient citoyenne américaine en 1960.

En 1963, Chang achève ses romans autobiographiques écrits en anglais *The Fall of the Pagoda* et *The Book of Change*. Ils sont considérés comme des tentatives d'offrir un autre style d'écriture adapté à l'Amérique, mais cela ne fonctionne pas. Les deux romans ne sont publiés qu'en 2010, quinze ans après le décès de leur auteur.

## Deux mariages



Chang rencontre son premier mari, Hu Lancheng<sup>108</sup> (胡兰成), en 1943. Elle a vingt-trois ans et lui trente-sept. Ils se marient l'année suivante lors d'une cérémonie privée. Fatima Mohideen est l'unique participante. Alors qu'il courtise Chang, Hu est encore marié à sa troisième épouse. Malgré le fait qu'il soit considéré comme un traître pour avoir collaboré avec les Japonais durant la Seconde Guerre mondiale, Chang lui reste fidèle. Peu de temps après, Hu part à Wuhan travailler pour un journal. Dans un hôpital local, il séduit une infirmière de dix-sept ans, Zhou Xunde (周训德), qui ne tarde pas à emménager avec lui. Quand le Japon est défait en 1945, Hu utilise une nouvelle identité et se cache dans un village près de Wenzhou (dans la province du Zhejiang), où il se remarie avec Fan Xiumei (范秀美). Chang et Hu divorcent en 1947.

---

<sup>108</sup> **Hu Lancheng** (28 février, 1906 - Juillet 25, 1981), écrivain et éditeur. Pendant la Seconde Guerre sino-japonaise, il collabore avec les Japonais, servant brièvement dans le gouvernement fantoche dirigé en Chine par Wang Jingwei en 1939-1940. Après la guerre, il se cache et fuit à Tokyo, au Japon. Au début des années 1970, à Taiwan, il enseigne à l'université la culture chinoise pendant plusieurs années, jusqu'à ce que la pression populaire le force à retourner à Tokyo, où il meurt en 1981.



À MacDowell Colony<sup>109</sup>, dans le New Hampshire, Chang rencontre son second mari, le scénariste américain Ferdinand Reyher. Chang a trente-six ans et lui soixante-cinq. Alors qu'ils séjournent brièvement à New York (Chang à New York City, Reyher à Saratoga), Chang écrit à Reyher qu'elle est enceinte de lui. Chang ne reçoit pas la lettre et elle lui téléphone le lendemain matin pour l'informer de son arrivée à Saratoga.

Reyher répète qu'il ne veut pas de cet enfant. Chang fait une fausse couche peu de temps après. Le couple se marie le 14 août 1956. Après le mariage, ils vivent à New York jusqu'en 1956, ils retournent ensuite dans le New Hampshire. Un jour, après avoir été roué de coups, Reyher reste paralysé. La vie impose un lourd fardeau à elle, jusqu'au 8 octobre 1967, son deuxième mari meurt.

Le 8 septembre 1995, alors qu'elle vit en recluse, Chang est retrouvée morte dans son appartement de l'avenue Rochester, à Westwood en Californie, par son propriétaire. Son certificat de décès indique qu'elle est morte d'une maladie cardiovasculaire. Selon sa volonté elle est incinérée sans services commémoratifs et ses cendres sont dispersées dans l'océan Pacifique. Son frère cadet Zhang Zijing meurt le 12 octobre 1997, à Shanghai. Lui et sa sœur n'ayant pas d'enfants, la famille n'a pas de descendants.

## Chang et la passion pour les vêtements bizarres

When I'm eight, I want to wear my hair in a wave; at ten, I want to put on high heels.

--- *From the Mouths of Babes*, Eileen Chang, p. 6

---

<sup>109</sup> **The MacDowell Colony** est une colonie d'artistes située près de Peterborough, une petite ville de l'État du New Hampshire au nord des États-Unis. Fondée en 1907 par la pianiste Marian MacDowell, elle offre pour une durée limitée, à une sélection d'artistes de tous horizons, des conditions de séjour et de travail propices au recueillement et à la création artistique.

## Les vêtements et le souvenir traumatisant



Tous les sentiments primitifs peuvent être transposés sur les choses aimées, c'est un moyen pour canaliser sans dommage les sentiments. Chez Chang, la passion pour les vêtements exprime la crainte profonde de ne pas avoir assez d'amour durant sa vie. Pour compenser cette insuffisance, elle est obsédée par la mode et se sent dépendante de ses vêtements. En fait, cette passion est l'origine d'une projection d'une partie ou de la totalité d'elle-même. Nous avons dit plusieurs fois que Chang est une femme volontairement solitaire, mais elle ne supporte pas de porter des vêtements ordinaires. Avec ses vêtements bizarres, elle peut échapper à son avidité et à l'agressivité de ses sentiments infantiles.

### Au sujet de la mère – le début du sentiment d'infériorité

Aux yeux de la petite Chang, sa mère est une belle femme, élégante et moderne, en tous points parfaite. Dans ses romans autobiographiques et ses proses, elle décrit plusieurs fois une scène durant laquelle sa mère reste debout devant le miroir pour se maquiller. C'est très impressionnant pour la petite fille : « One of my earliest memories is of my mother standing in front of a mirror, pinning a jadeite brooch onto a green, short-waisted jacket. Standing to one side, I looked up at her, awash with envy and unable to wait until I grew up. » (WW, p. 6)<sup>110</sup>

La mère est belle, son goût est parfait. En plus, alors qu'elle a quatre ans, sa mère quitte la famille pour aller en Europe. La relation mère-fille est peu intime. Dans la mémoire de Chang, sa mère est une invitée qui tient une valise à la main, prête à partir<sup>111</sup>. Le premier retour de la mère a lieu quatre ans plus tard, c'est une nouvelle

---

<sup>110</sup> «Un de mes premiers souvenirs de ma mère : debout devant un miroir, elle épingle une broche de jade vert sur une courte veste. À ses côtés, je lève les yeux vers elle, envieuse et incapable d'attendre d'avoir grandi. »

<sup>111</sup> Dans *The Fall of the Pagoda*, « they (la mère et la tante) looked dainty sitting like guests on the straight-backed chairs, gathered unto themselves as ready to leave any minute as their own trunks that stood around the room.» (FP, p. 97)

très importante pour la fille qui porte sa plus jolie veste<sup>112</sup>. Elle pense que sa mère sera heureuse de la voir, mais c'est le contraire :

--- « "Ai-yo, Mrs Ho (Dry Ho, la nourrice de Lute/Eileen), what's that she's wearing?" Dew wailed. "Come let me see. Ai-yo, this is too small. [...] Look. So tight at the chest, and look here, at the waist. Look like I don't know what. [...] It should have been thrown away long ago." [...] "And those slinky long pants", she started to laugh, "Like an opium-smoking singsong girl." » (FP, p. 97-8)<sup>113</sup>

--- « Lute was so angry she could cry. Her best outfit, and it had to be tight to be smart as Miss Seven (la concubine du père, une fille de joie) had said. I don't care what you say, she cried out inside, it's beautiful. She was slightly mollified when Dew ran her fingers through her bangs. But then she discovered her cherished bangs were being pushed to one side. » (FP, p. 98)

C'est la première fois que la frustration est provoquée par sa mère, précisément à cause du choix d'une veste. La fille ressent le mépris de sa mère, ce sentiment se renforce au cours des années suivantes. Sur les photos connues, Chang porte souvent de beaux vêtements au style unique ; elle aime particulièrement des costumes et les confectionne elle-même : son amie Madame Soong a conservé beaucoup de dessins de ses conceptions, avec des détails sur la texture, la taille, et même le style des boutons. Très enthousiaste au sujet des vêtements, surtout concernant le Qipao<sup>114</sup>, alors qu'en temps de guerre toutes les matières manquent, elle utilise des rideaux, des housses de canapé, et même la couverture ouatée de sa grand-mère pour confectionner ses robes. En outre, à Shanghai, avec son amie Fatima<sup>115</sup>, elle

---

<sup>112</sup> « my pink jacket[...] ] The orange pink silk was quite worn but still smart with the black silk pants.» (Ibid.)

<sup>113</sup> « "Ai-yo, Mme Ho (Dry Ho, la nourrice de Lute / Eileen), que porte-t-elle là ?" Dew gémit. "Laissez-moi regarder. Ai-yo, c'est trop petit. [...] Regardez. C'est trop serré à la poitrine, et regardez ici, à la taille. Je ne sais pas pourquoi elle me regarde. [...] Cela aurait dû être jeté depuis longtemps. [...]" Et ces pantalons longs et minces," elle commence à rire, "comme une fille de joie qui fume l'opium. »

<sup>114</sup> La **qipao** est un vêtement féminin chinois d'origine mandchoue, modernisé et mis à la mode à Shanghai au début du XX<sup>e</sup> siècle sous le nom de changshan, nom conservé dans le sud de la Chine.

<sup>115</sup> Fatima Mohideen, Chang en parle beaucoup dans ses œuvres, notamment dans la trilogie, où elle est prénommée Bebe.

ouvre une boutique de design de vêtements et l'annonce dans les journaux. Certains chercheurs stipulent que Chang éprouve un sentiment d'infériorité, je pense que ce sentiment d'infériorité vient du mépris de sa mère chérie, c'est pourquoi, depuis l'adolescence, elle revêt souvent des vêtements étranges, pour renforcer sa confiance en elle, mais l'ombre de son enfance rôde autour d'elle, insidieuse.

Je voudrais souligner un détail que d'autres ignorent : en relatant ce souvenir traumatisant, Chang donne le nom de la concubine de son père « Miss Seven », que nous pouvons retrouver dans ses proses<sup>116</sup>. Chang pense que sa veste rose est très belle, et selon Miss Seven la veste doit être bien serrée pour avoir une silhouette élégante. Il s'avère que sa mère n'aime pas cette veste. Nous ne trouvons aucune trace prouvant que la mère a entendu les propos de Miss Seven et que la critique vestimentaire aurait pour origine une colère causée par la présence de la concubine.

### **De la belle-mère – le prix de l'indépendance**

For a time, when I was living under the regime of my stepmother, I had to choose things to wear from among her hand-me-downs. I will never be able to forget a certain dun-red, thinly quilted gown. It was the color of chopped beef, and I wore it for what seemed like forever, looking as if my whole body was covered with chilblains, and even when winter had passed, the scars from the sores still remained the gown was that hateful, that shameful. Mostly on account of the fact that I was ashamed of my own appearance, my life in middle school was unhappy, and I rarely made any friends.<sup>117</sup>

--- *From the Mouths of Babes*, Eileen Chang, p. 6

---

<sup>116</sup> Parfois, le nom de « Miss Seven » est changé en « Miss Eight ». En fait, c'est la même personne.

<sup>117</sup> « Quand je vivais sous le régime de ma belle-mère, j'ai eu à choisir des choses par elle déjà utilisées. Je n'oublierais jamais une fine robe matelassée rouge foncé. Elle était de la même couleur que le boeuf haché et je l'ai portée pendant ce qui m'a semblé une éternité, comme si tout mon corps était couvert d'engelures. L'hiver passé, les cicatrices des plaies demeurent, la robe ne provoquait que haine et honte. Du fait que j'avais honte de mon apparence, ma vie au collège était malheureuse, et je n'y avais pas d'amis. »

Si le divorce des parents peut être considéré comme un tournant dans la vie de la petite Chang, l'arrivée de la belle-mère est sans aucun doute une catastrophe pour elle (Chang / Lute) et son frère cadet (Zijing / Hill). Quand elle apprend que son père s'est remarié, elle ressent aussitôt de l'hostilité envers sa belle-mère car elle a entendu de la nourrice de son frère cadet Dry Qin beaucoup d'histoires sur les méchantes belles-mères. Le divorce des parents, le départ de la mère à l'étranger et l'arrivée de la belle-mère ont aiguisé le désespoir de la fille : sa famille a été brisée et rien ne sera plus comme avant. Avant même leur rencontre, la figure de la belle-mère provoque de l'effroi car Chang n'est qu'une enfant de dix ans : « The idea of having a stepmother stood tall and faceless before Lute blocking all view. It was like taking a turn in the road and suddenly looking up into a wall so high, so close it slapped the breath out of you. [...] "If she's on the veranda now I'll push her off the railings." The thought came as clear as though she heard it spoken. She was angry because she had been content with so little, her home was not much, nor was her farther and yet even this would not keep. » (FP, p. 149-150)<sup>118</sup>

Elle a peur que la belle-mère lui ôte l'amour de son père, elle décrit la peur qui suit la naissance de l'enfant de la belle-mère. Elle croit que l'attitude irascible de son père est causée par la belle-mère, de même que la violence sur son frère cadet... tout est provoqué par la présence de la belle-mère. La relation familiale empire et se complique. Je vais explorer ce point en détail dans la partie consacrée à la relation père-fille, car dans cette section il s'agit de parler de la relation entre les vêtements et les dommages psychologiques.

Dans *The Fall of the Pagoda*, Chang ne mentionne pas « a certain dun-red, thinly quilted gown. It was the color of chopped beef » -- ce qu'elle écrit dans *Whispers* -- mais elle nous raconte un épisode relatif à un manteau. Bien que la famille de Chang soit sur le déclin, dans les années 1930, c'est encore une famille riche, grâce à son

---

<sup>118</sup> « L'idée d'avoir une belle-mère grande, sans visage, bloque toutes les pensées de Lute. C'était comme découvrir dans un virage un mur très haut, si près qu'elle vous coupe le souffle. [...] "Si elle est sur la véranda maintenant, je vais la pousser par-dessus la rampe." Cette pensée m'est venue, claire comme si elle avait parlé auparavant. Elle était en colère parce qu'elle avait si peu de choses, elle n'a perdu ni sa famille et ni son père cette fois. »



héritage. Ce texte nous apprend que Lute/Chang « only had a jacket cut down from a coat she had outgrown. Even this became too small.» (FP, p. 188)<sup>119</sup> Elle a besoin d'un manteau pour passer l'hiver. Elle se heurte à l'opposition de sa belle-mère, et le ton monte entre elles :

« "That shows how you're growing", Honor Pearl said smiling. "No use making a coat now."

"But I need one when I go out."

"Not when you go to relatives, they won't think like that. In our family we wear just anything. The same in your family, your grandmother used to be so frugal, ask your father."

[...] "But it's cold."

"Put on more clothes," Honor Pearl said half laughing.

"I feel odd when everybody has a coat."

"Who will laugh at you? You don't know how things are outside, so many people out of jobs, so many factories closing down, and the Japanese looking for trouble."

[...] the black astrakhan coat that Honor Pearl had just ordered for herself. » (FP, p. 188)<sup>120</sup>

Entre 1931 et 1937, Chang suit des études à St. Mary's Hall. C'est une école fondée par un missionnaire américain, une école privée réservée aux enfants des familles riches. Non seulement elle n'a pas de manteau d'hiver, mais en plus elle doit porter les vieux vêtements de sa belle-mère : nous pouvons comprendre combien son embarras est grand : « She (Lute) did not enjoy having short straight hair, all cowlicks

---

<sup>119</sup> «Elle a seulement une veste taillée à partir d'un manteau, et devenue trop petite. »

<sup>120</sup> «"Cela montre bien comme vous êtes devenue ", dit en souriant Honor Perle. "Pas besoin de manteau maintenant."

"Mais j'en ai besoin quand je sors."

"Pas quand vous allez dans la famille, ils ne regardent pas ça. Dans notre famille, nous ne portons rien. C'est pareil dans votre famille, votre grand-mère était frugale, demandez-donc à votre père. "

[...] "Mais il fait froid. "

" Mettez plus de vêtements, "dit Honor Perle en riant à moitié.

"Je me sens mal à l'aise parce que les autres ont un manteau."

"Qui donc se moquerait de vous? Vous ne voyez donc pas comment ça se passe dehors ? Tous ces gens sans emploi, les usines qui ferment et les Japonais qui nous cherchent des ennuis ? "

[...] Honor Pearl venait de se commander ce manteau d'astrakan noir. »

and wearing her stepmother's old clothes of which there was a great store from the days before her marriage, drab genteel pin-stripes that made her look thinner and straighter than ever.» (FP, p. 198)<sup>121</sup>

À l'âge de dix-huit ans, Chang participe à un concours d'écriture et son article *Mon rêve de génie* est publié dans la revue *Xi Feng (Vent d'ouest)* en 1941. Elle le considère comme sa première prose. À la fin de cet article de presque cinq cents mots elle écrit : « En l'absence de communication avec l'être humain, je suis remplie de joie dans la vie. Mais je ne peux pas surmonter l'inquiétude qui me ronge chaque jour : la vie est une robe magnifique, couverte de poux. » (p. 465) Ces phrases sont terribles et tristes. Beaucoup d'évènements sont survenus durant cette année, son père l'a battue et elle s'est sauvée de la maison, mais son séjour chez sa mère n'a pas été satisfaisant. Chang compare la vie à une robe magnifique, mais couverte de poux qui symbolisent les ennuis de l'existence. Les vêtements deviennent une forme d'expression pour représenter son nœud psychique, un obstacle qu'elle ne peut pas surmonter.

### **Les vêtements et la conscience féminine**

The sloping shoulders, narrow waist, and flat chest of the ideal beauty, who was to be both petite and slender, would disappear under the weight of these layers on layers of clothing. She herself would cease to exist, save as a frame on which clothing could be hung. The Chinese do not approve of women who are overly obtrusive to the eye. [...] If even women who sought to gain distinction for themselves by such honorable means had their detractors, what of those who, in eccentrically deviating from sartorial norms, did even greater violence to accepted modes and customs?<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> «Elle (Lute) n'aimait pas ses cheveux courts et droits, elle portait les vêtements de prêt-à-porter usagés de sa belle-mère, les rayures ternes lui donnaient l'air plus mince et plus droite que jamais.»

<sup>122</sup> « Les épaules tombantes, la taille étroite et la poitrine plate constituent la beauté idéale, à la fois petite et mince, qui disparaît sous le poids et les couches de vêtements. Elle n'existerait que comme un cintre sur lequel des vêtements pourraient être suspendus. Les Chinois n'approuvent pas les femmes trop voyantes. [...] Même les femmes qui cherchent à se distinguer par des

Selon la tradition chinoise, on préconise la doctrine « l'homme et la femme ne doivent pas donner et accepter les choses en privé ». Les hommes, y compris le père et le frère, et à la seule exception du mari, ne peuvent pas toucher n'importe quelle partie du corps de la femme. Chang nous cite un exemple sanglant : «Even the most spectacular virtues recorded by history-for example, a woman hacking off her own arm after having been touched by a strange man, however admired by commoners, always produced a vague sense of regretful unease among the educated class, who believed women should not draw attention to themselves, no matter the circumstances. The most spotless of reputations can be tarnished by exposure to the steamy breath of the multitudes. » (WW, p. 66)<sup>123</sup>

La tradition exige que la femme soit prête à mourir pour préserver sa chasteté ; le mariage est une décision parentale avec l'aide d'un intermédiaire. La virginité appartient au mari et après la mort de celui-ci la femme doit lui rester fidèle et conserver la chasteté dans le veuvage. La décision du remariage doit être acceptée par la famille du défunt mari ; cependant, la grande majorité des familles demandent à la femme de rester veuve, afin qu'à sa mort l'Empereur puisse se réjouir de la construction de **l'arc commémoratif de la chasteté**, et les deux familles en ressentir de la gloire. La morale est établie par l'homme, la femme ne peut qu'obéir sans émettre d'objections. Par conséquent, les vêtements de la femme, à tous les stades de sa vie, ne relèvent pas de ses vœux.

Le patriarcat domine l'esthétique des femmes, les vêtements en sont la preuve la plus évidente. Leurs vêtements doivent être conformes aux rites féodaux : la texture, la couleur, le style, y compris les bijoux et le rythme de la marche. Si une femme

---

moyens honorables ont des détracteurs. Que dire alors de celles qui, en s'écartant de façon visible des normes sévères sur la mode et la costume ? »

<sup>123</sup> «Les vertus les plus spectaculaires sont inscrites dans l'histoire. Par exemple, l'histoire de cette femme qui a coupé son bras touché par un inconnu. Admirée par les roturiers, la tradition produit un vague sentiment de malaise parmi la classe instruite, qui pense que les femmes ne doivent pas attirer l'attention sur elles-mêmes, quelles que soient les circonstances. La moindre réputation sans tache peut être ternie par l'exposition publique. »

enfreint ces rites et codes, non seulement les hommes, mais également les femmes, pourtant déjà opprimées, seront attaqués pour cela, sans que cela provoque la moindre sympathie. L'auteur cite quelques exemples :

« The strictest formalization prevailed in the matter of the skirt worn out-side the trousers when a woman left the house. Usually it was black, but on festive occasions a wife might wear red, and a concubine pink. Widows were restricted to black, but if the husband had been gone more than a few years and the in-laws were still in the house, lake blue or lilac were permissible. The tiny pleats in the skirt were the most exacting test of a woman's grace and comportment. Ladies of good family walked with such mincing steps on their tiny feet that, although the pleats could not be prevented from moving a little, this motion was restricted to an almost imperceptible quiver of the fabric. A pretty maiden of humble origins, unused to such attire, would almost inevitably create the unfortunate impression of being wind-blown and wave-buffed. Even more trying were the red skirts worn by brides, which were festooned with innumerable sashes, each half an inch wide and tied at the end with a little bell. The bride was to emit no more than a faint chime as she moved, like the sound of bells on a distant pagoda carried on the wind. It was not until the 1920s, when gathered skirts with a freer and more billowy effect came into style, that these sorts of skirts were done away with entirely. » (WW, p. 66)<sup>124</sup>

Les femmes sont revêtues de vêtements complexes de la tête aux pieds, et la libération la plus évidente est de s'en débarrasser. Comme l'écrit Chang : « Chinese fashion designers of old seemed not to have understood that a woman is not a Prospect Garden. [...] The history of Chinese fashion consists almost exclusively of the steady elimination of those details. »(WW, p. 73)<sup>125</sup> Chang pense que « Chinese fashions can be more reliably read as representing the will of the people »

---

<sup>124</sup> «La norme la plus sévère prévalait le type de vêtement quand une femme a quitté la maison. Habituellement, il était noir, mais lors des fêtes une femme pouvait porter du rouge, et du rose pour la concubine. Les veuves sont limitées à la couleur noire, mais si le décès est ancien et les beaux-parents encore dans la maison, le bleu et le mauve sont autorisés. Les petits plis de la jupe constituent le test le plus exigeant de la grâce d'une femme et de sa démarche. Les dames issues de familles riches se déplacent à petits pas avec leurs pieds minuscules. Les plis bougent à peine, il n'y a qu'un imperceptible frémissement du tissu. Une jolie jeune fille d'origine modeste, peu habituée à ces vêtements, crée inévitablement la fâcheuse impression qu'elle est emportée par le vent et secouée par les vagues. Plus encore, les jupes rouges portées par les mariées, ornées de ceintures innombrables d'un demi-pouce de large et auxquelles est accrochée une petite cloche. La mariée émet un faible son quand elle bouge, comme le son des cloches sur une lointaine pagode transporté par le vent. Il faut attendre les années 1920, et une réforme pour un style plus libre, pour que ce type de jupes soit complètement supprimé. »

<sup>125</sup> «Les créateurs de mode chinois semblent ne pas avoir compris que la femme n'est pas un jardin. [...] L'histoire de la mode chinoise se compose presque exclusivement de l'élimination régulière de ces détails. »

(ibid.)<sup>126-127</sup> Elle fait l'analyse de la conscience féminine à partir d'une robe courte avec un col haut, dans les années 1930, et nous présente les sensations des femmes sur la tendance générale décidée par les hommes. On peut voir, à travers les vêtements des femmes, les époques où les normes esthétiques du patriarcat ont pu dominer le corps et la dignité de la femme. Elle écrit : « Such a collar is simply unforgivable. But it did serve quite adequately as a symbol of the deliberate, reasoned sensuality so prevalent in the atmosphere ten years ago: an upright collar separating a goddesslike head from the voluptuous and sensual body far below. This was parody; this was the mad laughter that comes on the heels of despair. » (WW, p. 74)<sup>128</sup>

De toute évidence, Chang reconnaît l'indivisibilité du corps et de l'esprit, la colère « unforgivable » et « the mad laughter that comes on the heels of despair » révèlent ses propres sentiments liés au corps féminin. Au-delà du désespoir, il y a un rire arrogant et une cinglante ironie. Plus important encore, Chang utilise la « goddesslike » pour faire l'éloge des femmes, le corps féminin n'est plus réduit à un objet érotique, il devient un symbole suggérant la divinité. Avec la séparation de la tête et du corps, la déesse (les traits de la femme) et la chair du diable (le corps féminin) peuvent être séparés par la société patriarcale. L'interprétation de ce vêtement en est la balance entre rire et colère, qui révèle l'angoisse potentielle des femmes écrivains. Cette anxiété constitue un thème essentiel de l'écriture de Chang, avec le refoulement sous la pression patriarcale des femmes.

En plus d'une passion pour les vêtements fantaisistes, elle portait beaucoup

---

<sup>126</sup> Comme elle l'écrit : « In a time of political chaos, people were powerless to improve the external conditions governing their lives. But they could influence the environment immediately surrounding them, that is, their clothes. Each of us lives inside our own clothes. » (WW, p. 71)

« À une époque de chaos politique, les gens sont impuissants à améliorer les conditions extérieures qui régissent leur vie. Ils pourraient pourtant influencer sur leur environnement immédiat, c'est-à-dire sur leurs vêtements. Chacun de nous vit à l'intérieur de ses propres vêtements. »

<sup>127</sup> « La mode chinoise est une bonne représentation de la volonté du peuple »

<sup>128</sup> « Un tel collier c'est tout simplement impardonnable. Mais il peut être considéré comme un symbole de l'impuissance féminine et reste populaire pendant dix ans : un col droit sépare la tête de la déesse de son corps sensuel. C'est une sorte d'un 'fou rire du désespoir'. »

d'intérêt aux vêtements « dépassés ». Par exemple, elle décrit un habit de Qing transmis de la génération de sa grand-mère. Cet accessoire représente son émotion complexe pour la famille ancienne / le patriarcat.

### **Les vêtements et les personnages**

For people who are unable to speak, clothes are a kind of language, a "pocket drama" they can carry wherever they go.<sup>129</sup>

--- *From the Mouths of Babes*, Eileen Chang, p. 8

Even the most heartless of women will wax passionate when she starts to speak of "last year's quilted silk gown."<sup>130</sup>

--- *A Chronicle of Changing Clothes*, Eileen Chang, p. 74

Comme nous le savons, l'écriture de Chang est toujours très délicate et la description des vêtements très détaillée. Le vocabulaire décrit des couleurs vraiment spéciales, dont un grand nombre est difficile à comprendre -- on peut y trouver l'influence de la littérature chinoise classique, comme dans la description détaillée des vêtements et des objets. Chang dépense beaucoup d'encre pour décrire un monde concret, cela rend sa langue très émotionnelle : un objet ou un vêtement, une fleur ou un brin d'herbe provoquent des sentiments. Elle décrit tellement de vêtements, qui n'évoquent rien pour le lecteur, chaque pièce de vêtement, comme chaque personnage, a une signification unique. Les vêtements peuvent préciser le contexte historique, l'humeur des personnages, la personnalité, la position au sein de la famille, mais également préfigurer de leurs destins.

Par exemple :

### **Albe et Alme, leur destin futur :**

---

<sup>129</sup> « Pour les personnes incapables de parler, les vêtements tiennent lieu de langage, de "drame de poche", ils peuvent être emportés partout. »

<sup>130</sup> « Même la femme la plus impitoyable s'enflamme quand elle commence à parler de " la robe de soie matelassée de l'année dernière." »

« Au Nouvel An, ils se tenaient côte à côte, vêtus de leurs robes molletonnées, satin bleu reliure pour l'un, brocart vert feuille pour l'autre, raides dans leurs vêtements épais, les bras écartés du corps, arborant le même visage blanc épaté de figurines en papier mâché. » (CD, p. 70)

Dans la description de l'enfant, on ne trouve aucune trace de vitalité, ce sont les enfants morts-vivants dans l'ombre de leur puissante mère.

### **Alme, le désir d'amour :**

« (Alme) revêtit une robe à haut col de crêpe Georgette vert pomme, garnie de volants aux manches, dont la jupe plissée s'évasait à la mode occidentale. » (CD, p. 75)

Alme vit dans l'ombre stressante de sa mère depuis la naissance. Cette robe est cousue pour la première rencontre avec le fiancé, c'est aussi sa plus belle robe. Le vert pomme signifie l'espoir. Alme espère vivement que le mariage lui permettra de quitter sa mère. Elle a choisi le style occidental car à cette époque, à Shanghai, c'est la mode ; et aussi pour augmenter ses chances parce que son fiancé revient de l'étranger. Mais nous savons que finalement Alme fait « un geste triste et beau », elle met un terme à son amour et cède face aux menaces de sa mère. Jusqu'à la mort de Sixte, elle ne quitte pas la famille et reste vieille fille.

### **Florelle, la tentation et le désir sexuel :**

« Elle (Florelle) portait une robe longue qui touchait le sol, d'un vert mouillé, des plus agressifs, qui colorait tout ce qu'elle approchait. Lorsqu'elle se déplaçait, si peu que ce soit, il semblait qu'à l'endroit qu'elle venait de quitter subsistait un sillage vert. Le vêtement, comme s'il était trop étroit, était fendu des deux côtés sur quelques centimètres et lacé avec un long ruban de satin entrecroisé qui laissait apercevoir des dessous rose foncé. Ces teintes exagérément tranchées rendaient daltonien si on les regardait trop longtemps. Il n'y avait qu'elle pour porter une tenue pareille. » (RRRB, p. 27)

« Rose rouge » est une personne passionnée, courageuse et directe, elle sait

comment se vêtir avec ostentation et se montrer sous un jour plus attrayant. Ce type de femme est très rare chez Chang qui lui donne une forte conscience féminine. Florelle réussit à prendre l'initiative et rompt avec son ancienne vie d'angoisse et de dépression. À travers le conflit visuel entre le rouge et le vert, nous percevons sa vitalité.

### **Chuanchang, une vie courte et tragique :**

En tant que benjamine, elle ne porte que les anciens vêtements de ses sœurs. Elle conserve « la naïveté et l'innocence », comme un enfant qui ne peut pas grandir, faible et pâle. Les vêtements de son élève : « bleu clair pour l'été, bleu foncé pour l'hiver ». (FF, p. 288) À l'âge du mariage, elle porte une robe de soie bleu très pâle, usée, trop grande, mais « Il y a un charme du vêtement large, quand on marche il se forme une vague après l'autre, l'endroit ajusté tremble ainsi que l'ourlet. » (FF, p. 293) Cette robe trop grande, usée, souligne sa position insignifiante dans la famille et révèle son autre identité, implicite -- de patiente. Même quand elle est malade, elle n'a pas de pyjama. Son fiancé l'abandonne et tombe amoureux d'une infirmière grosse. À la fin du récit, sa mère lui achète une paire de chaussures en cuir bon marché, Chuanchang l'essaye et déclare : « Ce cuir semble très solide, capable de durer deux ou trois ans. » (FF, p. 300) Mais Chang nous apprend qu'elle meurt trois semaines plus tard, par une ironie du sort. La tragédie de sa vie peut être présentée à travers une série de vêtements.

### **Sixte, le contexte historique :**

« Elle était vêtue d'une tunique corail tombante, bordée d'un galon blanc nacré, d'où dépassait un pantalon pincé aux chevilles, lias à reflets bleus, aux motifs de porte-bonheur *ruyi*. » (CD, p. 36)

Après la révolution de 1911, le mouvement féministe émerge. Avec la revendication de l'égalité des sexes<sup>131</sup>, les femmes commencent à porter des

---

<sup>131</sup> Comme Chang l'écrit dans sa prose : « but women in the 1920s [...] They had been immersed in Western cultural influence and intoxicated by its calls for equality between men and women,



pantalons comme les hommes. La femme habillée en pantalon devient très populaire. À ce moment-là, Sixte vient de donner naissance à Albe et Alme ; bien qu'elle soit dure, la vie étouffante dans cette grande famille n'a pas complètement changé son bon cœur. Elle voudrait bien porter des vêtements à la mode pour se rebeller un peu.

#### **Sixte, son identité de veuve :**

« Sixte était vêtue d'un haut de mousseline blanche et d'une jupe noire. » (CD, p. 56)

À cette époque, le mari de Sixte est mort depuis presque dix ans, ses enfants sont encore petits et, selon les rites féodaux, en plus du blanc et noir, la veuve ne peut pas porter de couleurs vives. La mousseline, originaire de Canton, est une sorte de soie chinoise très chère, or nous savons que son souhait est d'avoir beaucoup d'argent pour se dédommager de tant d'années de sacrifices et de répression. Quand son mari était vivant, elle avait peu de plaisirs ; après sa mort, en tant qu'épouse, elle n'a plus de liberté du tout : maintenant, elle a de l'argent mais elle doit vivre en veuve sa vie durant pour garder cette « cangue d'or ».

#### **Sixte, sa folie et sa position dans la famille :**

« Elle était vêtue d'une robe de brocart bleu-noir ornée d'un dragon lové » (CD, p. 101)

Sixte est une vieille dame qui a brisé le mariage de son fils, sa bru Jouvence étant morte de la tuberculose suite à ses mauvais traitements. Elle veut à présent détruire l'amour de sa propre fille. Sixte est vêtue d'une robe traditionnelle de style ancien, dont le motif le plus impressionnant est un « dragon » sur une base de couleur froide : le « dragon », en Chine, a une signification symbolique importante dans les temps anciens et seuls les vêtements de l'empereur peuvent être brodés de ce motif. Le dragon est un symbole du droit suprême, une robe « ornée d'un **dragon lové** »

---

[...] Soured and angry, they sought to discard everything that smacked of femininity, even to the point of eliminating womanhood altogether. »

exprime à la fois la position dominante de Sixte au sein de la famille et le début de son complot criminel ; Chang répète à plusieurs reprises que sa couleur préférée est le bleu, toutes les sortes de bleu, et dans sa première collection elle utilise en couverture son paon bleu préféré. Mais dans sa prose autobiographique *Whispers*, elle nous raconte qu'elle a été battue et enfermée presque six mois par son père. Dans ce récit, elle mentionne également le bleu mais, cette fois, le bleu signifie la mort, le désespoir et « the hushed threat of a murder » :

«My father proclaimed that he would kill me with one shot from his pistol. I was locked for the time being inside the empty room downstairs, and my existence in the house where I was born suddenly became strange and unfamiliar, like a wall in the moonlight whose whiteness only stands out against the blackest of shadows, its contours flattened and demented.

Beverly Nichols has some lines in a poem that speaks to the somber half-light of dementia: "in your heart / the moonlight sleeps." When I read those lines, I am reminded of the blue moonlight shining on the floor of our house, of the hushed threat of a murder about to take place.

[...]Just as I was planning my exit route, I came down with a case of gastroenteritis that very nearly killed me. My father did not call a doctor, and there was no medicine for me, either. For half a year, I lay sick in bed, staring at the light blue autumn skies and the stony gray deer antlers protruding from the gatehouse across the courtyard, with its rows of little bodhisattva statues arrayed across the ground, and I could not tell in which age or whose dynasty I was living. I was born in this house in a hazy dream state. Would I just as hazily die there as well, only to be buried in the courtyard outside? » (WW, p. 150-160)<sup>132</sup>

Revenons à la robe de Sixte : nous réalisons soudain, au cours de la description, que l'auteur a déjà fait allusion à l'intrigue suivante, une destruction, une catastrophe.

---

<sup>132</sup> «Mon père a crié qu'il allait me tuer d'un coup de pistolet. Je suis restée bloquée un moment dans la salle du bas vide, et mon existence dans la maison où je suis née devient soudainement étrange et inconnue, comme un mur au clair de lune dont la blancheur résiste à l'obscurité la plus sombre, avec ses contours aplatis.

Beverly Nichols écrit dans un poème quelques lignes qui parlent de la pénombre de la démence: "dans votre cœur / la lune dort." Quand j'ai lu ces lignes, je me suis souvenue de la lune bleue qui brille sur le sol de notre maison, de la menace feutrée d'un prochain assassinat.

[...] Comme je préparais ma sortie, j'ai été victime d'une gastro-entérite qui faillit me tuer. Mon père n'appelle pas le médecin et il n'y a pas de médicaments pour moi. Durant six mois, je reste au lit, malade, à regarder le ciel bleu et la lumière d'automne sur les bois pierreux cerf gris dépassant de la guérite dans la cour, avec ses rangées de statues de bodhisattva qui traversent la rue, j'étais incapable de dire mon âge ou la dynastie sous laquelle je vivais. Je suis née dans cette maison comme un rêve brumeux. Je vais mourir ici, de cette façon, et serais enterrée dans la cour à l'extérieur? »

Sixte est déjà folle, « avec toute la circonspection et la sagacité que donnent la folie », (CD, p. 101) elle a ruiné le bonheur de sa fille en quelques phrases, le bleu-noir qu'elle porte est le symbole de sa joie de tuer avec frénésie.

### **Jouvence, le contexte historique :**

« L'écran rouge sur le visage n'était plus de rigueur, la mariée, vêtue d'un ensemble de soie rose brodée, portait des lunettes bleues et un voile rose ; entrée ainsi dans la chambre nuptiale, elle avait ôté ses lunettes et se tenait assise sur le lit, tête baissée, dans les rideaux bleu-vert. » (CD, p. 78)

C'est un mariage à demi moderne, soi-disant un mariage civilisé, au début de la République de Chine, alors que la veste courte et la robe longue sont très populaires, les lunettes étant également un symbole de civilisation.

### **L'indépendance et l'indifférence**

Les hommes ne sont pas fiables. Comme pour l'argent, nous ne devons toujours compter que sur nous-mêmes.

--- *Une Chaîne des pièges*, Eileen Chang, p. 247

### **L'indépendance et la peur de perdre la personne aimée**

La dépendance est dangereuse, dans une certaine mesure, parce qu'elle signifie l'éventualité de la privation. Tous les comportements et sentiments sont nécessaires, jusqu'à un certain degré, c'est pourquoi les relations de dépendance ont tendance à éveiller la résistance et l'agressivité.

Le bébé est totalement dépendant des autres mais, au début, il ne le redoute pas, parce qu'il n'en a pas conscience, et même s'il s'agit d'établir une relation avec le sein maternel, à ce moment-là, il pense que ce sein fait partie de lui, tous ses désirs sont satisfaits. Quand ses désirs ne sont pas tous satisfaits, il ressent sa dépendance et apprend qu'il ne peut pas satisfaire seul ses propres désirs. Cela provoque de la haine, de la colère et de l'agressivité. Il ressent de la douleur et diverses sensations

corporelles, il pleure et crie, son monde est un univers de souffrance et d'étouffement. Avec le désir vient l'apprentissage de l'amour ; avec le besoin vient l'apprentissage de la dépendance. Tout ce qu'il aime ou désire peut lui procurer douleur. Un bébé ne peut pas se contrôler ni avoir de moyens de pression sur son environnement extérieur. Le but fondamental dans la vie étant de vivre agréablement, la réaction est immédiate : il essaye de se préparer à la crise et au sentiment de privation.

Nous savons que « l'attachement primitif de l'enfant au sein maternel et à son lait est le fondement de toutes les relations amoureuses. »<sup>133</sup> À partir de cette théorie nous pouvons comprendre les relations intimes de Chang avec les autres. Le sein et le lait sont les éléments nécessaires pour soulager la faim de l'enfant et satisfaire son désir sexuel. Dans ce doux environnement, il ressent de l'amour et du plaisir et se sent en sécurité, il n'est donc pas difficile de comprendre la haine qu'il éprouve lors du sevrage. L'expérience de ce premier attachement avec la mère et la nourriture persiste dans l'inconscient de l'adulte. En fait, durant cette période, l'enfant commence également à regarder le monde extérieur, il se montre curieux et éprouve du plaisir à rencontrer de nouvelles personnes et des choses différentes. L'attachement lui procure un sentiment d'angoisse de perdre la personne aimée/dont il est dépendant ; d'autre part, dans son inconscient, il y a une tendance à quitter sa mère et à transférer son amour sur d'autres personnes ou d'autres choses. Un sentiment contradictoire pousse l'enfant à s'éloigner de l'environnement familial et à déplacer progressivement son premier attachement : l'apparition d'autres centres d'intérêt a une grande importance pour le développement de sa personnalité et les attachements/rerelations ultérieurs. En outre, le désir sexuel de l'enfant pour ses proches lui procure un sentiment de culpabilité et la peur de perdre la personne aimée, ce qui contribue également à diminuer l'attachement (refouler les désirs sexuels → diminuer le poids des conflits intérieurs et de la culpabilité dans l'inconscient) pour ses parents et ses frères/sœurs.

---

<sup>133</sup> Melanie Klein, *L'Amour et la haine*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001, p. 125.

L'analyse ci-dessus nous permet de comprendre l'indifférence et l'indépendance, ces deux éléments caractéristiques essentiels chez Chang. C'est de l'amour, mais elle l'éprouve comme un sentiment violent, de haine, d'hostilité. Pour cette raison, ses relations avec ses cousins ou ses amis semblent plus douces. Par exemple : Chang n'est jamais retournée en Chine pour voir ses parents et son frère cadet, elle n'a pas écrit de lettres ou donné de coups de téléphone non plus. Elle n'assiste pas aux funérailles de ses parents ; et quand sa tante préférée est gravement malade, elle lui envoie seulement un télégramme, elle ne va pas la voir.... En revanche, elle entretient pendant plus de trois décennies une correspondance avec ses amis M. Stephen Soong et sa femme. Dans son testament elle évoque ce couple plutôt que son seul frère vivant.

### **La pression de l'argent**

Chang aime l'argent. Dans ses œuvres, elle ne le cache pas<sup>134</sup>. L'argent lui procure embarras et douleur, c'est également un moyen de se débarrasser de ses parents. Avec la détérioration de la situation économique de sa famille, Chang se sent de plus en plus menacée par la pauvreté. Dans *Pagoda*, par la bouche de Lute, nous pouvons aussi sentir cette menace croissante : « She felt close enough to him to sense his fear of money going. He (Elm Brook, son père) felt it more with it sleeping away than when he was throwing it away. » (FP, p. 144)<sup>135</sup> Son père ne peut payer ni la taxe de

---

<sup>134</sup> Par exemple: dans *From the Mouths of Babes*, p. 2, « When I was one year old, a group of objects were duly placed in front of me on a lacquer tray in order to predict my future career. What I picked was money—I think it was a little one-pound gold coin. [...] As soon as I learned the word "materialism," I insisted on calling myself a materialist. »

«Quand j'avais un an, des objets ont été placés en face de moi sur un plateau de laque afin de prédire mon avenir professionnel. J'ai pris l'argent, une pièce d'or d'une livre je pense. [...] Dès que j'ai appris le mot "matérialisme", j'ai insisté pour être décrite comme matérialiste. »

<sup>135</sup> «Elle se sentait assez proche de lui par rapport à la peur de l'argent perdu. Il (Elm Brook, son père) se sentait pire, dormant après l'avoir dépensé. »

la maison, ni des chaussures pour Lute et Hill. Dans *Pagoda*, Chang écrit: « Keeps putting it off, even a few days is good, he can have it warm him that much longer.»<sup>136</sup> (FP, p. 144) Elle se sent extrêmement gênée quand elle demande de l'argent à son père pour payer les cours de piano, et elle n'oubliera jamais cette scène : « I am unable to forget how I had to ask my father to pay my piano teacher's salary when I was little. I stood in front of the wicker opium couch, waiting, waiting for ever so long, and still no reply came. » (WW, p. 4)<sup>137</sup>

Plus tard, elle quitte son père et va vivre avec sa mère, mais la pression de l'argent est également perceptible : «At first, the act of asking my mother for money had a fascinating, intimate charm. [...] But later, despite the straits in which she found her-self, I had to press her for money every second or third day. The torments I suffered on account of her temper and my own ingratitude little by little extinguished my love for her in a stream of petty mortifications, until nothing was left of it. » (ibid.)<sup>138</sup>

Lute n'apprécie pas d'être un fardeau pour ses parents, elle croit que l'argent pourra sauver son frère cadet, soigner son agressivité envers ses parents, et que l'argent remplacera l'amour. La dépendance financière est ce dont elle veut se débarrasser par elle-même. En raison de l'expérience de sa mère, sa conscience féministe s'est éveillée. Dans ses relations amoureuses, Chang conserve une attitude calme ; durant ses deux mariages, elle maintient son indépendance économique et n'utilise pas l'argent de son mari.

---

<sup>136</sup> «Garde dans sa main, même quelques jours de plus, il peut le garder plus longtemps.»

<sup>137</sup> «Je suis incapable d'oublier le jour, quand j'étais petite, où j'ai dû demander à mon père de payer le salaire de mon professeur de piano. Je me tenais en face du canapé à opium, j'attendais, j'attendais longtemps, et il ne répondait toujours pas. »

<sup>138</sup> «Au début, le fait de demander de l'argent à ma mère était fascinant, un charme intime. [...] Mais plus tard, elle a éprouvé des difficultés, je devais alors attendre deux ou trois jours. J'étais tourmentée à cause de son humeur et de mon ingratitude, peu à peu mon amour pour elle s'est éteint dans un flux de mortifications mesquines, jusqu'à ce qu'il ne reste rien d'elle. »

## La trilogie autographique de Chang : *The Fall of the Pagoda, The Book of Change, Little Reunion*<sup>139</sup>

En 1975, The H.W.Wilson Company édite une collection *World Authors 1950-1970, A Companion Volume to Twentieth Century Authors*, Eileen Chang en fait partie. La moitié des auteurs environ ont écrit une présentation autobiographique en anglais, absolument pas modifiés par l'éditeur : c'est un point très important, on peut donc légitimement penser que l'article de Chang a été écrit de sa main.

Dans le premier paragraphe, Chang relate brièvement l'expérience de son enfance et de sa jeunesse, en fait, il s'agit de la structure générale de sa trilogie autobiographique :

« CHANG, Eileen (Chang Ai-ling) (september 30, 1920 - ), Chinese novelist, writes: "I spent most of my life in Shanghai where I was born, the child of a blind marriage that ended in divorce. My father was a 'gentlement of leisure', my mother a painter who traveled and stayed in Europe. However, they both believed in an early acquaintance with Chinese classics and I had long hours of tutoring since the age of seven. I went to a large Episcopalian school for girls for six years and discovered that my family was not as different as I had thought, if more extreme. The Chinese family system was falling apart, generally held together only by economic factors. I was going to London University over my father's objections but was prevented by the Second World War. My mother sent me to the University of Hong Kong instead. The Pacific War caught up with me there in my junior year, so I went back to Shanghai. I made a living by writing stories and film scripts and became increasingly engrossed in China. It took me three years to make up my mind to leave after the Communist take-over. »<sup>140</sup>

---

<sup>139</sup> Le titre original en chinois est 《小团圆》, Chang indique ce titre en anglais dans les correspondances avec le couple Soong.

<sup>140</sup> Cité dans 《张爱玲学》(Etude sur Eileen Chang), écrit par GAO Quanzhi, Taiwan, 麦田出版社, 2008, p. 410-411, « CHANG, Eileen (Chang Ai-ling) (30 septembre 1920 -), romancière chinoise, écrit: «J'ai passé la plupart de ma vie à Shanghai où je suis née, enfant d'un mariage arrangé qui s'est terminé en divorce. Mon père était un "gentleman des loisirs", ma mère un peintre qui a voyagé et séjourné en Europe. Cependant, ils étaient tous les deux convaincus de la nécessité d'une connaissance précoce des classiques chinois et j'ai eu de longues heures de tutorat depuis l'âge de sept ans. Je suis allée dans une grande école épiscopaliennne pour filles pendant six ans et j'ai découvert que ma famille n'était pas aussi différente que je le pensais, même si plus extrême. Le système de la famille chinoise était en train de s'effondrer, généralement à cause de facteurs économiques. J'allais à l'Université de Londres malgré les objections de mon père, mais j'ai dû rentrer à cause de la Seconde Guerre mondiale. Ma mère m'a alors envoyée à l'Université de Hong Kong. La guerre du Pacifique m'a rattrapée, alors je suis retournée à Shanghai. J'ai fait carrière en écrivant des histoires et des scénarios de films, de plus en plus acceptée en Chine. Il m'a fallu trois ans pour me décider à partir après la prise de contrôle du communiste. »

J'ai mentionné à plusieurs reprises cette période de sa vie, la raison en est que je voudrais faire une comparaison et mettre en relief des nuances entre ses propres souvenirs et une biographie plus objective écrite par d'autres ; de plus, pour mes études, cette période, en particulier celle qui concerne Tianjin et Shanghai où elle a passé son enfance, est très importante.

En comparant tout d'abord brièvement la vie de Chang et les titres de ses romans autobiographiques, je voudrais soulever quelques interrogations : Pourquoi Chang a-t-elle choisi « *Pagoda* » et « *Book of Change* », ces symboles traditionnels chinois, comme titres de ses ouvrages ? Quel en est le sens latent ? Quelle relation y-a-t-il avec l'enfance de l'auteur ?

*The Fall of the Pagoda* et *The Book of Change* ont été écrits durant les années 1960. Ces deux romans anglais de Chang sont une vaine tentative pour mettre un pied dans le monde de la littérature britannique et américaine. En raison de la longueur du texte initial, Chang le divise en deux parties. Après ces deux romans, elle écrit le roman titré *Little Reunion* en chinois, que nous pouvons considérer comme une réécriture de *Pagoda* et de *Change* spécialement pour les lecteurs chinois, achevé pendant les années 1970, au moment où elle termine *Lust, Caution*. *Pagoda*, *Change* et *Little Reunion* peuvent être considérés comme une trilogie sur la vie de Chang, mais ils ne sont publiés que quinze ans après sa mort.

### ***The Fall of the Pagoda et Whispers***

Chang écrit des fragments de souvenirs d'enfance dans son recueil d'essais *Written on water*. L'article intitulé *Whispers* est un essai autobiographique, le titre a un double sens : son nom chinois est 《私语》 qui signifie les discussions privées, et imite aussi la voix basse, pour parler des fragments les plus intimes de la vie privée. C'est le murmure, le chuchotement de la narratrice. Cette voix, comme les segments de la vie, retracés avec le flou de la mémoire enfantine, apparaissent sous une forme aléatoire, comme une rétrospective du temps passé.



Cette période de la vie est décrite plus en détails dans son roman autobiographique inédit *The Fall of the Pagoda* ainsi que dans ses proses, par exemple – *From the Mouths of Babes*, *Whispers* et *Little Reunion*. *The Fall of the Pagoda*, écrit dans la période 1961-1963, composé 24 chapitres, est en fait la première moitié du roman *The Book of Change*. Elle y raconte sa propre vie, de quatre à dix-huit ans.

Le roman s'ouvre sur le personnage d'une petite fille qui s'appelle Lute. Sensible et malheureuse, elle grandit dans une grande famille aristocratique sur le déclin. Alors qu'elle a quatre ans sa mère, Dew, abandonne mari et enfants pour mener une vie plus libre en l'Europe avec Coral, sœur du mari et tante de Lute ; l'auteur évoque ensuite toutes les étapes de l'enfance de Lute, dont une intense querelle avec son père et sa belle-mère et sa réclusion, toute seule dans une chambre pendant six mois. Grâce à sa nounou Dry Ho, Lute s'échappe et trouve un abri temporaire dans l'appartement de sa mère ; elle se prépare à étudier en Angleterre sur la suggestion de Dew. Mais son frère cadet meurt de la tuberculose, délibérément infecté par sa belle-mère.

Aux lecteurs, ce résumé peut sembler familier, avec quelques modifications mineures dans l'intrigue, car ce roman est tiré en grande partie de *Whispers* et autres écrits sur l'enfance et l'adolescence de Chang. Mais ce n'est pas seulement un récit romancé des premières œuvres d'Eileen Chang. Quand elle écrit ces proses, elle est une toute jeune fille qui vient de s'enfuir de la maison paternelle et vit comme une étoile montante dans le cercle littéraire du Shanghai en guerre, prise d'une impulsion pour mettre à nu son passé. Vingt ans après, Chang refait le récit de son expérience traumatisante, à ce moment-là, elle a déjà quitté sa famille et son pays natal, elle a donc finalement obtenu une distance temporelle, spatiale et émotionnelle qui lui permet de réfléchir à sa jeunesse. Sa mère est morte en 1957, et son père quatre ans plus tôt ; *The Fall of the Pagoda* peut donc être lu comme la première tentative de Chang de raconter son histoire familiale avec une liberté nouvelle acquise par la fiction.

Outre les éléments ci-dessus, une grande différence réside dans le choix du point de vue : Chang choisit celui d'une enfant, Lute, pour nous raconter son enfance, et une lettre à son ami Stephen Soong nous le confirme. Si on analyse ce choix en utilisant la théorie de la psychanalyse, quand Chang veut réécrire les expériences de l'enfance, il s'agit inévitablement de sentir à nouveau les joies et les peines du passé ; bien sûr, les souvenirs tristes sont souvent ancrés plus profondément dans la mémoire. Il s'agit d'une tentative de comprendre ce qu'elle n'avait pas compris. Elle cherche à réparer ses traumatismes en reconstituant son enfance, et à déplacer son trauma en le dénonçant publiquement.

Le point de départ est une enfant. Dans son esprit, sa mère est absolument parfaite ; face aux coups portés par le père et à la mort de son frère, elle a besoin d'un tampon psychologique pour digérer le malheur et ses sentiments ambivalents augmentent progressivement. Bien que Chang adopte le point de vue de l'enfant pour raconter une famille chinoise du début de la crise, elle craint que l'utilisation de ce moyen affaiblisse l'objectivité narrative. Mais en fait, il est plus proche des faits. Par exemple : il y a presque quatre ans que Lute n'a pas vu sa mère, le besoin d'amour maternel est juxtaposé à l'hésitation de la mère, y compris pour tenir la main de sa fille lors de la traversée d'une rue, le sentiment ironique et ambivalent de Lute/Chang est indéniable<sup>141</sup>.

Le déclin progressif des figures parentales est considéré comme la base du diagnostic de la vie malheureuse de Chang. Chang indique que ses parents (leur génération) ont été des enfants, mais de plus en plus grotesques, suite à la négligence et à l'incompétence de leurs propres parents. Nous ne pouvons pas ignorer les conditions particulières de cette période de guerres et de changements. Quelques personnes ont heureusement pu devenir des êtres modernes, comme Lute et ses parents, mais la plupart des Chinois paient un prix énorme et sont les victimes de leur époque. Dans le roman, Chang choisit un nom anglais pour donner la

---

<sup>141</sup> C'est la seule fois où la mère a tenu la main de la fille, c'est écrit dans la prose comme dans le roman.

signification du nom chinois, au lieu du Pinyin<sup>142</sup>, par exemple : Honor Pearl, Prudent Pool, Hill, Prosper... Chang insinue qu'il y a l'incompatibilité entre le nom et la réalité, les attentes des parents et leurs expériences réelles.

Les parents de Lute sont issus tous les deux de familles connues. Ils sont fiancés depuis leur enfance, mais leur mariage s'avère être en décalage. Coral, la sœur d'Elm Brook, est devenue l'amie la plus proche de Dew. Elles vont en Europe ensemble et forment finalement une alliance contre Elm Brook. La contradiction et l'aberration sont la norme dans la famille de Lute ; les temps ont changé, la dynastie ancienne est à présent détruite, mais la famille, bien qu'immergée dans l'odeur enivrante de l'opium, n'hésite jamais à découvrir de nouvelles choses exotiques comme les automobiles et le cinéma<sup>143</sup>.

La désolation et la décadence, alors que sa mère ne peut pas attendre de devenir une « Nora » de la Chine Nouvelle. La conséquence la plus évidente réside dans les avis sur la question du mariage. Dans le chapitre précédent, je l'ai analysée en détail. Dans ses romans, Chang jette un regard plutôt pathologique sur toutes les relations amoureuses ou conjugales, le mariage est considéré comme étant à l'origine de commérages sans fin, de ressentiment éternel, de complots et de scandales. Les hommes sont à la recherche du plaisir, leurs femmes deviennent des « embittered women »<sup>144</sup> comme le titre chinois de *The rouge of the North*. Quand Chang écrit *Whispers*, en 1944, elle conserve une relation intime avec Hu Lancheng. Ils se marient en août de cette même année et à peine trois ans plus tard ils se séparent à cause de l'infidélité de Hu. Quand Chang commence à écrire le *Pagoda*, nous sommes déjà en 1957, son esprit est plus mature, elle n'est plus aussi vulnérable.

---

<sup>142</sup> **Pinyin** signifie littéralement « épeler les sons » en mandarin standard.

<sup>143</sup> Le père de Lute aime acheter des automobiles, Lute aime le cinéma.

<sup>144</sup> Les femmes de cette catégorie sont à la fois terribles et tristes, par exemple Sixte dans *La Cangue d'or*, ou Honor Pearl dans *Pagoda*. J'analyserais séparément ces deux femmes dans la partie suivante.

## Quelle est la signification de « *The Fall of the Pagoda* » ?



La « Pagoda » est ici Leifeng Pagoda, une tour de cinq étages de haut, avec huit côtés, située sur Sunset Hill, au sud du lac de l'Ouest, à Hangzhou, dans la province de Zhejiang. Construite en 975, elle s'effondre en 1924 et est reconstruite en 2002. Leifeng Pagoda est l'une des « Dix vues du lac de l'Ouest » à cause de la *Légende du Serpent blanc*<sup>145</sup>, parce que c'est le site où la belle White Snake aurait été mise en cage éternellement pour son amour exclusif envers un homme.

Dans une lettre de 1963 à son ami Stephen Soong, Chang nomme le roman 《雷峰塔倒了》 (*The Leifeng Pagoda has fallen*<sup>146</sup>), puis, l'année suivante, elle se décide pour le titre chinois 《雷峰塔》 (*The Leifeng Pagoda*<sup>147</sup>).

Quand on évoque Leifeng Pagoda, on doit mentionner un essai très connu de Lu Xun : 《雷峰塔的倒掉》 (*Sur la chute de Leifeng Pagoda*<sup>148</sup>). Il traite dans ce texte du régime étouffant de la société chinoise, le considérant non seulement comme interdisant à tout membre le désir de l'amour vrai, mais aussi favorisant l'hypocrisie. Ainsi, il se félicite de l'annonce de la chute du pagoda Leifeng et se moque de ceux qui essaient d'en sauvegarder les débris.

Quel est le sens du titre *Pagoda* chez Chang ?

Nous pouvons le comprendre comme un effondrement du patriarcat et du régime féodal, tous les personnages masculins sont représentés négativement, le pouvoir masculin se révèle déclinant, miné de l'intérieur, tout comme le système de la famille traditionnelle, mais je pense que ce n'est pas la seule réponse. On sait, d'après Chang, que la véritable libération de la femme ne signifie pas simplement la fugue, comme

---

<sup>145</sup> La **Légende du serpent blanc** est l'une des légendes les plus populaires. Elle a connu toutes sortes d'interprétations : musicales, poétiques, théâtrales, littéraires.

Un pauvre herboriste épouse d'une belle et riche jeune femme elle l'aide à faire prospérer son commerce, mais un religieux l'avertit que sa femme est un génie serpent. Malgré la réticence du mari, il la démasque et l'emprisonne définitivement sous les fondations d'une Pagoda pour l'empêcher de nuire.

<sup>146</sup> Ce titre anglais est traduit par Eileen Chang elle-même.

<sup>147</sup> Ibid.

<sup>148</sup> Collectionné dans le recueil *Le Tombeau* (《坟》) en 1926.

pour « Nora »<sup>149</sup>. Chang est aussi une fugueuse : depuis l'âge de dix-huit ans, elle n'est jamais retournée chez son père ; depuis qu'elle a quitté la Chine dans les années cinquante, et jusqu'à sa mort, elle ne remettra pas les pieds sur le continent chinois ; pendant les quatre décennies passées aux États-Unis, elle ne voit jamais ses proches, et dans les années quatre-vingt, elle répond froidement et par une courte lettre à son frère.

Revenons aux œuvres de Chang ; nous ne trouvons jamais d'autre style que celui de la « désolation ». Dans cette famille renfermée sur elle-même il y a toujours le problème des frais de scolarité impayés, l'opium, la concubine aux pieds bandés, la mère sans cesse sur le départ pour suivre un nouvel amant, tout cela procure un sentiment d'impuissance, la mémoire est imprégnée de la fumée d'opium de l'époque ancienne. Tout comme sa mère qui tente courageusement, sa vie durant, de se débarrasser de la « cangue », la fille reproduit la tragédie maternelle. Avec la méfiance de sa mère, la « Pagoda » s'est effondré. Dans *Change*, Chang use beaucoup d'encre et décrit en détail ce qui se passe entre la mère et la fille, ce qui n'est pas si évident dans ses premières œuvres. Par rapport à ses autres proses, l'histoire familiale révélée dans *Pagoda* et *Change* est réellement triste : l'oncle et la mère n'ont pas la même consanguinité. Pour conserver la propriété, la grand-mère adopte secrètement un garçon de l'extérieur ; plus incroyable encore est que le frère de Chang est peut-être le fils illégitime d'un enseignant italien de sa mère. Il existe une relation incestueuse entre la tante Coral et son jeune neveu. La relation entre la mère et la tante n'est pas aussi bien représentée que dans la prose... Devant les relations familiales complexes, Chang fuit physiquement, mais son esprit reste bloqué dans l'enfance, « une enfance éternelle » comme elle l'écrit dans *L'Album familial*. D'après moi, l'enfance est juste la « Pagoda » de son cœur, un lieu fermé dont on ne peut pas s'enfuir. Pendant plus de quarante ans, elle vit seule, paranoïaque, pour sans cesse détruire la « Pagoda » dans son fantasme, et sans cesse le reconstruire dans le texte.

---

<sup>149</sup> Je vais analyser l'écriture féminine spécifique de Chang dans le chapitre suivant.

## ***The Book of Change et From the Ashes***

*The Book of Change* se compose de 22 chapitres. Chang reprend la fin de *The Fall of the Pagoda* et le roman commence par l'initiation de Lute au mode de vie flamboyant de sa mère à Shanghai. Vient ensuite la relation du changement de plan de ses études, continuées à Hong Kong à cause de la guerre, et sa brève rencontre avec sa mère dans l'île colonisée. Cette partie couvre dix chapitres et s'achève avec le départ de Dew pour l'Inde, à la veille de l'invasion japonaise. Les derniers chapitres sont axés sur son retour à Shanghai, à un moment où le transport maritime est en grande partie suspendu. Grâce à un cas de mauvaise gestion à l'hôpital où elle travaille, elle « persuade » son supérieur de trouver quelques sièges pour elle et ses camarades. Finalement, Lute monte à bord d'un navire avec l'autorisation d'un commandant en chef japonais de Hong Kong.

## **La signification du titre – *The Book of Change***

Pourquoi choisir *The Book of Change (Yi Jing)* comme titre de roman ? Quelle en est la signification initiale ?

*Yi Jing* est un manuel chinois dont le titre peut se traduire par « Classique des changements » ou « Traité canonique des mutations ». Il s'agit d'un système de signes binaires utilisé pour faire des divinations. Son élaboration date du premier millénaire avant l'ère chrétienne, l'époque des Zhou (-1027,-256 av JC). Le *Yi Jing* s'appelle aussi **Zhou Yi**, c'est-à-dire « les changements de Zhou ». Il occupe une place fondamentale dans l'histoire de la pensée chinoise et peut être considéré comme un traité unique en son genre, dont la finalité est de décrire les états du monde et leurs évolutions. Il est le premier des Cinq Classiques<sup>150</sup> et de ce fait considéré comme le plus ancien des textes chinois. Le *Yi Jing* est le fruit d'une recherche spéculative et cosmogonique élaborée, dont les articulations ont lié durablement la pensée

---

<sup>150</sup> **Cinq Classiques** étaient attribués par Confucius -- *Le Classique des mutations ou Yi Jing ; Le Classique des vers ; Le Classique des documents ; Le Livre des rites ; Les Annales des Printemps et des Automnes ; Le Classique de la musique.*

chinoise. Sa structure mathématique est la première formulation de l'arithmétique binaire. De fait, partant d'une opposition/complémentarité entre Yin et Yang (adret et ubac, soleil et lune, mâle et femelle, actif et passif, etc.) et subdivisant cette dualité de façon systématique, le *Yi Jing* arrive à la série des soixante-quatre figures qui peuvent interpréter toutes les transformations possibles<sup>151</sup>.

Chang a choisi ce titre significatif et il est évident que la littérature classique l'a inspirée : le *Yi Jing* or *The Book of Change*. Dans le roman, le personnage de Lute (Chang) travaille pendant la bataille de Hong Kong dans un hôpital de fortune et découvre un tas de livres mis au rebut parmi lesquels elle espère trouver une copie du *Yi Jing* : «It was philosophy based on the forces of yang and yin, light and darkness, male and female, how they wax and wane, grow and erode, with eight basic diagrams by which fortunes could be told with tortoise shells. She had never read it. It was the most esoteric of the five classics and not taught in the classroom because of its obscurity and more important, its mention of sex. » (BC, p. 230)<sup>152</sup>

En fait, nous n'avons aucune preuve que Chang a étudié le *Yi Jing*. En chinois, Yi, ou Change, signifie l'éphémère, la simplicité, la transformation et l'opération. « Chang seeks to elicit from the (title of) *The Book of Change* a philosophy of writing, one that both testifies to the transience of life and plays with the transformative power of fiction», Chang a vacillé entre «the appeal of Orientalism and a divinatory contemplation of personal life ». D'après moi, son attention est évidemment attirée sur le « changement », Chang peut très bien avoir une impression profonde de sa

---

<sup>151</sup> « Le Yi-King ou Livre des transformations de l'archaïque magie chinoise apporte l'image la plus exemplaire de l'identité du génésique et du génétique. La boucle est un cercle cosmogonique symboliquement tourbillonnaire par l'intérieur qui à la fois sépare et unit le Yin et le Yang. La figure se forme non à partir du centre mais de la périphérie et naît de la rencontre de mouvements de directions opposées. Le Yin et le Yang s'épousent l'un-l'autre, mais distinctement, ils sont à la fois complémentaires, concurrents, antagonistes. La figure primordiale du Yi-King est donc une figure d'ordre, d'harmonie, mais qui porte en elle l'idée tourbillonnaire et le principe d'antagonisme. C'est une figure de complexité. » -- Edgar Morin, *La Méthode 1. La Nature de la Nature*, p. 228, Paris, Seuil, 1977.

<sup>152</sup> «C'était la philosophie basée sur les forces du yang et du yin, lumière et obscurité, mâle et femelle, comment ils croissent et décroissent, grandissent et s'érodent, avec les huit trigrammes basiques, le sort pourrait être écrit sur des carapaces de tortue. Elle ne l'avait pas lu. C'était le plus ésotérique des cinq classiques et il n'était pas enseigné en classe à cause de son obscurité et surtout du fait qu'il mentionne le sexe. »

propre expérience multi-facette et imprévue. Durant sa vie mouvementée, au moment où elle décide d'écrire ce roman, elle connaît sûrement la variabilité imprévisible régissant les différentes formes de l'écriture rétrospective. Elle veut également montrer le paradoxe du changement inhérent au flux temporel et aux vicissitudes de l'homme. J'ai déjà cité le commentaire de Lute sur l'explication du *Yi Jing*, nous savons que « when change is understood as a constant factor of cosmic movement, of which human ups and downs are only an integral part, a different implication arises : change yields a perennial, repetitive pattern, thereby implying unchangeability. »<sup>153</sup> C'est une implication mutuelle entre deux forces opposées, leurs positions cyclique et dialectique qui montrent la voie du changement. En conséquence, le temps ne doit pas être seulement écoulement linéaire, mais aussi flux spatial dans lequel le changement et la stabilité, l'échange et le changement mutuel, l'interaction des uns avec les autres donne lieu à de multiples configurations. Le changement contient toujours une puissance transformative continue, dans le *Yi Jing* on trouve une explication de **Yi** : la production et la reproduction, c'est ce qu'on appelle le processus du changement<sup>154</sup>. Le changement constitue le principe fondamental qui édicte la cosmologie de la vie, il est dans le contexte de cette tradition métaphysique que l'on en vient à apprécier l'aspect non-conformiste de l'écriture de Chang : la répétition.

*The Book of Change* nous raconte la vie de Lute à Hong Kong pendant la guerre, en 1941, le jour-même où les Japonais lancent l'attaque sur Pearl Harbor. En fait, c'est un tournant pour Chang, car cette période est une expérience impressionnante. À cause de la guerre, elle voit s'élever l'opportunité de partir en Angleterre pour continuer ses études ; quand elle retourne à Shanghai, la ville est également occupée par les Japonais. À ce moment de sa vie, Chang décide de commencer à écrire de façon professionnelle.

Quand on évoque la bataille de Hong Kong, on ne peut oublier qu'il existe un

---

<sup>153</sup> Cheng Zhongying, *Yixue bentilun, Theory of benti in the philosophy of Yijing*, Beijing, Beijing University Press, 2006, p. 3-34.

<sup>154</sup> « Zhou yj; Xici Shang. »



roman et une prose écrits dans ce contexte : *L'Amour dévastateur* et *From the ashes*. Ces deux œuvres sont particulières, non seulement elles constituent des comptes-rendus de première main de la vie après l'invasion japonaise, mais elles nous donnent aussi un point de vue unique sur le sens de la guerre et la vie pendant la guerre. Sous la plume de Chang, la chute de Hong Kong ne s'accompagne pas d'actes de sacrifice ou d'héroïsme remarquables, elle montre plutôt la lâcheté et l'égoïsme de l'humanité. En tout état, il faut suivre des nouvelles règles. L'écriture de Chang, qui fait partie des personnes d'abord choquées par le désordre de la guerre mais qui s'habituent ensuite très vite au nouvel ordre régnant ... Il manque une suite ou un objet constant au sujet de « l'écriture ». Face à la mort et aux catastrophes causées par la guerre, la chose la plus importante est la nourriture -- c'est l'instinct de survie, Chang l'appelle dans son texte « bizarre wisdom ». Nous ne pouvons pas dire qu'elle soit un écrivain extraordinaire. Un autre montrerait que ce comportement, bien qu'il semble inhumain, témoigne en fait d'une humanité prévisible. Derrière son portrait des mœurs anormales et de la morale en temps de guerre, il y a un pathos profond sur les limites de l'humanité. C'est une période agitée, une catastrophe historique, et son écriture devient un témoignage tardif et un peu impuissant, surgi seulement « from the ashes ». Cinquante ans plus tard, Chang réécrit cette expérience de la guerre dans un roman écrit en anglais ; on peut donc parler d'une branche de l'isomorphisme dans le traitement du temps, de l'histoire et de la langue chez Chang. Dans *From the Ashes*, dans l'ombre de la guerre et l'agitation, son écriture produit une réflexion eschatologique ; dans *Change*, comme le titre l'indique, nous trouvons une régénération de la vie pour le bien ou le mal. Le chaos ou les malheurs sont enfouis sous le rajeunissement. En 1976, Chang termine le roman *Little Reunion*, en fait une version complète de sa vie, de son enfance à son divorce d'avec Hu Lancheng, en même temps qu'une version chinoise abrégée de *Pagoda* et de *Change*. Curieusement, le récit est encadré par les souvenirs de Chang sur son expérience à Hong Kong. Le début et la fin de l'histoire tournent autour de la journée de l'examen final à l'université de Hong Kong, qui coïncide avec le début de l'attaque japonaise sur Hong Kong. Chang utilise ses souvenirs de Shanghai pour disserter sur

l'expérience de Hong Kong. La coexistence des deux villes dans la narration nous montre une action/réflexion mutuelle cyclique comme la signification de « Change ».

Si nous disons que dans *Pagoda*, Chang pénètre l'illusion de la figure et de l'amour maternels, l'existence de Dry Ho compense dans une certaine mesure le manque d'amour maternel, ce que Lute/Chang nous raconte du point de vue de l'enfant. Mais dans *Change*, on trouve une adulte déprimée qui analyse calmement ses souvenirs et réfléchit plus profondément à ses parents, sa famille, la société et l'humanité.

Pour *Yilao Yishao*, la famille sur le déclin, Chang fait une description plus détaillée : sa famille sur le déclin est comme « a fine tea...got bitter near the bottom » (FP, p. 51), on peut lire entre les lignes et comprendre sa tristesse et son impuissance, la faiblesse de l'homme face à l'histoire. Elle espère l'effondrement de l'ancienne époque, et en même temps elle souhaite que sa famille glorieuse puisse survivre dans son sang jusqu'à sa mort et mourir à nouveau.<sup>155</sup>

### **Les déplacements pendant les guerres**

« The first thing a Chinese householder would do in a war was stock up on rice and coal ; if gas was used gas might fail. She knew that much. Keeping out of wars was part of her family history. The Shens like everybody else had fled to Shanghai at fall of the dynasty. Since then they had shifted between the treaty ports of Tientsin and Shanghai keeping out of warlords' way. After the warlords had come the Japanese who attacked Shanghai twice but never touched the Settlements. » (BC, p. 167)<sup>156</sup>

Du fait des guerres, l'enfance de Chang peut être considérée comme une longue

---

<sup>155</sup> « Her grandparents would never disapprove or get angry, they would just lie quietly in her blood and die once more when she died. » (BC, p. 20) Chang mentionne également cette idée à ses amis et dans son dernier livre publié – *L'Album familial*.

« Ses grands-parents ne s'opposaient jamais ni ne se mettaient en colère, ils survivaient tranquillement dans son sang et mourraient une fois de plus après sa mort. »

<sup>156</sup> « Les premières choses auxquelles la mère de la famille pensait pendant la guerre étaient le riz et le charbon, parce que le gaz serait coupé. Elle le savait. Rester en dehors des guerres est une partie de son histoire familiale. Les Shens avaient fui comme tout le monde à Shanghai suite à la chute de la dynastie. Ils avaient ensuite voyagé entre les ports des traités de Tientsin et de Shanghai pour rester en dehors de la guerre. À l'arrivée des seigneurs de la guerre, les Japonais attaquent à deux reprises Shanghai, mais les concessions ne sont jamais touchées. »

errance entre les grandes villes de Chine. Elle est très touchée car d'une part elle est témoin de la brutalité de la guerre qui oblige les gens à se déplacer pour trouver un refuge temporaire et d'autre part elle constate que dans les grandes villes des gens mènent une vie fastueuse et dépravée.

### **La description détaillée des Yilao Yishao des Qing**

La première apparition du père se produit dans le quatrième chapitre :  
« half humming half chanting passages and whole chapters from books he had been made to memorize as a boy. Declarations of war, dissertations on historical characters, poems, reports and petitions from officials to their emperors, once started he had to reel it out to its sonorous end, his tall spare frame swaying from side to side to mark time, often seeming to lunge precipitously. Behind rimless hexagonal glasses he held his slim face dangerous expressionless. » (FP, p. 37)<sup>157-158</sup>

La dynastie des Qing s'est effondrée et, en tant que descendant de la noblesse

---

<sup>157</sup> En fait, chaque apparition du père se fait dans la salle, marchant en récitant les livres lus, comme « a caged animal » solitaire et « had nothing to do », de telles descriptions similaires sont apparues plusieurs fois :

--- « He paced the room tirelessly like a caged animal, memorizing aloud from books, articles, poems, memorials to the throne. In between he whistled tunelessly in short toots. Lute had the feeling he was longly and had nothing to do. » (FP, p. 140)

--- « [...] with his endless rolling walk in circles, his snorts and toots and smoke, cigar when he was up from the opium couch dressed for the day in T shirt and pajama pants, a blind look at the back of his glasses. » (BC, p. 15)

--- « Her father walked around the room all day memorizing his old lessons in a torrential chant. Even the endless pacing like a caged animal turned out to be copied from this mother's father the premier. » (BC, p. 21)

« Il tournait sans cesse dans la salle, comme un animal en cage, mémorisait à haute voix des livres, articles, poèmes, mémoires des ministres, avec une respiration courte. Lute le sentait solitaire et inoccupé. »

« [...] avec sa promenade sans fin dans le cercle, ses grognements, ses sifflements et la fumée du cigare qui s'élevait depuis le canapé d'opium, habillé pour la journée d'un T-shirt et d'un pantalon de pyjama, regardant à travers ses lunettes »

« Son père marchait autour de la salle tous les jours et mémorisait ses leçons anciennes dans un flot de paromes. Même le rythme sans fin de l'animal en cage s'avère être copié du père de la mère, le Premier Ministre. »

<sup>158</sup> « Moitié ronflant moitié chantant, des passages et des chapitres entiers de livres qu'il avait appris quand il était jeune. Déclarations de guerre, dissertations sur des personnages historiques, poèmes, rapports et pétitions de fonctionnaires à leurs empereurs, une fois lancé, il déroule le flot sonore, son corps se balançant pour marquer le tempo, bouge souvent violemment. Derrière des lunettes sans monture, son visage mince et silencieux. »

Qing, le père est présenté comme un *Yishao* typique de l'époque. La famille de Chang/Shen (dans le roman) est déjà sur le déclin, famille riche devenue de plus en plus pauvre. Selon les propos de la mère au jeune marié, la famille de Shen est tombée dans la pauvreté<sup>159</sup>. Les gens issus de l'ancienne dynastie ne peuvent pas s'adapter à ce changement radical, l'ancien mode de vie des scholars ne s'intègre pas à la nouvelle société, ils ne travaillent pas, mais « sat home nursing their names », vivent retirés, se repaissent de vin, de femmes et d'opium. « There was no greater sorrow than the death of the heart » (BC, p. 6)<sup>160</sup> telle est la justification de leur paresse. La politique et des études sont deux éléments inséparables pour les lettrés chinois. Selon la théorie confucéenne : « Study and excel, and govern », c'est le chemin naturel et classique pour tous les lettrés. Tous les jeunes hommes préparent l'examen impérial pour avoir un jour l'opportunité de travailler au gouvernement. L'ambition du père de Chang/Lute est également de suivre ce chemin, malheureusement la dynastie s'effondre. Malgré tout il garde cette habitude : « He read extensively on international politics and studied the newspapers between the lines. [...] his patriotism was that of a politician who tries to make the best bargain under the circumstances and ends by ceding away the whole country. [...] Elm Brook talked only to visitors. He stalked the room arguing his views, telling jokes about the warlords familiarly referred to as Old Chang, Little Chang, Old Fung, Old Chiang. » (FP, p. 170-171)<sup>161</sup>

Le séjour à HongKong, c'est l'époque durant laquelle Lute doit faire face à la menace de la mort. Pendant une attaque de l'armée japonaise, avec d'autres passagers elle saute du tramway et trouve un abri juste avant que les bombes ne

---

<sup>159</sup> « And what did I find when I was married ? Your father's underwear was ragged at the collar, the bedsheets were dirty, the pillowcases smelled of saliva. With your Aunt Prudent keeping house even laundry soap was short and sheets were seldom changed. [...] I had to give her my own money to buy soap and the cloth for underwear. » (BC, p. 5-6)

<sup>160</sup> « Il n'y avait pas de plus grande tristesse que la mort du cœur ».

<sup>161</sup> « Il lit de nombreux articles sur la politique internationale et étudie les journaux jusqu'entre les lignes. [...] Son patriotisme est celui d'un politicien qui essaie de faire la meilleure affaire selon les circonstances et se termine par la chute de la dynastie. [...] Elm Brook ne parle que pour les visiteurs. Il argumente son point de vue, raconte des blagues sur les seigneurs de guerre appelés communément le Vieux-Chang, Little Chang, le vieux Fung, Vieux Chiang. »

tombent. Elle se rend compte qu'elle aurait été tuée si les bombes étaient tombées sur le côté de la rue. Mais, après le bombardement, le tram est à nouveau rempli de passagers, tout rentre rapidement dans l'ordre. La vie est éphémère, mais le monde ne changera jamais à cause d'une seule personne.

La mort du professeur d'histoire, Blaisdell, qui a donné à Lute huit cents dollars pour l'aider, c'est un événement dérisoire dans une destinée ; le sens de l'éphémère et de la gratuité s'intensifient chez Chang. Blaisdell a été abattu par des soldats anglais, pas par des soldats japonais, c'est une ironie de l'histoire. À cause de cela, en plus de ses souvenirs amers de Shanghai, provoque chez Lute/Chang un sentiment de solitude absolue<sup>162</sup> :

« "Yes, he was killed."

"Killed fighting?"

"No, he was walking back to camp, the sentry challenged him but he didn't answer so the sentry shot him."

[...] (sa mort) cut off from his books and antiques and cook boy and the white house that stood alone in a wild bay. Wasn't it enough to die, he must be made to look foolish too? Why couldn't he at least be killed in battle? Even if he did not believe in these things he might at the last, he was an Englishman. [...] For the first time she had an idea of what death is, making all relations null and void. It took two to make any relationship. Now it was all stray ends dangling on her side. » (BC, p. 187-188)<sup>163</sup> En outre, de même que j'ai déjà mentionné le mariage pendant la

---

<sup>162</sup> Après l'attaque du tram, Lute/Chang se sent envahie par la désolation : « The bombing moved away. She (Lute) took the same tram home. Walking up she suddenly realized that there was no one to tell it to. Bebe was gone. And not just in Hong Kong but in the whole world, who was there? ... She would tell Aunt Coral someday although she would not expect her aunt to be greatly stirred to hear that she had nearly got killed. Bebe would miss her if she had died but Bebe was always happy. » (BC, p. 181)

« Le bombardement terminé, elle (Lute) a repris le même tram vers la maison. En marchant, elle a réalisé soudainement qu'elle n'avait personne à qui parler. Bebe a disparu. Et pas seulement à Hong Kong mais dans le monde entier, avec qui parler ? ... Elle pourrait un jour le dire à Tante Coral qui ne s'étonnerait pas d'entendre qu'elle avait failli être tuée. Bebe lui aurait manqué si elle était morte, mais Bebe a toujours été heureuse. »

<sup>163</sup> « " Oui, il a été tué. "

" Tué en combattant? "

" Non, il rentrait à pied au camp, la sentinelle l'a interpellé mais il n'a pas répondu alors elle a tiré. "

guerre, on peut dire que la nourriture et le sexe sont également fondamentaux pour les humains, alors même qu'il s'agit d'une période de chaos, un moment où l'extraordinaire devient ordinaire. Ce roman relate les transactions relatives à la nourriture, au sexe, au mariage et à l'idéologie comme des négociations quotidiennes. Du fait de la cruauté de la guerre, l'attitude de Chang et de ses camarades est plutôt indifférente : même avec un grand nombre de cadavres autour d'eux, elles peuvent attendre tranquillement pour manger un gâteau.

Je voudrais conclure cette partie en utilisant l'analyse de « *Change* » de David Der-wei Wang : « Chang sets in motion an endless interplay of thematic axes such as depth and surface, obscurity and simplicity, history and autobiography, philosophical rumination and fictional experiment, and most intriguingly, change as transformation and change as transaction. » (BC, p. 27)

## **Quelques représentations des frustrations : la mère, parfaite dans *Pagoda*, légende brisée dans *Change***

On peut choisir ses amis, mais on ne peut pas choisir sa mère. Autrefois on refusait de l'admettre, même si on le pensait au fond de soi, à présent, les gens osent le dire.

--- 《张爱玲私语录》 *Correspondances avec le couple Soong*, p. 80

### **La mère, belle et élégante : la fille ordinaire**

Dans *The Fall of the Pagoda*, la mère est toujours présentée comme une femme

---

[...] (sa mort) coupe le lien avec ses livres, ses antiquités, un garçon cuisinier et sa maison blanche dans une baie sauvage. N'était-ce pas suffisant de mourir, il fallait en plus que ce soit ridicule? Ne pouvait-il au moins être tué dans une bataille? Même s'il ne croyait pas en ces choses, il pourrait parce qu'il était anglais. [...] Pour la première fois elle avait une idée de ce qu'est la mort, qui rend toutes les relations nulles et apporte le vide. Deux personnes peuvent avoir toutes sortes de relations. Maintenant pour elle tout est fini.»

parfaite, très belle et dynamique, bien que « comings and goings were like those of a god that leaves the earth and then returns, a time for rejoicing and reckoning » (FP, p. 213),<sup>164</sup> Lute croit fermement que « Her own mother was still the best of all, more like a fairy godmother, better than any ordinary mother she knew of and she was proud of the difference. » (FP, p. 129)<sup>165</sup> Mais, alors qu'elle grandit, la beauté de sa mère devient l'ombre à laquelle il est impossible d'échapper et l'origine de l'infériorité psychique de la fille<sup>166</sup>. Un jour, une amie de sa mère, Tina, dit à celle-ci : Lute [...] te ressemble maintenant, mais « Dew smiled, seeming to be looking for an appropriate remark », la réaction de la mère évoque une colère refoulée envers Lute, mais elle dit avec le sourire : « Please don't say that. It makes me happy of course but Mother will feel so insulted. » (BC, p. 96)<sup>167</sup>

### **Mère riche, fille pauvre**

Pendant le séjour à Hong Kong, la mère de Lute vient un jour à l'école pour voir sa fille. À cette époque-là, Lute est une étudiante pauvre et les religieuses catholiques qui dirigent le dortoir se sont arrangées pour qu'elle puisse y rester gratuitement durant l'été. Mais sa mère choisit le Repuse Bay Hotel, l'hôtel le plus cher de Hong Kong (BC, p. 79-80). Nous savons que Chang est perpétuellement tourmentée par la pauvreté : « In the collage for the heirs of Malayan tin king and rubber barons she alone had no fountain pen and had to carry an inkpot to class. » (BC, p. 139)<sup>168</sup> Mais

<sup>164</sup> « Les choses allées et venues étaient semblables à un dieu quitte la terre et retourne ensuite, un décalage horaire entre réjouissance et imagination. »

<sup>165</sup> « Sa propre mère était toujours la meilleure, telle une fée-marraine, mieux que les mères ordinaires qu'elle connaissait, et elle était fière de cette différence »

<sup>166</sup> Par exemple: « her mother's shoulder blades protruding through the transparent orange nightgown. She could not wear a thing like that. On her it looked tawdry instead of sexy. This was so unlike her, always the faultlessly dressed copper-faced mannequin. » (BC, p. 82)

« On voyait les omoplates de sa mère à travers la chemise de nuit orange. Elle ne pouvait pas porter un truc pareil qui sur elle avait l'air plus sordide que séduisant. Cela lui ressemblait bien peu, elle toujours impeccablement habillée comme un mannequin en cuivre. »

<sup>167</sup> « Dew riait, semblant être à la recherche d'une remarque appropriée »

« S'il vous plaît ne dites pas cela. Cela me rend heureuse, mais ma mère se sentira vraiment insultée ».

<sup>168</sup> « Dans le collège pour les héritiers du magnat de l'étain de Malayan et les barons du caoutchouc, elle est la seule à ne pas avoir de stylo et à apporter un encrier en classe. »

sa mère, profitant de l'héritage, mise sur la vente d'antiquités pour maintenir son style de vie extravagant. Mais nous ne comprenons pas pourquoi elle n'a jamais donné un sou à sa fille pour améliorer son quotidien.

### **La mère parfaite, retour à la réalité**

Après avoir été frappée par son père, Chang/Lute vit avec sa mère, mais elle reconsidère progressivement la relation mère-fille. Dans sa prose, Chang confesse un amour romantique pour sa mère. Cependant, petit à petit, « my mother's house was no longer full of tenderness » (WW, p. 45),<sup>169</sup> même si elle fait des efforts pour atteindre les normes fixées par sa mère, celle-ci est toujours déçue : « The more she (la mère) tried to train her (Lute), the worse she became. She also did not like the way she talked, the way she smiled, the way she did everything. Sometimes it seemed she just did not like her. » (FP, p. 273)<sup>170</sup> Dans *Change*, à travers le récit de Lute, nous appréhendons ceci plus en détail. Par exemple :

1, Pendant un dîner, la mère dit à Lute qu'elle a besoin une chaise. Lute se précipite dans la pièce d'à côté, mais il n'y a pas de chaise. Il lui faudrait retourner sur ses pas et demander à sa mère ce qu'il faut faire mais celle-ci est très occupée avec les invités. Elle essaye alors de déplacer un fauteuil trop lourd pour elle. « She half dragged, half pushed the upholstered chair across the thick carpet maneuvering it a foot or a half at a time ». Sa mère vient vers elle en disant : « "What are you doing? [...] How on earth did you think of this? [...] What made you think of it? [...] Don't pull the carpet, you'll pull everything down. Now who would have thought of such a thing? [...] **Pig!**" She said, turned and went back to the living room. Lute heard the sound of something smashed to bits inside her. » (BC, p. 33)<sup>171</sup>

---

<sup>169</sup> «La maison de ma mère n'était plus un refuge de tendresse».

<sup>170</sup> «Plus elle (la mère) essayait de la former (Lute), pire elle devenait. Elle n'aimait pas la façon dont elle parlait, dont elle souriait, la façon dont elle faisait des bricoles. Parfois, il semblait qu'elle ne l'aimait tout simplement pas. »

<sup>171</sup> « "Que faites-vous? [...] Comment diable avez-vous imaginé cela? [...] Qu'est-ce qu'il passe dans votre tête? [...] Ne tirez pas sur le tapis, vous entraînez tout vers le bas. Qui aurait cru une telle chose? [...] Cochon! "Cela dit elle tourne les talons et retourne au salon. Lute entend quelque chose se briser à l'intérieur d'elle-même. »



2, Lute est alitée et sa mère vient une fois de plus au salon pour prendre sa température. Son insatisfaction éclate violemment : « How you plague people. You live just to make trouble for people. I'm afraid of you now, yes I'm honestly afraid of you. Dread your getting sick and you get sick. It's no use doing anything for you. I should let you live or die by your own doing. » (BC, p. 57)<sup>172</sup>

Mais la blessure la plus profonde vient de l'histoire de la bourse de huit cents dollars, un tournant dans la relation mère-fille. Son professeur d'histoire, M. Blaisdell, lui a envoyé huit cents dollars comme frais de subsistance et d'études. Pour Lute, c'est « the most precious money in the world. » (BC, p. 95)<sup>173</sup> L'argent et la lettre du professeur lui donnent de l'amour-propre pour la première fois de sa vie, la confiance du professeur entraîne sa propre confiance. « She had found a place among human beings, the desperation in her had quieted down and she had gone on to other things, fiction and catch-as-catch-can reading. » (BC, p. 138)<sup>174</sup> Elle le donne à sa mère pour le mettre à la banque. Le lendemain, elle apprend que sa mère a perdu toute la somme au Mahjong : exactement huit cents dollars. M. Blaisdell touche un salaire de professeur, perdu, comme son enthousiasme personnel, en un seul soir au Mah-jong. La mère n'a pas même conscience de l'importance de l'argent pour sa fille alors dans le besoin. À partir de là, l'attitude de la fille envers sa mère change, l'amour maternel peut être remboursé par cet argent... la fille, à présent, ne doit plus rien à sa mère : « [...] there was a change in her (Lute) manner. She no longer cared what her mother said or did. It was not any decision she had come to, just a realization of having come to the end of something, a closed door or a wall inches from her face so she could smell the faint odor of dust, blocked and slightly asphyxiated but with a sense of solidity and rest, knowing this was the end. She had first felt that the day her mother said I lost eight hundred. » (BC, p. 100)<sup>175</sup>

---

<sup>172</sup> « Comme vous embêtez le monde. Vous n'êtes ici que pour faire du mal. J'ai peur de vous, oui, vraiment, peur de vous. Peur de votre maladie et que vous tombiez malade encore et encore. Cela ne sert à rien. Je dois vous laisser vivre or mourir, vous pouvez faire ce que vous voulez. »

<sup>173</sup> « L'argent, ce qu'il y a de plus précieux du monde »

<sup>174</sup> « Elle avait trouvé une place parmi les êtres humains, le désespoir l'a calmée et elle est allée vers d'autres choses, la fiction et la lecture. »

<sup>175</sup> « [...] Il y avait un changement dans ses manières. Elle ne se souciait plus de ce que sa mère

La profondeur de la blessure vient du soupçon de sa mère à propos de cet argent, comme Duras l'écrit dans le *Barrage* au sujet d'une querelle entre mère et fille à cause d'une bague. La mère de Lute soupçonne une relation sexuelle – monnayée – entre sa fille et M. Blaisdell. Alors que Lute prend un bain avant de partir, la porte s'ouvre violemment, Dew prétexte une colère causée par la recherche de quelque chose sur l'étagère en verre, un rouge à lèvres ou des pincettes, mais en regardant ostensiblement le corps de sa fille. Aux yeux de Lute, le comportement de la mère s'explique par le désir de vérifier elle est encore vierge, « Some could judge by a girl's eyebrows, whether the hairs held together or sprawled. » (BC, p. 104)<sup>176</sup> D'après Lute, sa mère soupçonne toujours le pire chez tout le monde, y compris chez sa propre fille.

Donc, Chang/Lute dit souvent « I will return all the money », elle pense que sa mère pourra aimer « a boxful of roses with bundles of money underneath » (BC, p. 106). La relation mère-fille est déjà rompue, et par la bouche de Lute, sa fille dit: «The chain had broken. It was lasted thousands of years but has to break some time, somewhere along the file of generations bound to one another by filial piety, that one-sided love, each professing a religious passion for his parent while understating his own weakness for his child. » (BC, p. 106)<sup>177</sup> Elle avait déjà cette idée, mais cela lui a enlève sa dernière illusion sur la relation mère-fille : « The fact remained that her mother helped her and she was ungrateful and did not love her any more. The relationship between parent and offspring, half identification and half antagonism, as it chily wobbly as loose-fitting false teeth, both she and her mother were not used to it. It's a sin against human dignity to prostrate one's self before another person. It's

---

disait ou faisait. Ce n'était pas une décision, juste la prise de conscience d'être parvenue au terme de quelque chose, une porte fermée ou le mur de son visage, au point qu'elle sente une légère odeur de poussière, légèrement asphyxiante, mais solide et reposante, indiquant que c'était la fin. Elle avait d'abord pensé, le jour où sa mère a dit, j'ai perdu huit cents... »

<sup>176</sup> « Certains pourraient juger la virginité d'une fille par ses sourcils, aux poils tenus ensemble ou dispersés. »

<sup>177</sup> «Je rendrai tout l'argent»

« ...une boîte garnie de roses, avec des liasses de billets au-dessous » (BC, p. 106)

«La chaîne était cassée. Elle avait tenu des milliers d'années, mais s'était brisée au fil du temps, quelque part, des générations reliées par la piété filiale, chacun garde une passion religieuse pour leur parents et connaît leur faiblesses envers leur enfant. »

often part of love but then many things connected with love are sins. Maybe she was against it only because she had never loved her mother enough, and now was disillusioned like a theater devotee admitted backstage. It was not fair, she knew. » (BC, p. 53-54)<sup>178</sup>

Chang écrit « Most of us don't really get to know our parents until they are starting to crumble » (BC, p. 124)<sup>179</sup> Son attitude envers sa mère est de plus en plus indifférente :

--- « But she was no longer fascinated by her mother's things, they seemed fussy.» (BC, p. 96)<sup>180</sup>

--- «Lute said nothing. She was past caring, there was just the desolation of an end that seemed endless. » (BC, p. 131)<sup>181</sup>

La beauté de la mère commence à se faner, elle « did not look Chinese, more like some of the smoky brown peoples of Southeast Asia who grew darker, thinner and ferocious-looking as they grew older » (BC, p. 134)<sup>182</sup>

Pour montrer le changement de la relation mère-fille, Chang décrit un rêve dont elle a parlé avec une amie. Ce rêve nous indique un certain degré symbolique : « "I had a dream last night, [...] I dreamt I was in the bathroom, I looked around and thought, where did all this blood come from?" She squinted worriedly at the mosaic tiles, acting it out. "I took a rag and started to mop up the floor. And ai-ya, I thought, why it's all over the place, on the wall, the pipes, everywhere. What happened? I thought. [...] I was mopping, mopping and suddenly I found this brown paper parcel

---

<sup>178</sup> «Le fait demeure que sa mère l'a aidée, elle a été ingrate et ne l'aimait plus.

La relation entre les parents et la progéniture, pour moitié d'identification, pour moitié d'antagonisme, comme des fausses dents, elle et sa mère ne s'étaient pas habituées. C'est un péché contre la dignité humaine de se soumettre. C'est souvent en partie de l'amour, mais beaucoup de choses en rapport avec l'amour sont des péchés. Peut-être parce qu'elle n'avait jamais aimé sa mère suffisamment, et maintenant elle est désillusionnée comme un dévot reconnu du théâtre clandestin. Ce n'était pas juste, elle le savait.»

<sup>179</sup> «La plupart d'entre nous n'apprennent jamais à vraiment connaître leurs parents, jusqu'à ce qu'ils commencent déclinent.»

<sup>180</sup> «Mais elle n'était plus fasciné par les choses de sa mère, ils semblaient difficiles. » (BC, p. 96)

<sup>181</sup> « Lute n'a rien dit. Elle a été prise en charge passé, il y avait juste la désolation d'une fin qui semblait interminable. » (BC, p. 131)

<sup>182</sup> Elle «n'a pas l'air chinois, elle ressemble plus à quelqu'une femme d'Asie du Sud, plus sombre, plus mince et l'air de plus en plus féroce à mesure qu'elle grandit».

struck behind the door. I dared not open it. I looked up and saw Lute was standing at the door. So I said, 'What on earth is this? Who's been in here? Lute did not say anything and looked the way she always does, stiff and expressionless. [...] Then I said to Lute, 'What's this here? We can't just leave this here, the room boy will be coming in a minute.' Even as I was talking I could hear a pounding at the door and a rattling of doorknob." » (BC, p. 102-103)<sup>183</sup>

Dans le fantasme de la mère, existe la menace d'être tuée par la fille. La description du rêve fait penser à une scène de crime, et sa fille est le principal suspect, « did not say anything and looked the way she always does, stiff and expressionless ». Qui a été tué? De qui est-ce le sang ? : Celui du père ? À mon avis c'est la réponse la plus probable, le père étant déjà castré dans le fantasme de la fille. Lute a quitté la maison de son père, la relation père-fille est rompue au sens propre, il est donc normal que la mère craigne la séparation / d'être remplacée, la fille a grandi, ce n'est plus un parasite qui suit toujours les autres. L'absence du rôle maternel est une blessure pour la mère et sa fille. Face à une mère froide, emplies de la crainte de l'abandon, la fille a toujours un problème d'identification, elle ne connaît pas l'affection naturelle entre parents et enfant, pour elle c'est toujours la douleur et la solitude, c'est peut-être pour cela qu'elle n'a pas d'enfant.

La frustration du côté paternel revêt à l'origine deux aspects: d'une part, le remariage du père et l'apparition de la belle-mère; d'autre part, la fille frappée par son père. Dans une interview pendant les années 1960, Chang dit : « J'ai perdu ma famille depuis longtemps. » La vie familiale brisée, elle passe son enfance entourée de parents querelleurs. Sa mère, insatisfaite du comportement et de l'attitude

---

<sup>183</sup> « " J'ai fait un rêve la nuit dernière, [...] J'ai rêvé que j'étais dans la salle de bain, j'ai regardé autour et j'ai pensé, d'où vient tout ce sang? " Elle plissa anxieusement les yeux vers la mosaïque. "J'ai pris un chiffon et a commencé à nettoyer le sol. Et je me demande pourquoi il y en a partout, sur le mur, les tuyaux, partout. Qu'est-il arrivé, me demandé-je. [...] J'ai frotté, nettoyé et soudain trouvé un paquet enveloppé de papier brun placé derrière la porte. Je n'ai pas osé l'ouvrir. Je levai les yeux et vit Lute debout à la porte. Alors j'ai dit: 'Qu'est-ce que c'est? Qui a fait ça? Lute n'a rien dit et me regardait de sa façon habituelle, raide et inexpressive [...] Alors j'ai dit à Lute, "Que se passe-t-il? Nous ne pouvons pas simplement laisser cela comme ça, le domestique va arriver dans une minute. " Pendant que je parlais, j'entendais des coups sur la porte et un bruit de poignée de porte. " »

machiste traditionnelle de son mari, part étudier à l'étranger à deux reprises : la première fois, Chang n'a que quatre ans ; la seconde fois c'est après le divorce. Comme elle le mentionne plusieurs fois dans la prose et le roman : au sujet du divorce, ils n'ont jamais sollicité l'avis de leurs enfants. Son père tente de dépenser l'argent de sa femme, il veut la contrôler financièrement. Ce genre de mari qui veut escroquer sa femme apparaît souvent dans les romans de Chang. Avec ses problèmes familiaux, elle se rend compte que l'indépendance économique est la clé de l'indépendance des femmes.

En outre, Chang fait vœu de vengeance d'une fille envers son père dans *From the mouth of bebe* :

« Later, at the dinner table, over a very trivial matter, my father slapped my little brother across the face. I gave a violent start, hid my face behind a rice bowl, and felt my tears come pouring down. My stepmother began to laugh, "Well? What are you crying about? It's not like he was scolding you. Will you look at that! He's the one who got hit, but you're the one that's crying." I dropped the bowl, ran to the adjoining bathroom, and bolted the door behind me, sobbing silently all the while, standing in front of the mirror and staring at my own distorted face, watching the tears roll down, just like a close-up in a movie. Then I clenched my teeth together and swore to myself: "I want revenge. One day, I shall have my revenge." » (WW, p. 12)<sup>184</sup>

Ceci nous apprend que Chang est plus traumatisée que son frère. Le visage de son frère a été frappé, mais le cœur de Chang est brisé. Devant le miroir qui signifie l'illusion de la réalité, le ressentiment du frère cadet reflète le fantasme d'elle-même. Sa création littéraire ultérieure est un miroir de la réalité, avec cette illusion, elle peut déverser mécontentement, ressentiment et chagrin envers son père, à travers le trauma exposé, c'est un moyen de guérir et se venger. Je ferais l'analyse spécifique détaillée de cet incident dans la partie consacrée à la relation père-fille ; la douleur

---

<sup>184</sup> « Plus tard, à table, pour une raison très banale, mon père a giflé mon petit frère. J'ai eu un violent sursaut, caché mon visage derrière mon bol de riz, je sentais mes larmes couler. Ma belle-mère rit: «Eh bien? Pourquoi pleures-tu? Ce n'est pas comme s'il t'avait grondé. Regarde-moi ça! C'est lui qui est touché, c'est toi qui pleure." J'ai laissé tomber le bol et courut m'enfermer dans la salle de bain, sanglotant en silence un long moment, debout devant le miroir, regardant mon visage déformé, mes larmes... comme un gros-plan dans un film. Ensuite, j'ai serré les dents me suis jurée: "Je me vengerai un jour, j'aurai ma revanche." »

qu'elle a subi et la volonté de se venger de son père et de sa violence.

Elle a de grandes ambitions et fait des plans de développement : « After high school, I would go to England to study. There was one period during which I determined that I was going to learn how to make animated movies as a means of introducing Chinese painting to the United States. I wanted to make an even bigger splash than Lin Yutang<sup>185</sup>. I wanted to wear only the most exquisite and elegant clothing, to roam the world, to have my own house in Shanghai, to live a crisp and unfettered existence. » (WW, p. 156)<sup>186</sup> Par rapport à la captivité, l'attaque de Chang qu'on peut imaginer, même si à ses yeux « a magnificent white magnolia with huge flowers that looked like oversized dirty handkerchiefs or great clumps of wastepaper, forgotten and neglected, littering the ground the better part of the year. There have never been such slovenly and forlorn flowers. » (WW, p. 157)<sup>187</sup> Pendant cette période d'emprisonnement, elle connaît quantité de luttes intérieures et d'illusions, même profondément dans « the hushed threat of a murder ». Ici, « the hushed threat of a murder » représente l'impulsion de vengeance et la colère inhérente à la femme. Elle donne une définition négative du père : «dark », « evil » et « devil », pour esquisser la perception de son père. Cette expérience de violence influence son mode d'écriture futur et forme également un trauma psychologique indélébile.

En 1938, après avoir quitté sa famille, elle coupe quasiment tout contact avec son père. Après la chute de Hong Kong, elle retourne à Shanghai et est transférée à l'université St. John. Elle a une conversation avec son père, à cause des frais de scolarité, c'est la dernière rencontre entre le père et la fille. Chang ne reviendra plus vers sa famille et ne reverra jamais son père. Zhang Zijing se souvient, dans ses

---

<sup>185</sup> **Lin Yutang**, né le 10 octobre 1895 et mort le 26 mars 1976, est un écrivain et inventeur chinois, dont la traduction de classiques chinois en anglais a aidé à leur diffusion en Occident.

<sup>186</sup> «Après le lycée, je voudrais aller en Angleterre pour étudier. Pendant un temps, j'étais déterminée à apprendre à faire des films d'animation pour introduire la peinture chinoise aux États-Unis. Je voulais obtenir un succès encore plus grand que Lin Yu-tang. Je ne voulais porter que les vêtements les plus exquis et élégants, parcourir le monde, avoir ma propre maison à Shanghai, vivre d'une manière simple et sans entraves.»

<sup>187</sup> «Un magnolia blanc avec des fleurs magnifiques qui ressemblaient à des mouchoirs sales, énormes touffes de déchets de papier, oubliés et négligés, qui jonchent le sol la plus grande partie de l'année. Il n'y a jamais eu semblables fleurs débraillées et désespérées. »

dernières années : « C'était la dernière fois que ma sœur est entrée dans la maison du père, et également la dernière fois qu'elle en est partie. Dès lors, elle et mon père ne se sont plus revus. »<sup>188</sup> Chang a suivi le chemin d'indépendance tracé par sa mère, elle a quitté sa famille et puis la Chine. D'après Zhang Zijing, la réussite de sa sœur est étroitement liée à l'enseignement du père, par exemple : la lecture du *Rêve de la Chambre rouge*, la poésie et la culture traditionnelles. Après la publication de *Whispers* où elle maudit la maison du père comme une prison, bien que son père soit en colère il est heureux de la réussite de sa fille.<sup>189</sup> Son jeune frère pense qu'elle a intentionnellement omis le fait que son père lui a donné des médicaments, je suppose qu'il s'agit de cacher l'amour incestueux pour le père ainsi que pour augmenter l'intensité des plaintes envers celui-ci. Ce choix de l'amnésie permet de réconforter son trauma psychologique et de soulager son agressivité sur son père.

---

<sup>188</sup> ZHANG Zijing, 《我的姐姐张爱玲》 ( *Ma soeur Eileen CHANG* ), Taipei, 时报出版社, 1996, p.134 -136.

<sup>189</sup> Ibid., p. 147.

## Marguerite Duras

### La vie « nomade »

Ses parents se sont portés volontaires pour travailler dans les colonies de Cochinchine. Son père, Henri Donnadiou, est directeur de l'école de Gia Dinh. Sa mère, Marie, y est institutrice. Ils ont trois enfants « chétifs, vifs, asiatiques »<sup>190</sup> : Pierre, Paul et Marguerite.

« La petite enfance de Marguerite se résumera en une longue errance dans les principales villes de l'Indochine. Pas de maison repère, pas d'amitiés durables, pas d'école non plus. »<sup>191</sup> Vinh Long, Saigon, Hanoï, Phnom Penh... Suivant les changements du travail de ses parents, ils ont parcouru près de la totalité de l'Indochine. Comme elle le mentionne : « mon enfance s'est déroulée dans une lumière désertique et crue, aussi loin du rêve que possible. » (E, p. 74)

En 1928, la mère rompt avec cette vie nomade en achetant une des terres que l'administration coloniale incite à posséder. Trompée dans son acquisition, elle en sort ruinée et reprend l'enseignement. Cette expérience marquera profondément Marguerite et va lui inspirer nombre d'images fortes de son œuvre *Un barrage contre le Pacifique*, *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord*, *L'Éden Cinéma*. Elle écrit dans *Des journées entières dans les arbres* : « Il reste toujours quelque chose de l'enfance, toujours... ».

Nourries de son enfance, ses œuvres ultérieures ne cesseront de donner forme à son univers asiatique, où des personnages se débattront pour échapper à leur solitude. Elle paraîtra ainsi réécrire sans cesse les mêmes histoires où plusieurs figures obsédantes vont se rencontrer (Anne-Marie Stretter, le vice-consul, la mendicante, l'amant chinois...).

En 1930, Marie Donnadiou trouve une pension et un lycée à Saigon, pour que sa fille suive des études secondaires au lycée Chasseloup Laubat. Son baccalauréat de philosophie acquis, Marguerite quitte l'Indochine en 1931. Elle poursuit ses études à

---

<sup>190</sup> F. Lebelley, *Le poids d'une plume*, op. cit., p. 16.

<sup>191</sup> Laura Adler, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 56.



Auteuil, en France, dans une école privée : l'École technique Scientia.

Le caractère de Duras enfant est un peu semblable à celui de Chang, Duras est une jeune fille solitaire, timide, un peu mystérieuse aux yeux de ses camarades. Cet isolement est plus ou moins volontaire. Très attrayante, de nombreux étudiants et même un enseignant essayaient de la séduire. Dans le livre de Laura Adler, nous en trouvons la confirmation à travers les souvenirs de ses camarades.

### La trilogie de l'amant et le mythe de la mère

En 1950, elle est révélée par un roman d'inspiration autobiographique, *Un barrage contre le Pacifique*. Elle rencontre un immense succès public avec *L'Amant*, et obtient le Prix Goncourt en 1984 avec l'autofiction sur les expériences sexuelles de son adolescence dans l'Indochine des années trente, qu'elle réécrira en 1991 sous le titre *L'Amant de la Chine du Nord*. Ces trois romans constituent la trilogie de l'amant ; en même temps, l'écrivain veut fonder la légende familiale, surtout l'accomplissement du mythe de la mère. Duras décrit trois fois l'histoire de l'amant, laquelle est la plus proche de la réalité, et pourquoi fait-elle cela?



Le Chinois existe, l'histoire avec ce Chinois existe, ainsi que la maison bleue mentionnée dans *L'Amant*. Duras déclare que le *Barrage* est un roman, mais *L'Amant* un récit, un souvenir/fragment de son autobiographie, elle veut rétablir la vérité. « Argent et écriture ont partie liée chez Duras. Rétention, délivrance. Obsession. La mère, le frère, les coups, l'argent : le territoire de l'écriture. »<sup>192</sup> On commence par cet « indice ».

Nous savons que l'enfance de Duras est marquée du malheur de la mère, la véritable histoire<sup>193</sup> de l'amant se mêle à tout ceci. Duras donne le nom de l'amant

---

<sup>192</sup> Laura Adler, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 159.

<sup>193</sup> Dans une certaine mesure, on ne peut pas dire que tout ce qui est écrit dans le *Cahier de la guerre* est vrai, mais nous ne pouvons pas nier que les dossiers ont une valeur qui ne peut être ignorée.

chinois : Léo. Il est annamite mais s'habille à la française, vêtu d'une belle robe en tussor de soie grège, il porte une bague de diamant qui signifie qu'il est fortuné. La fortune est sans doute une trop grande tentation pour la fille, ou même pour toute la famille.

À cette époque, la mère est empêtrée ses problèmes avec la terre, « Les huit cent cinquante hectares de terre accordés par le gouvernement général étaient des terres salées et inondées par la mer une partie de l'année. Toute la récolte 'brûla' sur pied en une nuit de marée, à l'exception de quelques hectares qui entouraient la maison et se trouvaient assez éloignés de la mer. » (CDG, p. 36) Le prochain problème est la construction bien connue du barrage contre le Pacifique. Dès le début, la pauvreté est un gros problème, surtout après l'achat de la concession, « [N]ous étions complètement ruinés » (CDG, p. 39), « l'histoire de notre plantation une irrésistible farce ». (CDG, p. 50)

Dans le *Cahier*, on trouve de grands passages sur l'argent, presque partout. Là ou dans d'autres œuvres durasiennes, elle nous raconte de façon fragmentée la vie des Blancs à la colonie, ils sont « au dernier échelon de l'échelle des fonctionnaires », l'argent est peut-être un moyen de s'élever<sup>194</sup>. En raison de la forte pression du frère et de la mère, la fille, comme Suzanne, doit chercher quelqu'un qui la sauve. Avec un sentiment quasi sacré pour l'argent, la fille « était[s] amoureuse de Léo-dans-sa-Léon-Bollée, [...] de Léo lorsqu'il payait les dîners froids et le champagne des boîtes de nuit ». (CDG, p. 66)

Duras décrit le portrait de Léo dans le *Cahier* : Léo est laid, son visage garde des traces de vérole. Maigre, petit, avec les épaules tombantes, « il était nettement plus laid que l'Annamite moyen ». (CDG, p. 59) Elle lui demande de l'argent pour sa mère et ses frères, Léo fait beaucoup mais pas tout ce qu'on veut de lui. Cette activité devient une manière de vengeance envers la mère, et une preuve de l'existence de la fille et la solution aux difficultés financières<sup>195</sup>. Toutefois, pour des questions raciales,

---

<sup>194</sup> « Et parmi les Indigènes, ceux dont les pères étaient fortunés étaient repérés et se trouvaient immédiatement après les Français. » (CDG, p. 77)

<sup>195</sup> « Et quand je réussissais à soutirer de l'argent à Léo, elle en éprouvait une certaine fierté. » (CDG, p. 71)

sur la relation entre la fille et l'amant chinois, aux yeux de la mère « c'est un bien grand malheur », et d'après la fille, c'est plutôt une honte<sup>196</sup>. La jeune fille et Léo ne peuvent s'unir, uniquement pour une histoire sordide d'argent.

D'un autre côté, l'environnement familial n'est pas paisible, « Les injures, c'était notre poésie. Elles en avaient les caractères les plus vrais, les plus indéniables ». (CDG, p. 91) La violence est au centre de la relation familiale, l'amour pour la mère et les frères passent par la violence. « Sa férocité (du frère aîné) à mon égard avait quelque chose d'accompli, et au fond de pur. Sa vie se déroulait avec l'implacabilité d'une fatalité et il nous en imposait. Le tissu de coups et d'injures qu'il m'a donné est le tissu même dont son âme était faite », la violence de frère est déjà destinée et imprévisible, elle ne veut pas que d'autres personnes accusent sa mère et son frère, elle croit qu'ils « relevaient directement de Dieu, ils battaient et jugeaient en vertu de raisons supérieures, remplies d'un mystère infini ».

La victime Duras ne cesse de revenir sur la douleur tout au long de sa vie d'écrivain. Elle comprend sa mère et son sacrifice pour la famille. À travers l'écriture, elle veut épuiser toutes les hontes et se vider du malheur. Elle ne tombe pas amoureuse de cet homme, elle se sent coupable. En fait, dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, Duras enjolive petit à petit l'histoire de l'amant, c'est pourquoi la plupart de lecteurs chinois aiment beaucoup ces deux romans. On sait qu'il existe une description de la pauvreté et du désir, de l'argent, mais les lecteurs sont encore plongés dans l'amour représenté par Duras. Quand elle commence à écrire cette histoire, elle veut chasser tous les vocabulaires concernés hors de son corps et de son esprit, pour garder une distance avec elle-même. Le *Cahier* et les trois romans jouent le rôle de la purification et clarifient les confusions de la mémoire.

Avec le développement de l'histoire de l'amant, la mère se perd peu à peu, la folie domine le tout, et en même temps, le mythe de la mère s'accompli progressivement.

---

« Ma mère, mon frère aîné, les pluies de coups. Tout. Il me semblait que la seule façon d'en sortir, c'était encore d'épuiser Léo, parce qu'il avait de l'argent, qu'avec cet argent nous irions en France avec toute ma famille et que là nous aurions du bon temps. » (CDG, p. 82)

<sup>196</sup> « Si la faculté de honte d'un être pouvait s'épuiser, je l'aurais épuisée avec Léo. » (CDG, p. 63)  
« J'étais violée jusque dans l'âme. » (CDG, p. 87)

Quand on lit ce *Cahier*, on sent la nostalgie, la tristesse et la cruauté. « C'était mon lot que d'avoir Léo après avoir eu ma famille et je n'en sortirais jamais. » (CDG, p. 80) Tout cela lui donne la seconde vie : l'écriture. Pourquoi Duras voulait-elle écrire son enfance, ses souvenirs ?

D'après elle, c'est en raison de l'instinct de déterrement : si elle ne les écrit pas, elle va oublier peu à peu, « Si je ne suis pas fidèle à moi-même, à qui le serai-je ? » (CDG, p. 73) Cela lui fait très peur, « il s'agit plutôt là d'une trahison involontaire -- ou plus simplement d'une transposition poétique dont on croit que si l'enfance n'en était pas dotée, elle serait déshonorée. »

Elle est toujours noyée dans l'amour pour sa mère et l'attachement à sa famille, c'est aussi le moteur initial de l'écriture. « Je n'aime pas Hélène Lagonelle, je suis encore dans le seul amour de cette famille à l'exclusion de tout autre amour. C'est dans son avidité et sa férocité que, déjà, je me rapproche d'un lieu où plus tard me tenir. » Dans *L'Amant*, elle le redit : « Je suis encore dans cette famille, c'est là que j'habite à l'exclusion de tout autre lieu. C'est dans son aridité, sa terrible dureté, sa malfaisance que je suis le plus profondément assurée de moi-même, au plus profond de ma certitude essentielle, à savoir que plus tard j'écrirai. » (AM, p. 93) Concernant la définition de la famille, pour Duras, c'est plutôt un embarras double : « Elle ne connaît que la famille comme manière de vivre. Famille radeau, famille tempête, famille où on ne connaît que l'excès. Ce n'est pas *Famille je vous hais*, mais *Famille je vous aime mais pourquoi je vous aime puisque vous ne m'aimez pas...* Pour elle, sa famille demeure à la fois son le refuge, mais où il lui est impossible de vivre. »<sup>197</sup>

---

<sup>197</sup> Laura Adler, *Marguerite Duras*, op.cit., p. 72.

## Chapitre 5

### La réaction de la fille

#### 1. Les figures de la mère et du père dans les textes de Chang et Duras

##### Eileen Chang

L'enfant est présenté soit comme un jouet à l'usage des adultes, soit comme un espion qui observe calmement leurs comportements. Je peux être considérée comme une fillette précoce, bien que d'apparence honnête, je sais tout ce qui concerne les adultes. Ultérieurement, je l'ai raconté à ma mère et à ma tante, elles en ont été très étonnées.

--- 《张爱玲私语录》*Correspondances avec le couple Soong*, p. 113

##### La mère réelle, mais floue



This earliest home lacked that someone known as my mother, although we hardly felt that as a loss, because she had been missing from our lives from very early on.[...] She was always grumpy upon awakening and would have to play with me for a long time before she could begin to perk up. <sup>198</sup>

--- *Whispers*, Eileen Chang, p. 151

---

<sup>198</sup> « Cette première maison manquait d'une mère, bien que nous ayons à peine ressenti cette perte, parce qu'elle a très tôt été absente de nos vies. [...] Elle était toujours grognon au réveil et jouait avec moi après d'avoir requinqué. »

La mère est absente durant l'enfance de Chang, adoptée nominalement par un autre couple pour la continuité de la famille ; elle appelle donc sa mère « Tante » et son père « Oncle »<sup>199</sup>-- ce qui marque déjà une distance psychologique par rapport aux parents. L'absence de la mère ne signifie pas qu'il n'y a pas d'amour pour la mère chez la fille. Dans *Whispers*, Chang décrit sa mère, nous supposons que la fille appelle sa mère « tante » dans la plupart des cas, mais à travers l'écriture, elle peut l'« appeler » en écrivant « ma mère », ce qui est aussi une forme de retour au sein maternel. Duras et Chang ont toutes deux choisi l'écriture comme moyen de retour au lieu originel.

Revenons à cet article du souvenir *Whispers*: la fille cherche à plaire à sa mère, Chang sélectionne deux scènes de vie : l'une concerne le jour où sa mère doit revenir -- Chang a demandé à ses domestiques l'autorisation de porter sa veste rouge qu'elle pense être la plus belle ; l'autre concerne le désir de devenir une beauté conforme au souhait de sa mère -- « Besides drawing, I played piano and learned English. That was probably the only time in my life when I luxuriated in the stylish ways of a pampered foreign girl. Not only that: in those days I was flush with a superabundance of sentiment. Coming across a dried flower pressed between the leaves of a book, I listened to my mother tell a story about how it came to be preserved there, and tears ran down my face. When my mother saw that I was crying, she said to my little brother, "Look at your sister! She knows that there are better things to cry about than candy." I was so pleased by these words of praise that my tears immediately ran dry-which posed quite an embarrassing dilemma. » (WW, p. 154)<sup>200</sup> Sa mère étudie la peinture ; Chang étudie la peinture ; elle aime lire les romans que sa mère aime<sup>201</sup> et assister aux réunions des amis de sa mère<sup>202</sup>.

---

<sup>199</sup> *Whispers*, p. 154 : « They pushed me toward her and told me what to say: "Auntie, it's getting late." (I was technically in my father's brother's custody, which is why I had to use "Aunt" and "Uncle" to address my own parents.) »

« Ils m'ont poussé vers elle et dit qu'il fallait dire: « Tante, il se fait tard " (Le droit de garde est appartient au frère de mon père, ce pourquoi j'ai utilisé «tante» et «oncle» pour parler à mes propres parents.) »

<sup>200</sup> «Outre le dessin, j'ai joué du piano et j'apprend l'anglais. Ce fut probablement la seule fois de

La famille de rêve se forme dans ses fantasmes de fillette de dix ans ; sa famille est au complet pour la première fois : le père, la mère, le petit frère et elle-même. Chang exprime son bonheur et sa joie<sup>203</sup> -- « a western-style garden villa, with a dog, flower beds, children's books full of fairy tales, [...] I was of the firm opinion that everything about our house stood at the very summit of beauty. » (WW, p. 154) Elle aime la couleur rouge, elle refuse la distance entre les membres de sa famille, « because things looked warmer and cozier and more intimate that way.»<sup>204</sup>

---

ma vie où j'avais fait de mon mieux pour devenir une fille élégante. Non seulement cela: en ces jours j'éprouvais des sensations en abondance. À propos d'une fleur séchée pressée entre les pages d'un livre, j'ai écouté ma mère raconter l'histoire de cette fleur, les larmes coulaient sur mon visage. Quand ma mère a vu que je pleurais, elle a dit à mon petit frère, "Regardez votre sœur! Elle sait qu'il ya de meilleurs raisons de pleurer que les bonbons." J'étais si heureuse de ces louanges que mes larmes se sont immédiatement taries, ce qui a provoqué un dilemme embarrassant ».

<sup>201</sup> *Whispers*, p. 154-5, « At that time, *Xiaoshuo yuebao* (Short story monthly) was serializing Lao She's novel of Chinese emigrés in London, *Erma* (The two Mas). We received the latest issue every month by post. My mother would sit on the western-style toilet seat laughing and reading aloud, while I leaned against the door frame laughing along with her. To this day, I still like *Erma*, even though Lao She's later novels *Lihun* (Divorce) and *Huoche* (Train) are much better »

«À cette époque, *xiaoshuo yuebao* (le mensuel du roman) a publié en épisodes le roman de Lao She, émigré chinois à Londres, *Erma* (*Les deux chevaux*). Nous avons reçu le dernier numéro par la poste. Ma mère, assise sur le siège des toilettes de style occidental riait et lisait à haute voix, appuyée contre l'encadrement de la porte je riais avec elle. Aujourd'hui encore, j'aime *Erma*, même si les derniers romans de Lao She : *Lihun* (*Le divorce*) et *Huoche* (*Le Train*) sont beaucoup mieux ».

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 154, «[...] and an abrupt infusion into our home of lovely and elegant relatives and friends. My mother sat with a plump auntie on the piano bench, imitating the love scene in a movie. Sitting on the floor watching, I burst into peals of laughter and rolled back and forth across a wolfskin blanket. »

«[...] Une scène harmonieuse a eu lieu soudainement dans notre maison, des parents beaux et élégants, des amis. Ma mère s'est assise avec une tante corpulente sur le banc du piano, et a imité une scène d'amour d'un film. Assise sur le sol, j'ai éclaté de rire et roulé en arrière à travers une couverture en peau de loup. »

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 154, «I wrote a letter to an old classmate in Tianjin describing our new house, filling three whole pages with illustrative diagrams and sketches. There was no reply: who wouldn't be annoyed by such raw and uncultivated braggadocio? »

«J'ai écrit une lettre à un ancien camarade de classe à Tianjin en décrivant notre nouvelle maison, remplit trois pages entières avec des diagrammes et des croquis d'illustration. Il n'y avait aucune réponse: qui n'aurait pas été ennuyé par une telle vantardise? »

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 154-5, «My mother also told me that in drawing pictures one should always avoid using red in the background, because the background must be kept at a distance from the rest of the image, and red seems to leap right out of the picture and into your eyes. The walls of the bedroom I shared with my little brother, though, were painted just the sort of orangey red that refuses to keep its distance. I had chosen the color, and when I drew pictures, I still liked to color the walls behind all the little people red, because things looked warmer and cozier and more intimate that way. »

Mais tous ses efforts restent vains : la mère n'aime pas la veste qu'elle porte, « But **the first words** to emerge from her mouth when she saw me were, "How could you let her wear such a tiny little jacket?" » (WW, p. 153)<sup>205</sup> Chang ne devient pas la beauté rêvée par sa mère. Le pire est que son amour pour sa mère s'affaiblit, la figure maternelle n'est plus tendre mais se transforme dans ses romans en une image inabordable et dure. Après avoir subi la violence de son père, Chang quitte sa famille et essaye de vivre avec sa mère, mais elle éprouve beaucoup de difficultés. En réalité et dans une perspective psychologique, elle ne peut pas s'adapter à la proximité avec sa mère ; ou, pourrait-on dire, quand la Mère est sortie du fantasme de la fille, la figure maternelle mise en danger de subversion, l'amour pour la mère et le retour au sein maternel sont des désirs irréalisés, même dans le fantasme<sup>206</sup>.

Ses parents décident de divorcer, ce qui détruit la famille réelle, « I was entirely in favor of it, despite the melancholy knowledge that I would be unable to continue

---

«Ma mère m'a dit aussi que dans l'élaboration des images, il faut toujours éviter d'utiliser des rouges dans le fond, parce que le fond doit être maintenu à une distance du reste de l'image, le rouge semble sortir de l'image et bondir à nos yeux. Les murs de la chambre que je partageais avec mon petit frère, cependant, ont été peints exactement du genre du rouge orangé qui refuse de garder ses distances. J'avais choisi la couleur, et quand je dessinais, je préférais faire des petits personnages rouges alignés devant le mur, parce que les choses étaient plus chaudes, confortables et intimes de cette façon. »

<sup>205</sup> «Mais les premiers mots qu'elle proférait quand elle me voyait étaient: "Comment pouvez-vous la laisser porter un gilet si minuscule?"»

<sup>206</sup> « I had grown used to being alone at my father's house, which produced in me an abrupt desire to grow up and be responsible for myself. To play the sheltered daughter in straitened circumstances seemed a terrible burden. At the same time, I could see that my mother had sacrificed quite a lot for me and that she doubted whether I was worth the sacrifice. I shared her doubts. [...] like every confused adolescent, hang suspended between overweening pride and intense self-loathing. It was from that time onward that my mother's house was no longer full of tenderness.» (WW, p. 161)

«Je m'étais habitué à être seule dans la maison de mon père, ce qui a provoqué un désir brutal de grandir et d'être responsable de moi-même. Jouer la fille à l'abri dans des circonstances difficiles semblait un terrible fardeau. En même temps, j'ai pu voir ce que ma mère avait sacrifié pour moi et qu'elle se demandait si je méritais un tel sacrifice. J'ai partagé ses doutes. [...] Comme tous les adolescents confus, suspendus entre la fierté démesurée et le dégoût de soi. À partir de ce moment-là, la maison de ma mère n'a plus été remplie de tendresse ».



living in my blue-and-red home. » (WW, p. 155)<sup>207</sup> Qu'en est-il de la famille complète fantasmée ?

L'amour de la mère, d'après Chang, est un moyen de reconstruire la famille dans le fantasme, « Fortunately, the agreement stipulated that I could still see my mother on a regular basis. It was in her new apartment that I saw a built-in porcelain bathtub and gas stove for the first time, which made me very happy and came as something of a consolation » (WW, p. 156)<sup>208</sup>, mais, comme je l'ai déjà cité, son désespoir au sujet de l'amour maternel, donc de la famille, est complètement détruit, à travers la vie réelle de l'auteur, dans sa vie d'adulte. Elle s'est mariée deux fois, n'a pas eu d'enfants et est morte seule. Les valeurs familiales sont très faibles, y compris la relation entre parents et enfant, toujours indifférente. Nous pouvons supposer que le divorce de ses parents et le désespoir envers l'absence d'amour maternel en sont à l'origine.

Elle se souvient aussi de deux scènes au moment du départ de sa mère, elle les a également réécrites en détail dans la trilogie autobiographique. Bien qu'à chaque fois, elle paraisse très calme, elle se sent triste : la première fois, Chang a seulement quatre ans, et même s'il s'agit de parler à sa propre mère, elle semble très nerveuse et ne sait pas vraiment quoi dire : « She was wearing a green blouse and a green skirt with little shiny squares that trembled along with her body [...] she looked like the sea reflected on the window glass of a ship's cabin: a slender strip of green, full nonetheless of all the mighty sadness and unfathomable turbulence of the ocean. » (WW, p. 151-2)<sup>209</sup>

---

<sup>207</sup> «J'étais tout à fait favorable à leur divorce, même si je pensais avec mélancolie que je ne pourrais plus vivre dans la maison bleu et rouge. »

<sup>208</sup> «Heureusement, l'accord stipulait que je pouvais encore voir ma mère régulièrement. Dans son nouvel appartement j'ai vu une baignoire en porcelaine et une cuisinière à gaz pour la première fois, ce qui m'a rendue très heureuse, c'était comme une consolation. »

<sup>209</sup> «Elle portait une blouse et une jupe vertes avec petits carrés brillants qui tremblaient avec son corps [...] elle ressemblait à la mer qui se reflète sur la vitre d'une cabine de bateau: une bande mince de vert, emplie néanmoins de la tristesse insondable et des turbulences de l'océan».

Le deuxième départ se situe après le divorce des parents, sa mère va rentrer en France, elle n'exprime aucun regret face à son départ, sa mère paraît également joyeuse, mais Chang revient à l'état solitaire : « That last good-bye was so smooth, so unruffled, so free of any entangling incident [...] I stood in the distance, watching until she had made her exit through the school gates, gazing past a giant cedar tree in the middle ground, and even after the painted red iron gate shut behind her, I remained unmoved. But I gradually came to the realization that scenes such as these called for tears, and so the tears came. I began to sob loudly in the cold wind just so that I could see myself cry. » (WW, p. 155)<sup>210</sup> Elle pense toujours à sa mère : « My mother was gone, but something of her atmosphere lingered in my aunt's house [...] All the best things I knew, be they spiritual or material, were contained in those rooms. » (WW, p. 156)<sup>211</sup>

### **Sixte : une prisonnière de « la cangue d'or »**

Women's lives take place in a more restricted territory, which is why a perfect woman can be more perfect than a perfect man. At the same time, a bad woman can be even more thoroughly despicable than a bad man.<sup>212</sup>

--- *Speaking of Women*, Eileen Chang, p. 88

Chang, écrivain bilingue, reprend la même histoire, transcrite plusieurs fois du chinois à l'anglais, ou inversement, *The Fall of the Pagoda* et *The Book of change* ont

---

<sup>210</sup> « Ce dernier adieu était si lisse, si indifférent, sans incidents [...] Je me tenais à distance et la regardais jusqu'à ce qu'elle ait franchi la porte de l'école, fixant le cèdre géant au milieu du terrain, et encore après que la porte de fer peinte en rouge se soit refermée derrière elle, je suis restée indifférente. Mais j'ai réalisé que de telles scènes provoquaient les larmes, et donc les larmes ruisselaient. J'ai commencé à sangloter bruyamment dans le vent froid juste pour me voir pleurer. »

<sup>211</sup> « Ma mère était partie, mais quelque chose d'elle s'attardait dans la maison de ma tante [...] Toutes les meilleures choses, qu'elles soient spirituelles ou matérielles, ont été contenues dans ces salles. »

<sup>212</sup> « La vie des femmes a lieu dans un territoire plus restreint, ce qui explique pourquoi une femme parfaite peut être plus parfaite que l'homme. Dans le même temps, une mauvaise femme peut être encore plus méprisable qu'un homme mauvais. »

été écrits en anglais, *Little Reunion* en chinois. Chang a eu l'intention de le réécrire en anglais, mais cette idée ne s'est pas concrétisée. Ici, nous pouvons nous demander pourquoi Chang veut utiliser une langue étrangère pour continuer sa création ? On dit souvent « lost in translation » (perdu en traduction), comment considérer ces différentes versions de la même histoire ? Nous disons souvent que Duras aimait reprendre encore et encore l'histoire de sa mère et le récit de sa vie en Indochine. Chez Chang, c'est la même situation, sauf qu'elle utilise un autre biais, plus caché -- le transfert entre l'anglais et le chinois. Par exemple, son roman le plus célèbre, *La Cangue d'Or*, a de multiples versions : d'abord écrit en chinois en 1943, puis en 1956, traduit ensuite en anglais sous le titre *Pink Tears*. Pendant les années 1960, elle réécrit *Pink Tears* deux fois. Jusqu'en 1967, elle le réécrit et le prolonge une fois encore sous le titre *The Rouge of the North* puis, l'année suivante, elle le traduit en chinois sous le titre *Yuannu* (《怨女》, une femme remplie d'amertume). Pendant presque vingt-quatre ans, Chang erre entre ces deux langues, elle réécrit au moins six fois son roman *La Cangue d'Or*. On peut en déduire qu'elle chérit cette histoire, et que son impulsion à réécrire concerne la relation mère-fille et le sens caché du texte, ce sont juste des points de départ pour prolonger notre analyse.

En 1944, au début du mois avril, Fu Lei<sup>213</sup> écrit une critique des romans d'Eileen Chang qui paraît dans le magazine *Wan Xiang* (《万象》) de mai. D'après lui, concernant nombre des exigences de la fiction, *La Cangue d'Or* « est certainement l'une des réponses les plus satisfaisantes » dans la période de **l'île isolée**<sup>214</sup>, à Shanghai, ainsi que dans l'ensemble de la Chine, « Il ne fait aucun doute, *La Cangue d'Or* est le roman qui jusqu'à présent a eu le plus succès chez Madame Chang, il a en

---

<sup>213</sup> **Fu Lei**, naît le 7 avril 1908 près de Shanghai, dans le district de Nanhui, Jiangsu, Empire Qing et meurt le 3 septembre 1966 à Shanghai. C'est un traducteur et critique d'art chinois. Il fait des études artistiques et sur la théorie de l'art à l'Université de Paris, en France, de 1928 à 1932, ses traductions de textes français en chinois sont hautement estimées. Elles comprennent des œuvres de Voltaire, Balzac et Romain Rolland. Il construit un style personnel, le « *style Fu Lei* », et élabore sa propre théorie de la traduction. Au début de la Révolution culturelle, il se suicide par empoisonnement. Sa femme Zhu Meifu se suicide également, par pendaison.

<sup>214</sup> La période de **l'île isolée** signifie la période où Shanghai est occupé par l'armée japonaise du 27 novembre 1937 au 8 décembre 1941, seulement la concession française et la concession internationale gardent temporairement l'indépendance, comme une île entourée de l'océan.

partie la saveur du *Journal d'un Fou*<sup>215</sup>. C'est la meilleure récolte de notre monde littéraire. » En 1961, aux États-Unis, Hsia Chih-tsing<sup>216</sup> a salué *La Cangue d'Or* dans son article *A History Of Modern Chinese Fiction* comme « the greatest novelette in the history of Chinese literature »<sup>217</sup>.

Dans *Writing of One's Own*, Chang écrit : « So my fiction, with the exception of Cao Qiqiao in *The Golden Cangue*, is populated with equivocal characters. » (WW, p. 17)<sup>218</sup> Cao Qiqiao, prénommée Sixte dans la version française, est une figure maternelle typique chez Eileen Chang. Sixte est un personnage « complet » aux yeux de l'auteur, tous les personnages sous sa plume « They lack tragedy ; all they have is desolation ». (Ibid.)<sup>219</sup> Nous ne pouvons pas considérer que Sixte soit la mère de Chang, c'est une fiction, mais nous pouvons trouver la trace de son sentiment attristé pour une femme écrivain qui a manqué d'amour maternel quand elle avait seulement quatre ans.

L'autre point que je voudrais aborder, c'est celui de la théorie freudienne introduite en Chine dès le Mouvement du 4 mai<sup>220</sup>, elle a eu sur les écrivains chinois une large influence, sur Chang également. Nous pouvons supposer que l'auteur a utilisé la théorie psychanalytique pendant sa création, consciemment ou inconsciemment, et a intégré en même temps des éléments de sa propre vie, en particulier ses souvenirs d'enfance.

*La Cangue d'Or* est publié dans une revue de Shanghai en novembre et décembre 1943, puis dans le recueil de nouvelle *Chuanqi* (《传奇》, *Contes et récits*). Sixte, dans

---

<sup>215</sup> **Le journal d'un Fou** est une nouvelle très connue de Lu Xun, écrite en 1918. Cette histoire est considérée comme l'une des premières et des plus influentes œuvres modernes écrites en langue vernaculaire chinoise. L'histoire serait devenue une pierre angulaire du Mouvement de la Culture Nouvelle. Elle figure en première place dans le recueil de nouvelles *Le Cri* de LU Xun, en 1922. Le titre est influencé par la nouvelle de Nikolai Gogol.

<sup>216</sup> **Hsia Chih-tsing**, né en 1921, est un célèbre critique littéraire chinois.

<sup>217</sup> «Le plus grand noveliste de l'histoire de la littérature chinoise.»-- p. 15.

<sup>218</sup> «Alors, ma fiction, à l'exception de Cao Qiqiao dans *La Cangue d'or*, est peuplée de personnages équivoques. »

<sup>219</sup> «Ils manquent de tragédie; tout ce qu'ils ont c'est la désolation.»

<sup>220</sup> Une plus large utilisation du terme « **Mouvement du quatre mai** » se réfère souvent à la période 1915-1921 plus couramment appelée le Mouvement Nouvelle Culture --- Ils ont appelé à la création d'une nouvelle culture chinoise basée sur des normes mondiales et de l'Occident, en particulier la démocratie et la science.

la famille Jiang, est entourée d'argent, enserrée dans la cangue d'or depuis trente ans. Elle a perdu sa jeunesse, s'est mariée avec un homme infirme et a subi l'insulte de cette grande famille en chargeant une lourde cangue d'or. Cette « cangue » a réprimé son désir et son amour, et détruit la vie et l'espoir des enfants - Albe et Alme. Puis elle est morte seule, dans la haine des autres.

### **L'ordre chronologique du développement de l'histoire**

*La Cangue d'or* est écrit en 1943, la première phrase en est : « Shanghai, il y a trente ans, un soir de clair de lune », on peut donc supposer que l'histoire a lieu en 1913, une telle supposition est raisonnable : « Après ces deux années perturbées par le changement de dynastie », deux ans auparavant c'est 1911, c'est donc l'année de la Révolution de 1911, l'année de la dynastie des Qing est tombée. Sixte se souvient « lorsqu'elle était jeune fille, âgée de dix-huit ans », donc, quand elle s'est mariée dans la famille de Jiang, à l'âge de dix-neuf ans. Quand la narration commence, Sixte est mariée depuis cinq ans, elle est donc morte à cinquante-quatre ans (30+5+19) au moins. Chang dit plusieurs fois « trente ans », mais en fait, Sixte entre dans la famille Jiang à l'âge de trente-cinq ans.

De la conversation entre Sixte et les belles-sœurs Jiang, nous apprenons qu'elle n'a pas de vie sexuelle normale pendant trois ans : « [...] mais faites donc l'échange avec moi un peu pour voir, je crains fort que vous ne teniez pas le coup une seule nuit. [...] Je peux le jurer – pas une fois pendant ces trois années, pas une fois, je peux le jurer ! Vous voulez parier ? Vous pariez avec moi ? » (CD, p. 37) Dix ans après, nous savons que, pendant la répartition des biens, Sixte dit qu' « Albe n'a pas encore quatorze ans » (CD, p. 59), nous pouvons donc supposer qu'Albe nait en 1910, et sa sœur Alme un an après (en 1911) ; quand Sixte se plaint de refoulement sexuel, nous sommes en 1913, c'est-à-dire qu'à cause de la santé déficiente de son mari, après sa deuxième grossesse, ils n'ont plus fait l'amour.

Sixte dit à Alme : « Ces vingt années de veuvage, où j'ai enduré tant de souffrances » (CD, p. 97), son mari est mort un an avant *Lao Taitai* de Jiang (la vieille

dame) en 1922. Donc, Alme a trente et un ans en 1942. Elle a commencé à fumer de l'opium à vingt-quatre ans, durant sept ou huit ans. Ceci confirme le mensonge de Sixte à Esquif -- le fiancé d'Alme -- pour détruire la relation amoureuse avec Alme<sup>221</sup>.

Dès le début, Chang fixe le lieu -- « Shanghai, il y a trente ans » où le récit a lieu, la transformation de la scène est limitée, Sixte n'a pas quitté la maison.

### **La mère sans jouissance : l'origine de la misère**

Du moment où j'ai passé la porte de votre maison, sans parler du reste, je n'ai pas quitté le chevet de votre frère, pas cessé de me consacrer à lui, sans prendre un instant de loisir.

--- Sixte, CD, p. 43

### **Le sexe impossible**

Dans ce roman, les personnages et leurs noms, leurs paroles, leurs gestes et la façon dont ils sont mis en scène, rappellent en effet ceux des lectures classiques, surtout *Le Rêve dans le Pavillon rouge* (*Dream of the Red Chamber*)<sup>222</sup> et *La Fleur en fiole d'or* (*The Golden Lotus*)<sup>223</sup>, chez Chang la langue est raffinée et pleine de sensualité. Dès le début, comme dans la construction du *Rêve dans le Pavillon rouge*, à travers la conversation entre deux domestiques -- Shuang et Phénix, Chang présente tous les personnages principaux de cette grande famille. Nous savons que Madame Aînée est une fille de la noblesse, que Madame Troisième est issue d'une famille riche et que Sixte est la fille d'un marchand d'huile de sésame. À cause du rachitisme, le deuxième fils est infirme depuis la naissance, « quelle famille de notables aurait accepté de lui donner sa fille ? » (CD, p. 30) La famille Jiang « achète » Sixte comme elle le ferait pour une concubine, et puis, pour l'inciter à se dévouer corps et âme à son mari, les Jiang laissent Sixte devenir une bru légitime. Le

---

<sup>221</sup> Je vais expliquer concrètement dans **Le conflit mère-fille**.

<sup>222</sup> **Le Rêve dans le pavillon rouge**, écrit par Cao Xueqin, date du 18<sup>e</sup> siècle, c'est un des quatre grands romans de la littérature classique chinoise, avec *l'Histoire des Trois royaumes*, *Le Voyage en Occident* et *Au bord de l'eau*.

<sup>223</sup> **La Fleur en fiole d'or** ou **Le Jin Ping Mei** est un roman de mœurs anonyme (parfois attribué à Wang Shizhen) du 16<sup>e</sup> siècle, célèbre aussi pour ses passages érotiques. Il est parfois considéré comme le cinquième des Quatre livres extraordinaires de la littérature chinoise.

mariage lui apporte le malheur en même temps.

Tout d'abord, Sixte n'a pas de place comparable à celle des autres dames, même les domestiques la méprisent : « les chiens ne font pas des chats [...] la mascotte de l'huilerie, debout à longueur de temps auprès du comptoir, elle en sait long ! » (CD, p. 30-31) La vie ici est réprimée, les gens de la famille n'aiment pas Sixte, nous pouvons le constater dans la scène du décorticage des noix<sup>224</sup>, cette scène est un concentré de toutes les contradictions des personnages, c'est le monde extérieur de Sixte.

Et qu'en est-il du monde intérieur de Sixte ?

Le mariage lui-même signifie que Sixte doit refouler son désir sexuel. Contre l'argent, elle doit donner des soins à son mari infirme, face à cette chair sans vie, au corps « lourd et mou tout à la fois » (CD, p. 45), son désir sexuel ne peut être satisfait, mais elle doit être une femme fidèle. À propos de la naissance de ses deux enfants, Sixte se sent troublée et meurtrie : « C'est vrai, je ne sais pas moi-même comment j'ai pu les mettre au monde, ces enfants ! Plus j'y pense et moins je comprends ! » (CD, p. 37) ; elle ne connaît jamais la jouissance physique, ni la satisfaction sexuelle, comme elle le dit à Jaspe : « est-ce un homme ? peut-on encore appeler ça un homme ? [...] Va, toi, prendre place à ses côtés ! Va prendre place à ses côtés ! [...] Dieu, tu n'as jamais approché cette chair, tu ne peux pas savoir quel bienfait cela peut être qu'un corps en bonne santé... Quel bienfait... » (CD, p. 45) ; quand elle pense à son mari, « Sa silhouette accablée s'affaissa, brisée. Elle n'avait pas l'air de quelqu'un qui pleure, on aurait dit plutôt qu'elle rendait tripes et boyaux. » (CD, p. 45-6)

Pendant la longue période de refoulement psychologique, Sixte supporte la douleur de la lutte entre le Ça et le Moi. La vie change son caractère, elle devient une femme inabordable et désagréable, la visite de son frère et de sa belle-sœur nous montre le trouble mental de Sixte, à travers les paroles de sa belle-sœur -- « Elle (Sixte) n'est plus la même, [...] Jeune fille, elle était bien un peu autoritaire, elle avait toujours la dent dure et plus tard, lorsque nous sommes venus en visite, elle est

---

<sup>224</sup> Voir cette scène dans le page 35-45 de CD.

devenue irascible, mais elle gardait de la tenue, rien à voir avec ses éclats présents : des propos sans suite, et jamais rien qui puisse retenir l'affection. » (CD, p. 55) Sa voix ambiguë est comme « un coin dans l'oreille ». (CD, p. 79) La misère détruit sa vie, et elle va détruire la vie de ses propres enfants -- Albe et Alme.

### **L'amour impossible**

Elle gardait les yeux droits devant elle, le regard fixe. Les denses petites perles d'or, à ses oreilles, semblaient deux clous de cuivre qui l'eussent rivée à cette porte – beau spécimen de papillon enfermé dans une vitrine, splendide et navrant.

--- Sixte, CD, p. 47

Quand Sixte était jeune, elle était belle et charmante, « Parmi ceux qui l'aiment, il y a Chao Lu l'apprenti boucher, les frères jurés de son grand frère, Ding et Chang, ainsi que le fils de monsieur Shen, le tailleur » (CD, p. 104), mais pour de l'argent, son frère la « vend » à la famille Jiang, Sixte devient la femme d'un infirme qu'elle n'aime pas du tout. À Jaspe, le jeune frère de son mari, elle est liée par un attachement ambigu, elle lui raconte sa vie malheureuse et lui avoue son amour, mais il refuse de devenir son amant<sup>225</sup>.

Après la répartition des biens, Jaspe cherche à la flouer, pour garder son argent, Sixte rejette son amour. Elle sacrifie en pure perte sa jeunesse martyrisée par « la cangue d'or » de la fortune et de la tradition. Ici, Chang écrit un long paragraphe pour décrire l'état psychique de Sixte, son espoir et son désespoir, Sixte étant déjà totalement devenue prisonnière de la « cangue d'or » : « Sixte garde la tête baissée, elle est auréolée de lumière, baignée d'une musique subtile, d'une joie

---

<sup>225</sup> « ---Je ne comprends pas, murmura-t-elle (Sixte), en quoi je ne vaud pas les autres. Qu'est-ce que je fais de mal ?...

--- De quel mal parlez-vous, chère Belle-sœur ?

Elle eut un rire :

Serait-ce que, dans le sillage d'un infirme, j'ai été contaminée par les miasmes de son infirmité, que l'on m'évite à ce point ?

[...]

--- Deuxième Sœur, malgré mon âge, je n'agis pas systématiquement de manière inconsidérée, dit-il avec fermeté. » (CD, p. 46-7)



subtile...Depuis tant d'années, ils avaient poursuivi ce jeu de cache-cache, sans pouvoir se trouver ; mais aujourd'hui était arrivé ! Oui, c'était déjà trop tard pour la moitié écoulée de leur vie, la fleur de leur jeunesse était déjà derrière eux. L'existence est à ce point compliquée et tortueuse, pleine de déraison. Pourquoi était-elle entrée dans la famille Jiang ? Pour l'argent ? non ; mais bien pour le rencontrer, lui, Jaspe, parce qu'il était écrit qu'ils s'aimeraient. Elle relève légèrement la tête, Jaspe est debout devant elle, les deux mains jointes sur l'éventail qu'elle tient dans les siennes, la joue posée au-dessus. Lui aussi a vieilli de dix ans, cependant il est toujours le même ! » (CD, p. 65) Mais quand Sixte découvre le complot de Jaspe, « Il penserait à son argent, à l'argent pour lequel elle a vendu sa vie entière » (Ibid.), elle se sent prise de fureur. Jusqu'à maintenant, toutes ses illusions d'amour sont déçues, Sixte ne peut plus laisser Jaspe être un objet de satisfaction sexuelle dans ses fantasmes, son fils Albe est son « gibier » suivant.

Nous pouvons en conclure qu'avec Sixte, sous la plume de Chang, la triangulation mère-fils-fille est présente à la fois dans le monde extérieur et dans la psychologie intérieure. Misères et désespoirs sont les causes de sa psychologie anormale.

### **Le choix volontaire**

J'ai déjà mentionné l'article critique de Fu Lei, dans lequel il fait référence au *Journal d'un Fou* de Lu Xun pour évaluer le succès de *La Cangue d'Or*. Cela a également ouvert une voie d'analyse de l'écriture de Chang, mais d'après moi, bien que ces deux écrivains aient vécu à la même époque, en fait, il existe entre eux certaines différences. *Le Journal d'un Fou* de Lu Xun traite essentiellement de l'impact de « l'éthique cannibale » dans la société chinoise, qui devrait être éliminée et remplacée par de nouvelles pensées. Chez Lu Xun, la tragédie des personnages est principalement causée par l'environnement social externe, les dogmes populaires ancrés dans les esprits, de sorte que les gens perdent la capacité de penser de façon indépendante. Les romans de Chang sont différents sur ce point. La tragédie des personnages qu'elle décrit, bien sûr, vient de ce qu'ils ne peuvent pas se débarrasser de la répression de la communauté environnante et de la morale traditionnelle, mais,

dans une plus large mesure, elle vient de leurs propres choix. Leurs tragédies ne sont pas du tout causées par l'environnement externe, c'est souvent un point ignoré des analystes. Je vais l'expliquer en manifestant au mariage de Sixte.

Nous avons déjà mentionné que ce mariage est une transaction entre son frère et la famille Jiang, mais nous n'avons pas trouvé dans le texte un mot sur la résistance ou l'opposition de la jeune femme au mariage. Si celle-ci se plaint, c'est de la tromperie de la marieuse qui a surestimé l'état physique du deuxième fils - son futur mari. Dans la réécriture *The Rouge of the North*<sup>226</sup>, nous pouvons bien comprendre ce point.

Au début, Yindi/Sixte a une bonne impression d'un jeune homme, Young Liu, mais « Young Liu was not the pushing kind. He would probably remain a shop-assistant to the end of his days ». À ce moment-là, la marieuse lui a proposé le mariage avec un riche infirme, après avoir analysé la vie conjugale banale avec Young Liu, Yindi n'a pas pu supporter la pauvreté et elle choisit de prendre le risque de se marier avec le deuxième fils de Yao : « She thought of Young Liu. It was all his own fault for not sending the matchmaker earlier. That was just like him. People like that would never amount to much in the world. For all you know he had hesitated because people talked about her. She felt sorry about it all the same. But wasn't it fate that he should wait until the same day as the Yaos? » Bien sûr, Yindi est également trop optimiste sur la santé du jeune Maître Yao. L'état de Maître Yao est pire que celui de la famille Jiang dans *La Cangue d'Or* ; je pense que dans la réécriture, Chang a augmenté délibérément l'écart entre l'imagination et la réalité chez Yindi. C'est pour permettre au lecteur de mieux se rendre compte que cet échec est le propre choix de Yindi, alors qu'elle a la possibilité de suivre son amour, elle renonce et porte « la cangue d'or ». L'auteur suggère cela à travers une métaphore, avant le mariage de Yindi : « She was edging a slipper with the kind of cross-stitch called 'mistaken to the end'. It had a nice tragic ring and the pattern of thin broken ices was more delicate than the

---

<sup>226</sup> J'ai utilisé la version électronique de ce roman, le site disponible : <http://www.adgo.com.hk/eileen/books/eng/14/01.html>, donc, toutes les citations ne sont pas indiquées la page précise.

usual dog-tooth. Her needle grew rusty from perspiration. Her eyes also felt gritty». L'expression «mistaken to the end » suggère la fin tragique de Yindi.

En outre, Sixte se plaint de son veuvage de vingt ans, mais dans le texte, elle ne soulève jamais explicitement le désir de se remarier, et nous ne trouvons aucun indice de cette attente. Dans la partie suivante, je vais parler des difficultés rencontrées par les femmes chinoises. Elles ne peuvent pas se marier sans autorisation. Pour le moment nous parlons du personnage de Sixte, qui n'a jamais pensé au remariage après la mort de son mari. Ce choix peut avoir plusieurs raisons : premièrement, si elle se remarie, elle ne peut pas partager la propriété de son défunt mari ; deuxièmement, son amour désespéré pour Jaspe ; troisièmement, à cette époque-là, pour les femmes, les pieds bandés et l'opium sont deux éléments « mortels » du mariage ou du remariage - Sixte est une femme avec les petits pieds qui fume l'opium -- sur ce point, nous pouvons constater la situation difficile d'Alme.

## **Les pieds bandés et l'opium – des outils pour contrôler les enfants**

**« les petits pieds » renforcent le thème de la transformation de la victime en persécutrice**



Sixte est la fille d'un marchand d'huile de sésame, en tant que concubine au sein de la famille Jiang, elle souffre de discrimination, à cause de son origine. Ici, Sixte est la victime. Mais dans le contrôle de ses enfants, l'hostilité envers sa bru et d'autres personnes innocentes, sa folie souligne le fait qu'elle est devenue une persécutrice. Je voudrais approfondir ce point à travers l'analyse des « petits pieds ».

*1, au niveau historique ;*

L'histoire des « petits pieds » dure depuis plus de 1 000 ans. Son origine remonte à

la fin des Tang, au X<sup>e</sup> siècle, quand l'empereur demande à sa jeune concubine de se bander les pieds pour exécuter la traditionnelle danse du lotus et ainsi accroître son désir. Un siècle plus tard, la coutume entre dans les mœurs et devient à la mode chez toutes les femmes de l'empire, devenant ainsi une tradition familiale qui symbolise la richesse et la distinction. En effet, les femmes aux pieds bandés ne peuvent travailler qu'à des tâches domestiques simples, ce que ne peuvent se permettre les familles pauvres.

L'importance donnée à la petite taille des pieds et l'opportunité de marier leurs filles à des familles plus fortunées répandit la coutume et, à la fin de la dynastie Qing, on pouvait voir des femmes aux pieds bandés dans toutes les classes sociales de la société Han. Mais les femmes mandchoues et mongoles ne pratiquent pas le bandage des pieds, alors qu'elles occupent le sommet de la hiérarchie sociale sous la dynastie mandchoue des Qing, en revanche, pour les femmes Han, le bandage des pieds est considéré comme une manifestation de contre la domination des Mandchous. Quelques empereurs de Qing, dont l'empereur Huang-Taiji, l'impératrice Cixi, tentèrent sans succès de bannir la pratique. En 1912, après la chute de la dynastie Qing, le gouvernement de la République de Chine interdit le bandage des pieds et force les femmes à ôter leurs bandelettes. La pratique se poursuit dans la clandestinité, parallèlement à l'émergence de sociétés progressistes dont les



membres s'engagent à ne pas bander les pieds de leurs filles et à ne pas marier leurs fils à des femmes aux pieds bandés. L'interdiction est réellement effective après 1949, sous la République populaire de Chine.

Le procédé du bandage est douloureux<sup>227</sup>, la fille de l'âge cinq ou six ans, parfois plus tôt, doit commencer à bander,

---

<sup>227</sup> Après avoir baigné les pieds dans de l'eau chaude, quelques fois mélangé à des herbes médicinales, les orteils, à l'exception du gros orteil, sont pliés contre la plante du pied, et la voûte plantaire courbée pour réduire sa longueur et donner au pied la forme d'un bouton de lotus. Le pied est ensuite placé dans une chaussure pointue, de plus en plus petite au fil des semaines. Les voir tomber n'était pas une mauvaise nouvelle, car cela permettait d'obtenir un pied encore plus petit.

parce qu'il a besoin presque deux ans pour atteindre la taille jugée idéale de 7,5 centimètres, ou *lotus d'or*. Selon le critère sévère, si la taille est un plus grande, les pieds ne sont pas *lotus d'or*, mais *lotus d'argent* (entre 7,5 -13,3 centimètres) ou *lotus de fer* (dépassé 13,3 centimètres). 【Photo : une jeune fille avec les pieds bandés】

D'après Zhu Xi<sup>228</sup>, le bandage des pieds est non seulement un moyen de préserver la chasteté des femmes (parce que la femme avec les petits pieds ne peut pas marcher loins et n'a pas de possibilité de rencontrer d'autre homme hors de la famille), mais aussi un moyen de répandre la culture chinoise et d'enseigner la séparation entre l'homme et la femme. Il y a de nombreuses discussions sur les dommages physiques et mentaux suscités de la société patriarcale. Cela est bien sûr tout à fait exact, mais incomplet. Il est nécessaire de faire la part de la mère dans la poursuite de cette pratique.

Les pieds bandés ont pour but la satisfaction d'un désir du monarque ; ils sont considérés comme le summum de l'attirance sexuelle chez la femme. C'est ce qui justifie la poursuite de cette coutume. Mais celles qui autorisent cette pratique sont les victimes elles-mêmes de ces mauvaises habitudes, ce sont les mères.

## 2, au niveau psychique ;

Pourquoi la mère veut-elle bander les pieds de sa fille ? Une des raisons est que cela permet de contraindre et contrôler facilement le comportement de sa fille. Pour Sixte, cette pratique permet de limiter l'éventail des activités de sa fille (à cause de ses petits pieds, Sixte doit rester à l'intérieur) : « Grande comme tu es, avec tes deux grands pieds, où ne pourrais-tu courir ? J'ai beau faire attention à toi, je n'ai pas assez d'énergie pour te surveiller tout le jour. » (CD, p. 73)

Autre chose, lorsque les petits pieds ne sont plus à la mode, après la révolution et le changement de critères esthétiques, les petits pieds ne sont plus un symbole de la sexualité féminine, et empêchent le mariage des femmes : « À notre époque les

---

<sup>228</sup> Zhu Xi (1130-1200) est un lettré de la dynastie Song qui devient l'un des plus importants néo-confucianiste en Chine. Zhu Xi et ses étudiants codifient ce qui est aujourd'hui considéré comme le canon confucianiste des Classiques Chinois. Zhu Xi écrit de nombreux commentaires de ces classiques. Son influence s'exerce également sur le néoconfucianisme japonais et coréen.

petits pieds ne sont plus à la mode, et cela risque d'être une source de tracas plus tard pour trouver un mari à Mademoiselle ». Sixte a bien connu ce changement : « Elle avait eu les pieds bandés et ses pantoufles effilées étaient bourrées de coton pour contrefaire des pieds civilisés, à moitié grandis. » (CD, p. 73) Elle espère pouvoir continuer à contrôler sa fille avec succès ; cette idée de bander les pieds dure longtemps : « Trêve de balivernes ! Je ne me soucie guère qu'on ne veuille pas de ma fille, et je ne vous ai pas sonné pour vous en inquiéter à ma place ! Si personne ne veut d'elle, je suis bien capable de la nourrir son existence entière ! » (CD, p. 74) Alme n'avait que treize ans, Sixte voulait nourrir sa fille toute sa vie, ne pas la laisser se marier.

Dès l'enfance, Chang est très influencée par la littérature chinoise classique. Elle trouve ce phénomène décrit dans de nombreux poèmes et romans classiques. « Les petits pieds » correspondent au standard esthétique déformé, c'est à la fois la caractéristique d'une femme sexy et le moyen d'attirer et d'influencer les hommes<sup>229</sup>.

Par exemple, le poète célèbre Su Shi<sup>230</sup> écrit :

涂香莫惜莲承步，长愁罗袜凌波去。

只见舞回风，都无行处踪。

偷立宫样稳，并立双趺困。

纤妙说应难，须从掌上看。

« Embaument le parfum, elle esquisse des pas de lotus ;

Et malgré la tristesse, marche le pied léger.

Elle danse à la manière du vent, sans laisser de trace physique.

Une autre, subrepticement, tente gaiement de suivre le style du palais,

Mais grande est sa douleur si tôt qu'elle veut marcher !

Regarde-les dans le creux de ta main, si incroyablement petits.

Qu'il n'est de mot pour les décrire. »

C'est pourquoi Chang décrit deux scènes pour nous montrer l'attrance sexuelle des pieds bandés :

---

<sup>229</sup> D'après Freud, cette pratique est considérée comme du fétichisme, lors que les petits pieds sont comme des zones érogènes pour pratiquer sous des raisons esthétiques.

<sup>230</sup> **Su Shi** (1037-1101), surnom Zizhan, nom de pinceau Dongpo Jushi, est calligraphe, poète et peintre très célèbre dans la dynastie Song.

--- Faisant mine de s'asseoir auprès de Jaspe, mais accotée seulement au coin de sa chaise, elle lui appliqua une main contre la jambe : « As-tu déjà senti le contact de sa chair ? Ce contact lourd et mou tout à la fois, comme lorsque quelqu'un a le pied ankylosé, cette sensation qu'on a en le touchant... »

Jaspe [...] se remit à rire d'un air badin, se pencha en avant et avança la main pour lui **tâter le pied** : « **Fait voir plutôt le tien, de pied, s'il est ankylosé à présent !** » (CD, p. 45)

--- Sixte se sentit un pied un peu ankylosé et se pencha en avant pour le masser. Un instant, une douce remémoration palpita dans son regard. Elle se souvint d'un homme qui pensait à son argent. (CD, p. 73)

Les petits pieds peuvent être considérés comme un moyen d'attirer les hommes, par conséquent, les actions de Sixte ont comme autre sens la volonté de la mère de séduire son fils : « Sixte **tendit le pied, le heurta légèrement** : --Prépare-moi mes pipes, mon fils. [...] Sixte **avait mis un pied sur son épaule et lui taquinait le cou** : -- Je t'y prends, chenapan ! Depuis quand as-tu perdu tout sentiment filial ? [...] Si tu es resté l'Albe d'autrefois, dit-elle en souriant, c'est toi qui me prépareras mon opium, cette nuit ! [...] Et gare à toi, si tes yeux papillotent, je te frappe ! » (CD, p. 80-81)

## L'opium

Il y a trois raisons de fumer l'opium que l'on trouve dans *La Canguie d'or* :

\* comme médicament pour traiter une maladie - « Sa sœur Alme, l'année de ses vingt-quatre ans, avait contracté une dysenterie ; Sixte n'avait pas jugé bon alors de faire venir le médecin ou de lui administrer des remèdes, mais elle l'encouragea à fumer de l'opium, ce qui contribua à diminuer ses douleurs. Après sa guérison, elle était devenue dépendante. » (CD, p. 85) ;

\* la recherche d'un équilibre spirituel et émotionnel, le moyen d'éliminer la dépression, libérer la répression - « Vous fumez toujours de l'opium ? lui demanda sa belle-sœur. L'opium, quoi qu'on en dise, est un remède souverain, supérieur à tout autre, il calme le foie et tempère les humeurs. » (CD, p. 54) Si les pieds bandés ont limité les activités de Sixte, avec l'aide de l'opium, elle peut supporter

temporairement son petit espace de vie et la dépression ;

\* un symbole de richesse - « Je ne vois rien là d'effrayant ! disait Sixte à ceux qui tentaient de s'interposer. Non seulement nous pouvons bien, nous les Jiang, nous offrir ça, mais s'il le fallait je pourrais vendre quelques hectares de terrain pour eux, et qu'on ose seulement d'un pet me contredire ! Si cette jeune fille demain trouve un parti, il ne lui manquera pas un sou de sa dot, elle mangera et boira ce qui lui appartient, et si ça ne plaît pas à ce Monsieur, il devra se contenter de regarder ! » (CD, p. 85)

Pour Alme, de même que les pieds bandés, l'opium empêche son mariage ; pour Albe, l'opium maintient le lien subtil entre la mère et son fils.

## **Le complexe de Jocaste : le fils-mari et la mère-femme**

Sixte n'a de sa vie jamais connu la jouissance, physiquement et psychiquement, ce refoulement provoque d'une part un amour incestueux pour son fils Albe ; d'autre part, la jalousie et l'hostilité irraisonnables envers ceux qui ont la possibilité d'être heureux, en particulier sa fille Alme et sa bru Jouvence.

Albe et Alme sont des déficients congénitaux, « qui venaient d'avoir treize et quatorze ans, n'en paraissaient pas plus de sept et huit à cause de leur allure chétive », comme des « figurines de papier mâché ». (CD, p. 70) Les deux enfants sont des marionnettes ; leur mère les contrôle complètement.

### **L'hostilité envers sa bru Jouvence**

Depuis toutes ces années, elle n'a que cet homme (Albe) dans sa vie. De lui uniquement, elle n'a pas à craindre qu'il pense à son argent ... L'argent, de toutes façons, c'est le sien. Mais cet homme, parce qu'il est son fils, ne vaut pas la moitié d'un homme ... et il lui échappe : il est marié.

--- Sixte, CD, p. 80

Albe est un jeune homme mince et pâle, légèrement voûté, avec un visage fin aux



traits bien dessinés, abordant souvent un vague sourire. En fait, l'intention initiale de Sixte à propos du mariage de son fils est d'empêcher Albe de fréquenter les maisons closes, elle ne veut pas que son fils ait de relation physique avec d'autres femmes<sup>231</sup>, donc, le mariage/le sexe est comme un dernier recours, une ennemie vaut mieux qu'un groupe d'ennemies.

Dès la noce du fils, Sixte n'est pas contente et se moque de sa bru :

--- « Pardi ! des lèvres comme celles de ta belle-sœur, on en remplirait une pleine assiette en les hachant menu ! [...]Avoir du tempérament, ça n'a rien d'un compliment. Je ne saurais dire le fond de ma pensée devant des jeunes filles... Espérons seulement que notre Albe ne périra pas sous sa main ! [...] Sa voix tranchante comme une lame, sur le visage et le buste rigides de la jeune mariée, perdue au milieu de l'assistance, courut un frisson ». (CD, p. 78-9)

Pourtant un mois ne s'est pas écoulé depuis le mariage que, pendant la lune de miel, elle a une exclamation de mépris : « Vous la jugez honnête, la jeune Dame ? Eh bien, le croiriez-vous ? Il lui suffit d'un regard sur Albe pour courir au vase de nuit ! » (CD, p. 79) ; par la suite, Sixte ne s'embarrasse plus de la présence de Jouvence et parle devant elle, son discours est plus amer : « Quelle affaire quand on veut prendre la plus légère liberté avec son fils et sa belle-fille ! Pour un rien, on vous fait la tête ! » (CD, p. 80)

En plus de l'ironie cinglante et des paroles mordantes, Sixte utilise l'opium comme moyen de contrôler son fils. La piété filiale devient un prétexte : tous les soirs Albe fume l'opium avec elle. De plus, elle l'empêche de coucher avec sa femme : il reste sur le lit à opium avec elle. Elle le somme de parler de leurs secrets sexuels, cela lui procure une sorte de satisfaction sexuelle spirituelle et cela approfondit sa jalousie envers sa bru, Jouvence. Sixte n'a jamais connu la jouissance, mais sa bru peut l'obtenir à travers son fils ; dans son fantasme, sa bru veut lui enlever son fils -

---

<sup>231</sup> « Il (Albe) parie, hante les scènes d'opéra et côtoie des actrices, et Sixte n'y trouve rien à redire ; mais lorsqu'il en vient, dans le sillage de son oncle Jaspe, à fréquenter les maisons de passe, elle prend peur, fait des pieds et des mains pour lui trouver un parti, et le fiance à une demoiselle Yuan, prénommée Jouvence. » (CD, p. 78)

l'unique homme de sa vie, donc, sa réaction n'est pas difficile à comprendre : « Sixte, de son côté, tour à tour serrait les dents, s'esclaffait, marmottait des imprécations, elle avait ôté le fourneau de la pipe et en grattait les cendres avec hargne, le cognant à grand bruit» (CD, p. 82) ; puis, elle évoque les secrets de la vie privée de sa bru et « les enjolivant à sa manière pour leur donner plus de sel ». (CD, p. 82)

D'après Jouvence, « Ce monde était fou, son mari n'avait rien d'un mari, sa belle-mère, rien d'une belle-mère. S'ils n'étaient pas fous, c'est elle qui l'était devenue.» (CD, p. 83) L'échec conjugal est annoncé, « Albe n'était guère captivé par Jouvence, qui vouait à son mari une haine farouche ». (CD, p. 84) Pour jeter de l'huile sur le feu, Sixte donne comme concubine à Albe une soubrette, Soie, et le pousse à fumer plus d'opium pour le garder à la maison auprès d'elles deux<sup>232</sup>. Jouvence est complètement isolée, elle contracte la tuberculose et meurt lamentablement.

La bru Jouvence est torturée jusqu'à sa mort par sa belle-mère, puis Mademoiselle Soie devient l'épouse principale, elle a « pris la suite de Jouvence. Elle était première épouse depuis une année à peine qu'elle avala de l'opium et mit fin à ses jours.» (CD, p. 104) Son fils n'ose pas reprendre femme, à part sa mère, il n'a plus le choix, il peut seulement trouver parfois du plaisir dans des maisons closes.

### **Le conflit mère – fille**

La relation entre la mère et la fille est complexe. Aux yeux de la mère, sa fille est le reflet d'elle-même, elles sont très intimes mais lier son sort à sa fille, c'est aussi une vengeance. D'après Simone de Beauvoir : le plus malheureux pour une femme, c'est que dès son enfance elle est manipulée par une autre femme, la mère veut contrôler la fille dans son propre monde. Dans *La Canguie d'Or*, Alme est comme un oiseau en

---

<sup>232</sup> « Cet échec conjugal fit qu'Albe, peu à peu, retourna fréquenter les « rues-aux- fleurs ». Sixte lui donna pour concubine une soubrette, Soie, sans réussir à le brider davantage. Elle change alors de politique, le poussa à fumer de l'opium. Albe avait toujours apprécié une ou deux bouffées, mais il ne s'y était pas accoutumé, maintenant qu'il fumait plus, il s'était assagi et ne trainait plus au dehors, il restait à la maison auprès de sa mère et de sa deuxième femme. » (CD, p. 84)

cage, Sixte peut la manipuler totalement ; elle a toujours façonné sa fille à sa façon. Quatre étapes marquent la destruction de sa fille et le but à atteindre : qu'Alme devienne le double de Sixte. À présent, expliquons séparément ces quatre étapes :

◇ Bander les pieds de la fille :

Sixte bande les pieds d'Alme parce que les siens le sont, en fait, à ce moment-là, les petits pieds ne sont plus à la mode et cela risque d'être un problème pour trouver un mari, Sixte elle-même bourre de coton ses chaussures pour contrefaire des pieds civilisés, mais elle s'obstine à bander les pieds de sa fille :

« Lorsqu'on lui eut bel et bien bandé les pieds, Alme souffrit le martyre. Désormais, même une famille aussi conservatrice que celle des Jiang faisait libérer les pieds de celles à qui on les avait bandés et, à plus forte raison, laissait en paix celles pour qui ce n'avait pas été fait. Ainsi son cas devint-il un sujet de plaisanterie et d'étonnement. Après une année de ce traitement, Sixte, son intérêt retombé, et grâce aux exhortations de ses proches, autorisa qu'on relâche progressivement les bandages, mais les pieds d'Alme ne recouvrèrent jamais leur état premier. » (CD, p. 74)

Consciemment ou inconsciemment, Sixte veut détruire la jeunesse et la beauté de sa fille. Femme misérable, elle ne veut pas voir sa fille heureuse. En fait, non seulement les pieds de la fille ne peuvent pas revenir à leur état premier, mais son état psychologique est également affecté – cela constitue la base de ses compromis et aveuglements.

◇ Fumer l'opium :

L'année de ses vingt-quatre ans, Alme contracte une dysenterie, Sixte ne juge pas bon de faire venir le médecin, mais elle l'encourage à fumer de l'opium pour diminuer la douleur, le résultat en est qu'« Alme n'avait aucun dérivatif, et se mit à fumer de bon cœur, beaucoup plus encore que son frère ». (CD, p. 85)

Une fille aux pieds bandés qui fume l'opium... Jusqu'à l'âge de trente ans, Alme reste vieille fille : « Les intermédiaires qui s'étaient présentés, déjà peu enthousiastes, avaient fait place nette désormais. » (Ibid.)

◇ Interrompre ses études :

À l'école, Alme devient plus optimiste et plus heureuse, elle « endossa l'uniforme de grosse toile bleue 'patriote' et, moins de six mois après, elle arborait une mine pleine et rose, des membres plus robustes. » (CD, p. 74-5) Mais Sixte ne peut pas accepter ce changement : la joie de la fille tourmente la mère. Alme a souvent besoin d'un drap ou de mouchoirs, Sixte est très en colère, elle répond qu'elle ira le lendemain à l'école pour en demander officiellement la raison. Alme a peur des moqueries et de l'hostilité des autres, par conséquent, elle renonce à ses études pour maintenir son amour-propre hypocrite, bien qu'elle se soit créée une image fantasmagorique pour se consoler - en fait, son cœur est empli d'un sentiment d'échec : « Il lui arrivait aussi de trouver inutile son sacrifice, elle se prenait à regretter, mais ne pouvait revenir en arrière. Elle abandonna peu à peu toute idée de s'améliorer et sut désormais se tenir à sa place. » (CD, p. 77)

◇ Détruire son amour :

Alme ressent sa propre dépravation. L'arrivée d'Esquif, un jeune homme qui vient de finir ses études à l'Europe, lui donne l'espoir de quitter sa famille ; elle peut avoir une plus grande estime d'elle-même ; l'amour lui restitue la valeur de sa vie : « [...] elle n'était plus la même, elle écoutait, sans y prendre garde, s'appliquant surtout, comme elle l'avait décidé, à arrêter de fumer ». (CD, p. 92-3) Alme reste silencieuse et sourit par moments, tout cela suscite une jalousie très forte chez Sixte, elle se moque très souvent de sa fille<sup>233</sup>.

Pour Alme, sa mère est un danger et une menace perpétuels, elle ne trouve pas de moyen de s'opposer d'elle et renonce à « Son premier et son dernier amour ». (CD, p.

---

<sup>233</sup> « Qu'est-ce que tu as dans le ventre, pour vouloir à tout prix te caser, ça te démange, que tu veuilles à toute force un mari ? [...] Tu es donc si convaincue qu'il te convoite ? Quel aveuglement ! [...] ce Tong (Esquif), c'est le prestige des Jiang qui lui a tapé dans l'œil ! [...] les demoiselles ne s'intéressent qu'à rafler l'argent et trouver des hommes... Chiennes ! [...] et je devrais bien prévenir ce Tong qu'il ne se fasse pas gruger comme je l'ai été ! [...] Elle rabâchait toujours les mêmes phrases, dans un ordre différent, et s'époumonait si bien que toute la rue l'entendait. Parmi la parentèle, naturellement, on fit mousser l'affaire qu'on s'appliqua à ébruiter du mieux qu'on pût. » (CD, p. 95-6)

103) « Le moment le plus accompli de son existence, elle préférait y mettre fin elle-même, avant que d'autres ne l'affublent d'une conclusion dérisoire. Un geste beau et triste... » (CD, p. 97)

Esquif n'est plus le fiancé d'Alme, mais il devient son ami. Mais Sixte veut détruire sa fille complètement. « Sixte, avec toute la circonspection et la sagacité que donne la folie », conçoit une scène de repas, celle de la première rencontre entre Esquif et Sixte. Quand Esquif demande où est Alme, Sixte répond : « Elle fume encore une pipe ou deux et elle arrive. [...] dès sa naissance j'ai dû lui souffler des vapeurs d'opium au visage. [...] Non qu'elle n'ait jamais voulu s'arrêter, mais sa constitution délicate et la force de l'habitude ont eu raison de toutes ses bonnes résolutions. Enfin, l'un dans l'autre, cela fait dix ans maintenant. » (CD, p. 101) Esquif change de tête : « Sa douce et distinguée amie fumait de l'opium ! » (CD, p. 103)

Quand Sixte détruit leur amour, Alme est complètement brisée. Elle ne peut pas se débarrasser de sa mère ; elle tombe dans le borbier de l'autodestruction. Elle est entrée dans le rôle exigé par sa mère : à la fin elle n'est plus qu'une fleur fanée.

◇ Le double de Sixte :

En se donnant par modèle sa mère est un exemple d'identification psychologique. Selon le *Vocabulaire de la psychanalyse*, le terme d'identification est le « processus psychologique par lequel un sujet assimile un aspect, une propriété, un attribut de l'autre et se transforme, totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci. La personnalité se constitue et se différencie par une série d'identifications.»<sup>234</sup> L'identification, au sens de s'identifier, dans la structure du complexe d'Œdipe, où le père et la mère sont chacun à la fois objet d'amour et de rivalité, est un acte par lequel un individu (l'enfant) devient identique à un autre, ou par lequel deux êtres deviennent identiques, en pensée ou en fait ; Alme illustre le premier cas ; elle devient le double de Sixte :

« Elle abandonna peu à peu toute idée de s'améliorer et se désormais se tenir à sa

---

<sup>234</sup> J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 187.

place. Elle avait appris les mauvaises querelles, les petites bassesses, se mêlait d'administrer la maison. [...] elle lui ressemblait pourtant, dans son comportement et ses paroles, de plus en plus. [...] on décrétait qu'elle était le portrait vivant de sa mère » ; elle est plus malheureuse que sa mère : « Même dans sa prime jeunesse, elle n'était guère plus que cela, une simple pousse de moutarde, plutôt tendre – mais mise à la saumure. » (CD, p. 77)

Alme est totalement passive, elle n'a pas d'autonomie. Le traitement rude que lui inflige sa mère, ses insultes continuelles et la pression de la famille sont la cause de sa misère. Elle devient plus vulnérable, dans ses études comme en amour. Face à sa mère toute-puissante, Alme ne sait plus que faire, comme Chang l'écrit dans *Whispers* - « a perverse kind of pride ». (WW, p. 151) Alme ne peut pas se débarrasser de sa famille et de sa mère ; elle ne connaît que la soumission.

### **L'hostilité, la soif de pouvoir et la jalousie de la mère**

La première impression que le lecteur a de Sixte est celle d'une femme dure et agressive qui voit un ennemi en chaque personne. Il existe chez l'homme un instinct d'agression pour se protéger -- il est évident que certaines formes d'agressivité jouent un rôle important dans l'existence, Sixte est une fille de marchand, les gens, y compris les domestiques de la famille Jiang, lui témoignent du mépris. Le dialogue entre deux domestiques, au début du roman, nous fait sentir la douleur de Sixte au sein de cette grande famille. À ce stade, nous comprenons que son comportement extrême est une lutte pour changer ses conditions de vie.

Concernant l'hostilité, nous pouvons expliquer que les personnes qui éprouvent ce sentiment ne sont ni heureuses ni satisfaites de leur destin ou de leurs conditions de vie. Il y a une chose qu'elles ne peuvent pas posséder, ou un désir qu'elles ne peuvent pas satisfaire. Peut-être est-ce une attaque ou une menace qui fait du mal et cause un dommage, ce qui fait naître des sentiments agressifs chez n'importe quelle personne normale. Le mépris des gens de la famille Jiang est causé principalement par des questions économiques et par la personnalité de Sixte. Dans une certaine mesure, ces deux aspects se renforcent. Nous constatons que Sixte n'est pas folle dès

le début ; sa folie est causée petit à petit par l'interaction entre l'environnement extérieur et son état psychologique.

L'hostilité de Sixte envers sa fille et sa bru, nous pouvons également la comprendre à travers l'analyse de sa soif du pouvoir et de sa jalousie. Mère, Sixte veut toujours contrôler ses enfants et garder sa position dominante dans la famille. En fait, c'est un moyen d'obtenir la sécurité et de maîtriser les conditions potentiellement douloureuses ou dangereuses, d'accéder à toutes les choses utiles et désirables. Dans le fantasme, cette omniprésence est liée à la sécurité.

La jalousie de la mère envers la fille, si l'on se réfère au complexe d'Œdipe, peut se traduire comme l'origine de la première expérience de rivalité sexuelle dans l'enfance, mais il y a un point sur lequel nous devons réfléchir : nous répétons plus ou moins les expériences de l'enfance, de différentes manières, mais nous ne les répétons pas pour le plaisir. En fait, nous n'avons pas d'autre moyen d'agir, bien que nous soyons plus âgés, nous le vivons comme pour la première fois.

La jalousie de la mère envers l'enfant est liée à la haine hallucinatoire. L'envie et la jalousie ont des rapports très étroits. Ce type de personne paraît toujours mécontente et souffrante, semble établir des comparaisons sans fin et ne pense qu'à ce qu'elle n'a pas. Pourtant, Sixte est devenue le chef de la famille, elle n'est plus pauvre, mais après des années de dépression, elle ne peut pas se débarrasser de son tourment intérieur, elle se sent toujours en danger : tous les gens autour d'elle convoitent sa fortune (sauf son fils Albe, parce que le fils a un droit d'accès direct à la propriété). Quand la jalousie atteint ce point, le sentiment de danger est si violent que Sixte doit protester et déclarer qu'elle ne possède rien. La jalousie est une réaction de haine et d'agressivité face à une perte ou à la menace d'une perte : elle n'est donc pas coupable de désirer posséder, de voler aux autres pour s'enrichir ; elle n'est pas coupable de blesser ses proches et de détruire la vie de ses enfants pour se protéger. Pour ses enfants et ses proches, c'est sans doute une catastrophe ; pour Sixte, cette attitude psychologique a pour but d'obtenir la sécurité et d'être rassurée - en effet, la personne jalouse dépense tant d'énergie et de temps à se sentir privée et frustrée par la vie qu'elle n'a plus la possibilité d'en jouir directement.

L'humiliation accompagne toujours la jalousie. Quand Sixte voit sa fille très heureuse d'aller à l'école, elle cherche une excuse pour l'humilier jusqu'à ce qu'elle renonce à ses études<sup>235</sup> ; quand sa fille parle mariage, Sixte l'insulte chaque jour, rabâche les mêmes phrases, dans un ordre différent, au point que toute la rue l'entend, si bien que sa fille renonce à son amour<sup>236</sup>.

Sixte a également humilié sa bru, Jouvence<sup>237</sup>. Cela s'explique ainsi : si Sixte n'est pas aimée, ou si elle pense qu'elle n'est pas aimée, elle pense qu'on ne peut pas l'aimer, que son fils Albe est le seul homme de sa vie<sup>238</sup> : elle a peur que cette personne aimée l'abandonne ou l'oublie. La mère jalouse s'imagine toujours que sa bru lui vole le fils aimé.

Les actions de Sixte sont guidées par de puissantes pulsions de haine, un élément fondamental de la nature humaine. Chang montre de la sympathie lors de la mort de Sixte, à la fin du roman, elle écrit : « She knew that her son and daughter hated her to the death, that the relatives on her husband's side hated her, and that her own kinsfolk also hated her. She groped for the green jade bracelet on her wrist and slowly pushed it up her bony arm as thin as firewood until it reached the armpit. She herself could not believe she'd had round arms when she was young. Even after she had been married several years the bracelet only left room enough for her to tuck in

---

<sup>235</sup> « Propre à rien ! Tu dédaignes ton argent. Tu crois qu'il a été facilement gagné, l'argent de ta mère ?... Nous verrons, lorsque tu te marieras, quelle sera ta dot ! À quoi te servirait donc une dot ! » (CD, p. 75)

<sup>236</sup> « Dévergondée ! Qu'est-ce que tu as dans le ventre, pour vouloir à tout prix te caser, ça te démange, que tu veuilles à toute force un mari ? Et même sans trousseau elle serait d'accord, mais crois-tu que les autres soient d'accord ? Tu es donc si convaincue qu'il te convoite ? Quel aveuglement ! En quoi pourrais-tu attirer l'attention de qui que ce soit ? Dessille tes yeux, tant qu'il est encore temps ; ce Tong (fiancé d'Alme), c'est le prestige des Jiang qui lui a tapé dans l'œil ! [...] Chaque génération est pire que la précédente ; [...] Ces jeunes messieurs sont ignares et les demoiselles ne pensent qu'à rafler l'argent et trouver des hommes... Chiennerie ! Jamais, au grand jamais ma famille n'aurait du m'unir à cette famille où a été ensevelie mon existence ; et je devrais bien prévenir ce Tong qu'il ne se fasse pas gruger comme je l'ai été ! » (CD, p. 95-96)

<sup>237</sup> « Pardi ! Des lèvres comme celles de ta belle-sœur, on en remplirait une pleine assiette en les hachant menu ! [...] Avoir du tempérament, ça n'a rien d'un compliment. Je ne saurais dire le fond de ma pensée devant des jeunes filles... Espérons seulement que notre Albe ne périra pas sous sa main ! » (CD, p. 78-79)

Sixte eut une exclamation de méprise : « Vous la jugez honnête, la jeune Dame ? Eh bien, le croiriez-vous ? Il lui suffit d'un regard sur Albe pour courir au vase de huit ! » (CD, p. 79)

<sup>238</sup> « Depuis toutes ces années, elle (Sixte) n'avait eu que cet homme dans sa vie. » (CD, p. 80)



a handkerchief of imported crepe. » Selon l'analyse de Hsia Chih-tsing, « This dramatic contrast comes about through her contemplation of her green-jade bracelet. Once the perfect complement of her round and youthful arm, it now loosely encircles the withered flesh only to remind its wearer of her wasted life, her irrevocable innocence. »<sup>239</sup> Cette sympathie provoque chez le lecteur une sorte de crainte plus lourde que le poids de la sympathie. Chang montre beaucoup d'attention à la relation familiale ambivalente et à la nature humaine complexe, ce qui constitue le style unique de son écriture.

### **La variation de la mère : lune, mère, femme**

It is not an accident, therefore, that with her capacity for sensuous knowledge and comprehensive education, her fiction should boast the richest imagery of any contemporary Chinese writer. [...] her predominant symbol is the moon, which looks down upon the world of love with cold detachment, hazy sympathy, or benign irony. It is possible to write a monograph to illustrate the uses of the moon symbol in her fiction.<sup>240</sup>

--- Chih-tsing Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction*, p. 396

Dans ses œuvres, Eileen Chang aime écrire la lune, à la fois signe lyrique et intermédiaire qui peut dévoiler le sort des personnages et les relations interpersonnelles complexes. Les changements de la lune montrent de multiples significations, de multiples femmes ; mais peu importe cela, la vie est toujours comme un désert. A cela, correspondent des romans de « la désolation ». La lune dans *La Cangue d'Or* est complètement sombre, triste, désolée. Il y a sept descriptions de la lune, qui représentent une cohérence interne, montrent la

---

<sup>239</sup> Chih-tsing Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction 1917-1957*, New Haven, Yale University Press, 1961, p. 406.

<sup>240</sup> « Ce n'est pas un accident, par conséquent, que de sa capacité de connaissance sensuelle et une éducation complète, sa fiction se glorifie d'une imagerie plus riche que tous les écrivains chinois contemporains. [...] Son symbole prédominant est la lune qui domine le monde de l'amour avec un détachement froid, la sympathie brumeuse, ou l'ironie bénigne. Il est possible d'écrire une monographie pour illustrer les usages du symbole 'lune' dans sa fiction. »

continuité de l'histoire tragique, et ont également un rapport avec le sort des trois personnages : Sixte, Alme, Jouvence.

### **1<sup>re</sup> description de la lune :**

« Shanghai, il y a trente ans, un soir de clair de lune ... Peut-être l'aurons-nous manqué, ce clair de lune d'autrefois. Les jeunes gens se l'imaginent sûrement, cette lune vieille de trente ans, comme un halo rougeâtre, pas plus grand qu'un sou de cuivre, le cerne, estompé avec le temps, d'une larme tombée sur le papier de l'écritoire. Dans la mémoire des plus âgés, le clair de lune était allègre il y a trente ans, plus grand, plus rond, et plus clair que celui d'aujourd'hui ; pourtant, à regarder en arrière, et à le contempler à distance, après trente années d'une route laborieuse, le plus beau des clairs de lune ne peut que leur sembler empreint d'une certaine mélancolie.» (CD, p. 27)

Dès le début, Chang décrit la lune de l'ancienne Shanghai, la lune comme une larme « estompée avec le temps », c'est le ton dominant. La lune est un symbole de la situation désolée des femmes. Dans la mémoire des personnes âgées, la lune d'il y a trente ans était « plus grande, plus ronde et plus claire », en fait, l'histoire vieille de trente ans était désespérée et triste, c'est le contraste le plus ironique.

### **2<sup>e</sup> description de la lune :**

« Le jour allait poindre. La lune à son dernier quartier, étirée, agrandie et de plus en plus basse, pareille à une bassine d'or rouge, sombra enfin. » (CD, p. 33)

Après la discussion entre Shuang et Phénix, l'auteur commence à raconter l'histoire de Sixte. Ici, la lune « étirée, agrandie et basse » est un symbole du destin de Sixte. Après être entrée dans la famille de Jiang, la vie de Sixte - comme la lune - est de plus en plus basse, sans espoir et sans jouissance. La couleur de la lune est « or rouge », c'est aussi la couleur de la cangue d'or. Depuis trente ans, Sixte porte au cou une cangue d'or, « elle a utilisé le poids de cette cangue pour broyer ses proches, ils en sont morts ou ne vivent qu'à demi ». (CD, p. 104) La superposition de la couleur est la superposition de l'identité de Sixte à la lune, ici, la mère devient la lune dans le ciel,

elle surveille les gens, ils ne peuvent pas vivre heureux jusqu'à sa mort, jusqu'à ce que la lune sombre, les malheurs de ses enfants ne peuvent avoir de fin.

**3<sup>e</sup> description de la lune**, la nuit avant que Sixte interrompe les études d'Alme :

« Elle (Alme) vit par la fenêtre la lune sortant des nuages. Dans le ciel gris sombre, les étoiles éparses et le croissant de lune semblaient ceux d'une gravure, plus bas remontaient des nappes de brume blanche où s'imprimait, au sommet des arbres, le halo rond des lampadaires. » (CD, p. 76)

La lune n'est pas ronde et claire, Alme est une fille médiocre, son sort est comme un croissant de lune floue ; elle montre bien des défauts et des blessures psychiques. Face à sa mère, sa réaction est seulement « un geste triste et beau », elle abandonne ses études ; pour Esquif « son premier et son dernier amour », après la diffamation par sa mère, Alme de son côté « avait depuis longtemps abandonné toute idée de mariage », son amour est « emprisonné dans un globe de cristal », parce qu'aux yeux d'Esquif, elle est seulement une fille qui fume l'opium. Après la mort de sa mère, des rumeurs disent qu'on l'a vue en ville en compagnie d'un homme, peut-être n'est-ce pas vrai.

**4<sup>e</sup> description de la lune :**

« Par la fenêtre, une lune diffuse apparaissait entre les nuages sombres, zébrée de noir et de blanc, comme un visage de théâtre horrifique et grimaçant. Elle émergeait peu à peu, lentement, un trait lumineux fusa sous la masse noire – les yeux sous le masque. Le ciel était d'une teinte insondable. » (CD, p. 81)

Le monde sous la lune « était fou, son mari n'avait rien d'un mari, sa belle-mère, rien d'une belle-mère », sur le lit à opium, Sixte et Albe parlent ensemble du secret de Jouvence, « les yeux sous le masque » sont les yeux de Sixte, la lune-Sixte est « horrifique et grimaçante », étrange et anormale comme la folie de Sixte.

**5<sup>e</sup> fois description de la lune :**

« La lune aujourd'hui était plus belle que jamais, un disque parfait qui se haussait

dans une immensité sans nuages, comme un soleil blanc dans le ciel d'encre. Le sol se couvrait d'ombres bleues, des ombres bleues sur le ciel de lit, ses deux pieds, dans leur morne solitude, étaient noyés d'ombres bleues elles aussi. » (CD, p. 83)

Jouvence est désespérée à l'extrême, « allongée toute droite sur son lit, serrant sur son flanc deux mains recroquevillées comme les pattes d'un poulet mort », mais « la lune aujourd'hui était plus belle que jamais ...comme le soleil blanc». La lune ronde fait contraste avec la tragédie de Jouvence.

#### **6<sup>e</sup> description de la lune - (1) :**

« Par la fenêtre brille toujours cette lune étrange qui fait se dresser les cheveux sur la tête – petit soleil blanc rutilant dans le ciel d'encre. » (CD, p. 83)

La lune est belle et ronde, mais « étrange », qui « fait se dresser les cheveux sur la tête ». Cette image absurde de la pleine lune exprime le sentiment horrible de Jouvence. Comparer la lune avec le soleil semble tout à fait déraisonnable, mais cela montre bien l'état psychologique de Jouvence. Selon la tradition chinoise, la lune représente la femme, le soleil l'homme. La lune et le soleil superposés sont une incarnation de son mari et sa belle-mère. Le blanc est la couleur de la lune mais aussi la couleur du soleil. Le nom chinois d'Albe comprend le caractère « bai » dont le sens est la couleur blanche. D'une part, pour montrer la relation ambiguë mère-fils, le complexe de Jocaste chez la mère -- elle veut remplacer sa bru et devenir la femme de son fils dans son fantasme ; d'autre part, pour montrer le caractère féminin d'Albe.

#### **6<sup>e</sup> description de la lune - (2) :**

« Dans la lumière de la lune, ses pieds n'avait pas la moindre couleur de vie – bleu, violet, vert, couleurs de cadavre déjà froid. Elle voulait mourir. Elle voulait mourir. Elle redoutait cette lumière de la lune, sans oser allumer. » (CD, p. 84)

Dans sa lutte contre sa belle-mère, Jouvence échoue complètement ; sa fin est celle d'une mort tragique. Dans cette description, le contraste des couleurs est très fort : les meubles de la chambre ont des couleurs chaudes, mais sous la lumière de la lune, le corps de Jouvence n'a pas la couleur de la vie -- il est « bleu, violet, vert »

comme « la couleur d'un cadavre déjà froid ».

### **7<sup>e</sup> description de la lune :**

« Le clair de lune d'il y a trente ans a sombré depuis longtemps. Les gens d'il y a trente ans sont morts, et pourtant les histoires vieilles de trente ans ne sont pas terminées... Elles ne finiront jamais. (CD, p. 105)

C'est la fin du roman. Le monde de Sixte se conclut sur sa mort, mais la vie réelle continue, la lune se lève aussi, les histoires et les mémoires de trente ans peuvent encore indiquer quelques choses, l'histoire triste ne se termine pas.

## **Le sentiment ambivalent pour le père : l'amour ou la haine**

### **Le père du souvenir**

La femme est toujours le centre de l'attention de Chang. Bien qu'elle crée beaucoup de figures féminines, nous ne pouvons pas négliger le fait que dans sa vie privée, le père l'accompagne plus longtemps que les autres. Selon la théorie freudienne, comme je l'ai déjà souligné dans la partie consacrée à Duras, la fille a un attachement ambigu pour le père, la phase précœdipienne est particulièrement repérable chez la fille, le complexe d'Œdipe signifie pour elle un changement d'objet de l'amour, de la mère au père. Freud mentionne que tout être humain se voit imposer la tâche de maîtriser le complexe d'Œdipe -- tâche plus difficile pour les filles.

Concernant Chang, dès l'âge de quatre ans, sa mère quitte la famille pour étudier en Europe, avec un bref retour au domicile. Les parents divorcent et nous pouvons dire que toute son enfance se passe avec son père, sous l'influence de son père, cela va sans dire.

Dans ses premiers romans, Chang mentionne peu son père ou sa famille ; de même, peu de personnages masculins tiennent lieu de personnages principaux, sauf

dans *Jasmine Tea* où l'histoire est racontée par un garçon, Nie Chuanqing le héros, mais d'après son portrait, il ressemble plutôt à une fille<sup>241</sup>. Néanmoins, Chang décrit son enfance dans ses proses. La publication posthume de *The Fall of the Pagoda* et *The Book of Change* révèle que dans ces deux ouvrages la vie avec son père tient une grande partie.

Chang naît à Shanghai. Quand elle a deux ans, sa famille déménage à Tianjin. Ses souvenirs commencent là : « I have a copy of George Bernard Shaw's Heartbreak House that my father bought around that time. He inscribed his name in English on a blank flyleaf:

Timothy C. Chang

No. 26, 32nd Street Tientsin, North China 1926

I have always found solemnly noting one's name, address, and the date on a book quite dreary, even superfluous. But when I came across these lines, **the discovery pleased me, because they exude the desultory atmosphere of a spring day**, like our house in Tianjin.» (WW, p. 148-9)<sup>242</sup>

En fait, cette atmosphère « **desultory...of a spring day** » (l'atmosphère décousue d'un jour du printemps), comme un arrière-plan de la famille est toujours présente dans ses œuvres. Cette atmosphère sans doute liée au père.

Celui-ci est toxicomane et fume l'opium à la maison. La fumée d'opium devient le symbole de la famille. L'opium est un substitut du père ou du sentiment familial donné par le père, présent dans presque dans tous ses romans. L'air que respire la famille est toujours imprégné de la fumée et de l'odeur de l'opium (si l'on suppose que la fumée de l'opium est partout, le père est aussi omniprésent, sous une forme plus cachée ?) Cela devient le symbole de la famille ancienne et de l'inertie des

---

<sup>241</sup> J'analyserais ce roman plus loin. D'après moi, ce jeune homme a la beauté féminine est un substitut de l'auteur.

<sup>242</sup> «J'ai une copie de *Heartbreak House* de George Bernard Shaw que mon père a acheté à cette époque. Il a inscrit son nom en anglais sur la page de garde vierge:

Timothy C. Chang

n ° 26, 32e rue Tientsin, Chine du Nord 1926

J'ai noté solennellement son nom, l'adresse et la date sur un livre assez ennuyeux, même superflu. Mais quand je suis tombée sur ces lignes, cette découverte m'a fait plaisir, parce qu'elles respirent l'atmosphère décousue d'un jour du printemps, comme notre maison de Tianjin ».

vieilles coutumes, par exemple dans *Jasmine Tea* : «His (Nie Chuanqing) bedroom was clouded with smoke ; opium fumes had drifted in from the other room. He lived in this air, had grown up in this air, [...] In the living room he found only dust motes and pale sunbeams». (JT, p. 87)<sup>243</sup>

La famille ancienne appartient au père ; toutes les habitudes sont prises dans la brume de l'opium. Sa famille, à Tianjin ou à Shanghai, est comme un jardin d'Eden séparé du monde extérieur, comme l'écrit Chang dans le roman : « She looked back at her aunt's house, and strangely enough she could still see the yellow and red of the window frames, and the green glass panes reflecting the sea. That splendid white house, covered in green roof tile, bore more than a passing resemblance to an ancient imperial tomb [...] If the white Liang mansion had turned into a tomb, it wouldn't have surprised her much. She could see that her aunt was a woman of great ability, and had held back the wheel of history. She had preserved, in her own small world, the opulent lifestyle of the late Qing dynasty. Behind her own doors, she was a little Empress Cixi. » (AFB, p. 23)<sup>244</sup> En réalité, le centre de ce petit monde est le père.

Chang aime sa mère et son nouveau mode de vie, elle écrit : « On the other side was my father's house. I looked down on everything there: opium, the old tutor who taught my little brother to write his "*Discourse on the First Emperor of the Han Dynasty*," old-style linked-chapter fiction, languorous, ashen, dust-laden living. Like a Persian worshipping at the altar of fire, I forcibly divided the world into two halves: bright and dark, good and evil, god and the devil. Whatever belonged to my father's

---

<sup>243</sup> «Sa chambre (de Nie Chuanqing) était assombrie par la fumée : la fumée d'opium avait dérivé de l'autre pièce. Il vivait dans cet air, avait grandi dans cet air, [...] Dans le salon, il a trouvé des grains de poussière et les pâles rayons du soleil.»

<sup>244</sup> «Elle se retourna vers la maison de sa tante. Curieusement, elle pouvait encore voir le jaune et le rouge de l'encadrement des fenêtres et les vitres en verre vert reflétant la mer. C'est une maison blanche splendide, couverte de tuiles vertes, comme un ancien tombeau impérial [...] Si la maison blanche de Liang se transformait en tombeau, cela ne l'aurait surpris. Elle pensait que sa tante était une femme de grande compétence qui pouvait contraindre la roue de l'histoire. Elle avait conservé, dans son petit monde, le mode de vie opulent de la dynastie des Qing. Derrière ses propres portes, elle était l'impératrice Cixi. »

side was bad »<sup>245</sup>. Mais l'opium provoque l'amour de la fille pour le père. Nous pouvons supposer que Chang aspire aussi à l'ancien mode de vie, surtout celui de l'époque de son grand-père, qui marque l'apogée de la famille, comme le suggère la forme unique de la langue<sup>246</sup> : « Even if I sometimes liked it. **I liked the sunlight filtering through clouds of opium smoke, hovering like a fog over an untidy room strewn with stacks of tabloids. (Even now, great big stacks of tabloids give me the sensation of having come home.)** I liked reading the paper and joking with my father about family affairs. I knew he was lonely. **When he was lonely, he liked me. My father's room was a perpetual afternoon, and when I sat there for a long time, I would always feel that I was sinking deeper and deeper into its meshes.** » (WW, p. 156)<sup>247</sup>

Chang exprime ici son amour pour son père, le sentiment familial est présent envers son père. Comme nous savons que le style le plus typique de son écriture est « la désolation », cette désolation signifie la méditation désespérée sur la nature humaine et l'époque, elle est également issue de la séparation consciente d'avec le monde moderne ou, peut-on dire, un auto-isolement. Nous savons que la majeure partie de la vie de Chang se déroule dans l'isolement, en particulier durant les dernières années. Chang rompt le contact avec ses amis et les membres de sa famille. Elle souffre de « la phobie des poux » et se déplace en utilisant seulement des sacs en papier, elle n'achète pas de chaussures, uniquement des pantoufles jetables. Nous pouvons supposer que l'origine de cet auto-isolement est la séparation d'avec le monde édénique de son père.

---

<sup>245</sup> Je l'ai déjà traduit dans le chapitre précédent.

<sup>246</sup> Comme je l'ai déjà dit, sa langue raffinée et pleine de sensualité rappelle en effet celle de la littérature classique chinoise, surtout celle du *Rêve dans le Pavillon rouge*. Le père d'Eileen est très versé en littérature classique, nous pouvons dire que c'est son père qui lui a donné la première éducation en ce domaine.

<sup>247</sup> «Même si je l'ai parfois aimé. J'ai aimé la lumière du soleil filtrant à travers les nuages de la fumée d'opium, planant comme un brouillard sur une salle en désordre, avec des piles de tabloïds. (Même maintenant, des piles de tabloïds me donnent la sensation d'être à la maison.) J'ai aimé lire le journal et plaisanter avec mon père sur les affaires familiales. Je savais qu'il était solitaire. Quand il était seul, il m'aimait. La chambre de mon père était un perpétuel après-midi et quand je reste assise là pendant longtemps, je sens que je m'enfoncé profondément dans ses mailles. »



Chez Duras, la mère est la raison initiale de la création littéraire ; chez Chang, c'est le père qui provoque l'enthousiasme initial pour l'écriture, comme Hsia Chih-tsing le mentionne : « Her childhood education ideally complemented her keen and receptive sensibility. From her stern and old-fashioned father she received training in classical Chinese poetry and prose, without which discipline it is hardly conceivable that a writer in her early twenties, as Miss Chang was when she began to publish, could have explored the resources of the Chinese language with such assurance and skill. During her first years in Shanghai her mother initiated her into the world of Western art, music, and literature. »<sup>248</sup>

Comme Chang l'écrit dans sa prose : « My father was thrilled by my compositions and even encouraged me to study poetry. All told, I wrote three seven-character quatrains in the classical style, the second of which was an ode to summer rain. I thought it was a good poem because it had been covered with approving circles and underlinings by the brush of my tutor:

A booming like the ancient drums of Jie bids the flowers to open  
Cupping the rain, a lotus leaf  
puts forth its first bloom.

The third poem sang the praises of the woman warrior Hua Mulan, but it was so bad that I lost interest in continuing my study of poetry.» (WW, p. 157)<sup>249</sup>

En fait, nous savons que Chang s'intéresse beaucoup à la littérature classique

---

<sup>248</sup> Hsia Chih-tsing, *A History of Modern Chinese Fiction*, op.cit., p. 395.

«Son éducation durant l'enfance a idéalement complété sa sensibilité vive et réceptive. De son père sévère et conservateur, elle a reçu une formation à la poésie classique chinoise et à la prose sans lesquelles il est difficile de concevoir un écrivain dans les années vingt, quand elle a commencé à publier, aurait pu explorer les ressources de la langue chinoise avec une assurance et habileté. Durant ses premières années à Shanghai, sa mère l'a initiée au monde de l'art occidental, à la musique et à la littérature. »

<sup>249</sup> «Mon père était ravi de mes compositions, et même m'a encouragé à étudier la poésie. Tout compte fait, j'ai écrit trois à sept quatrains dans le style classique, dont la deuxième a été une ode à la pluie d'été. Je pensais que c'était un bon poème car il avait été recouvert de cercles d'approbation et souligné par mon tuteur:

Une forte croissance tout comme pressées par le tambour Jie battu (Jie est l'une des minorités ethniques de la Chine ancienne)

Ventouse la pluie, une feuille de lotus  
met en avant sa première floraison

Le troisième poème chantait les louanges de la guerrière Hua Mulan, mais c'était tellement mauvais que j'ai perdu tout intérêt à l'étude de la poésie ».

chinoise, et ce dès l'âge de douze ou treize ans<sup>250</sup>. Quand elle commence à écrire des romans, elle reçoit les encouragements et le soutien de son père : « Later, I wrote an episodic novel in the manner of the Mandarin Ducks and Butterflies school called *A Modern Dream of the Red Chamber*. My father helped me write appropriately traditional-style chapter headings for the table of contents ». (WW, p. 120)<sup>251</sup> Bien que de nombreuses années se soient écoulées, Chang se souvient encore des titres du chapitre que son père lui a écrits<sup>252</sup>.

### La haine envers la belle-mère

L'amour pour le père est aussi représenté par l'exclusion instinctive de la belle-mère. Lorsqu'elle apprend la nouvelle du remariage de son père, sa haine pour

---

<sup>250</sup> Voir l'article intitulé *Unpublished Manuscripts*, in *Written on Water*, Chang se souvient de son processus d'écriture : « The earliest manuscript is titled "The Ideal Village of My Dreams," which I probably wrote when I was twelve or thirteen. There were earlier pieces an untitled morality tale about the tragedy of an ordinary family [...] It seems that I began my assaults on editors at the age of nine. » (WW, p. 119-120)

«Le plus ancien manuscrit est intitulé "Le Village idéal de mes rêves", que j'ai probablement écrit quand j'avais douze ou treize ans. Il y avait auparavant des morceaux d'un conte moral sans titre sur la tragédie d'une famille ordinaire [...] Il semble que j'ai commencé à assaillir les éditeurs à l'âge de neuf ans. »

<sup>251</sup> «Plus tard, j'ai écrit un roman à épisodes à la manière de l'école de canard mandarin et papillon (un courant littéraire chinois pendant les années 1930) appelée *Un rêve moderne de la chambre rouge*. Mon père m'a aidé à écrire correctement les titres de chapitre de style traditionnel pour la table des matières »

<sup>252</sup> «The five chapters were titled: Legal entanglements stir a tempest among family; a fashion contest occasions a squabble between maidens./ A playboy recants, bidding adieu to the women's apartments; feigning sincerity, a swain attends to spiritual matters./ Drifting hearts are anchored by conjugal passion; a couple is driven by cold fate down the road to the netherworld. /Awaiting news that never comes, intimate friends shed tears in vain; charmed by light playing across the waves, a pair of lovers enjoys the pleasures of spring. / Braving traps laid across the road, a tenderfoot steps into dangerous territory; embarking on a journey with a song, a wanderer is saddened upon waking from a dream. » (WW, p. 121)

«Les cinq chapitres ont été intitulés : Les imbroglios juridiques remuent une tempête parmi la famille ; un concours de mode évoque une querelle entre filles / Un playboy se rétracte, dit adieu aux appartements des femmes ; la sincérité feinte, un berger s'occupe de questions spirituelles / Les coeurs dérivants sont ancrés par la passion conjugale ; un couple est entraîné par le destin froid sur le chemin de l'enfer. / En attendant des nouvelles qui ne viennent jamais, les amis intimes pleurent en vain ; charmé par la lumière jouant à travers les vagues, un couple d'amoureux aime les plaisirs du printemps. / Bravant les pièges tendus à travers la route, à deux pas en territoire dangereux ; s'embarquent pour un voyage avec une chanson, un vagabond est attristé au réveil après un rêve. »

sa belle-mère prend forme. Elle écrit : «My father decided to remarry.[...] **I cried, [...]I had only one desperate thought: I must not, at any cost, let this come to pass. If that woman had been leaning against the iron railing of the balcony, I would certainly have pitched her over the side and put an end to the matter once and for all.** » (WW, p. 156-7)<sup>253</sup>

Dans toutes les œuvres de Chang, la belle-mère est une figure négative. La belle-mère de Chang fume aussi l'opium, comme cela est décrit dans *Jasmine Tea* : « Chuanqing's stepmother-all in black, her hair disheveled-was reclining on the two-person opium couch, facing her husband. » (JT, p. 85) Son attitude envers la fille est toujours acerbe: «My stepmother launched into a tirade directed at my mother: "She's got her divorce, yet she still wants to meddle in our family affairs. If she can't let well enough alone, why doesn't she just come back to live with us again? Too bad she's a little too late ! She'll have to be content as a concubine this time."» (WW, p. 158)<sup>254</sup> Plus tard, le père bat la fille, la belle-mère est l'amorce et le catalyseur de cette violence : « The day I got back, my stepmother asked me, "How could you have left without even letting me know ?" I said that I had told my father. She said, "Oh? You told your father ! But you didn't pay the least attention to me !" And she slapped me across the face. I instinctively raised my hand to strike back but was dragged away by two of the servant women. My stepmother ran screaming shrilly up the stairs, "She hit me ! She hit me !"» (WW, p. 158-9)<sup>255</sup> La famille est détruite en réalité comme en fantasme, même si après le remariage de son père, ils se sont

---

<sup>253</sup> «Mon père a décidé de se remarier [...] J'ai pleuré, [...] Je n'avais qu'une seule pensée désespérée : je ne peux pas, à tout prix, laisser cela se produire. Si cette femme avait été appuyée à la rambarde de fer du balcon, je l'aurais certainement poussée vers le bas et mis un terme à l'affaire une fois pour toutes. »

<sup>254</sup> «La belle-mère de Chuanqing, en noir, les cheveux ébouriffés, est couchée sur le divan d'opium de deux personnes, face à son mari» ;

« Elle (la mère de Chang) a obtenu le divorce, mais elle veut toujours se mêler de nos affaires de famille. Si elle ne peut pas rester seule, pourquoi ne revient-elle pas simplement vivre de nouveau avec nous? Dommage, c'est un peu trop tard! Elle va se contenter d'une position de concubine de ton père maintenant.»

<sup>255</sup> «Le jour où je suis rentrée, ma belle-mère m'a demandé : « Comment pouvez-vous partir sans me le faire savoir? " J'ai dit que j'avais prévenu mon père. Elle dit: «Ah? Vous l'aviez dit à votre père! Mais vous n'avez pas la moindre attention pour moi!" Et elle m'a giflée. J'ai instinctivement levé la main pour riposter mais j'ai été emmenée par deux serviteurs. Ma belle-mère a couru, des cris stridents montaient dans l'escalier, «Elle m'a frappée! Elle m'a frappée!" »

installés dans la vieille maison où Chang est née. Pour elle, « The sunny corners of the house set one dozing, and the shady spots had the desolate chill of an ancient tomb. The dark, green-tinted heart of the house was wakeful, a strange world unto itself. [...] Even in the sunlight, one could only doze. » (WW, p. 157)<sup>256</sup>

L'hostilité envers la belle-mère est aussi provoquée par la possible naissance d'un enfant. Dans une certaine mesure, l'absence de la mère permet à la fille de prendre la position de la mère dans le fantasme : cela dessine un équilibre, et peut réparer la blessure causée par le divorce des parents. Mais la présence de la belle-mère rompt cet équilibre et cette illusion. Après avoir perdu l'amour maternel, Chang doit faire face à la menace de la perte de l'amour paternel. Par exemple : Honor Pearl veut emprunter la poupée de Lute, et on pense que placer la poupée sur le lit est une prière pour avoir un enfant. Quand la fille regarde la poupée, ses yeux sont emplis d'hostilité et d'anxiété : « If Honor had children of her own things would be harder for Lute and Hill. [...] The doll sat on the bed month after month, legs out, arms half lifted as if waiting to be picked up. There was now something sinister in its vacuous smile. Lute never went past without thinking, go ahead, do your worst, let's see if it works, but saying this with a slight chill round the heart wondering if she was tempting fate. » (FP, p. 166)<sup>257</sup>

---

<sup>256</sup> « Les coins ensoleillés de la maison somnolaient, et les endroits ombragés étaient empreints du froid désolé d'un tombeau antique. Le noir teinté de vert de la maison évoquait un monde étrange en soi. [...] Même dans la lumière du soleil, on pouvait seulement somnoler. »

<sup>257</sup> Nous ne pouvons pas ignorer une phrase : Lute dit qu'elle a grandi et n'a plus besoin de poupée, le visage de son père est étonné et effrayé. Cela peut expliquer ce genre d'amour incestueux, son père voit le changement effectué chez sa fille, même si c'est seulement une révélation inconsciente.

« Si Honor avait ses propres enfants, la situation serait plus difficile pour Lute et Hill. [...] La poupée était assise sur le lit mois après mois, les jambes, les bras levés à moitié comme si elle attendait d'être ramassée. Il y avait désormais quelque chose de sinistre dans son sourire vide. Lute n'est jamais allée passer sans penser : allez-y, tu fais le pire, nous allons voir si cela fonctionne, mais en disant cela avec un tour léger froid au cœur demandais si elle était tenter le sort. »

## La violence du père : le père bat sa fille

### Pourquoi le père bat-il sa fille ?

D'après le texte, apparemment, le conflit entre la fille et la belle-mère est l'amorce de cette scène de violence. La belle-mère se plaint à son mari, et le père bat la fille. Chang enregistre clairement l'état de violence à ce moment-là, et bien qu'il ne se produise qu'une seule fois, elle ne l'oubliera jamais : « My father's slippered feet came slapping down the stairs, he grabbed hold of me, and, in a hail of feet and fists, shouted: "So you hit people now? If you can hit her, I can hit you! Today's the day I'm going to beat you to death if it's the last thing I do!" I felt my head flattened to one side and then to the other, more times than I could count, and my ears went deaf from the blows. I slumped to the ground and lay flat on the floor, yet he still held me fast by the hair and let fly with a series of kicks. [...] My father proclaimed that he would kill me with one shot from his pistol. » (WW, p. 158-9)<sup>258</sup> Puis, Chang est bloquée dans une salle vide pendant un moment. Elle souffre d'une gastro-entérite qui la tue presque, mais son père n'appelle pas le médecin et ne lui donne pas de médicaments ; elle reste alitée durant presque six mois.

L'influence de la belle-mère est-elle la seule explication à cette violence ?

Dans le texte, on peut trouver d'autres indices. L'année où elle obtient le diplôme du collège, sa mère revient, le père note que l'attitude de sa fille envers lui change à cause de la présence de la mère : « And for him this was an unbearable slight: I had lived with him for so many years, he was the one who had supported me, he had provided me with an education, and yet my heart remained tied to the other side.» (WW, p. 157)<sup>259</sup>

---

<sup>258</sup> « Mon père m'a giflée en bas des escaliers, il s'est agrippé à moi et, dans une grêle de coups de pieds et de poings, a crié : " Si vous frappez des gens maintenant. Si vous pouvez la frapper, je peux vous frapper aujourd'hui ! Je vais vous battre à mort, si c'est la dernière chose que je fais! " J'ai senti ma tête aplatie d'un côté puis de l'autre, parfois plus que je pouvais compter, et mes oreilles sont devenues sourdes. Je me suis effondrée à plat sur le sol, il me tenait par les cheveux et laissait voler une série de coups de pieds. [...] Mon père a crié qu'il allait me tuer d'un coup de pistolet. »

<sup>259</sup> « Et c'était pour lui insupportable : j'ai vécu avec lui pendant tant d'années, il est celui qui m'a pris en charge, il m'a éduqué, et mon cœur est resté attaché. »

Le père ne veut pas perdre l'amour de sa fille. Nous supposons que la réaction du père prouve son amour incestueux pour sa fille. Selon la théorie freudienne, il y a un attachement ambigu entre le père et la fille. Aux yeux de sa fille, le père est l'objet de son amour ; et pour le père, la fille est un substitut de sa femme. Nous pouvons constater que le père de Chang aime sa femme : dès que la mère quitte la famille, le père devient de plus en plus déprimé, alors qu'après son retour, il arrête de fumer, « everything else was different as well. My father bitterly repented of his past mistakes and was sent to the hospital. » (WW, p. 154)<sup>260</sup> Afin de garder sa femme à ses côtés, « he underwent yet another change of heart and began to withhold living expenses from my mother, forcing her to supplement her fixed allowance with her own funds until she had spent every last penny. After a while, she would be too broke to leave him, if she had desired to do so. » (WW, p. 155)<sup>261</sup> Du côté du père, l'amour pour sa femme et celui pour sa fille se mêlent, il ne peut pas supporter le départ possible de sa fille après le départ de sa femme – cela est la véritable raison de sa violence.

Pour le père, frapper sa fille est un moyen de la dominer, d'assurer son autorité paternelle. On peut dire que la haine est en même temps une transformation de l'amour. Les mauvais traitements du père envers sa fille lui procurent aussi de la souffrance. Une amie de Lute est battue par son père, Lute explique la cause de cette violence : « Somehow from her tone it was clear that she already had a full figure then and her father must have seen how pretty she was and it added to her bitterness. » (BC, p. 143)<sup>262</sup>

### **La belle-mère : voyeuse et catalyseur**

Au cours de la scène de violence, la belle-mère joue deux rôles en même temps, la

---

<sup>260</sup> « Tout le reste était différent aussi. Mon père regrettait amèrement ses erreurs du passé et a été envoyé à l'hôpital. »

<sup>261</sup> « Il a subi un autre changement de cœur et a commencé à retenir les frais de séjour de ma mère, la forçant à compléter son allocation fixe avec ses propres fonds, jusqu'à ce qu'elle ait dépensé son dernier centime. Après un certain temps, elle serait trop fauchée pour l'abandonner, si elle l'avait voulu. »

<sup>262</sup> « D'une certaine manière, à son ton, il était clair qu'elle avait déjà un corps bien formé, son père doit avoir vu combien elle était jolie et cela accoît sa propre amerture. »

voyeuse et le catalyseur. Nous avons un doute : pourquoi la belle-mère haït-elle cette fille ? Car la fille a annoncé son départ à son père sans même le lui faire savoir? Qui est battue dans cette scène, la fille ou la belle-mère ?

En fait, la fille est le substitut de l'ex-épouse du mari. Nous pouvons supposer que la belle-mère ne peut pas supporter l'amour de son mari pour son ex-épouse et pour leur fille. Elle a vu son mari battre sa fille ; en même temps, on peut dire que c'est l'ex-épouse qui vient d'être battue. Voyeuse, la belle-mère est satisfaite par son fantasme : la violence signifie pour elle le retour de l'amour de son mari – amour qu'elle ne veut pas partager avec personne. Consciemment et inconsciemment, la belle-mère veut susciter des querelles entre le père et la fille ; elle espère que cela atteindra un point irréversible -- l'exclusion de la fille hors de la famille, qui signifie l'éloignement de l'ombre de l'ex-épouse de la maison.

### **La fille sans résistance**

I remembered very clearly something my mother had once said—"If ever by any chance he hits you, whatever you do, don't hit back. Because if you do, you'll always be made to be in the wrong"-so I had no thought of resistance.<sup>263</sup>

--- Eileen Chang, WW, p. 158

À l'image de la réaction de Suzanne chez Duras<sup>264</sup>, la réaction de Chang est aussi une réaction de soumission, ou pourrait-on dire, traduit une attitude masochiste. Cela nous fait penser à l'équation déjà soulignée dans la partie consacrée à Duras - « se faire battre = se faire aimer », la seule différence est que le père prend la place de la mère.

Selon Chang, la soumission est due aux conseils de sa mère. On se pose alors des questions : pourquoi la mère a-t-elle eu la prémonition que le père allait la battre ? Pourquoi la mère a-t-elle donné à sa fille de tels conseils ?

Comme je l'ai déjà expliqué, la tâche de la fille, dans la phase du complexe

---

<sup>263</sup> « Je me suis souvenu très clairement de ce que ma mère avait dit : 'S'il vous frappe, quoi que vous fassiez, ne ripostez pas. Parce que si vous le faites, vous serez toujours dans l'erreur', aussi je n'avais aucune idée de résistance. »

<sup>264</sup> Je vais l'analyser la scène de la violence chez Duras après.

d'Œdipe, est plus compliquée à accomplir que celle du garçon. Il existe toujours un attachement ambigu dans la relation père-fille ; le refoulement du désir incestueux chez la fille est plus radical que chez le garçon : être battu signifie par conséquent être aimé.

De plus, la violence du père pousse à l'effectuer des fantasmes de la famille, « my existence in the house where I was born suddenly became strange and unfamiliar, like a wall in the moonlight whose whiteness only stands out against the blackest of shadows, its contours flattened and demented. » (WW, p. 158-9)<sup>265</sup>

Dans la partie antérieure, Chang préfère utiliser la lune pour décrire le sort des personnages, souvent très malheureux, ou pour faire ressortir l'atmosphère. Dans *Whispers*, Chang se souvient de la nuit qui suit la scène de violence : « Beverly Nichols has some lines in a poem that speaks to the somber half-light of dementia: "in your heart / the moonlight sleeps." When I read those lines, I am reminded of the blue moonlight shining on the floor of our house, of the hushed threat of a murder about to take place.» (WW, p. 159)<sup>266</sup> La violence est l'origine de la symbolique de lune dans les œuvres de Chang.

Même si la jeune fille sait quelque part que son père n'a jamais vraiment voulu la tuer, elle reste prisonnier de son fantasme, comme dans des années dures : «the person who would eventually emerge would no longer be me. I aged several years in the course of a few weeks. [...] I could not tell in which age or whose dynasty I was living. I was born in this house in a hazy dream state. Would I just as hazily die there as well, only to be buried in the courtyard outside? » (WW, p. 159-160)<sup>267</sup> Pendant la guerre, Chang espère que « they would drop a bomb directly on our house, for I would have been willing to die along with all the rest of them. » (WW, p. 159)<sup>268</sup> La mort est en quelque sorte une prolongation de son amour pour son père.

---

<sup>265</sup> Je l'ai déjà traduit dans le chapitre précédent.

<sup>266</sup> Ibid.

<sup>267</sup> Je l'ai déjà traduit dans le chapitre précédent.

<sup>268</sup> Ibid.



## **L'amour œdipien pour le père : *Le méridien du cœur***

*Le méridien du cœur*, écrit en 1943, paraît pour la première fois dans une revue de Shanghai. Chang y raconte une histoire d'amour incestueux entre un père et sa fille. Différent de celui que l'on rencontre chez Duras, cet amour incestueux existe seulement dans le fantasme de la fille – ce fantasme fait apparaître le père. Chang ne dit pas clairement son amour interdit pour son père, mais quand on écrit un roman, on ne peut pas couper le lien avec sa propre expérience. On ne peut pas conclure que *Le méridien du cœur* est seulement un exercice sur la théorie freudienne du complexe d'Œdipe pour la fille. Le roman n'est ni vrai ni faux, mais « cherche à faire croire ». La création littéraire est une action de recherche ; dans les écrits de Chang, le moyen choisi pour représenter son amour interdit pour le père est plus caché que chez Duras.

### **L'exclusion de la mère**

Le complexe d'Œdipe connote la situation de l'enfant dans le triangle familial ; l'amour pour le père et l'hostilité pour la mère sont représentés de manière plus extrême. Selon Freud, bien que l'on discute des formes positive et négative des sentiments que l'enfant éprouve à l'égard de ses parents, il s'agit là d'une simplification ou schématisation par rapport à la complexité de l'expérience réelle. Comme Freud le mentionne : « le petit garçon n'a pas seulement une attitude ambivalente envers le père et un choix d'objet tendre dirigé vers la mère, il se comporte en même temps comme une petite fille en montrant une attitude féminine tendre envers le père et l'attitude correspondante d'hostilité jalouse à l'égard de la mère ». En réalité, chez Chang, on constate que ces deux formes coexistent dans une relation dialectique. Elle aime ses parents, mais souvent, sous une apparente indifférence, son amour pour sa mère transforme la figure maternelle en une figure dure et froide, d'une part, elle n'aime pas le style de vie ancien, mais elle veut pénétrer dans le petit monde créé par son père, comme elle l'écrit : « I live now

among old dreams, even as I dream new ones. » (WW, p. 161)<sup>269</sup>

Dans *Le méridien du cœur*, le conflit père-mère-fille est présenté de façon plus concrète et plus directe. Tout d'abord, l'amour de la fille pour son père est lié à l'exclusion de la mère. La mère est l'ultime rivale : même dans la maison, on ne trouve pas de traces d'elle, et les amis de Hsiao-han pensent que sa mère est déjà morte :

« --- Elle n'a que lui à la bouche, papa-ci, papa-là, à tout bout de camp. Et sa mère ?

Elle est encore en vie ?

--- Oui, répondit une autre.

--- C'est sa vraie mère ?

---Mais oui, répondit la deuxième.

--- Tu l'as déjà vue ? poursuit une troisième.

--- Non, et je viens souvent, pourtant, [...] mais sa mère, semble-t-il, n'aime pas trop les visites... » (MC, p. 70)

Aux yeux de ses amies, la mère est absente de la famille, mais plutôt à la manière d'un fantôme. Dans la vie de la fille, consciemment et inconsciemment, la place de la mère est éteinte, elle appelle sa mère « Madame »<sup>270</sup> ; cela montre qu'elle garde consciemment une distance avec sa mère. À cause de l'amour œdipien pour le père, la mère n'est plus un objet d'amour pour la fille, mais une ennemie qui peut partager l'amour du père et garder une place légitime. À propos de cette hostilité envers la mère, l'attitude du père et de la fille sont similaires, comme la mère le mentionne : « Quand j'ai eu plus de trente ans, s'il m'arrivait de porter quelque chose de joli, ou de manifester un tant soit peu mes sentiments envers lui, tu riais de moi... Et lui, il riait avec toi... » (MC, p. 121)

En outre, aux yeux de la fille, le père joue aussi le rôle de la mère. Sur le piano sont posées deux photos, l'une de Hsiao-han, l'autre de son père, au pied de celle-ci est insérée une petite photo coloriée, celle d'une femme au maquillage éclatant,

---

<sup>269</sup> «Je vis maintenant parmi de vieux rêves, alors même que je rêve de nouvelles».

<sup>270</sup> Voir page 104 dans MC, Hsiao-han dit « --- Le téléphone, pour Madame. »

habillée à la mode d'il y a quinze ans, arborant une coupe masculine. En fait, c'est son père déguisé<sup>271</sup>. Il y a trois photos, mais il n'y a pas de photo de sa mère. Cela traduit une exclusion de la mère, et même si la mère n'existe plus, d'après la fille, le père peut aussi jouer ce rôle. Aux yeux de la fille, la superposition du père et de la mère dans le fantasme peut résoudre à la fois le problème de son amour incestueux pour le père et son désir de retour au sein maternel. Elle peut donner tout son amour à son père sans éprouver de culpabilité. Cet amour devient plus légitime, sa famille reste intacte, il n'y a aucun dommage. Donc, dans le fantasme, Hsiao-han trouve un équilibre, elle n'a pas à éprouver de pitié pour sa mère. De plus, Mme Hsu persiste dans son attitude - « ne rien voir, ne rien demander. » (MC, p. 105) L'amour interdit père-fille détruit l'amour conjugal père-mère : « c'est moi qui ai fait exprès de me dresser contre ma mère, qui me suis interposée dans votre amour! », (MC, p. 99) « ce crime, avoir insensiblement tué, mis en pièces l'amour entre ses parents [...] le dépeçage de l'amour » (MC, p. 121-2)

### **La fille refuse de grandir**

L'âge est « le vieux tabou »<sup>272</sup> de Hsiao-han. Négligemment, consciemment, le jour-même de ses vingt ans, elle dit : « D'après la façon dont on calcule à l'étranger, je n'aurai vingt ans que dans un an, jour pour jour ! » (MC, p. 91) Si elle reste petite fille, la relation ambiguë père-fille peut durer longtemps. Hsiao-han préfère retourner vers le passé, sept ans ou huit ans auparavant. C'est aussi l'espoir de son père : « Oui, sept ou huit ans auparavant, une période si douce de leur histoire, et pour ses parents, l'âge d'or de leur amour, sans suspicion, ni inquisition ni défiance... » (MC, p. 100)

Quant à Chang, elle n'exprime jamais clairement son amour pour son père. Bien que Hsiao-han, soit néglige son âge consciemment, soit fasse l'enfant à tout moment, ce n'est plus une petite fille, mais une adulte. Elle et son père sont conscients de ce fait. Il en résulte que l'expression de l'amour soit claire et qu'elle traduit un

---

<sup>271</sup> Voir page 75-6 dans MC.

<sup>272</sup> MC, p. 91.

refoulement culpabilisant :

--- Hsiao-han :

Elle ne tient pas compte de l'âge pour maintenir l'amour incestueux entre père et fille, dans son inconscient, son père est son petit ami, nous pouvons le constater dans un dialogue entre Hsiao-han et ses amies : « un de nos camarades de classe est venu me demander, [...] qui était ce grand monsieur qui se trouvait avec moi au cinéma Cathay, et s'il s'agissait de mon petit ami... J'en ai ri pendant des jours. » (MC, p. 77) D'après Hsiao-han, « L'amour d'une femme pour un homme est toujours teinté de vénération » (MC, p. 95)

Hsiao-han refuse de porter les pendants d'oreilles qui la font paraître plus âgée, parce qu'elle veut rester une enfant toute sa vie et ne jamais quitter la maison. Feng-i nous l'explique clairement : « Tu crains qu'une fois adulte, nous devenions comme des étrangers l'un pour l'autre » (MC, p. 89) ; et la réaction de son père est d'être « partagé entre l'amusement et l'embarras ». (MC, p. 95) Hsiao-han, si elle reste toujours une jeune fille, peut réaliser continuellement son désir incestueux pour son père, l'âge est la clé.

--- le père Feng-i, d'une part, il aime sa fille, d'autre part il sait qu'il faut arrêter cet amour interdit<sup>273</sup>, elle a besoin d'un amour « qui soit solide et normal »<sup>274</sup>, elle est déjà adulte<sup>275</sup>, mais comment épancher le désir du père ?

Il ne veut pas dépasser les barrières de la morale, son désir sexuel pour sa fille peut seulement se réaliser dans ses fantasmes<sup>276</sup>. Il trouve une ressemblance entre

---

<sup>273</sup> Voir la parole de Feng-i : « Comment pourrais-je être heureux? J'ai tout de même un minimum de conscience, et je te vois là qui perds ton temps, qui te sacrifies pour rien, à quoi cela rime-t-il ? [...] Oh bien sûr, tu m'apportes un grand réconfort moral ! » (MC, p. 97)

<sup>274</sup> MC, p. 112.

<sup>275</sup> Voir la parole de Feng-i : « elle fête ses vingt ans dans la joie et l'allégresse, et nous, la génération précédente, elle nous relègue au rang des vétérans ! C'est blessant, non ? » (MC, p. 78) Il n'est pas content de l'anniversaire de sa fille, est se sent « blessé ».

<sup>276</sup> « Resté de côté de la fenêtre, séparé d'Hsiao-han par la vitre, Feng-i pose la main sur le bras – le poignet rond, d'un jaune d'ivoire, et le tissu de sa robe, un voile de soie imprimée, d'une grâce irréelle, où sur le fond rouge vermillon, des petits enfants au visage blanc et à la chevelure noire, d'innombrables petits corps d'enfants, semblaient gigoter entre les interstices de ses

Hsiao-han et une autre fille, Ling Ch'ing :

« --- **Vous vous ressemblez un peu, toutes les deux.**

--- Vraiment ? dit Ling-ch'ing en souriant.

Elles s'avancèrent ensemble vers un grand miroir en pied, et s'y regardèrent un moment. Ling-ch'ing paraissait plus concentrée. **Si elle s'était tenue au bord de l'eau, Hsiao-han aurait été son reflet : en comparaison, chaque détail de sa silhouette semblait un peu inachevé, mouvant et miroitant.** » (MC, p. 80)

Hsiao-han est le reflet de Ling Ch'ing, Ling Ch'ing est le substitut de Hsiao-han. Feng-i peut coucher avec elle pour réaliser son désir incestueux pour sa fille. C'est pourquoi à la fin de cette histoire, Feng-i quitte la famille et vit avec Ling Ch'ing pour trouver un réconfort à la fois moral et corporel auprès de l'amante-fille.

### **Le départ involontaire de la fille**

Le père trouve un moyen de se libérer de la relation ambiguë avec sa fille, mais que va faire la fille ?

D'abord, afin d'empêcher le départ de son père, elle lui exprime son amour : « Je veux seulement que tu saches ce que j'ai dans le cœur, dit Hsiao-han à voix basse. [...] Je ne compte pas te quitter, de toute ma vie, souffla-t-elle. Un jour je serai vieille, les gens diront : 'Pourquoi ne s'est-elle pas mariée ? Elle n'en a tout simplement pas eu l'occasion ! Personne ne l'a aimée !' C'est ce que tout le monde pensera, y compris toi, peut-être. Je ne peux pas ne pas m'y préparer, alors je veux que tu te souviennes de tout ça. » (MC, p. 96-7) ; « Qu'est-ce que je fais de mal ? Quelle faute ai-je commise ? J'ai tort d'aimer mon père, pourtant je suis pure ! [...] Tu me méprises, parce que je t'aime ! Si tu avais le moindre soupçon de cœur... Tu es une brute, tu ... tu me méprises ! » (MC, p. 116)

Mais son père est déterminé à quitter sa famille et vivre avec sa maîtresse.

---

**doigts. Hsiao-han – cette grande enfant adorable, cette grande enfant à la chair lisse, à la peau d'ivoire...** Feng-i, comme s'il venait de se brûler, retira violemment sa main, le visage changé ; il se détourna et cessa de la regarder. » (MC, p. 98) Ce paragraphe de la description psychique dévoile l'acte sexuel dans le fantasme à la fois chez le père et chez sa fille.

Hsiao-han comprend maintenant que c'est elle qui a détruit l'amour de ses parents et sa famille. La mère laisse sa fille aller chez sa troisième tante, c'est un départ totalement involontaire.

### **La haine envers le père : le rêve éveillé du fils - *Jasmine Tea***

*Jasmine Tea*, écrit en 1943, est le troisième roman de Chang après qu'elle est devenue écrivain professionnel. L'histoire commence par une tasse de thé, Chang nous raconte le rêve éveillé d'un jeune homme – Nie Chuanqing : il imagine qu'il est l'enfant de son professeur de chinois, en raison de la rumeur répandue parmi les domestiques.

Freud a écrit un article intitulé *La création littéraire et le rêve éveillé*<sup>277</sup> en 1908. Dans ce court article, il expose son point de vue sur le rêve éveillé -- les caractéristiques, les causes, et la relation avec la création de l'écrivain. D'après Freud, les promoteurs des fantasmes sont les désirs non satisfaits, on peut dire que l'homme heureux n'a pas de fantasmes, seul en crée l'homme insatisfait ; le but final est de réaliser le désir ou de corriger la réalité qui ne donne pas satisfaction ; les désirs qui fournissent son impulsion au fantasme sont groupés dans deux directions principales : soit des désirs ambitieux, soit des désirs érotiques. Les deux directions ne sont pas opposées l'une à l'autre mais bien souvent se confondent.

#### **Pourquoi y a-t-il un rêve éveillé ? Quel est le désir du fils ?**

Du côté de deux pères -- père de Nie Chuanqing et père de Yan Danzhu :

--- Nie Jiechen : Toxicomane, il portait un gilet de satin vert lumière sur son maillot passant ses jours sur le lit à opium. Chuanqing endure l'ironie âpre de son père et de sa belle-mère. Il ne trouve pas d'amour ni de chaleur, il a très froid, même s'il ne peut pas accepter les attentions des autres (par exemple, celles de la

---

<sup>277</sup> Freud, *La création littéraire et le rêve éveillé*, in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933.

domestique Amah Liu)<sup>278</sup>. Cet aspect signifie les choses négatives.

--- Yan Ziyè : Professeur, pâle, mince, élégant. La plupart des hommes ne font pas attention à leur apparence jusqu'à ce qu'ils aient au moins trente ans, Yan Ziyè a prouvé ce point de vue. Il avait l'air beaucoup plus jeune, sa robe de soie grise, de texture douce et aux plis lourds, dévoile les lignes fines de son corps. C'est un homme qui avait traversé des difficultés, mais avait toujours connu une petite dose du bonheur. Il a une vie normale et une famille heureuse, tout est parfait, cet aspect signifie les choses positives.

Du côté de deux enfants :

--- Nie Chuanqing : dès le début, Chang nous fait le portrait de ce jeune homme. Vingt ans, c'est un garçon qui a l'apparence d'une fille, Il a une sorte de beauté féminine, mais il a l'air beaucoup plus vieux autour des yeux et de la bouche. Nous savons qu'il est un peu sourd, son ouïe endommagée par les coups portés à l'oreille par son père. Cela nous donne l'impression de mauvaises relations avec le père. Aux yeux de son père, le fils est trois parties de l'homme, sept parties du fantôme, un garçon timide, triste, idiot.

---Yan Danzhu : la fille de Yan Ziyè, elle est l'une des filles les plus populaires du campus. Elle est jolie avec de bonne taille. Ses intérêts sont si vastes qu'elle peut aborder chaque chose et chaque personne.

De toutes façons, aux yeux de Chuanqing, ce résultat est dû à un père qu'il méprise, c'est un désir qu'il ne peut pas réaliser dans la réalité. Selon Freud, chez le jeune homme, à côté des désirs érotiques, les désirs égoïstes et ambitieux sont assez flagrants. D'après la théorie freudienne, si le garçon ne peut pas se libérer du complexe d'Œdipe, il échouera et restera toute sa vie sous l'autorité de son père. En fait, Chuanqing est dans une situation similaire : le père de famille est un symbole tout-puissant, le fils est entièrement dominé par son père, le résultat est que le fils devient de plus en plus anormal sous l'influence de son père ? Ici, Chang utilise un

---

<sup>278</sup> comme il pense : « On a bitter-cold day, a person can be frozen numb and it won't bother him, but a little warmth will make him feel so cold that his heart hurts and his bones ache » (JT, p. 84)

«Un jour amer et froid, une personne peut être engourdie et il faudrait pas la déranger, mais un peu de chaleur lui fera ressentir le froid au point que son coeur et ses os lui fassent mal.»

long paragraphe pour nous décrire l'état psychologique anormal de Chuanqing et le conflit entre le fils qui veut se libérer et son père qui veut l'en empêcher :

« One day, the money would be his, and then he could sign his name on checks whenever he liked. He'd been waiting for this for years, since his early teens. Once, filled with urgency, he'd even practiced on a discarded check, signing his name at a slant: "Nie Chuanqing, Nie Chuanqing." Bravely, handsomely, on the left and on the right: "Nie Chuanqing, Nie Chuanqing." But his father had slapped him across the jaw, ripped the check away, and shoved the crumpled wad into his face. Why? Because Chuanqing had touched a raw nerve, one of his father's buried fears. When the money came into Chuanqing's hands, wouldn't he just go crazy and waste it, throw it all away? Such a timid, gloomy, idiotic boy. His father had certainly never intended him to turn out like this. Now, whenever he looked at his son, he felt helpless and full of rage. Underneath, there was an edge of fear. [...] He couldn't keep his eyes-those big wide fearful staring eyes-off his father. Sooner or later... yes, his day would come. But by then, he'd have been trampled on for so long that nothing human would be left. What a bizarre victory it would be!» (JT, p. 86)<sup>279</sup>

La condition du départ de Chuanqing est la mort de son père, mais, d'après lui, même s'il obtient un jour cette libération, ce sera plutôt « a bizarre victory », il ne veut pas attendre. De plus, il a appris que sa mère, quand elle était jeune, est tombée amoureuse de son professeur, ce qui le pousse à faire ce rêve éveillé<sup>280</sup> : je ne suis pas le fils de mon père, mais l'enfant de mon professeur.

---

<sup>279</sup> «Un jour, l'argent serait le sien, alors il pourrait signer son nom sur les chèques quand il le voudrait. Il attendait depuis des années, depuis son adolescence. Une fois, plein de hâte, il avait même essayé sur un chèque rejeté, signant son nom de manière inclinée: " Nie Chuanqing, Nie Chuanqing". Courageusement, largement, de part et d'autre : " Nie Chuanqing, Nie Chuanqing". Mais son père l'avait giflé à travers la mâchoire, déchiré le chèque aussitôt et jeté la boule de papier froissé sur son visage. Pourquoi ? Parce que Chuanqing avait touché la corde sensible, l'une des craintes enfouies de son père. Lorsque l'argent sera aux mains de Chuanqing, ne deviendra-t-il pas fou au point de le gaspiller, de tout jeter? Un garçon si timide, sombre, idiot. Son père n'avait certainement jamais eu l'attention de voir son fils évoluer comme ça. Maintenant, chaque fois qu'il regardait son fils, il se sentait impuissant et plein de rage. En dessous, il y avait de la peur. [...]. Il ne pouvait pas soutenir le regard de son père. Tôt ou tard ... oui, son jour viendrait. Mais d'ici là il aurait piétiné pendant si longtemps que rien de l'humanité ne serait laissé. Quelle victoire bizarre ce serait! »

<sup>280</sup> Voir «Chuanqing daydreamed all day long, leaning on the wicker trunk in the corner of his bedroom». (JT, p. 96-7)

«Chuanqing a rêvé toute la journée, penché sur la malle en osier dans le coin de sa chambre à coucher»



## Au cours du rêve

Freud souligne que les rapports du fantasme au temps sont plus significatifs, le fantasme flotte entre trois temps. Une occasion du temps présent est capable d'éveiller un des grands désirs du sujet. Par là, le travail psychique « s'étend au souvenir d'un événement d'autrefois, le plus souvent infantile, dans lequel ce désir était réalisé ; il édifie alors une situation en rapport avec l'avenir et qui se présente sous forme de réalisation de ce désir, c'est là le rêve éveillé ou le fantasme, qui porte les traces de son origine : occasion présente et souvenir. Ainsi passé, présent et futur s'échelonnent au fil continu du désir ». Cela correspond justement au développement du rêve éveillé de Chuanqing, sa trajectoire psychologique est : échapper à la réalité → rechercher l'amour de Danzhu → retourner à la réalité désespéré. Je vais expliquer cela pas à pas.

Pour échapper à la réalité, Chuanqing n'a pas d'autre moyen que de faire le rêve éveillé. Il a trouvé un magazine de sa mère donné par son professeur. Ce magazine, d'après lui, est la preuve de la relation amoureuse entre sa mère et son professeur. Il imagine et voit même la scène où sa mère plus jeune s'appuie à la fenêtre et pense à son professeur<sup>281</sup>, il simule leur dialogue<sup>282</sup> et imagine les détails<sup>283</sup>. Ici, le temps et

---

<sup>281</sup> Voir «Just as in a dream, that person waiting by the window was at first himself, and then in an instant he could see, very clearly, that it was his mother. Her long bangs swept down in front of her bowed head, and the pointed lower half of her face was a vague white shadow. Her eyes and eyebrows, so clouded and dim, were like black shadows in moonlight. But he knew for a certainty that it was his dead mother, Feng Biluo. » (JT, p. 89)

« Comme dans un rêve, cette personne attendant près de la fenêtre c'est d'abord lui-même, puis en un instant il peut voir très clairement que c'est sa mère. Ses longues franges balaient sa tête baissée, et de fait la moitié inférieure de son visage est une vague ombre vague. Ses yeux et ses sourcils, à ce point assombris, étaient comme l'ombre du clair de lune. Mais il savait avec certitude que c'était sa mère morte, Feng Biluo. »

<sup>282</sup> Voir « at the moment of saying her final farewell to Yan Ziye, had shown a bit of will, a bit of selfishness? If only, swept away by emotion, she had changed everything by saying: "In the past, my parents made all the decisions for me. Now you-you make the decision! Whatever you say, that's what I'll do." If she hadn't been so worried about the past, so concerned about the future ... the future! » (JT, p. 94)

«Au moment de faire ses adieux définitifs à Yan Ziye, il avait montré un peu de volonté, un peu de l'égoïsme? Si seulement, emportée par l'émotion, elle avait tout changé en disant: "Dans le passé, mes parents prenaient toutes les décisions pour moi. Maintenant vous prenez la décision et quoi que vous disiez, je vais le faire! ". Si elle n'avait pas été si préoccupée par le passé, si préoccupée par l'avenir ... l'avenir! »

<sup>283</sup> Chuanqing invente le dialogue entre les parents de sa mère et l'intermédiaire de la famille Yan pour expliquer pourquoi les deux familles ne sont pas d'accord avec le mariage et la

l'espace sont désordonnés. Si sa mère avait épousé son professeur, Danzhu n'existerait pas, Chuanqing serait le fils de son professeur, et comme ça, il aurait une chance d'échapper à son vrai père et de quitter sa famille, peut-être pourrait-il devenir un autre Danzhu, en plus parfait même : s'il était l'enfant de Ziye et Biluo, son esprit serait tellement plus profond, plus réfléchi, mieux que Danzhu. Et un enfant avec une famille aimante est toujours plein de confiance et de sympathie, vigoureux et courageux, quels que soient les aléas de la vie. Alors qu'il aurait tous les atouts de Danzhu, et tous ceux qu'elle n'avait pas, il aurait. Après avoir pris connaissance de tous des bruits et rumeurs, il a construit une histoire cohérente de leur séparation, pour la première fois, il a finalement compris : il y a vingtaine d'années, avant sa propre naissance, il y avait eu un espoir de délivrance pour lui.

### **Le rêve déçu et le rôle de Danzhu**

Le rêve ne peut réaliser le désir que dans le fantasme. Face à la réalité, Chuanqing est voué à l'échec. D'une part, il faudrait qu'il trouve dans son physique la preuve de l'existence d'un autre père, alors qu'en tant que fils, il se trouve des ressemblances

---

séparation de ces deux amants :

«The Yan family engaged the services of a matchmaker. Before Biluo's mother could respond to the proposal, Biluo's grandfather's concubine, who was sitting in the corner smoking a water pipe, broke out in a loud cackle. "Well," the old woman chipped in, "it's a bit early to be talking about this!"

The matchmaker smiled back. "The young lady isn't little anymore ..."

The old concubine laughed. "Her age is not the problem! The Yan family from Changshu is at best a family of traders. If their Young Master makes his way as a scholar, and they keep it up for a couple of generations, and *then* come to us with a marriage proposal-well, *then* we'll have something to discuss. But now? It's much too early!"

The matchmaker conveyed the rebuff to the Yan family. One way or another, Yan Ziye soon found out the exact nature of the Feng family's reply, and he was deeply angered. He wanted to let the whole matter drop. [...]» (JT, p. 91)

«La famille Yan a invité un entremetteur. Avant que la mère de Biluo puisse répondre à la proposition, la concubine du père de Biluo, assise dans un coin à fumer une pipe à eau, a un fort ricanement. "Eh bien", interrompt la vieille femme, "c'est un peu tôt pour parler de ça!"

Le marieur lui sourit en retour : "La jeune femme n'est plus ..."

La concubine rit : "Son âge n'est pas un problème! La famille Yan de Changshu est une grande famille commerçante. Si leur jeune maître fait son chemin comme savant, et garde une ou deux générations, nous reverrons la proposition de mariage, eh bien, nous aurons quelque chose à discuter. Mais maintenant? Il est beaucoup trop tôt! "

Le marieur transmet la parole à la famille Yan. D'une façon ou une autre, Yan Ziye a découvert la nature exacte de la réponse de la famille Feng, et il est profondément irrité. Il veut laisser tomber l'affaire. [...] »

avec son père détesté, surtout dans les regards et dans les mœurs. Chuanqing a détesté ce Jiechen Nie qui vivait dans son corps. Il avait des moyens d'éviter son père, mais il ne pouvait pas échapper, même d'un pouce, à l'intérieur de cet autre qui était là, coincé en lui. Ces ressemblances signifient que le fils n'aura jamais la chance de se libérer de son père, il risque de tomber sous l'autorité du père ou de devenir son double toute sa vie. Le fait est qu'il ne peut pas supporter cette menace.

De plus, un blâme de son professeur durant le cours est un coup dur pour lui. Quand son père le maudit, l'appelle « cochon » ou « chien » ou pire encore, il s'en fout, parce qu'il ne respecte pas son père. Mais les paroles prononcées à la légère par Yan Ziyue ravagent son cœur et écoeurent son esprit, il ne les oublie pas jusqu'à sa mort. Car ce blâme signifie la fin de son rêve éveillé. Son professeur ne l'aime pas, il comprend qu'il n'a pas aucune chance de devenir « un faux fils » de son professeur.

Que faire à présent ? Il tourne ses regards vers la fille de son professeur - Danzhu.

En fait, à cause de son rêve éveillé, Chuanqing n'aime pas du tout cette fille. Dans le fantasme de Chuanqing, c'est Danzhu qui a volé sa place originelle et son bonheur ; elle ne devrait pas exister : Feng Biluo – mère de Chuanqing -- avait eu la possibilité de se marier avec Yan Ziyue, donc Chuanqing pourrait presque être le fils de Yan Ziyue. Il serait donc le frère aîné de Yan Danzhu, peut-être Yan Danzhu elle-même ! S'il était né, elle n'aurait pas existé.

Bien que Chuanqing n'aime pas Danzhu, à présent, elle est sa planche de secours, parce qu'il veut garder le lien avec le faux père pour continuer son rêve. Si elle l'aimait, il aurait un pouvoir sur elle, il pourrait la soumettre à toutes sortes de tortures psychologiques subtiles. C'est son seul espoir de vengeance vers son père réel, il veut juste l'amour particulier de quelqu'un de la famille Yan. Depuis, lui et la famille Yan n'ont pas, en fait, de relations de sang, le mariage serait assez bien. Il voulait simplement créer un lien avec la famille Yan. Le rôle de Danzhu selon Chuanqing n'est plus celui d'une rivale, celui de lui donne de l'espoir : « You'd be creator, father, mother, a new world, a new everything. You'd be past and future.

You'd be God. » (JT, p. 92)<sup>284</sup>

Mais Danzhu se refuse à lui. Chuanqing doit faire face à la fois à son rêve brisé et à la menace du retour à la réalité, ce qui mène directement à la violence. Il veut la tuer : «I wish you were dead! If there's you, there's no me. And if there's me, there's no you. »<sup>285</sup> Son action est significative, il coince la tête de Danzhu aussi rapidement que possible, comme pour la bloquer contre sa poitrine : elle n'aurait pas dû naître à ce monde, il veut qu'elle en reparte. Ceci est sa dernière réaction dans son rêve éveillé. À la fin du texte, nous savons que Danzhu n'est pas tuée et que, par conséquent, le tourment continue. Cette fois, Chuanqing ne peut plus l'éviter.

## Le quatrième angle de la famille : la relation frère-sœur



I can't talk to anybody, least of all him. Oh, we talk sometimes, but only about books and movies.<sup>286</sup>

--- FP, p. 180

La haine pour la belle-mère est représentée spécialement par deux faits - quand Hill est battu par son père et la mort de Hill, ce qui nous permet d'analyser la relation frère-sœur.

### Hill /Nie Chuanqing<sup>287</sup> est battu par le père

1). Once, filled with urgency, he'd even practiced on a discarded check, signing his name at a slant: "Nie Chuanqing, Nie Chuanqing." Bravely, handsomely, on the left and on the right: "Nie Chuanqing, Nie Chuanqing." But his father had slapped him across the jaw, ripped the check away, and shoved the crumpled wad into his face. Why? Because Chuanqing had touched a raw nerve, one of his father's buried fears. When the money came into Chuanqing's hands, wouldn't he just go crazy and waste

---

<sup>284</sup> « Vous seriez la créatrice, le père, la mère, un nouveau monde, une nouvelle existence. Vous seriez le passé et le futur. Vous seriez Dieu. »

<sup>285</sup> «Je souhaite que vous soyez morte! S'il y a vous, il n'y a pas de moi. Et s'il y a moi, il n'y a pas de vous. »

<sup>286</sup> « Je ne peux parler à personne, surtout pas à lui. Oh, on parle parfois, mais seulement à propos de livres et de films. »

<sup>287</sup> La plupart des analystes pensent que Nie Chuanqing a pour modèle Zhang Zijing – le frère cadet de Chang.

it, throw it all away? Such a timid, gloomy, idiotic boy. His father had certainly never intended him to turn out like this. Now, whenever he looked at his son, he felt helpless and full of rage. Underneath, there was an edge of fear. Nie Jiechen had once said, "Hit him, and he doesn't cry, he just stares at you with those big wide eyes. I can't stand to see him staring like that. It makes me furious!"<sup>288</sup> -- Nie Chuanqing dans *Jasmine Tea*

2). "What's this? Scribbling all over the place," he muttered with a snuffle of half laugh.

He looked down at the crumpled canceled check in his hand. Hill had picked it up from the wastebasket and signed his own name all over and at the back, writing very large with flourishes and executive-like illegibility.

"What nonsense in this?" Elm Brook grunted.

Honor Pearl looking over his shoulder murmured with a little giggle, "He can't wait to sign his own checks."

Elm Brook slapped him with a flip of his hand as easy and by-the-way as snapping a rubber band. (FP, p. 208-209)<sup>289</sup> --- Hill dans *Pagoda*

La raison pour laquelle Hill est battu c'est la crainte du père d'être remplacé ou d'être castré, ce point est montré de façon plus évidente dans *Jasmine Tea*. Si nous comparons ces deux expressions du même fait, nous trouvons une différence : dans la prose, le focus de narration est le processus du fait et l'analyse de la raison d'être battu ; dans le roman, Chang réécrit ce fait, mais le focus est le rôle joué par la méchante belle-mère -- en fait, quand Chang est battue par son père, sa belle-mère joue un rôle similaire. Dans la prose, Chuanqing n'a pas de sœur, mais à travers le roman, nous pouvons connaître le point de vue de Lute (et donc indirectement de Chang) sur ce fait, tout devient plus évident.

Pourquoi Lute a-t-elle pleuré ?

En dehors du point de vue de son frère, je pense qu'elle a également sa propre raison : Lute sent que sa belle-mère l'a déjà progressivement dépouillée de l'amour

---

<sup>288</sup> Déjà traduit.

<sup>289</sup> «Qu'est-ce? Gribouiller partout.», murmurait-il en soufflant par le nez.

Il regarda le chèque annulé froissé dans sa main. Hill l'avait ramassé dans la corbeille et signé de son propre nom partout et derrière, d'une écriture très grande avec des fioritures exagérées, illisibles.

"Quelle absurdité que tout cela?" grogna Elm Brook.

Honor Pearl, regardant par-dessus son épaule, murmura avec un petit rire : "Il ne peut pas attendre pour signer ses propres noms."

Elm Brook l'a giflé d'un revers de la main plus facile que claquer une bande de caoutchouc.»

de son père ; son amour incestueux pour lui est menacé par Honor Pearl. Son frère est battu par son père, ce qui provoque de la haine chez la fille - sa belle-mère n'a pas seulement contrôlé son frère, mais également son père. C'est donc la fille qui déclare qu'elle va se venger <sup>290</sup>! Même dans son cœur, elle planifie la façon de la tuer<sup>291</sup>.

À travers la narration de Lute, nous savons que le père de Hill l'a battu pratiquement tous les jours, même durant l'été, « to kneel on two bricks and carry one on the head, as long as it takes for three joss sticks to burn. And thin knees are not fat buttocks, it's bones against bricks. » (FP, p. 173) La punition du père est très cruelle, le fait est que peu importe ce qu'il fait, aux yeux de son père, c'est mal. D'après Lute, c'est aussi à cause de la calomnie de la belle-mère, « Lute knew her father left to himself would never pick on Hill day after day. For one thing he lacked the persistence. And surely as a man gets older he would not grow less fond of an only son. » (FP, p. 174)

Il s'agit en fait d'une excuse pour les mauvais traitements du père -- le comportement du père n'est pas toujours volontaire, la méchanceté de la belle-mère est aussi une des causes de ce comportement. Cela peut effectivement être considéré comme une réparation de la culpabilité de la fille qui ressent de la haine pour son père.

---

<sup>290</sup> « "I'll never forget this," she said. "I'll take revenge, you wait and see." » (FP, p. 210)

« Je n'oublierai jamais cela », dit-elle, « Je vais me venger, vous allez voir. »

<sup>291</sup> « A kitchen knife, even a scissors would do. There were always people around but if she watched closely there must be a time when there was no one. Afterward? There were places in the house where nobody ever went, which she herself had never even seen. Cut up the body and flush it down the toilet. Her mind flagged at the details which she knew would be all different when actually happening. She would not be able to hide it. There would be the police and lawcourt and the executioner's bullet. She was not afraid, only in this case a life for a life was not fair. Honor Pearl had spent half of her years while she herself still had most of hers. She would be a fool to barter it away. What then? Hold still and let other people do the killing? » (FP, p. 209)

« Un couteau de cuisine, même une paire de ciseaux conviendrait. Il y a toujours des gens autour, mais il doit bien y avoir un moment où il n'y a personne. Ensuite? Il y a des endroits dans la maison où personne ne va jamais, qu'elle-même n'a jamais vus. Couper le corps et le jeter dans les toilettes. Son esprit pense aux détails mais elle sait qu'en réalité tout se passe autrement. Elle ne serait pas en mesure de le cacher. Il y aurait la police, la cour de justice et la balle du bourreau. Elle n'a pas peur, dans ce cas, seulement une vie pour une vie ce n'est pas juste. Honor Pearl avait passé la moitié de ses années tandis qu'elle-même avait encore plus de la sienne. Ce serait fou de la troquer. Alors? Tenir encore et laisser les autres faire le massacre? »

## La mort du frère cadet

Son frère cadet Hill est mort de la tuberculose. D'après Lute, sa belle-mère Honor Pearl est la coupable<sup>292</sup>. Sa belle-mère prenait des médicaments pour traiter la tuberculose, nous savons que la maladie est contagieuse, mais elle a toujours intentionnellement laissé son frère utiliser le même verre qu'elle et boire le reste. Lute fait plusieurs fois cette supposition dans le texte. Elle ne peut pas se défaire de son inquiétude à chaque fois qu'elle voit le verre.

Dans une certaine mesure, le frère cadet est le substitut du père, chargé de l'amour incestueux de la fille envers le père. Hill se rapproche progressivement de sa belle-mère, par exemple : il imite l'accent d'Honor Pearl et commence à parler du nez, comme tous les Tang<sup>293</sup>. De plus, il meurt dans les bras de la belle-mère à l'âge de dix-sept ans. Dans le fantasme inconscient de la fille, la mort de son frère signifie à la fois qu'Honor Pearl contrôle totalement son frère/son père aux niveaux physique et psychique, et que Lute a perdu le substitut de son amour incestueux envers son père. À travers cela, nous pouvons aussi bien comprendre qu'après avoir été battue par son père, le choc et le désespoir de Lute sont profonds. Finalement, la fille quitte la famille et n'y retourne jamais.

En fait, nous savons que la mort du frère cadet n'existe pas dans la réalité. Le frère Zhang Zijing meurt à Shanghai un an après sa sœur (1996). Donc, ce décès fictif a une signification implicite et symbolique : d'une part, Chang nous montre la méchanceté de la belle-mère et sa haine pour elle ; d'autre part, le décès fictif renvoie à sa désillusion de l'amour paternel -- dès lors, l'image de son père n'existe que dans le contexte du récit, par exemple dans les souvenirs d'autres personnes ou bien mentionné occasionnellement dans les dialogues, il n'apparaît plus directement dans le texte. Cette façon d'écrire reconstruit secrètement de la figure du père dans le

---

<sup>292</sup> «Lute discovered that it was a routine, a little ritual between them. Honor Pearl always made him share her tonic out of the same cup. He invariably looked unwilling. Either he suspected she wanted him to get tuberculosis from her or it tasted foul. » (FP, p. 207)

« Lute découvre qu'il s'agit d'une routine, un petit rituel entre eux. Honor Pearl lui donne toujours son tonique dans la même tasse. Il semble toujours soupçonneux. Il suspecte qu'elle veuille lui inoculer la tuberculose. »

<sup>293</sup> **Tang** est le nom de famille d'Honor Pearl.

fantasme de Chang. Dans la réalité, l'image du père est détruite ; à travers l'écriture, la fille peut la reconstruire encore une fois.

Il y a un autre point, qui est une supposition personnelle : Chang écrit dans le roman que son père aime les femmes minces et grandes, sa mère et sa belle-mère, y compris la concubine de son père, sont de ce type. Nous savons que Chang est une femme mince et grande, tout au long de sa vie, elle a préservé cette allure. Par conséquent, nous pouvons supposer que la fille veut conserver l'attrance de son père dans son inconscient. Cela peut-il être considéré comme une preuve de cet amour incestueux?

### **Frère-sœur**

À la différence de Duras, Chang n'exprime jamais clairement ses sentiments pour son frère. Elle est très indifférente envers son seul frère. Dans ses mémoires, Zhang Zijing décrit un événement : il a fondé un magazine avec un ami, à ce moment-là, Chang est déjà un écrivain très connu à Shanghai, cet ami lui suggère donc d'inviter sa sœur à écrire un article pour ce magazine. Comme prévu, Chang refuse sèchement en disant qu'il s'agit d'un modeste magazine et que si elle écrit un article, sa réputation en sera ruinée. En outre, nous savons qu'ensuite, dans les années cinquante, Chang part pour les États-Unis, elle ne rencontre plus son frère et ne se préoccupe plus de sa vie. Dans les années quatre-vingt, son frère lui écrit, mais Chang répond en une seule phrase : « Je ne peux en rien vous aider, et j'espère que tout va bien. »<sup>294</sup>

Dans ses écrits, pouvons-nous trouver quelques indices sur la relation frère-sœur ?

Dans *From the Mouths of Babes*, Chang décrit son frère cadet, beau garçon avec de grands yeux et de longs cils, mais maigre et chétif, il ne peut pas jouer à beaucoup de jeux ni manger beaucoup. Dans *Jasmine Tea*, il est évident que son frère cadet est le prototype de Nie Chuanqing, nous pouvons reconnaître une partie de son caractère : sa faiblesse, sa mélancolie, etc. Bien sûr, nous n'excluons pas que les personnages

---

<sup>294</sup> Voir le détail dans *Ma Sœur Eileen Chang*.



fictifs sont pénétrés du caractère de Chang -- le caractère de Chuanqing dans le texte peut donc être considéré comme l'agrandissement et l'extrême d'une partie du caractère de Chang.

Dans *The Fall of the Pagoda*, Lute nous raconte sa vie avant dix-huit ans, qui comprend la narration fragmentaire de la vie de Hill (mort à l'âge de dix-sept ans), nous avons déjà analysé la signification de ce décès fictif, en outre, nous pouvons reconnaître le sentiment ambivalent de Lute/Chang envers son frère Hill/ Zijing.

En raison du complexe d'Œdipe, il y a chez la fille hostilité et angoisse envers les autres enfants de ses parents. Même après qu'elle a progressivement accepté l'existence de son frère, il existe, entre les sœurs et les frères, un conflit et une compétition pour l'amour des parents.

Chang dit à plusieurs reprises que la santé de son frère n'était pas bonne quand il était petit, son régime a été sévèrement restreint en conséquence, lui qui était très gourmand, il n'a pas pu manger ce qu'il aimait :

« If he saw someone's mouth moving, he would demand that they open up and let him see what was inside. Sick in bed, he would noisily demand to be given some pine brittle, a treat made of powdered pine nuts and flakes of rock sugar. Someone once mixed a little gold thread syrup (a bitter herbal medicine) with the rock sugar to discourage him from eating it. He burst into tears, stuck his little fist entirely into his mouth, and kept right on eating. And so they rubbed some of the bitter syrup on his fist, and his sobs grew even louder and more inconsolable. But he continued to suck on his fist.» (WW, p. 150-1)<sup>295</sup>

À travers la narration du *Pagoda*, on sait que son frère a bu du lait depuis sa naissance, qu'il n'a jamais été nourri au sein de sa mère ou de sa nourrice. Apparemment, les enfants qui n'ont pas été nourris au sein se développent souvent

---

<sup>295</sup> « S'il voyait la bouche de quelqu'un en mouvement, il lui demandait de lui laisser voir ce qu'il y avait à l'intérieur. Alité, il avait demandé à grands cris des pins cassants, un régal fait de pignons de pin en poudre et de flocons de sucre de roche. Quelqu'un a mélangé un peu sirop filet (un médicament amer aux herbes) avec le sucre roche pour le dissuader de le manger. Il fondit en larmes, son petit poing coincé entièrement dans sa bouche, et voulait manger encore. Et donc ils ont frotté un peu de sirop amer sur son poing, et ses sanglots ont augmenté, plus forts et inconsolables. Mais il a continué à sucer son poing. »

très bien. En psychanalyse, bien que le biberon soit un substitut du sein de la mère, dans une certaine mesure, il existe encore un désir, profond et non-satisfait chez l'enfant, c'est-à-dire qu'à l'aide du substitut la satisfaction primitive de l'enfant a été obtenue, mais que le développement psychique change encore. Le frère de Chang/Lute a une passion pour la nourriture, ce qui nous révèle le désir non-satisfait dans son esprit, et évoque la haine et l'agressivité. Par exemple, Chang rappelle qu'il était jaloux des tableaux peints par sa sœur : quand personne ne regardait, il les a déchirés ou tâchés de noir. D'après Chang, la raison en est que « I was one year older than he was, I knew how to talk better, I was stronger and healthier, and he could neither eat the things I was allowed to eat nor do the things I was allowed to do. » (WW, p. 12)<sup>296</sup>

Son frère a manqué d'amour maternel, d'une façon plus importante qu'elle et, dans une certaine mesure, il est plus solitaire qu'elle. Son attachement à la mère s'est également trouvé un autre substitut -- sa belle-mère : « It was like suddenly getting a beautiful actress for a mother. » (FP, p. 217)<sup>297</sup> Comme Chang l'a écrit, Hill aimait les femmes plus âgées, parce que les femmes plus âgées avaient le glamour de la puissance et de la richesse, elles avaient le monde alors qu'il ne possédait rien.

Quand elle apprend que son frère devient de plus en plus indiscipliné, et que son rapport à la famille est de plus en plus tendu, la colère de Chang montre son amour pour son frère : « Everyone at home proceeded to give me a detailed account of his many ignominious deeds, his failure to attend classes, his disobedience, and his lack of ambition. I was even angrier than they were and railed against him in like manner until even they urged moderation. » (WW, p. 12)<sup>298</sup>

Avec sa mort fictive, Chang nous montre son attachement à son frère ; elle pense qu'ils sont tous deux tributaires l'un de l'autre. Mais son frère est mort, il n'y a plus

---

<sup>296</sup> « J'avais un an de plus que lui, je savais mieux parler, j'étais plus forte et plus saine, et il ne pouvait ni manger les choses que j'étais autorisée à manger, ni faire les choses que j'étais autorisée à faire. »

<sup>297</sup> « C'était comme avoir une belle actrice pour mère. »

<sup>298</sup> « Tout le monde m'a raconté en détail ses nombreux actes ignominieux, son incapacité de suivre les cours, sa désobéissance et son manque d'ambition. J'ai été encore plus en colère parce que tous les gens ne l'aimaient pas et le critiquait. »

qu'elle, elle a froid à l'intérieur et se sent perdue.

Le thème de l'inceste est associé / représenté à travers la mort fictive du frère, par la quelle le texte met une séparation impossible mais inévitable entre Chang/ Lute et son frère Zijing/Hill. À l'âge de dix-sept ans, son frère cadet est mort « textuellement » sous la plume de Chang, c'est un élément qui complète le mythe de la famille. Les deux ne peuvent être séparés que si l'autre meurt -- son frère cadet n'apparaît plus dans le texte de son dernier ouvrage.

Marguerite Duras

## La mère --- une répétition obsessionnelle

Nous sommes venus, tous les trois : nous fumes le sel de sa vie, le sel de cette terre qui fut dès lors somptueusement fécondée.

--- Duras, CDG, p. 361

Je lui dis que dans mon enfance le malheur de ma mère a occupé le lieu du rêve. Que le rêve c'était ma mère et jamais les arbres de Noël, toujours elle seulement.

--- Duras, AM, p. 58



Quand on parle des œuvres de Duras, on ne peut pas négliger la caractéristique la plus évidente - la répétition d'une série d'histoires de la biographie familiale ou, pourrait-on dire, la reprise de thèmes, de personnages, d'intrigues encore et encore reproduits. De la publication d'*Un Barrage contre le Pacifique* en 1950, histoire réécrite vingt-sept ans après, en 1977, sous le titre *L'Eden Cinéma*, puis avec *L'Amant* (en 1984) et *L'Amant de la Chine du Nord* (en 1991), nous pouvons constater que ces quatre romans racontent tous une histoire de l'époque où la mère, veuve très jeune, veut construire un barrage pour arrêter l'océan Pacifique. Il est vrai que la structure de cette histoire trouve son origine dans la vie réelle : « [...] cette femme arrive seule, veuve, sans défenseur, complètement isolée et on lui a collé une terre incultivable. Elle l'ignorait complètement, qu'il fallait soudoyer les agents du cadastre pour avoir une terre cultivable. On lui a donné une terre, ce n'était pas une terre, c'était une terre envahie par l'eau pendant six mois de l'année. Et elle a mis là-dedans vingt ans d'économie. Elle a donc fait construire ce bungalow, elle a semé, elle a repiqué le riz, au bout de trois mois le Pacifique est monté et on a été ruinés. » (LMD, p. 56-9)

La mère avait imaginé que cette terre pourrait nourrir leur vie heureuse, mais en réalité, c'est juste le début de leurs malheurs, surtout pour elle, toujours pénétrée de

cette misère, jusqu'à la mort. Dès le début « elle est en train de mourir » (LMD, p. 59), l'enfance de ses trois enfants commence dans les mêmes conditions.

Nous pouvons donc trouver le cadre du roman familial chez Duras : *Un Barrage contre le Pacifique*, *L'Eden Cinéma*, *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord* :

Dans le 1<sup>er</sup> roman, la mère est anonyme, le frère s'appelle Joseph et la fille Suzanne, les deux frères réels sont fusionnés en un seul personnage, ce qui est également le cas dans *L'Eden Cinéma* ; dans *L'Amant*, tous les personnages restent anonymes ; jusqu'au dernier roman, Duras nous présente les noms des personnages dès le début, sauf la mère et la fille, de façon plus directe :

« La musique, c'est la mère, une dame française, qui joue du piano dans la pièce attenante.

Parmi ceux qui dansent, il y a un très jeune homme, français, beau, qui danse avec une très jeune fille, française elle aussi. Ils se ressemblent.

Elle, c'est celle qui n'a pas de nom dans le premier livre, ni dans celui qui l'avait précédé, ni dans celui-ci.

Lui, c'est Paulo, le petit frère adoré par cette jeune sœur, celle qui n'est pas nommée.

Un autre jeune homme arrive à la fête : c'est Pierre. Le frère aîné. » (ACN, p. 1563)

La mère est le point de départ de la recherche, et reste toujours anonyme.

Bien que Duras ait dit que « l'histoire de ma vie n'existe pas »<sup>299</sup>, « ce qu'il y a dans les livres est plus véritable que ce que l'auteur a vécu »<sup>300</sup>, ou « les gens de mes livres sont ceux de ma vie »<sup>301</sup>, la mère est une figure, plutôt un signifiant de la Mère que la mère réelle de Duras, même si dans les romans et la vie biographique de l'auteur, il existe un lien très fort sur cette personne de la mère.

Dans *Roman des origines et origines du roman* de Marthe Robert, est citée l'opinion de Virginia Woolf : « Le roman avec le bon sens d'un bon esprit profond, est

---

<sup>299</sup> AM, p. 35.

<sup>300</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 21.

<sup>301</sup> Ibid., p. 17

la seule forme d'art qui cherche à nous faire croire qu'elle donne un rapport complet et véridique de la vie d'une personne réelle. »<sup>302</sup> Le but du roman est de « chercher à faire croire », au nom de la vérité, il y a le mensonge, « le roman n'est ni vrai ni faux, il ne fait que suggérer l'un ou l'autre »<sup>303</sup>, la vérité du roman est liée à son pouvoir d'illusion.

Dans les romans de Duras, nous ne distinguons pas d'un côté la vie qu'elle a vécue, et de l'autre l'histoire qu'elle nous raconte, les deux sont mélangés inconsciemment. Chez Eileen Chang, le moyen est différent, sa propre vie est cachée plus profondément et difficile à trouver, mais nous ne pouvons pas dire que toutes les histoires sont des 'mensonges' imaginés, or l'analyse n'a pas de sens. Comme l'écrit M. Robert : « le mensonge romanesque n'est pas vain, mais doué d'une puissance effective qu'il exerce en tant que tel, sans avoir d'abord à se renier ou à se rapprocher du vrai »<sup>304</sup>, c'est un peu loin de mon sujet, sur les œuvres d'Eileen Chang, je l'analyserais plus loin.

La mère, omniprésente dans les œuvres de Duras, est la figure centrale, elle n'est pas seulement le début de son écriture, mais aussi la fin. La mère, comme le Tout-Puissant, « réside souvent dans le Rien, dans les blancs, dans l'absence », elle occupe tous les rêves d'enfance, « toutes choses confondues en une seule » (AM, p. 15) ; à cause de l'homophonie entre mer et mère, l'eau ou la mer devient une image obsédante du caractère maternel qui est toujours apparu dans la vie de la jeune fille.

Le sentiment de Duras envers sa mère est paradoxal, la mère est « à enfermer, à battre, à tuer » (AM, p. 32), mais, dans ce chapitre, je veux analyser les relations à la fois complexes et délicates dans cette famille, y compris l'amour, l'ambivalence, le conflit, la violence.

---

<sup>302</sup> Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Bernard Grasset, 1972, p. 32.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>304</sup> Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, op. cit., p. 34.

## **La triangulation mère-fils-fille : l'évasion et le retour (du *Barrage* à *L'Amant de la Chine du Nord*)**

### ***Barrage* : le désir d'évasion**

Le complexe d'Œdipe<sup>305</sup> selon Freud est le concept essentiel de la psychanalyse, il joue un rôle fondamental dans la structuration de la personnalité et dans l'orientation du désir humain. Il contient deux formes : soit positive, désir de la mort du personnage du même sexe, considéré comme rival, et désir sexuel pour le personnage de sexe opposé ; soit négative, tout se présente de la façon contraire : l'amour pour le personnage du même sexe et la haine pour le personnage du sexe opposé.

Dans *Introduction à la psychanalyse*, le chapitre *Développement de la libido et organisation sexuelle*, Freud nous détaille le complexe d'Œdipe : pour l'enfant (ici, le garçon), la mère (puis la sœur comme substitut) est le 1<sup>er</sup> objet d'amour, c'est un moyen pour épancher la libido. Apparemment, le choix de l'enfant ressemble à un jeu, mais en fait, c'est la base du choix de l'objet de l'amour pendant la puberté. D'après Freud, le premier désir sexuel de l'enfant est un désir incestueux ; il est interdit, donc, à chaque individu. La libération de l'autorité des parents est la tâche la plus nécessaire et la plus douloureuse à accomplir. Pour le fils, il faut qu'il se détache de la mère ; s'il échoue dans cette tâche, il ne pourra pas chercher un autre objet d'amour que sa mère, le reste de sa vie va être pénétré de l'autorité de son père ; pour la fille, cette tâche est plus difficile et plus compliquée à accomplir.

### **La condition de départ – la mort de la mère et l'autre objet d'amour**

Quand la libération devient trop difficile pour les enfants, ils choisissent un moyen passif – la mort de la mère est la condition de la libération. Dans le *Barrage*, la narration commence par la mort d'un vieux cheval, mais Duras souligne qu'il y a une

---

<sup>305</sup> J. Laplanche et J. -B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 79-80.

coïncidence évidemment entre la mort du cheval et la mort de la mère : « Le cheval était trop vieux, bien plus vieux que la mère pour un cheval, un vieillard centenaire. Il essaya honnêtement de faire le travail qu'on lui demandait et qui était bien au-dessus de ses forces depuis longtemps, puis il creva. » (BCP, p. 155)

Ici, nous pouvons trouver au moins deux éléments communs entre le cheval et la mère : premièrement - leurs âges sont élevés, il semble que cela dépasse les limites du supportable pour les enfants ; secondement - les deux ont travaillé très dur, le cheval pour rapporter de l'argent à la famille, cela a été aussi la fonction de la mère, « La mère d'ailleurs n'arrêtera jamais de travailler »<sup>306</sup>.

Ce couple cheval-mère apparaît aussi dans *L'Eden Cinéma* : « Joseph – Elle (la mère) crie que le cheval va mourir. Qu'il a passé sa vie à traîner des billes de loupe de la forêt jusqu'à la plaine. Qu'il est comme elle. Qu'il veut mourir. Elle crie qu'il est mort. » (EC, p. 32)

Mais les enfants ne peuvent pas se libérer tout seuls ; il faut avoir un objet sexuel ; le fils et la fille rêvent de quitter la plaine avec l'aide de la troisième personne :

« (Suzanne) s'asseyait sur la berge et regardait la piste qui donnait d'un côté vers Ram, de l'autre vers Kam et, beaucoup plus loin, vers la ville, la plus grande ville de la colonie, la capitale, qui se trouvait à huit cents kilomètres de là. Le jour viendrait où une automobile s'arrêterait enfin devant le bungalow. Un homme ou une femme en descendrait pour demander un renseignement ou une aide quelconque, à Joseph ou à elle. [...] Un jour un homme s'arrêterait, [...] Il se pourrait qu'elle lui plaise et qu'il lui propose de l'emmener à la ville. [...] Joseph aussi attendait une auto qui s'arrêterait devant le bungalow. Celle-là serait conduite par une femme blond platine qui fumerait des 555 et qui serait fardée. Elle, par exemple, elle pourrait commencer à lui demander de l'aider à réparer son pneu. » (BCP, p. 159-60)

Ensuite, je vais exposer séparément en détails.

---

<sup>306</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 47.



### **Le départ de Joseph : Lina-mère**

Le rêve d'évasion du fils se réalise un jour, il est emmené par une femme riche et plus âgée ; le premier amour pour la mère est remplacé par cette amante, qui est incontestablement un substitut de la figure maternelle. Après trois ans d'attente, Joseph rencontre Lina au cinéma ; elle est à la fois la femme aimée et le substitut de la mère. Lina est une mère idéale pour Joseph : douce, riche, protectrice et nourricière. Elle peut l'aider à trouver un bon travail et mener une vie riche, ce sont des choses que sa propre mère ne peut pas lui donner. La mère réelle est pénétrée de la misère du barrage, le fils aussi. La relation avec Lina est comme un rêve incestueux réalisé.

Mais, à travers l'amour pour l'amante, il y a toujours l'amour interdit pour la mère : seule la mort de la mère peut libérer totalement le fils ; les paroles de Joseph à Suzanne révèlent sa douleur d'avoir à les quitter ; il ne peut pas oublier sa mère quand il est avec Lina : « Tant qu'il saurait la mère vivante il ne pourrait d'ailleurs rien faire de bon dans la vie, rien entreprendre. Chaque fois qu'il avait fait l'amour avec cette femme, il avait pensé à elle, il s'était souvenu qu'elle, elle n'avait jamais fait l'amour depuis que leur père était mort parce qu'elle croyait, comme une imbécile, qu'elle n'en avait pas le droit, pour qu'ils puissent eux, le faire un jour. » (BCP, p. 316)

Joseph fait l'amour avec Lina en pensant à sa mère -- cela dévoile la conséquence du complexe d'Œdipe, le désir fantasmatique pour la mère. Depuis son enfance, il a le désir de tenir la position du père et d'épouser sa mère, mais ce désir est refoulé et conservé dans son monde inconscient : « Pourtant, il l'aimait. Il croyait même, disait-il, qu'il n'aimerait jamais aucune femme comme il l'aimait. Qu'aucune femme ne la lui ferait oublier. Mais vivre avec elle, non, ce n'était pas possible. » (BCP, p. 318)

Cependant, le départ provoque chez la mère une douleur terrible ; elle imagine que Joseph quittera Lina et reviendra à ses côtés : « Il la quittera, il partira toujours de partout comme il est parti de toutes les écoles où je l'ai mis... C'est avec moi qu'il sera resté le plus. » (BCP, p. 330) Quand Joseph lui écrit une lettre, elle trouve qu'il y a plein de fautes d'orthographe, et elle va vendre la bague le plus vite possible : « [...] parce qu'elle avait besoin de l'argent. Pour rejoindre Joseph. [...] Il fallait qu'elle aille

tout de suite à la ville pour lui apprendre au moins les règles élémentaires de la grammaire. [...] Elle était seule à pouvoir les lui apprendre. » (BCP, p. 343)

La mère se fait des illusions pendant la journée : que Joseph redevienne un petit enfant et rejoigne le giron maternel comme l'oiseau son nid. Mais, comme le dit Joseph : « Je ne pourrai plus jamais redevenir un enfant, même si elle meurt, je me suis dit, même si elle meurt, je m'en irai. » (BCP, p. 313) Le départ souligne la relation intense et ambivalente entre la mère et le fils, parce que Joseph joue un double rôle dans cette triangulation familiale : il est à la fois le fils préféré de la mère et le substitut du père, je vais analyser ce point dans la partie suivante. Dans son monde conscient, Joseph sait la nécessité du départ ; il sait aussi que cela signifie la mort de sa mère, qui perdra ainsi sa seule raison de vivre.

### **Le départ de Suzanne**

Le départ du frère et la mort inévitable de la mère montrent non seulement la relation privilégiée entre la mère et le fils, mais aussi l'exclusion de la fille.

Le terme précœdipien apparaît très tardivement chez Freud, cette découverte dépasse la limite de symétrie entre le garçon et la fille. La tâche du fils est plus simple, comme je l'ai analysé antérieurement : il reporte son désir libidinal sur une autre femme, image de la mère. Pour la fille, il y a deux tâches à accomplir : un changement de zone érogène (du clitoris au vagin) et un changement d'objet (l'attachement précœdipien à la mère faisant place à l'amour œdipien pour le père).

Le départ de la fille est plus difficile que pour le garçon ; il faut passer de l'amour pour la mère à l'amour pour le père. Dans la famille, le père est absent, la mère et le frère sont les deux issues inaccessibles. La position de la fille est plus passive : comme je l'ai déjà dit, Suzanne attend l'homme qui viendra un jour l'enlever à sa famille, mais cela ne se produit pas, il y a donc deux étapes pour la libération de Suzanne :

--- Le premier choix est le mariage avec M. Jo, mais c'est plutôt un commerce, la mère est un souteneur qui va pousser sa propre fille à se prostituer. Cependant, ce mariage n'a pas lieu et Suzanne risque de rester dans la plaine, M. Jo laisse

seulement une bague « crapaud ». Cette bague devient une autre possibilité de mariage, mais, cette fois, elle refuse la proposition.

Suzanne rencontre une prostituée, Carmen. Cette femme la pousse à quitter sa mère : « c'était la chose importante : il fallait avant tout se libérer de la mère [...] Il n'y avait pas deux façons, pour une fille, d'apprendre à quitter sa mère » (BCP, p. 257). Auparavant, Suzanne était un objet passif : « avec la mère, (elle a) une trop grande docilité » (Ibid.), maintenant, elle devient un sujet actif. Car elle ne peut pas suivre la proposition de Carmen, se prostituer dans la rue, alors elle choisit un autre moyen de libération.

--- La deuxième étape, la relation avec Agosti. Après le retour dans la plaine, Suzanne fait l'amour avec un jeune paysan -- Agosti ; elle lui donne sa virginité, une révolte contre la mère : la virginité est une condition au mariage ; désormais, Suzanne n'attend plus passivement qu'un homme riche l'emmène un jour.

Pour Suzanne, il faut se tourner vers le père et puis chercher un autre homme : à cause de l'absence du père, elle choisit un autre homme -- Agosti, puis suit Joseph et Lina. Si elle se marie avec Agosti, elle redeviendra un objet passif, et continuera à vivre dans la plaine. L'acte sexuel est un tournant pour la transformation de l'objet au sujet actif, mais le mariage signifie la répétition. Donc, après la mort de la mère, le choix de Suzanne est de suivre le couple.

### ***L'Eden Cinéma* : Le retour du premier amour**

L'Eden, le paradis d'Adam et d'Eve, est aussi le nom du cinéma où la mère a travaillé pendant dix ans comme pianiste. Vingt-sept ans après, Duras reprend le thème du *Barrage* dans la pièce *L'Eden Cinéma*, avec ce nom significatif, ce lieu a une fonction d'origine - le lieu du premier amour maternel, aussi le lieu de son enfance.

Différent du *Barrage*, cette pièce raconte l'histoire centrée sur la mère, la place de la mère est au centre, « la mère s'assied sur un siège bas et les autres se groupent autour d'elle » (EC, p. 11) ; le *Barrage* commence par la mort d'un cheval et se

termine par la mort de la mère. Dès le début de *L'Eden Cinéma*, la mère est morte, elle est au centre et aussi comme en arrière-plan : « La mère restera immobile sur sa chaise, sans expression, comme statufiée, lointaine, séparée – comme la scène – de sa propre histoire. [...] Ce qui pourrait être dit ici l'est directement par Suzanne et Joseph. La mère – objet du récit – n'aura jamais la parole sur elle-même.» (EC, p. 12)

Dans le *Barrage*, cette histoire est racontée à Suzanne par Joseph. La mère commence à jouer du piano à l'Eden après la mort du père, chaque nuit, elle emmène ses deux enfants avec elle : « Elle arrivait un peu avant la séance, elle disposait des couvertures sur deux fauteuils, de chaque côté du piano et elle y couchait ses enfants. » (BCP, p. 317) Les enfants s'endorment dans les fauteuils comme dans des berceaux, « après l'extinction des lumières et le commencement des Actualités », le sommeil arrive immédiatement. La narration de Joseph est le souvenir de la mère, cela évoque la nostalgie du premier amour maternel entre la mère et l'enfant.

Duras écrit dans *La Maison* au sujet de l'amour maternel : « En une matinée de cinq heures, elle fait le petit déjeuner des enfants, elle les lave, elle les habille, elle nettoie sa maison, elle fait les lits, elle fait sa propre toilette, elle s'habille, elle va faire les courses, elle fait la cuisine, elle met la table, en vingt minutes elle fait manger les enfants, elle hurle contre, elle les ramène à l'école, elle fait la vaisselle, elle fait la lessive et le reste, et le reste. Peut-être, vers trois heures et demie, pourrait-elle, pendant une demi-heure, lire un journal. » (VM, p. 57-8) Dès la naissance de l'enfant, la mère lui donne tout son amour, de la nourriture, sa protection et des soins. La vie de la mère se confond avec celle de l'enfant, d'après la théorie psychanalytique, la relation primaire est auto-érotique, le sein de la mère est la source de nourriture pour l'enfant, donc, la satisfaction du désir infantin est lié avec le corps de sa mère, par exemple, les seins, les mains, la voix, l'odeur, etc. La mère considère son enfant comme une partie d'elle-même, en physique et en psychique.

La figure de la mère signifie le dévouement, toute sa vie est dédiée à la famille<sup>307</sup>. Dans le cinéma muet, la mère dispose les couvertures sur les enfants, les enfants couchent à ses côtés, ce souvenir pour Joseph et Suzanne est un retour de l'amour maternel.

Cette fois, la mère n'est plus une figure négative, mais une victime de la société injuste, tout peut être pardonné, c'est la naïveté qui conduit à l'échec : « Le malheur venait de son incroyable naïveté. » (BCP, P. 162) Le travail à l'Eden pendant dix ans est un barrage contre le monde extérieur :

« Elle ne savait pas la mère. Rien.

Elle était sortie de la nuit de l'Eden ignorante de tout.

Du grand vampirisme colonial.

De l'injustice fondamentale qui règne sur les pauvres du monde. » (EC, p. 21)

Dix ans passés au cinéma « ce tunnel »<sup>308</sup> sans jouissance, c'est là que la mère passe toute sa jeunesse, le plus beau moment de sa vie à la recherche de l'amour des autres. L'Eden n'est plus le paradis de sa mère, elle y joue du piano sans voir un film<sup>309</sup>, elle rencontre un homme amoureux sans coucher avec lui<sup>310</sup>. Donc, l'Eden est un symbole du double désir insatisfait : le désir de voir un film et le désir de faire l'amour avec un homme amoureux, « au bout de dix ans, ç'avait été trop tard, elle était partie pour la plaine. », comme Joseph parle à Suzanne : « De l'horreur qu'étaient ces dix ans que la mère avait passés à tenir le piano à l'Eden. » (BCP, p. 317)

L'Eden Cinéma est un barrage contre le monde extérieur, c'est aussi un barrage qui empêche les enfants d'aller vers l'extérieur. Chez la mère, le désir insatisfait devient

---

<sup>307</sup> Voir ce que j'ai déjà dit avant, la mère n'a pas vu un seul film et elle a abandonné un homme amoureux à cause de ses enfants.

<sup>308</sup> BCP, p. 162.

<sup>309</sup> BCP, p. 317-8, « La mère jouait pendant deux heures. Il lui était impossible de suivre le film sur l'écran [...] En dix ans la mère n'avait pas pu voir un seul film [...] Une fois, [...] elle s'était fait porter malade et elle était venue en cachette au cinéma. [...] Pendant dix ans elle avait eu envie d'aller au cinéma et elle n'avait pu y aller qu'une seule fois en se cachant. [...] Cette envie était restée en elle aussi fraîche, tandis qu'elle, elle vieillissait. »

<sup>310</sup> BCP, p. 316, « [...] elle avait été très amoureuse d'un employé de l'Eden pendant deux ans, [...] qu'elle n'avait jamais couché avec lui, toujours à cause d'eux. »

le désir de contrôler ses enfants. Pendant la phase d'Œdipe, le lien serré entre mère-enfant est naturel ; mais quand l'enfant arrive à l'adolescence, il doit se libérer de sa mère pour entrer dans le monde social, c'est une nouvelle naissance pour l'enfant, en même temps, il est séparé encore une fois du corps maternel. La réaction de la mère, inconsciemment ou consciemment, consiste à retarder le départ de l'enfant.

Mais pour Joseph et Suzanne, le désir d'échapper à la famille étouffante est de plus en plus impératif. Joseph, comme je l'ai déjà analysé antérieurement, rencontre une femme au cinéma. Lina est le substitut de la mère, une confusion des identités, pour accomplir son départ, c'est aussi un retour à l'amante-mère ; pour Suzanne, selon Joseph, il faut faire un détour par la vie malheureuse de la mère au cinéma qui est un exemple négatif pour sa sœur : « Il faudra que tu te souviennes de ces histoires, de l'Eden, et que toujours tu fasses le contraire de ce qu'elle a fait. » (BCP, p. 318) D'après Freud, la fille ne doit pas s'identifier à sa mère, sinon, elle ne peut pas accomplir sa libération. Mais quand Suzanne s'habille en robe de putain dans la rue, elle se sent très mal. En recherchant un abri, elle choisit le cinéma -- le lieu de son enfance, ce qui signifie aussi le retour du sein maternel :

« Tout à coup une entrée de cinéma, un cinéma pour s'y cacher. » (BCP, p. 260)

« Je rentre à l'Eden Cinéma.

Le piano est là. Fermé.

Je pleure. » (EC, p. 110)

Le retour de la fille est bien sur un échec, après des années, quand Duras tournait cette pièce, elle a eu un rêve de sa mère :

« On donnait Eden Cinéma au théâtre d'Orsay. Et de l'endroit d'où venait la musique ma mère est sortie. Elle était déjà prise par la mort, elle était putréfiée déjà, son visage était plein de trous, verdâtre, déjà. Elle souriait très légèrement. Elle m'a dit : 'C'était moi qui jouais.' Je lui ai dit : ' Mais comment est-ce possible ? Tu étais morte.' Elle m'a dit : 'Je te l'ai fait croire pour te permettre d'écrire tout ça.' » (Les yeux verts, p. 92)

La mort de la mère est la condition de l'écriture. Par l'écriture, la fille fait un retour

à sa mère.

## **De mère - fils à frère - sœur**

### **Le complexe de Jocaste de la mère : l'identité ambiguë du frère aîné**

Dans la famille ou l'œuvre de Duras, nous ne trouvons pas la triangulation père-mère-enfant normale, à cause de l'absence du père. Prévaut l'omniprésence de la mère ; cela renforce le lien entre la mère et le fils, et le lien entre le frère et la sœur (le substitut maternel), point sur lequel je vais revenir plus loin.

Selon le mythe d'Œdipe, celui-ci est à la fois le fils et le mari de Jocaste, cette dernière étant à la fois sa mère et sa femme. Le désir incestueux est refoulé des deux côtés. Le complexe d'Œdipe et le complexe de Jocaste existent chez toutes les mères et les enfants dans les œuvres de Duras. Dès la naissance de son fils, la mère commence à l'adorer. Quand il devient un homme, il devient désirable aux yeux de la mère, il occupe la position du père de famille --- un substitut du mari, donc, l'identité de la mère est plutôt celle de mère-amante.

Dans les romans de Duras, il y a toujours un lien privilégié entre la mère et le fils aîné. Jacques Grant des *Impudents*, Joseph du *Barrage*, le frère aîné anonyme de *L'Amant*, Pierre de *L'Amant de la Chine du Nord*, etc. :

« Ma mère n'a jamais parlé de cet enfant. Elle ne s'est jamais plainte. Elle n'a jamais parlé du fouilleur d'armoires à personne. Il en a été de cette maternité comme d'un délit. Elle la tenait cachée. Devait la croire inintelligible, incommunicable à quiconque ne connaissait pas son fils comme elle le connaissait, par-devant Dieu et seulement devant Lui. Elle en disait de petites banalités, toujours les mêmes. Que s'il avait voulu ç'aurait été lui le plus intelligent des trois. Le plus 'artiste'. Le plus fin. Et aussi celui qui avait le plus aimé sa mère. Lui qui, en définitive, l'avait le mieux comprise. Je ne savais pas, disait-elle, qu'on pouvait attendre ça d'un garçon, une telle intuition, une tendresse si profonde. » (AM, p. 97-8)

Cet amour est aveugle, fou, sans raison, même si le fils a volé tout son argent,

cette action n'a jamais amoindri l'amour de sa mère pour lui, elle ferme les yeux sur tous ses crimes.

« --- Mais pourquoi tu l'aimes comme ça et pas nous, jamais...

Silence. Et la mère répond dans un souffle :

--- Je ne sais pas pourquoi.

Temps long. Elle ajoute :

--- Je n'ai jamais su... » (ACN, p. 1572)

Dans sa conscience, peut-être la mère ne connaît-elle pas la raison, mais dans son inconscient, la préférence pour le fils aîné commence dès sa naissance, parce que le fils aîné est un homme chez qui se mêlent son mari et ses frères :

« Elle a toujours parlé de la force de ses fils de façon insultante. Pour le dehors, elle ne détaillait pas, elle ne disait pas que le fils aîné était beaucoup plus fort que le second, elle disait qu'il était aussi fort que ses frères, les cultivateurs du Nord. Elle était fière de la force de ses fils comme elle l'était, l'avait été de celle de ses frères. Comme son fils aîné elle dédaignait les faibles. » (AM, p. 71-2)

La mère compare son fils préféré et ses frères, des gens très forts, d'une part pour montrer sa fierté et sa préférence pour son fils, d'autre part pour montrer en même temps son amour caché pour ses propres frères, un lien incestueux frère-sœur, bien évidemment, cette raison ne peut pas s'avouer publiquement, et ne peut pas être ressentie dans sa conscience.

Une autre raison, c'est que l'on peut supposer que quand la mère était petite, son complexe d'Œdipe révélait une envie de pénis, et le désir d'avoir un enfant de son père. Selon la théorie freudienne, la fille garde ce désir dans son inconscient. Lorsque la mère a grandi, sous le refoulement de son amour incestueux pour son père, elle veut avoir un enfant avec son mari - un substitut de son père, la naissance de Joseph comble donc son désir d'avoir un enfant avec son père. C'est pourquoi la mère aime son fils aîné aveuglement, même si c'est un voleur, un assassin et un voyou.

#### ◆ Le fils-père

Dans le *Barrage*, il y a une scène violente dans laquelle Joseph veut tuer l'agent du



cadastre. Un jour, alors que l'agent de Kam vient inspecter la concession de la mère, Joseph, âgé de dix-huit ans à peu près, dès qu'il comprend les intentions de l'agent, prend la position de la mère et devient le chef de famille pour se charger de cette affaire :

--- « Joseph se tourna vers la mère, fit un geste de la main, comme s'il voulait l'arrêter et, d'une voix changée, il lui dit :

--- Laisse faire.

C'était la première fois qu'il se mêlait d'une affaire concernant la concession. Et il le lui dit d'une voix aussi confidentielle que s'ils avaient décidé en commun, elle et lui, qu'il interviendrait lui-même. Elle n'avait pas senti se faire ce qui était déjà les premiers signes du printemps de Joseph, sa nouvelle importance. » (BCP, p. 332-3)

--- « Il courut à sa chambre et reparut armé de son Mauser. Il riait de nouveau. [...] Il allait tuer l'agent cadastral. » (BCP, p. 335)

Pendant le combat contre l'agent cadastral, Joseph montre sa force, sa virilité. Dans cette scène, il joue bien le rôle de protecteur de la famille, en substitut du père absent. La réaction de la mère et de Suzanne confortent sa position :

--- « La mère regarda son fils, ouvrit la bouche comme pour parler, sans toutefois prononcer un mot. Puis brusquement, son expression changea et se renversa entièrement et en quelques secondes devint celle du plaisir, du seul plaisir, toute lassitude chassée. » (BCP, p. 333)

--- « La mère et Suzanne, figées, le regardaient sans rien oser lui dire. » (BCP, p. 335)

Le courage et la virilité de Joseph s'affirment d'une manière symbolique à travers l'épisode où il veut tuer l'agent cadastral avec son pistolet. C'est un bonheur inexprimable pour la mère, tous trois se trouvent liés plus fortement dans ce combat et ils le gagnent. Le comportement du fils lui confère la place centrale dans la famille, que la mère lui reconnaît à travers cette scène, et il provoque une réaction de plaisir chez elle.

## La prolongation de l'amour pour le fils

Dans *Le Monde extérieur*, un article sous titré *Ma mère avait...* raconte l'histoire de la mère, y montre aussi son amour « hystérique »<sup>311</sup> pour le fils aîné : « Elle aimait son fils aîné comme on aime un mec, un homme, parce qu'il était grand, beau, viril, un Valentino, alors que mon petit frère et moi nous étions comme des puces à coté de lui. » (ME, p. 203) La mère ne pense qu'à son fils, la preuve en est qu'elle est enterrée avec lui, les deux partagent le même tombeau<sup>312</sup>.

Avec le temps, la relation fusionnelle mère-fils se transforme en une relation frère-sœur. Dans le *Barrage*, quand Joseph décide de partir avec Lina, la mère en parle souvent avec sa fille pendant la nuit. La mère demande à sa fille d'empêcher le départ de son frère, pour elle, l'amour sororal est comme l'amour maternel, les deux peuvent reconstruire un barrage contre le monde extérieur. Cet amour ne peut pas cesser, il existe sous une autre forme un autre lien frère-sœur.

### ◆ La scène de la danse

L'amour frère-sœur occupe une position particulière et est représenté fréquemment chez Duras. Cet amour, elle ne tente jamais de le cacher dans ses textes : « un amour très fort, caché, coupable, un amour de tous les instants. Adorable encore après ta mort. [...] Tu es mon lecteur, Paulo. Puisque je te le dis, je te l'écris, c'est vrai. Tu es l'amour de ma vie entière. » (E, p. 62-3) Dans cet amour interdit, la mère occupe une place importante, elle connaît bien la relation délicate frère-sœur sans doute, mais son attitude est ambivalente, surtout dans la scène de la danse, ce fantasme d'union en un seul corps de deux corps séparés, Duras souligne la complicité de la mère dans l'amour incestueux frère-sœur, surtout à travers la ressemblance entre le frère et la sœur.

La danse est la langue du corps, à travers la danse, l'amant et l'amante se confondent, c'est une expression de l'amour. Dans le *Barrage*, Duras nous décrit la

---

<sup>311</sup> ME, p. 199.

<sup>312</sup> Ibid., p. 204, « Aujourd'hui, elle est enterrée avec lui. Il n'y avait que deux places dans le caveau. »

scène de la danse avec Joseph et Suzanne : « La mère regarda ce dont il lui fallait se défendre. Ils valsaient sur l'air de *Ramona*. C'était de beaux enfants. Tout compte fait, elle avait quand même fait de beaux enfants. Ils avaient l'air heureux de danser ensemble. Elle trouva qu'ils se ressemblaient. Ils avaient les mêmes épaules, ses épaules à elle, le même teint, les mêmes cheveux un peu roux, les seins aussi, et dans les yeux, la même insolence heureuse. Suzanne ressemblait de plus en plus à Joseph. » (BCP, p. 205) Ce qui met en évidence la réunion des deux corps, c'est la ressemblance et la parenté, qui renforcent la confusion de leur identification.

Cette idée de l'union frère-sœur est aussi exprimée dans *L'Eden Cinéma* :

« Joseph et Suzanne dansent ensemble.

La mère les regarde émerveillée.

Le caporal les regarde aussi.

La danse devient comme une donnée de la parenté, ils dansent à deux comme un seul corps. » (EC, p. 67)

Ici, aux yeux de la mère, la fille devient un substitut ou un intermédiaire, l'amour incestueux frère-sœur est devenu un autre amour fantasmatique mère-fils. Pour la mère, la complicité de cette fusion interdite est issue de son amour pour son fils.

#### ◆ **Agatha : la sœur-mère**

Si l'on pense que les descriptions dans ces quatre romans ne sont pas très explicites, nous pouvons examiner un autre petit roman -- *Agatha*.

*Agatha*, écrit en 1981, raconte l'histoire d'amour impossible entre un frère et une sœur, il n'y a que deux personnages, toute l'histoire est liée au souvenir dans la villa. Le titre « Agatha » est à la fois le nom de la sœur et de la villa.

D'un point de vue psychanalytique, la maison est le lieu où loger, souvent lié à la femme et à la mère, il symbolise le corps féminin et la vie sexuelle féminine. La maison chez Duras a toujours une signification maternelle. Dans *La Vie matérielle*, il y a un article *La Maison*, où elle dit : « (les hommes) Ils peuvent bâtir des maisons, mais pas les créer. [...] La femme est le foyer. » (VM, p. 64-5) ; dans *Les lieux de Marguerite Duras*, Duras dit : « (le regard) de la femme sur la maison, et sur sa

demeure, et sur les choses, qui sont évidemment le contenant de sa vie, sa raison d'être, [...] la maison appartient à la femme. » (LMD, p. 21) Donc, la femme ne peut pas être dissociée de la maison, dans *Agatha*, même si la mère apparaît seulement dans leur souvenir, la villa est déjà une représentation de la mère.

La villa a été achetée et ainsi nommée l'année où la fille est née, le frère dit à sa sœur : « On l'a achetée l'année de ta naissance. Elle s'appelait Agatha, la villa Agatha. On t'a donné son nom. » (AG, p. 36) Donc, dès le début, il y a déjà une coïncidence entre la mère et la fille.

Tous ces points nous montrent que 'Agatha' représente à la fois l'amour incestueux entre frère et sœur, l'amour maternel et la relation mère-enfant. En fait, la complicité de la mère sur l'amour frère-sœur, ou peut-on dire la prolongation de la relation mère-fils, est explicite dans ce roman.

Dans *Agatha*, Duras décrit beaucoup le « regard », aux yeux du frère, « (la mère) Elle a regardé ses enfants longtemps avec cette même douceur que prend votre regard parfois. », la mère et la sœur ont le même regard, c'est-à-dire qu'il existe une confusion de leur identité. Cela me fait penser à *La Pluie d'été*, il y a une description similaire : « Elle est belle, la mère. Blonde et rousse. Les yeux sont verts. Grands. Jeanne a les yeux de sa mère, les cheveux pareils » (PE, p. 26) Aux yeux d'Ernesto, sa sœur est un substitut de la mère, une autre mère.

La mère ne veut pas que son fils la quitte, il y a un attachement intime entre mère-fils, elle cherche donc des moyens de le garder à ses côtés. Face à l'amour incestueux frère-sœur, la mère veut prolonger l'amour par l'intermédiaire de la fille :

« Lui --- C'est à sa mort que nous sommes venus ici pour la dernière fois. Il y a huit mois.

Elle --- Oui. (*temps*) Elle voulait mourir là.

*Silence.*

Elle --- Comment entrez-vous dans la villa Agatha ?

Lui --- De nuit. Avec les clefs données par elle.

Elle --- Celles laissées par elle ?

Lui --- Non. Celles données par elle la veille de sa mort. À moi, le frère

d'Agatha. » (AG, p. 37)

La mère voulait mourir dans la villa Agatha, ce lieu qui mélange l'amour maternel et l'amour frère-sœur, et elle a donné les clefs à son fils, ce qui signifie son consentement à cet amour impossible. À la fin du roman, la parole de la sœur renforce cette connivence de la mère :

« Elle --- Je voulais vous dire, elle a parlé le jour de sa mort. Elle a dit ce jour-là : 'Mon enfant, ne te sépare jamais de lui, ce frère que je te donne.' (*temps*) Elle a dit aussi : 'Un jour il te faudra le lui dire comme je te le dis maintenant, qu'il ne faut pas qu'il se sépare d'Agatha.'

*Silence.*

Elle --- Elle a dit encore : 'Vous avez la chance de vivre un amour inaltérable et vous aurez un jour celle d'en mourir.' » (AG, p. 66)

Le jour de sa mort, la mère donne le frère à sa fille en lui disant de ne jamais se séparer l'un et l'autre. « Un amour inaltérable » signifie que l'amour ne change jamais et garde toujours ses qualités, c'est aussi associé à l'amour maternel. « Notre amour... notre mère. » (AG, p. 65) Il y a un effacement de l'identité de la mère et de celle de la sœur.

## **La violence : la mère a battu sa fille**

Le fait que le père ou la mère batte son enfant est un phénomène familial, beaucoup de gens ont un souvenir similaire. En 1919, dans *Un enfant est battu*, Freud a analysé ce fait et établi un lien entre la fustigation et les désirs fantasmatiques, par exemple : l'amour incestueux, la jalousie, le désir sexuel, etc. : « À ce fantasme sont attachés des sentiments de plaisir à cause desquels il a été d'innombrables fois reproduit ou est encore toujours reproduit »<sup>313</sup> ; « Le fantasme satisfait ouvertement la jalousie de l'enfant et dépend de sa vie amoureuse, mais il

---

<sup>313</sup> Freud, « Un enfant est battu », in *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973, p. 219.

est aussi fortement soutenu par ses intérêts égoïstes »<sup>314</sup>.

La violence est un thème que nous ne pouvons pas ignorer chez Duras, la violence prend une partie importante dans sa vie réelle, « Des coups, donc, il y en aurait eu. Beaucoup. Sauvages, violents, blessants, mais aussi attendus, espérés. La violence physique se situe au cœur de la constellation familiale. L'amour -- désir-- soumission de la fille à la mère passe par les coups. »<sup>315</sup> Si l'on dit que la vie est la source de la création littéraire, dans ses textes, la violence est aussi un sujet repris dans le roman familial de Duras. *Un barrage contre le Pacifique*, l'origine des romans familiaux, représente une scène de violence choquante : les coups déraisonnés de la mère, la fille battue sans se révolter, le frère indifférent qui regarde sans intervenir. Ce sont des points particuliers et choquants pour les lecteurs.

Les études freudiennes nous conduiront à découvrir le fantasme de fustigation dans les scènes de violence chez Duras. Donc, avant de commenter plus en détail la scène du *Barrage*, nous discuterons brièvement de la théorie freudienne, pour ensuite la mettre en dialogue avec les textes de Duras.

### **Les trois phases de l'évolution**

Selon l'analyse de Freud, il y a trois phases de l'évolution du fantasme, chez le garçon et chez la fille. Ici, nous centrons notre sujet sur la fustigation chez la fille. D'abord, on distingue les phases suivantes<sup>316</sup>, le point de départ est « un enfant est battu » :

- 1, Le père bat l'enfant *hai par moi*.
- 2, Je suis battue par le père.
- 3, Des garçons sont battus, je regarde.

--- Dans la première phase, c'est probablement un vrai souvenir, l'enfant battu n'est plus l'auteur du fantasme, mais un substitut, par exemple, son frère ou sa sœur, s'il y en a.

---

<sup>314</sup> Ibid., p. 227.

<sup>315</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 146.

<sup>316</sup> Ibid., p. 224-5.

--- Dans la phase suivante, en revanche, la fille est devenue l'objet de la fustigation, comme Freud mentionne : « Il a indubitablement un caractère masochiste »<sup>317</sup>. C'est un point que les féministes ne peuvent pas accepter. Freud souligne l'importance de cette phase : « Cette seconde phase est la plus importante de toutes et la plus lourde de conséquences. Mais on peut dire d'elle en un certain sens qu'elle n'a jamais eu une existence réelle. Elle n'est en aucun cas remémorée, elle n'a jamais porté son contenu jusqu'au devenir conscient. Elle est une construction de l'analyse, mais n'en est pas moins une nécessité. » (EB, p. 225)

À la base du masochisme chez la fille, il y a un double sentiment de culpabilité. D'une part, dans la première phase, il existe une tendance au sadisme : mon père n'aime pas l'enfant qu'il bat, mon père m'aime seulement moi. D'autre part, la fille a un sentiment d'érotisme incestueux pour le père, et il faut la punir, c'est aussi l'essence du masochisme selon Freud, comme il le mentionne : « chaque fois la conscience de culpabilité est le facteur qui transforme le sadisme en masochisme »<sup>318</sup>.

--- La troisième phase est dite consciente avec une nature sadique, selon Freud, mais différente de la première phase, c'est plutôt le sadisme sexuel. La fille devient une voyeuse de la scène de la fustigation où les garçons sont battus. Mais la fille insère une tendance sexuelle, les garçons battus ne sont que des substituts de la personne propre ; cette satisfaction est obtenue à partir d'une satisfaction masochiste, le contenu d'« être battue par le père » est rattaché à la charge libidinale et au sentiment de culpabilité. Pourquoi sous la forme substituée du garçon, selon Freud : « Lorsqu'elles se détournent de l'amour génital incestueux pour le père, les filles rompent le plus facilement du monde avec leur rôle féminin, donnent vie à leur 'complexe de virilité', et désormais ne veulent être que des garçons. » (EB, p. 231)

Donc, la première et la troisième phase sont remémorées consciemment, et la deuxième reste inconsciente. Les deux phases conscientes sont sadiques, celle du milieu, inconsciente, est indubitablement de nature masochiste.

---

<sup>317</sup> Ibid., p. 225.

<sup>318</sup> Ibid., p. 229.

Chez le garçon, la mère a pris la place du père, car le fantasme du garçon correspond à celui de la fille pour contenu « être battu par la mère ». Freud distingue les phases suivantes :

1, (Je suis aimé par le père).

2, Je suis battu par le père.

3, Je suis battu par la mère.

Par rapport aux trois phases de l'évolution fantasmatique chez la fille, le garçon est du début jusqu'à la fin l'objet de la fustigation tout au long du fantasme ; « être battu » est aussi équivalent d'« être aimé ». Les deux premières phases sont inconscientes. La deuxième phase est identique à celle du fantasme féminin, Freud souligne que la phase « Je suis battu par le père » signifie plutôt « Je suis aimé par le père ». La troisième phase du fantasme du garçon est bien différente de celle de la fille, le sujet actif est la mère, et son fantasme s'arrête là, parce que Freud expose que le garçon n'a pas besoin de refouler son sentiment incestueux d'une façon aussi radicale que la fille : pour la fille, il faut renoncer à son sexe et devenir elle-même un garçon ; pour le garçon, il suffit d'échapper à son choix homosexuel du début, il n'a pas besoin de renoncer à son sexe, et la mère prend la place du père.

## **La violence chez Duras : la mère a battu sa fille**

### **La mère : La violence sans raison ou non ?**

Freud ne parle pas de la personne qui bat. Une question s'impose : s'il existe un fantasme d'être battu, pourquoi n'y aurait-il pas en même temps un fantasme qui représente le désir de frapper ? Le masochisme peut coïncider avec le sadisme dans le même fantasme, cela existe aussi pour la personne qui bat.

Selon l'explication dans *Vocabulaire de la psychanalyse* de Laplanche et Pontalis, le terme sado-masochisme, employé en sexologie pour désigner des formes combinées de ces deux perversions, pour souligner l'inter-relation de ces deux positions aussi bien dans le conflit intersubjectif (domination-soumission) que dans la structuration



de la personne (l'auto-punition)<sup>319</sup>.

Une scène de violence que la mère bat sa fille est décrite dans le *Barrage*. Un jour, Suzanne donne une bague en diamant à sa mère, de la part de M. Jo. La mère prend la bague mais assure que la fille a couché avec cet homme, puis elle commence à la battre. En apparence, la mère bat sa fille parce qu'elle ne croit pas que M. Jo lui a donné une bague en diamant sans coucher avec elle - cela n'est pas vrai.

« C'avait éclaté lorsque Suzanne était sortie de table. Elle s'était enfin levée. Elle s'était jetée sur elle et elle l'avait frappée avec les poings de tout ce qui lui restait de force. De toute la force de son droit, de toute celle, égale, de son doute. [...] Il y avait bien deux heures que ça durait. Elle se levait, se jetait sur Suzanne et ensuite elle s'affalait dans son fauteuil, hébétée de fatigue, calmée. Puis elle se levait encore et se jetait encore sur Suzanne. [...] Lorsqu'elle tentait de se lever, la mère la renversait du pied et elle criait :

--- Mais dis-le-moi donc, bon Dieu, et je te laisserai.

Ce qu'elle ne pouvait pas supporter, semblait-il, c'était de la voir se relever. Dès que Suzanne faisait un geste, elle frappait. » (BCP, p. 228)

À travers la description, nous pouvons remarquer qu'il y a une règle pendant que la mère bat sa fille : elle commence et recommence à la battre chaque fois qu'elle la voit bouger. Autrement dit, Duras utilise beaucoup les deux mots « se lever » et « se jeter », il y a un jeu de domination-soumission entre la mère et la fille. Pour la mère, ce n'est pas important de savoir si la fille a couché avec M. Jo ou pas, mais elle veut la dominer.

Chaque fois que la fille veut se lever, c'est pour changer sa position inférieure, et la mère se lève pour frapper la fille. Dans ce conflit intersubjectif, il s'agit pour l'une de dominer l'autre, le but étant d'avoir une place privilégiée devant Joseph (fils de la mère/frère de la fille). L'apparition de Joseph pousse la fin de cette scène de violence, il ordonne à sa mère - « Va te coucher », à sa sœur - « Allez, va te coucher », c'est évident qu'il implique la soumission de la personne à qui il s'adresse ; autrement dit,

---

<sup>319</sup> J. Laplanche et J. -B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 429.

Joseph joue un rôle important dans ce jeu de domination-soumission.

En outre, nous ne pouvons pas négliger l'un des traits pertinents de cette scène de violence -- la répétition. La mère voit la fille bouger, elle recommence à la battre, en revanche, la fille tente de se relever pour se mettre dans une position plus élevée que sa mère, donc, il existe une répétition des coups.

Dans *Au-delà du principe de plaisir*, dans le deuxième chapitre, Freud cite le jeu d'un garçon de dix-huit mois, « Fort-Da », la disparition et la réapparition d'une bobine tirée par une ficelle. Freud pense que cela signifie l'absence et le retour de la mère. Pour lui c'est l'illustration du fait que le plaisir et le refoulement de l'égo dépendent du remplacement d'une expérience désagréable par le jeu de la répétition pour réduire la tension ; autrement dit, pour l'enfant, la disparition de la mère est une expérience désagréable. L'enfant remplace cette situation par une autre activité où il inflige à un autre objet ce qu'il a subi, ainsi, il peut maîtriser cette expérience désagréable, donc, la répétition de ce jeu est au service du principe de plaisir, voilà le but final.

Nous avons déjà vu que la mère frappe la fille régulièrement, quel est l'événement qu'elle veut répéter et maîtriser ? Duras donne une explication dans le texte : « En la battant, elle avait parlé des barrages, de la banque, de sa maladie, de la toiture, des leçons de piano, du cadastre, de sa vieillesse, de sa fatigue, de sa mort. » (BCP, p. 228)

Ce sont les malheurs insurmontables qui ont frappé la mère. Ses coups sont l'injustice dont elle a été victime. À l'origine des coups, c'est la mère qui a subi une série d'échecs, elle veut décharger son indignation sur Suzanne. Comme l'enfant joue le Fort-Da, la mère veut maîtriser le monde extérieur en maîtrisant la fille, par la répétition des coups qu'elle a reçus. Comme l'enfant choisit la bobine, la mère substitue une situation subie par une activité, et puis la maîtrise. Les coups portés à la fille sont au service du principe de plaisir.

Dans le texte, la mère dit clairement son plaisir à travers un dialogue avec le fils :

« --- Merde, tu le sais bien qu'elle a pas couché avec lui, je comprends pas pourquoi tu insistes.

--- Et si je veux la tuer ? Si ça me plaît de la tuer ? » (BCP, p. 228-9)

Nous ne pouvons pas seulement souligner la volonté de tuer sa fille, mais aussi le fait que la mère veut éprouver du plaisir.

Mais le sadisme de la mère représente également le fantasme de la jouissance dont elle manque. Freud établit aussi un lien entre la fustigation et des désirs par exemple, l'amour incestueux, la jalousie, la jouissance sexuelle : « À ce fantasme sont attachés des sentiments de plaisir à cause desquels il a été d'innombrables fois reproduit ou est encore toujours reproduit. »<sup>320</sup>

À travers les quatre romans du cadre familial<sup>321</sup>, nous savons que la mère est une femme sans jouissance, sa vie est remplie de malheurs, après la mort du père, elle n'a jamais fait l'amour avec d'autres, « La mère n'a pas connu la jouissance » (AM, p. 50) Mais la présence de cette bague en diamant réveille le désir refoulé de la mère. Dès qu'elle a vu la bague, elle pense « Qu'avait donc fait Suzanne en lui montrant la bague ? Quelle jeunesse, quelle vieille ardeur refoulée, quel regain de quelle concupiscence jusque-là insoupçonnée s'étaient donc réveillés en elle à la vue de la bague ? » (BCP, p. 227-8) La mère manque d'amour, de jouissance, elle a éprouvé de l'indignation et de la jalousie envers sa fille et ne peut pas s'arrêter de la battre : « Elle frappait encore, comme sous la poussée d'une nécessité qui ne la lâchait pas. » (BCP, p. 228) En battant sa fille, elle trouve une certaine satisfaction et du plaisir. Si elle bat le corps de sa fille, c'est aussi parce que Suzanne est jeune, belle et désirable pour l'homme, alors que la mère est vieille : « Suzanne à ses pieds, à demi nue dans sa robe déchirée, pleurait. » (BCP, p. 228) En voyant le corps de Suzanne, d'une part, elle veut le blesser par jalousie ; d'autre part, elle veut satisfaire son désir à travers l'intermédiaire du corps de Suzanne. Nous pouvons trouver la description de la scène de violence dans *L'Amant* qui dévoile plus explicitement le plaisir érotique dans son sadisme : « Elle me bat à coups de poings, elle me gifle, elle me déshabille, elle s'approche de moi, elle sent mon corps, mon linge, elle dit qu'elle trouve le parfum

---

<sup>320</sup> Freud, *Un enfant est battu*, op. cit., p. 219.

<sup>321</sup> Ces quatre romans : *Un barrage contre le Pacifique*, *L'Eden Cinéma*, *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord*.

de l'homme chinois, elle va plus avant, elle regarde s'il y a des taches suspectes sur le linge » (AM, p. 73)

Quand la mère voit que sa fille accède à la sexualité, tandis qu'elle-même glisse vers le vieillissement, la jalousie et la peur de perdre se manifestent fortement en elle. D'une part, la mère déprécie la fille consciemment et inconsciemment pour montrer qu'elle n'accepte pas la supériorité de la fille ; d'autre part, elle se trouve dans l'impossibilité d'avoir la jouissance avec un homme, donc, elle recherche de la satisfaction et de la jouissance à travers les coups sur sa fille.

Les raisons que j'ai analysées ont utilisé une répétition des coups - une répétition de situations déplaisantes. La compulsion de la répétition et le principe du plaisir composent la force motrice principale de l'activité. Freud relie aussi la compulsion de la répétition et la pulsion de mort, la tendance fondamentale de l'être vivant est de retourner à l'état anorganique. Toute vie sera la mort. Selon la définition de la pulsion de mort de Laplanche et Pontalis, ils distinguent les motifs le plus manifestement à poser son existence, le premier est lié avec la compulsion de répétition : « La prise en considération, dans des registres très divers, des phénomènes de répétition qui se laissent difficilement réduire à la recherche d'une satisfaction libidinale ou à une simple tentative de maîtriser les expériences déplaisantes ; Freud y voit la marque du 'démoniaque', d'une force irrépressible, indépendante du principe de plaisir et susceptible de s'opposer à lui. »<sup>322</sup>

Ainsi, la compulsion de répétition est liée au principe de plaisir et à la pulsion de mort, elle n'est pas seulement à maîtriser une expérience désagréable, et cette maîtrise sert finalement à rétablir un état antérieur, c'est-à-dire atteindre la mort. Dans le *Barrage*, la mère veut disposer de la vie de Suzanne au service du désir de sa propre mort, « tuer » la fille n'est pas le seul plaisir répété par les coups, ce désir de mort dont la mère ne peut pas disposer. Nous avons vu que le *Barrage* commence par la mort du cheval, la mère implique l'indication : « (Le cheval) était comme elle, qu'il en avait assez de vivre et qu'il préférait se laisser crever. » (BCP, p. 155)

---

<sup>322</sup> J. Laplanche et J. -B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 372.

L'attitude de la mère sur le cheval souligne son attente passive de la mort, « se laisser crever » révèle la passivité qui entraîne la mort de la fille battue, exprimée pendant la fustigation. La mère frappe de manière plus masochiste que sadique, les coups infligés à sa fille mènent finalement à son autodestruction.

### **La fille : Se faire aimer par le frère, le masochisme féminin ?**

Dès que Suzanne faisait un geste, elle frappait. Alors, la tête enfouie dans ses bras, Suzanne ne faisait plus que se protéger patiemment. Elle en oubliait que cette force venait de sa mère et la subissait comme elle aurait subi celle du vent, des vagues, une force impersonnelle.

--- BCP, p. 228

Suzanne se laisse battre par la mère sans se révolter, mais cela n'incarne pas le fantasme de se faire aimer par la mère. L'attitude masochiste de Suzanne est semble-t-il de trouver une satisfaction à la présence de son frère adoré qui est le témoin de la scène.

En fait, avant que Suzanne donne la bague à sa mère, elle l'avait déjà montrée à Joseph. Suzanne sait que Joseph est mécontent parce qu'elle a reçu et accepté la bague de M. Jo. Il lui ordonne de la rendre : « Si tu ne la rends pas tout de suite, je la fous dans la rivière » (BCP, p. 224) Joseph lui dit calmement et de façon définitive, mais à la fin Suzanne garde la bague en désobéissant à son frère. « Joseph n'avait pas protesté et l'avait laissée battre Suzanne » (BCP, p. 228) Suzanne comprend donc l'indifférence de celui-ci au début de la fustigation.

Dans cette scène de violence, l'amour et l'indulgence que Suzanne éprouve pour la mère sont liés à la haine. Aux yeux de Suzanne, la mère « était folle. La vie était terrible et la mère était aussi terrible que la vie. » (BCP, p. 231) ; mais l'amour pour son frère est absolu : « La seule douceur de la vie, c'était lui, Joseph. Ayant découvert cette douceur-là, si réservée, enfouie sous tant de dureté, Suzanne découvrit du même coup, tout ce qu'il avait fallu de coups et de patience, tout ce qu'il en faudrait encore sans doute pour la forcer à se montrer. Et alors, elle pleura. » (BCP, p. 231)

Qui bat la fille dans son fantasme ? Est-ce la mère ? Pas vraiment. « Se faire battre » pour Suzanne équivaut à « se faire aimer », mais l'objet change dans le

fantasme de Suzanne, en raison de son amour absolu pour son frère, c'est Joseph qui la bat au lieu de la mère, en outre, il joue un rôle paternel dans le cercle familial. Suzanne aurait accepté d'être battue par Joseph pour obtenir son amour. Donc, à travers la position masochiste, chez Suzanne, il existe le fantasme de se faire aimer par lui. Si un fils est battu par son père, très obéissant en présence de sa mère, le fils imagine que sa mère peut lui donner plus d'amour à cause de la violence. De même, si une fille obéissante est battue par sa mère, c'est parce qu'elle espère que son père lui donnera plus d'amour en lui témoignant sa douleur. Aux yeux de Suzanne, Joseph est à la fois le père qui peut la protéger et le frère qui l'aime.

Autrement dit, l'amour pour le frère est lié aux coups de la mère. Suzanne pleure, non pas à cause de la violence maternelle, mais de sa tendresse pour son frère. Donc, l'attitude de Suzanne est obéissante et passive. Pour Suzanne, la robe déchirée, le corps demi-nu, « allongée de tout son long à côté du fauteuil de Joseph », le regard du frère semble donner à la scène une coloration sexuelle, la fille est satisfaite, de plus, elle se venge de la mère par l'intermédiaire de la réaction de Joseph, il intervient lorsqu'il juge que la violence a assez duré :

« À un moment donné, tout d'un coup, il dit :

--- Merde, tu le sais bien qu'elle a pas couché avec lui, je comprends pas pourquoi tu insistes. [...]

Après qu'il ait crié, elle avait encore frappé mais moins fort et chaque fois moins longtemps. Alors Joseph, chaque fois, avait recommencé à l'engueuler. [...]

Oui, elle frappait avec moins d'assurance. [...]

Joseph restait tant que la mère ne se serait pas couchée, c'était sûr. Suzanne était tranquille.» (BCP, p. 229)

Aux yeux de Suzanne, « la mère avait beau faire », après avoir été maltraitée pendant deux heures, elle se sent « très profondément satisfaite et tranquille » (BCP, p. 229) La contradiction implique la satisfaction cachée derrière un sentiment de triomphe. Les efforts de la mère sont vains. La mère a beau battre la fille, Suzanne croit qu'elle obtient une place privilégiée chez Joseph.

« Joseph s'était levé et s'était approché de la mère.

--- Si tu y touches encore, lui dit-il doucement, une seule fois encore, je fous le camp avec elle à Ram. Tu es une vieille cinglée. Maintenant, j'en suis tout à fait sûr. » (BCP. p. 231)

Partir avec le frère qu'elle aime, loin de la plaine, loin de la mère, c'est le rêve de Suzanne, qui doit toujours rester sur le fantasme et sur le plan du désir.

Après les coups, Suzanne est déçue de voir que Joseph prend soin de la mère :

« Il l'embrassa sur le front. Suzanne ne l'avait vu l'embrasser que lorsqu'elle était dans le coma qui suivait ses crises et qu'il croyait qu'elle allait mourir. [...]

Joseph la souleva et la conduisit dans sa chambre. Puis Suzanne ne vit plus rien. Elle alla s'asseoir sur le lit de Joseph. Sans doute l'aidait-il à se coucher. » (BCP, p. 231-2)

Suzanne, telle une voyeuse, doit laisser la place rêvée à sa mère, « sans doute » exprime la déception de Suzanne que Joseph s'occupe de la mère. Son désir incestueux et fantasmatique de se faire aimer par Joseph se révèle ainsi dans son geste de ramper dans sa chambre et de s'asseoir sur son lit.

### **Le frère : L'attitude ambivalente**

La troisième phase du fantasme féminin décrit qu'un homme bat des garçons, pendant que la fille regarde. Dans le *Barrage*, la situation est inversée : c'est la mère qui bat la fille, en l'absence du père, et le frère qui regarde.

### **◆ L'accès à l'amour maternel**

Il y avait deux ans qu'elle ne frappait plus Joseph. Dans le temps elle l'avait beaucoup frappé lui aussi, jusqu'au jour où il l'avait prise par le bras et l'avait doucement immobilisée. D'abord stupéfaite, elle avait fini par se marrer avec lui, heureuse au fond de le voir devenu si fort. Depuis elle ne l'avait plus frappé.

--- BCP, p. 229

La scène des coups pour Joseph se situe au passé. Pour la mère, battre son fils est un moyen de le dominer, de montrer l'autorité maternelle dans la famille. Mais quand le fils atteint l'âge adulte, sa force est supérieure à celle de la mère, Joseph

devient le chef de famille, sa force signifie l'autorité paternelle. Ce rôle lui donne un prétexte pour retourner à l'amour maternel. Joseph n'est plus seulement le fils de la mère, mais aussi un mari 'légal', l'amour incestueux pour la mère est donc réalisé dans son fantasme.

Pendant que la mère bat Suzanne, Joseph s'implique dans le rôle paternel :

« (La mère) ne l'avait plus frappé, non sans doute parce qu'elle le craignait mais aussi parce que Joseph lui avait dit qu'il ne le supporterait plus. Joseph trouvait qu'il fallait battre les enfants, surtout les filles. » (BCP, p. 229)

La parole de Joseph montre aussi le désir de voir la mère battre Suzanne, mais pourquoi ? Joseph regarde la mère battre sa sœur, en même temps, il se substitue à sa sœur et imagine qu'il est battu par la mère, donc, il se fait aimer par la mère. C'est pourquoi il dit à sa mère d'agir selon ses désirs.

#### ◆ **L'amour pour la sœur**

Le frère ne peut pas seulement inciter la mère à frapper la fille, « Joseph n'avait pas protesté et l'avait laissée battre Suzanne » (BCP, p. 228) ; il veut aussi mettre fin aux coups et contrôler la durée de la violence. Nous ne pouvons pas oublier une autre raison. Joseph ne peut pas supporter une relation amoureuse entre sa sœur et M. Jo. Quand Suzanne présente M. Jo à sa mère et à Joseph, il ne dit pas bonjour, ne se lève pas et ne se sourit pas. Au cours des visites de M. Jo, Joseph lui montre son dégoût et son mépris. En fait, pour le frère, c'est dur d'accepter et de voir la relation amoureuse entre sa sœur et un autre homme. La séparation d'un frère et de sa sœur est difficile. C'est pourquoi il ne peut pas supporter que Suzanne ait reçu la bague en diamant de la part de M. Jo.

Dans la scène de violence de *L'Amant*, le fantasme de la jouissance sexuelle du frère aîné pendant que sa mère bat sa sœur se dévoile plus clairement : « Le frère répond à la mère, il lui dit qu'elle a raison de battre l'enfant, sa voix est feutrée, intime, caressante, il lui dit qu'il leur faut savoir la vérité, à n'importe quel prix, il leur faut la savoir pour empêcher que cette petite fille ne se perde, pour empêcher que la mère en soit désespérée. La mère frappe de toutes ses forces. [...] Je sais que le frère



aîné est rivé à la porte, il écoute, il sait ce que fait ma mère, il sait que la petite est nue, et frappée, il voudrait que ça dure encore et encore jusqu'au danger. Ma mère n'ignore pas ce dessein de mon frère aîné, obscur, terrifiant. » (AM, p. 73-4)

Différent du Joseph voyeur du *Barrage*, ici, le frère aîné est auditeur de la scène. Il écoute les coups de la mère et incite la mère à frapper plus violemment la sœur, mais en même temps, il éprouve une jouissance érotique envers sa sœur. Un auditeur, un incitateur, un comploter, mais quand le frère aîné pousse la mère au sadisme, il fantasme que c'est lui qui frappe sa sœur, la mère est l'intermédiaire qui lui permet de réaliser son désir incestueux dans son fantasme. En même temps, en tant que fils préféré, il parle d'une voix « feutrée, intime, caressante ». Comme un substitut du père, dans le fantasme, le frère aîné bat la fille, poussé par un fort désir interdit pour « l'enfant » ou « cette petite fille » ou « la petite », au lieu d'utiliser le mot « sœur ». Le frère, au même rang que la mère, a une position supérieure pour se donner le droit de battre l'enfant.

En fait, l'attitude du frère aîné est plus complexe que celle du père. Dans cette scène de violence, il éprouve un fantasme de jouissance sexuelle et la jouissance de la vengeance face l'amant chinois et au petit frère que la fille aime. Il cherche toujours l'occasion de battre son petit frère pour accaparer l'amour maternel et l'amour de la sœur.

Dans *L'Amant*, la fille a deux frères, l'attitude du frère cadet est opposée à celle du frère aîné : « La mère frappe de toutes ses forces. Le petit frère crie à la mère de la laisser tranquille. Il va dans le jardin, il se cache, il a peur que je sois tuée, il a peur, il a toujours peur de cet inconnu, notre frère aîné. » (AM, p. 74)

La mère bat la fille dans une chambre fermée, le frère cadet est aussi un auditeur, mais sa réaction est tout à fait différente de celle du frère aîné. Face à la scène entendue, le frère cadet fantasme qu'il est battu par la mère, il souffre pour sa sœur et ressent en même temps la douleur d'être battu. Il est caché dans le jardin, tant il est impossible d'accepter et de subir la violence de la mère et l'incitation du frère aîné.

Pourquoi y-a-il une attitude différente entre les deux frères ?

Pour le frère aîné, son amour incestueux pour la fille est plutôt inconscient, sauvage et terrifiant ; pour le frère cadet, il aime sa sœur, c'est un sentiment clair. Il peut partager la joie et la douleur avec elle. Quand la mère bat la fille, il subit les mêmes coups.

### **La variation de la figure maternelle : la mer, la mère**

La mer occupe une place particulière dans l'œuvre de Duras, « J'ai toujours été au bord de la mer dans mes livres. » (LMD, p. 84) Fascinante ou terrible, la mer est toujours présente en constituant un espace familial, l'homophonie entre mer et mère, le caractère de l'eau est le caractère maternel.

Dans le *Barrage*, la mère et la mer sont également folles. La mère vit dans le malheur et apporte également du malheur à ses enfants, en adoptant à la fois la protection et la domination ; la mer est présentée comme une force aveugle et puissante qui peut détruire la plaine chaque année. L'histoire centrale est le combat entre deux forces folles.

Dans *La vie tranquille*, Duras raconte une histoire d'amour frère-sœur, la mer toujours présente dans l'esprit de Francine. Après la mort de son frère Nicolas, elle part passer quelques jours au bord de la mer :

« Il y a près de la mer des oiseaux que je ne connais pas. [...] Parfois, ils descendent sur les rochers. Ils sont blancs comme le sel. On les aperçoit aussi qui se reposent sur le ventre à la crête des vagues. Ce sont des oiseaux de la mer. Leurs cris sont plaintifs et lisses. La nuit, quand je ne dors pas, je crois les entendre, mais c'est le vent que j'entends. Il arrive tout d'une pièce de la haute mer et il se fend contre les choses fermes de la terre. C'est une même chose que le bruit du vent et les cris des oiseaux pour l'oreille qui écoute la nuit. On ne peut pas s'empêcher d'y penser, de penser à leurs couvées neigeuses dans le creux des rochers que bat la mer. [...] Que moi je suis couchée dans ce lit, encore vivante pour un temps indéterminé. [...] Je commence à penser à Nicolas, et je finis toujours par penser à ces oiseaux qui dorment dans le

passage du vent, dans les trous des rochers que bat la mer. » (VT, p. 87)

Pendant la nuit, Francine est couchée et entend les cris des oiseaux de mer et les bruits de la mer. Dans son fantasme, la mer est représentée comme un univers baigné de symboles, un monde visuel et sonore. Le frère se transforme en oiseau de mer, inconsciemment, quand elle pense à lui. Francine est comme un rocher qui peut recevoir son frère en lui offrant son trou. Ainsi, « les oiseaux dorment dans les trous des rochers » est une métaphore de l'acte sexuel entre frère et sœur ; en même temps, nous ne pouvons pas ignorer la présence de la mer - les rochers et les oiseaux sont battus par la mer, nous pouvons dire qu'ils déchaînent la colère de la mer.

Ce sont des rêves inconscients que la rencontre entre rocher et oiseau (entre frère et sœur) sous les retrouvailles de la mer (la mère). La mer, puissante et mystérieuse, profonde et étrange, elle bat et dévore, elle donne aussi bien la mort que la vie. Cela constitue un aspect de la « mauvaise mère ».

Dans *Agatha*, c'est aussi une histoire d'amour incestueux entre frère et sœur. Pour le frère, son désir interdit est associé à « la peur atroce » et « perdu dans les ténèbres de la mer, flottant dans les fonds de la mer » (AG, p. 15) ; pour la sœur, son désir est lié aussi à la peur de la mer et à l'angoisse de la perte de son frère dans les vagues de la mer. La sœur voit dans son fantasme l'image de son frère avalé par la mer ; le frère recherche toujours sa sœur parmi les baigneurs<sup>323</sup>, c'est la même crainte de la mer mêlée à son angoisse de la perte de sa sœur.

Dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, quand la fille fait l'amour avec son amant chinois, la mer est toujours représentée :

--- « Elle le touche. Elle touche la douceur du sexe, de la peau, [...] La mer, sans forme, simplement incomparable. » (AM, p. 50)

--- « Elle entend encore le bruit de la mer dans la chambre. Elle se souvient même d'avoir écrit que la mer était présente ce jour-là dans la chambre des amants. Elle avait écrit les mots : la mer et deux autres mots : le mot : simplement, et le mot : incomparable. » (ACN, p. 1608)

---

<sup>323</sup> Voir dans *Agatha*, la parole du frère en p. 22.

D'une part, nous pouvons dire que la mer représente ici un sens de la jouissance ; d'autre part, c'est également le désir du retour dans le sein maternel. La mer, avec ses vagues, ses bruits, ses profondeurs, provoque à la fois le désir interdit, la peur, l'incarnation de l'amour incestueux frère-sœur, et aussi le retour de la mère comme je l'ai déjà cité -- « Notre amour ... notre mère » (AG, p, 65). Tantôt présente, tantôt absente, la mère est toujours là, dans le réel et dans le fantasme : « La mer est complètement écrite pour moi. » (LMD, p. 91)

## **L'absence du père ou la puissance cachée**

### **La mort du père et le Nom du Père**

Il y a toujours le silence autour du père dans les œuvres de Duras, la mère omniprésente contraste fortement avec l'absence du père. Dans *Un Barrage contre le Pacifique*, *L'Eden Cinéma*, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, nous ne trouvons aucune trace de ce personnage parental ; dans *Les Impudents*, *La vie tranquille*, *La pluie d'été* et *Agatha*, bien qu'il soit vivant, la figure du père est moins puissante et moins séduisante par rapport à la mère toute-puissante. Il est vrai que ce sentiment est lié à la mort du père de Duras lorsqu'elle était très jeune.

Dans *Les Cahiers de la Guerre*, une partie sous titrée *L'enfance Illimitée*, Duras décrit la mort de son père : « Mon père était faible, très faible, et il mourut de cette faiblesse. La mort vient comme un sommeil et endort la vie aussi doucement qu'une saine et bonne fatigue. Mon père mourut en dormant, par une bonne après-midi des premiers jours d'hiver. J'ai grandi, mais sa mort a toujours pour moi la douceur d'un sommeil d'après-midi. » (CDG, p. 369-70-71) Le père semble être le grand absent chez Duras, elle dit : « Je n'ai pas eu de père. [...] Enfin, je l'ai eu très peu...suffisamment longtemps. »<sup>324</sup> ; dans *Les lieux de Marguerite Duras*, nous

---

<sup>324</sup> Laura Adler, *Marguerite Duras*, op.cit, p. 24.

pouvons voir une photo de son père, à gauche elle a écrit : « Mon père, je ne l'ai pas connu. Il est mort, j'avais quatre ans. Il a fait un livre de mathématiques sur les fonctions exponentielles, que j'ai perdu. Tout ce qui me reste de lui, c'est cette photographie et une carte postale écrite par lui à ses enfants avant de mourir. » (LMD, p. 48)

Tous ces discours du père sont liés avec sa mort, c'est un personnage flou, pas clair, nous ne pouvons en trouver aucune trace dans ces quatre romans comme le cadre du roman familial durassien; dans les autres romans, l'apparition du père est courte et semble insignifiante.

Il est vrai que le père en tant que personnage réel fait le plus souvent défaut, alors que, sous des substituts divers, le signifié du père est toujours présent. Selon la théorie de Lacan, le père n'est pas un objet réel, mais «une métaphore»<sup>325</sup>, même si le père réel n'est pas présent, il existe toujours un Père symbolique, « le père est un signifiant substitué à un autre signifiant. »<sup>326</sup>

Si un enfant n'a pas du tout de père, le complexe d'Œdipe peut se constituer. Le Père symbolique s'acquitte de sa fonction essentielle dans les relations familiales : « Il n'y a pas de question d'Œdipe s'il n'y a pas de père ; inversement parler d'Œdipe, c'est introduire comme essentielle la fonction du père »<sup>327</sup>. L'absence de père réel ou symbolique dans la famille ne signifie pas l'absence de père dans le complexe d'Œdipe. Dans la famille, il y a toujours trois éléments originels père-mère-enfant, même si le père est remplacé par ses substituts, il existe toujours une place pour lui. Comme Roland Barthes l'écrit : « La mort du Père enlèvera à la littérature beaucoup de ses plaisirs. S'il n'y a plus de Père, à quoi bon raconter des histoires ? Tout récit ne se ramène-t-il pas à l'Œdipe ? Raconter, n'est-ce pas toujours chercher son origine, dire ses démêlés avec la Loi ? »<sup>328</sup>

« J'étais très jeune lorsque mon père est mort. Je n'ai manifesté aucune émotion.

---

<sup>325</sup> Dor Joël, *Le père et sa fonction en psychanalyse*, Point Hors Ligne, 1989, p. 55.

<sup>326</sup> Ibid.

<sup>327</sup> Ibid., p. 54.

<sup>328</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Editions du Seuil, 1973, Paris. Cité par Marguerite Duras : *La relation frère-sœur* de Rong FAN, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 115.

Aucun chagrin, pas de larmes, pas de questions... Il est mort en voyage. Quelques années plus tard, j'ai perdu mon chien. Mon chagrin fut immense. C'était la première fois que je souffrais tant. »<sup>329</sup> En fait, son souvenir est déformé par le temps passé. Cet oubli dissimule à la fois le souvenir traumatisant causé par la mort du père, et aussi son manque, son envie et son amour pour le père. Deux ans avant de mourir, Duras souhaite aller se recueillir sur la tombe de son père, cela nous ramène à l'idée de sa mère qui veut être enterrée avec son fils aîné. Son amour pour le père est évident, comme Laure Adler l'écrit : « Marguerite adorait son père, elle en parlait souvent, [...] Elle avouait à la fin de sa vie qu'il lui avait beaucoup manqué. De lui, elle disait avoir hérité son goût pour la séduction, son humour, et cette nonchalance élégante dans le désir insatiable de se faire aimer »<sup>330</sup>. Toutefois la mort du père, réelle ou symbolique, n'empêche pas les enfants d'éprouver la nostalgie de l'amour œdipien à son égard.

### **L'amour œdipien pour le père**

L'interdit de la présence du père signifie l'interdit de l'amour incestueux pour le père, mais les différents substituts permettent à la fille de satisfaire son désir, la trilogie *Aurélia Steiner* peut en être considérée comme un bon exemple.

Aurélia Steiner est une fille de dix-huit ans qui écrit à son père mort et imaginaire tout le temps, comme elle l'écrit au début : « Je vous écris tout le temps, toujours ça, vous voyez. Rien d'autre que ça. Rien. » (AS, p. 117) Avec ses lettres au père imaginaire, la narratrice cherche à reconnaître son père mort et à se faire aimer de lui, en même temps, elle nous décrit l'image du père à travers sa propre image, quelqu'un de son âge, aux yeux bleus et aux cheveux noirs, autrement dit, elle reconstruit le père qu'elle désire. Toute la narration est au niveau fantasmatique. Le père est déjà mort, cela rend le désir réel impossible, mais ce désir peut être réalisé

---

<sup>329</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras, op. cit.*, P. 60.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 39.

dans le fantasme à travers l'amant, le marin aux yeux bleus et aux cheveux noirs comme son père imaginaire.

Son amour pour le père est fou et fort, cet amour est au-delà du temps, au-delà de l'espace :

--- « Où êtes-vous ?

Comment vous atteindre ?

Comment nous faire nous rapprocher ensemble de cet amour, annuler cette apparente fragmentation des temps qui nous séparent l'un de l'autre ? » (AS, p. 118)

--- « Comment rejoindre notre amour. Comment ? » (AS, p. 121)

--- « Comment venir à bout de notre amour ? » (AS, p. 125)

--- « Je n'ai connaissance seulement que de cet amour que j'ai pour vous. Entier. Terrible. » (AS, p. 127)

--- « Jamais. Jamais, je ne vous sépare de notre amour.

De votre histoire. » (AS, p. 128)

La déclaration d'amour d'Aurélia Steiner pour son père est claire et consciente. Elle essaye de franchir le temps et l'espace pour rejoindre le corps de son père, rien ne peut empêcher ce désir, comme elle l'écrit : « Je vous aime au-delà de mes forces. Je ne vous connais pas. » (AS, p. 140)

Ce désir est renforcé et traduit par l'intermédiaire d'un chat blanc, fou et maigre. Ce chat apparaît durant la trilogie, la faim et le cri symbolisent l'envie inconsciente de la fille pour son père, « Autour de ce chat maigre et fou, la nuit est venue maintenant. Autour de moi, votre forme. » (AS, p. 130) Le chat et la forme du père se superposent. Le chat crie « dans le vent et la faim », la faim du chat est la faim du père de la fille, cette faim chez la fille est le manque d'amour paternel et le besoin. Aurélia Steiner écrit tout le temps à son père pour exprimer son désir, tout comme le chat crie toujours. Elle imagine que le père peut entendre le cri du chat, comme il peut entendre le cri d'amour de sa fille. À travers le chat, elle rejoint son père : « C'est curieux... C'est par ce chat maigre et fou, maintenant mort, par ce jardin immobile, autour de lui, que je vous atteints. Par cette blancheur blanche, ce brouillard infini, que j'atteints votre corps. » (AS, p. 134-5) Aurélia écrit la nuit, le vent, les cris du chat,

le brouillard, la mer... Tous ces éléments constituent l'atmosphère du fantasme, de l'amour, du rêve et du désir.

Le nom d'Aurélia Steiner a aussi des significations superposées comme le nom d'Agatha. Aurélia Steiner est le nom de sa mère morte pendant l'accouchement, de plus, ce nom est évoqué avant la mort du père dans le fantasme de la fille : « Vous avez appelé trois jours durant au bout de votre corde, vous avez crié, répété sans fin qu'une enfant nommée Aurélia Steiner venait de naître dans le camp. [...] Vous avez hurlé, supplié le monde, qu'on n'oublie pas la petite Aurélia Steiner. » (AS, p. 158)

La mère et la fille portent le même nom, la fille veut être la mère pour avoir le père. D'ailleurs, on sait que le nom de la fille n'est pas donné par le père, c'est la fille elle-même, dans son fantasme, qui communique son nom au père. Aurélia décide de son nom : « Je vous souris et je vous dis mon nom. Je m'appelle Aurélia Steiner et je suis votre enfant. » (AS, p. 142) Le nom est choisi par le sujet. L'identification de l'enfant à la mère signifie que l'enfant veut devenir l'amante du père, elle veut prendre la place de la mère : « Ma mère morte en couches sous les bats-flancs du camp. [...] Son agonie est longue. À son côté l'enfant est vivante. [...] Vous baigniez dans le sang de ma naissance. Je reposais à vos côtés dans la poussière du sol. » (AS, p. 147, p. 149)

Cette phrase expose une triangulation originale père-mère-enfant, mais la fille prend la place de la mère, donc, l'image où le père baigne dans le sang de la naissance de la fille représente le désir fusionnel de la fille pour son père. La mère, le père sont morts à dix-huit ans, et Aurélia Steiner finit ses trois textes par la même phrase : « J'ai dix-huit ans. J'écris. » - d'une part, la fille efface la différence entre elle et sa mère, comme elle l'écrit « La différence n'existait » (AS, p. 156) ; d'autre part, les parents sont morts à dix-huit ans, cela les rend éternels, surtout le père. Aux yeux d'Aurélia, il garde toujours sa jeunesse. La différence entre père et fille est également effacée, les deux sont de la même génération et identifiés par leur âge, par leur sang et par leur ressemblance.

En jouant ce jeu d'identification, Aurélia cherche un autre amour qui se substituerait à celui pour le père. Elle fait l'amour avec des marins de passage qui



ressemblent à son père, avec les yeux bleus et les cheveux noirs :

« Parfois d'autres viennent. Ils ont quelquefois l'âge que vous auriez eu.

Dans un monde où vous n'êtes pas en vie ils peuvent me tenir lieu de notre rencontre. Par la longueur et la gracilité adolescente du corps que je vous vois, par la maladresse de votre approche, [...] Je leur donne mon corps frais et ils le prennent. » (AS, p. 143-4)

Cette substitution est représentée par le dialogue avec l'amant-père, c'est par « vous » qu'elle a envie d'être prise, d'être pénétrée, d'être aimée. Elle a aussi assuré l'identification des amants en parlant avec son père dans le fantasme : « Les yeux fermés, je vous aurais demandé : Comment êtes-vous ? Blond ? Un homme du Nord, aux yeux bleus ? Vous auriez, mais à peine, tardé à me répondre : aux yeux bleus, oui, mais aux cheveux noirs. Noirs ? Oui. » (AS, p. 144)

Aurélia Steiner tente également de se faire reconnaître et aimer par la reconstruction de la voix du père :

« Je lui dis : je vais vous donner un nom.

Vous allez le prononcer, vous ne comprendrez pas pourquoi et cependant je vous demande de le faire, de le répéter sans comprendre pourquoi, comme s'il y avait à comprendre.

Je lui dis le nom : Aurélia Steiner.

[...]

Parfois il dit le nom tout entier.

Parfois il dit seulement le prénom.

Parfois le nom seul.

Il ne sait plus dire aucun autre nom. » (AS, p. 161-2-3)

Le retour du père n'est possible que dans le fantasme, la fille crée un père imaginé de son gré, et à travers les lettres écrites et des amants substitutifs pour exprimer son amour interdit. Aurélia répète le nom avec son action d'écrire, le nom n'est pas seulement celui du père, mais circule entre la mère et la fille, son désir incestueux pour le père est ainsi réclamé comme une représentation œdipienne.

## **L'amour substitué vers le père**

Selon la théorie freudienne, l'« envie du pénis » est un élément fondamental de la sexualité féminine. Quand la petite fille découvre la différence des sexes et se sent lésée par rapport aux garçons, elle désire posséder un pénis comme les garçons, puis cette envie du pénis prend deux formes au cours de l'Œdipe : envie d'acquérir un pénis au-dedans de soi (principalement sous la forme du désir d'avoir un enfant) ; envie de jouir du pénis dans le coït.

L'amour œdipien constitue l'amour fondamental pour la fille et le père est sans doute à l'origine du désir du pénis que la mère lui a refusé et qu'elle cherche à avoir de son père, c'est-à-dire, « avoir un enfant » du père est le désir le plus inconscient de la fille. Mais l'intermédiaire est le frère ou l'amant.

## **Le frère-père, l'amant-père**

Dans la tragédie de Sophocle concernant Œdipe, chaque personnage a un double statut pour l'autre, pour Antigone, Œdipe est à la fois son père et son frère, Antigone est en même temps sa fille et sa sœur : l'amour pour le père et l'amour pour le frère se mélangent chez elle. L'ambiguïté et la complicité de l'identification se voient également chez les personnages de Duras. L'amour de la sœur pour son frère est considéré comme une forme fantasmatique de l'amour œdipien pour le père absent.

Dans *La Vie tranquille*, il existe un père réel, mais après sa démission, sa fonction et sa position familiale se réduisent à néant. La présence du père est liée à la scène du bal, c'est la nostalgie de l'amour œdipien, le père a regardé son visage et son corps enserré dans la robe de bal. Nous ne pouvons pas oublier que le regard sous la plume de Duras signifie l'amour : « Je vous regarde. Je vous regardais pour le plaisir : - Je ne sais pas si l'amour est un sentiment. Parfois je crois qu'aimer c'est voir. C'est vous voir. » (AS, p. 139) Francine a un amour incestueux inconscient pour son père et aussi pour son frère. Nicolas, le frère de Francine, est aussi un père, père d'un petit garçon prénommé Noël, Francine l'aime beaucoup. Donc, l'amour pour Nicolas se traduit par l'amour pour son fils Noël, comme si cet enfant était l'enfant qu'elle aurait

eu de son frère. Ici, Nicolas possède un double statut : le frère et le père. Nicolas est mort, le père réel est plutôt mort-vivant, le désir interdit est impossible dans le réel, sauf dans le fantasme.

Aux yeux de Francine, Noël est le produit de la relation incestueuse frère-sœur. Francine laisse Noël téter son sein, cette action dévoile son désir incestueux d'avoir un enfant de son frère. Elle veut combler son manque avec l'enfant qu'elle aurait eu de son frère. Dans ce fantasme elle est devenue un substitut de Clémence -- sa sœur de lait. Dès que Francine porte Noël dans ses bras, elle pense tout de suite à son amant Tiène, elle construit la triangulation père-mère-enfant, ce geste symbolique est accordé avec le statut du père à Tiène. Bien que Nicolas soit le père, il ne s'occupe pas de son fils, cela ressemble à son frère vivant-mort, donc, la fonction n'existe plus dans les relations familiales. Francine veut mettre Tiène à la place du père. Donc, Tiène porte une fonction triple : l'amant, le double de Nicolas, le substitut du père. Ces trois identités sont réunies en une seule personne dont elle veut devenir la femme et avoir un enfant. En plus, elle veut mettre le petit garçon dans la chambre de Nicolas, cela révèle son désir inconscient d'avoir un enfant de son frère. Avec deux enfants -- Noël et le futur enfant de Tiène, il y a un lien intime entre la triangulation frère-sœur-amant et celle de père-mère-enfant, la clé de ce lien est Francine, elle a deux frères et deux pères en même temps. Donc, le désir d'avoir un enfant du père est réalisé à travers l'amour pour le frère et l'amour pour l'amant.

Dans *L'Amant du Nord de la Chine*, la fille exprime clairement son désir d'avoir un enfant de son amant. En fait, l'amant chinois est toujours représenté par un homme plus âgé que la fille - la fille a quinze ans et demi, l'amant déjà vingt-sept ans, (dans *L'Amant* et dans le *Barrage* aussi), c'est un homme qui a presque l'âge de son père. «[...] j'attendais un enfant. [...] J'avais commencé à imaginer comment il serait ». Cet enfant imaginaire est plutôt un enfant qu'elle aurait eu de son père, et l'amant chinois est juste le père manquant.

Mais en réalité, l'amour de la fille pour son amant est très complexe et ambigu, mêlé à son amour pour le frère, et cet amour se mélange avec un sentiment tendre et maternel, son frère est comme son enfant :

« Elle embrasse les cheveux, le visage, les mains posées sur la poitrine, elle appelle, elle l'appelle tout bas : Paulo.

Il dort.

Elle se relève et elle l'appelle encore plus bas : Paulo. Mon trésor. Mon petit enfant. » (ACN, p. 1575-6)

Aux yeux de la fille, « J'aime Paulo plus que tout au monde. Plus que toi. Que tout. [...] C'est comme mon fiancé, Paulo, mon enfant, c'est le plus grand trésor pour moi... » (ACN, p. 1574)

Quand elle dit « Paulo, mon enfant » en éliminant la mère, cela révèle son désir inconscient d'être l'amante de son père et d'avoir un enfant de lui --- son petit frère est l'enfant que la fille aurait eu de son père. Son amour pour lui implique l'amour œdipien pour le père.

### **La fonction du père : la mère, le frère, l'amant**

La triangulation père-mère-enfant est déséquilibrée dans la famille : « La mère jouait déjà le rôle du père. Elle était la protectrice et celle qui ramenait l'argent au foyer. » <sup>331</sup> La mère est omniprésente dans les quatre romans du cadre familial, la figure du père ne paraît pas mais sa présence est dévoilée par le souvenir de la mère : la fonction du père est représentée d'abord par la mère, c'est elle qui s'occupe de toute la famille et se comporte comme son chef. Quand le père est mort, les enfants étaient plus jeunes, le père réel existe dans le souvenir, mais la figure du Père, aux yeux des enfants, est donnée par la mère. Les enfants voient donc leur père à travers leur mère.

Quelle est la place du père ? Quelle trace reste-t-il de son existence ?

---

<sup>331</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 60.

## **Le phonographe -- père**

Dans le *Barrage*, le souvenir du père est raconté par la mère. Les années passées avec lui sont pour la mère « les meilleures de sa vie, des années de bonheur. [...] Comme d'une terre lointaine et rêvée, d'une île. ». Ainsi le père réel est absent, alors le souvenir est d'abord lié avec le Nom du Père ou sa fonction. Pour des enfants en phase œdipienne, ce souvenir peut combler le manque de père puis, quand ils grandissent, le phono laissé par le père devient un objet qui figure la nostalgie de l'amour paternel.

« (Le phono) Il avait été acheté par leur père un an avant sa mort [...] Il (Joseph) se réservait l'usage du phono pour lui tout seul et personne d'autre que lui n'avait le droit de le faire marcher ni même de toucher à ses disques. » (BCP, p. 189)

La présence du phono symbolise la présence du père à la maison, à travers ce phono se noue un lien étroit entre le père et les enfants. Joseph a le privilège de garder le phono du père dans sa chambre, ce qui signifie que Joseph s'est déjà identifié au père et a pris le statut de Père symbolique dans la famille. Suzanne respecte le privilège de Joseph, ce qui indique sa reconnaissance de l'appropriation du Père à travers son frère, comme elle l'écrit : « c'est un phono. C'est à Joseph » (BCP, p. 188) Suzanne affirme que Joseph occupe la place du père. Donc, bien que le père réel soit mort et sa présence réelle impossible, le phono laissé par le père joue le rôle paternel.

Quelle est l'attitude de la mère concernant ce phono ? Le père et la mère sont comme les deux pôles de la famille, dans la partie antérieure j'ai déjà analysé le départ de Joseph et de Suzanne, mais quelle est la fonction du père ?

« C'est drôle qu'il aime tellement ce phono, disait la mère. Quelquefois elle regrettait de l'avoir emmené à la concession parce que la musique surtout donnait à Joseph l'envie de tout plaquer. Suzanne ne partageait pas ce point de vue, elle ne croyait pas que ce phono était mauvais pour Joseph. Et lorsqu'il avait fait jouer tous ses disques et qu'il déclarait invariablement : 'Je me demande ce qu'on fout dans ce bled', elle l'approuvait pleinement, même si la mère gueulait. Avec *Ramona*, c'était inévitable, l'espoir que les autos qui devaient les emmener loin ne tarderaient plus à

s'arrêter, devenait plus vivace. » (BCP, p. 189)

Quand Joseph et Suzanne écoutent des chansons, il leur semble que c'est la voix du père qui les invite à sortir de cette concession et à aller plus loin. Selon Lacan, le Père représente la loi, une de ses fonctions est de poser l'interdiction de l'inceste mère-enfant. « ce bled » signifie à la fois la concession et la mère. Le phono unit le frère et la fille dans une triangulation avec le Père.

Pour Joseph, « Le phonographe tenait une grande place dans la vie » (BCP, p. 166), la mère ne peut pas le supporter : « [...] la mère se soit levée deux ou trois fois pour venir le menacer de jeter le phonographe à la rivière. ». Joseph ne veut plus « être le pénis » de sa mère, il veut devenir un homme en se libérant de l'autorité maternelle, comme je l'ai déjà cité : « Depuis trois ans, il attendait qu'une femme à la détermination silencieuse vienne l'enlever à la mère ». « jeter le phonographe à la rivière » est une menace de castration, le phono, qui représente la voix du Père, provoque le désir de départ de Joseph, mais la mère veut le garder dans son fantasme d'avoir un pénis à elle.

Suzanne est toujours du côté de son frère. M. Jo lui a donné un phonographe en cadeau. Lorsqu'il veut ouvrir le paquet devant elle, Suzanne l'en empêche : « On ne pouvait ouvrir le paquet que devant Joseph. Le phonographe ne pouvait apparaître, sortir de l'inconnu qu'en présence de Joseph. » (BCP, p. 193) Le vieux phono du père a déjà créé un lien intime entre les frère-sœur-père. Cette fois, M. Jo lui donne un nouveau phono envoyé de Paris, « le dernier modèle de La Voix De Son Maître et des disques en plus, les dernières-nouveautés-de-Paris », c'est venu « de bien plus loin que lui, d'une ville, d'un magasin, et que cela était neuf et n'allait servir qu'à eux seuls. » (BCP, p. 192) Pour Suzanne, ce nouveau phono est lié au monde extérieur, il la conduit à une vie nouvelle, une vie tout à fait différente que la vie enfermée dans le « barrage » et « ce bled ». Elle a de plus en plus envie de quitter la mère, le phono est La Voix De Son Maître, il est chargé du sens symbolique de la voix du Père, donc, c'est aussi une incitation à son départ ; Suzanne veut aussi reconnaître à Joseph la place du père en lui offrant ce nouveau phono --- La Voix De Son Maître. De plus, dans son désir inconscient, elle pourrait devenir son enfant et entrer en conflit avec

la mère. En tant que fille, elle se sent toujours abandonnée par sa mère, dans *L'Eden Cinéma*, Suzanne dénonce clairement l'intention de la mère au sujet de la relation entre la fille et M. Jo :

« Elle a voulu me vendre, la mère, à la place du diamant.

Elle demande à Carmen de me vendre.

De trouver un homme auquel me marier, qui m'emmènerait, loin, pour toujours.

Elle veut rester seule, la mère.

Pour toujours. » (BCP, p. 106)

Pour s'opposer à sa mère, la fille a besoin de donner le nouveau phono à son frère. Comme Joseph est le fils, il est moins puissant que la mère, mais si le frère devenait le père, il serait aussi fort que la mère et indépendant d'elle. C'est pourquoi il y a double identité, à la fois celle d'un frère aimé et celle d'un Père symbolique. Donc, son intention d'offrir le phono à Joseph dévoile un sentiment complexe et des fantasmes inconscients.

Le phono représente pour Joseph et Suzanne le signifiant du Nom-du-Père, et exerce sa fonction dans la dissociation de la relation mère-enfant. La Voix De Son Maître à travers ce phono amène le fils et la fille à partir loin, à quitter la mère.

## ■ Pour conclure

La mère est un thème important chez ces deux écrivains. Elle est le nœud central de toutes les relations familiales. Duras crée un lien métaphorique entre la mère et la mer, en interprétant, la mer comme le signifiant du corps maternel, le texte expose la position de la mère envers l'amour incestueux entre le frère et la sœur. Chez Chang, la lune prend cette fonction, même la mère fait défaut, la lune devient souvent le signifiant de l'absence maternelle, elle est son substitut ou un témoin, de plus, la lune est également liée au sort des personnages.

Mais le moyen choisi par les deux est différent. Duras veut reconstruire l'histoire

au cours de l'écriture, avec le mensonge, pour retourner au sein maternel. De plus, le rôle du frère est important pour représenter la figure maternelle ; chez Chang, la mère est « divisée » en deux éléments qui existent séparément en roman et en prose, car l'auteur a caché consciemment sa vie réelle. Même dans ses proses, elle rappelle peu de choses. Elle a un petit frère, mais sa fonction dans la relation familiale est quasiment réduite à zéro.

Dans le roman familial chez Duras et Chang, l'exclusion du père semble être une conséquence logique de la position privilégiée de la mère. Le père est toujours absent chez Duras, mais il est une force que nous ne pouvons pas ignorer. L'absence du père est une déformation du souvenir de Duras, elle l'aime et dans son écriture, elle exprime cet amour incestueux pour son père.

Dans la vie personnelle de Chang le père est omniprésent, mais sa figure est diminuée dans ses œuvres, à part dans *Le méridien du Cœur*, où elle décrit une fille piégée par l'amour pour son père, mais la description du père est très courte. Dans ses proses, elle se souvient de la vie passée avec le père, y compris de sa violence. L'amour et la haine se mélangent, mais cette absence est aussi le signe de l'impossibilité d'accepter la loi symbolique du père, notamment celle qui interdit l'inceste, seule le fantasme permet ce désir.

Bien sûr, du côté de Duras, c'est la même situation, de plus, nous savons que Duras décrit souvent la relation avec l'amant, ce personnage n'est jamais le héros du roman mais son rôle est indispensable dans la relation triangulaire. Par son intermédiaire, l'amour prend le chemin vers le frère, et aussi vers le père.



## **2. Comment comprendre les personnages féminins et masculins dans les écritures féminines d'Eileen Chang et de Marguerite Duras ?**

### Eileen Chang

Dans l'ensemble, dans le roman chinois depuis la fin de la dynastie des Qing, la complexité réside non seulement dans les différences entre les traditions littéraires chinoise et occidentale, mais aussi sous l'influence du mouvement et de la conscience révolutionnaire. Les femmes écrivains au début de la République de Chine n'ont pas obtenu le même statut que les écrivains masculins, en particulier pour celles qui voulaient écrire sur l'expérience féminine, elles sont confrontées aux dilemmes du genre et de l'éthnique.

Dans l'ensemble, au début de la République de Chine, les mouvements féminins comprennent six domaines<sup>332</sup> : (1), la liberté des activités sociales et du mariage ; (2), la question de la virginité ; (3), l'indépendance économique ; (4), l'éducation des femmes ; (5), la participation aux activités politiques ; (6), le bien-être social des femmes.

Réécrire et représenter l'histoire cachée de la domination du patriarcat, révéler la répression, le silence, l'hystérie et la folie des femmes absents dans l'histoire orthodoxe. Chez Chang, la famille – un lieu fermé – est la scène principale, les femmes y sont enracinées. D'après elle, la famille est la lie du féodalisme : le père est le diable autoritaire, la mère est la bonne idiote, l'épouse moderne est le jouet, l'épouse rustique est la viande du sacrifice sur la table.

Chang ne veut pas créer de personnage féminins révolutionnaires, et pas non plus de soi-disant « femmes nouvelles ». Pendant les années 1920, malgré l'effondrement du régime féodal de la dynastie des Qing, la fondation de la République de Chine, le

---

<sup>332</sup> Détails de référence : ZHANG Yufa, 《中国妇女史论文集》 (*L'Histoire de la femme chinoise*), Taipei, 台湾商务印书馆, 2003.

Mouvement du quatre mai et le Mouvement de la Nouvelle Culture, les femmes ont déjà obtenu la personnalité spirituelle indépendante et le statut social comme les hommes ? C'est incroyable (même dans la société contemporaine). Dans de nombreuses œuvres<sup>333</sup> de la même période, sous l'influence de la révolution chinoise et l'indépendance nationale, la plupart des « femmes nouvelles » ont été représentées comme les hommes (y compris par leur comportement et leur langage masculinisé). C'est une imitation de l'autorité de la figure masculine (le père), en fait, les femmes ont été re-marginalisées dans l'écriture ; en outre, ce phénomène indique également le complexe de castration et l'envie de pénis chez ces femmes écrivains, leur écriture est un moyen de compenser.

Chang dit qu'elle n'aime pas la femme masculinisée, les femmes révolutionnaires peintes de fausses couleurs, elle n'a pas de pensées utopiques comme les féministes sur la réalité de la vie des femmes en Chine à ce moment-là. La transformation entre deux sexes n'est pas le moyen de libérer l'anxiété des femmes sous sa plume, mais « à l'aide de la réécriture de l'expérience historique des femmes, les figures masculines peuvent jouer le rôle versé pour être transféré », c'est une écriture « anti-oubli » par rapport aux femmes écrivains révolutionnaires, je vais analyser ces deux éléments en détail plus loin. Chang ne veut pas écrire sur l'histoire ni la révolution, mais sur les « Irrelevant things » choses banales, elle veut éviter le piège du patriarcat, décrire les femmes à l'ombre du patriarcat, leurs hystérie, folie, corps, voix et histoire.

Mais nous ne pouvons pas définir en termes généraux que son écriture est incompatible avec la Nouvelle Culture depuis le Mouvement du quatre mai. En exposant la situation réelle des femmes, Chang nous représente également ses réflexions au sujet de la culture traditionnelle, nous exprime directement ou indirectement l'exigence contre la persécution de l'éthique traditionnelle patriarcale.

Sur le remplacement pour les anciens et nouveaux, l'état de la collision culturelle

---

<sup>333</sup> Bien sûr, on ne peut pas diviser l'écriture féminine seulement à travers le sexe de l'écrivain, mais ici, cela indique en particulier les femmes écrivains pendant le Mouvement de la Nouvelle Culture.

en Chine, Chang a une attitude claire, sa considération de la réalité est sereine, elle ne veut pas exagérer le niveau de changement des révolutions et des pensées nouvelles des années 1930 en Chine.

Le titre *The Fall of the Pagoda* est tout à fait intéressant : qu'a-t-on jeté à terre ? Le « Pagoda » psychologique est-il également jeté ? Peut-être comme Chang l'écrit : « There are very few people, after all, who are either extremely perverse or extremely enlightened. Times as weighty as these do not allow for easy enlightenment » (WW, p. 17)<sup>334</sup>, les gens ordinaires vont continuer à vivre à l'ancienne mode, les révolutions fréquentes sont l'affaire des révolutionnaires.

Lu Xun<sup>335</sup> a écrit l'essai *Sur la chute du Leifeng Pagoda*, il a déjà traité des difficultés de Nora après qu'elle ait quitté sa famille : la libération et l'indépendance ne sont jamais aussi simples que la fugue.

## Les personnages féminins

### Le chef féminin de la famille

Dans les œuvres de Chang, les femmes deviennent chefs de famille en lieu et place des hommes, mais le chef masculin/le Père étant souvent absent, leur statut maître arrange les membres masculins de la famille et aussi les femmes :

- (1) ALOESWOOD INCENSE *The First Brazier* - Madame Liang
- (2) ALOESWOOD INCENSE *The Second Brazier* – Madame Michaud
- (3) *Le méridien du cœur* - la vieille madame Tuan
- (4) *Un amour dévastateur* - la vieille madame Pai
- (5) *La Cangue d'Or* - la vieille madame Jiang (y compris Sixte plus tard)
- (6) *Traces of the Love* - la vieille madame Yang

---

<sup>334</sup> « Il y a très peu de gens, après tout, qui sont extrêmement pervers ou extrêmement éclairés. Le temps est lourd, et ne permet pas la révélation facile. »

<sup>335</sup> **Lu Xun**, de son vrai nom Zhou Shuren, né le 25 septembre 1881 à Shaoxing, province de Zhejiang, et mort le 19 octobre 1936 à Shanghai, est un écrivain chinois, l'un des fondateurs de la littérature chinoise contemporaine.

(7) *Genèse* - la vieille madame Kuang

(8) *Xiao Ai* - la vieille madame Xi

(9) 《相见欢》 (*Réunion heureuse*) - la vieille madame Xun

(10) 《半生缘》 / 《十八春》 (*Eighteen Springs*) - la vieille madame Gu

(11) *The Rouge of the North* - la vieille madame Yao (y compris Yindi plus tard)

(12) *Rose rouge et rose blanche* – la vieille madame Tong

Etc.

Par comparaison, nous voyons qu'il existe une contradiction sur l'identité des chefs féminins : même si les femmes deviennent chefs de famille, leur subjectivité n'est décidément pas indépendante au sens culturel, elles ne peuvent pas être complètement dissociées du symbole de l'ordre patriarcal du système patriarcal. Précisément à cause de cela, ces personnages féminins ne peuvent pas entièrement briser le patriarcat.

Pourquoi ?

Nous trouvons qu'avant chaque nom de famille y a l'adjectif « **vieille** », les années cumulées justifient leur suprématie au sein de la famille, il faut attendre plusieurs années, quand tous les chefs masculins sont morts ou absents, pour que la femme la plus âgée ait l'opportunité de prendre la position la plus élevée. De plus, cette suprématie est récupérée par son fils ou d'autres membres masculins, et ne peut pas être léguée aux femmes de la génération suivante au sens culturel. Le chef féminin de la famille est seulement une victoire factice, le patriarcat va circuler de génération en génération.

### **Madame Liang -- « a little Empress Cixi »**

1), La position dominante dans la famille

Dans la résidence des Liang, après la mort du mari, madame Liang vit heureusement comme « a little Empress Cixi » (la petite impératrice Cixi). Aux yeux de Ge Weilong, Madame Liang est une femme de grande compétence, parce qu'elle a pu non seulement maintenir la roue de l'histoire, mais aussi conserver le mode de vie opulent de la dynastie des Qing dans son petit monde. Dans la résidence des Liang,

c'est la femme qui domine tout, il n'existe pas de chef masculin selon la tradition chinoise, et les hommes sont « des invités ». Les personnages masculins sont ici les jouets des femmes, surtout au niveau sexuel ; cela est en fait une description détournée de la réalité<sup>336</sup>. Veuve, madame Liang est très impressionnante car elle change radicalement l'image traditionnelle rigide de la veuve ; pour elle, toutes les règles d'éthique - Trois respects et Quatre vertus<sup>337</sup>, l'auto-sacrifice, la soumission inconditionnelle -- sont devenus des mots ridicules.

## 2), La jouissance féminine

Plus important encore, ici les femmes savent comment rechercher la jouissance. Madame Liang a changé son espace personnel en un lieu sociable et chasse des proies. Dans ce lieu, toutes les femmes, y compris les domestiques, savent comment satisfaire leurs besoins psychologiques et physiologiques, elles comprennent la valeur de leur propre corps. Bien que madame Liang soit soumise aux accusations extérieures, elle continue à vivre selon sa passion de la vie. Ses paroles et son comportement nous montrent une volonté de se débarrasser de la répression patriarcale et de la puissance destructrice de la sexualité féminine. Par la redéfinition de la sexualité féminine, le texte vise à montrer que les femmes voulaient briser l'auto-répression des femmes sous la culture patriarcale.

Il semble que l'auteur nous décrive l'environnement résidentiel de madame Liang qui, pénétré par « the opulent lifestyle of the late Qing dynasty » (AFB, p. 45) (le mode de vie opulent de la dynastie des Qing), a une nouvelle signification. « The opulent lifestyle » est souvent utilisé pour décrire les hommes, mais ici, ce

---

<sup>336</sup> Dans *The Book of Change*, Chang écrit : « China's realistic attitude toward sex was for man only. Women were the scapegoats who redeemed the world by their virtues. » (BC, p. 44)

« L'attitude réaliste de la Chine envers le sexe est seulement valable pour l'homme. Les femmes sont les boucs émissaires qui rachètent le monde par leurs vertus. »

<sup>337</sup> **Trois respects et Quatre vertus**, ce sont les normes de comportement pour les femmes dans la Chine ancienne, et également le standard pour choisir les femmes. Trois respects signifient : a), pour les femmes non mariées, elles doivent se soumettre aux ordres de leurs pères ; b), pour les femmes mariées, elles doivent suivre leur mari ; c), après la mort du mari, la femme doit suivre son fils. Quatre vertus signifient : le comportement des femmes, la parole des femmes, le visage des femmes et la compétence des femmes, chaque vertu a ses propres normes strictes.

« lifestyle » n'est plus l'apanage des hommes, il est devenu le mode de vie des femmes. Comme les hommes, les femmes savent profiter de la jouissance, il existe un enjeu de pouvoir entre les deux sexes.

D'un autre point de vue, à part la poursuite de la jouissance, les personnages féminins, sous la plume de Chang, ont souvent du mal à séparer les contradictions du statut féminin entre fiction et réalité<sup>338</sup>. Madame Liang et Ge Weilong, Florelle Wong dans *Rose rouge et rose blanche*, Yao Ququ dans *La faïencerie*, Ge Shan dans *Naked Earth*, Ni Xi dans *Une chaîne de pièges*, Pai Lio-su dans *L'Amour dévastateur*, etc., les femmes de cette catégorie sont mieux à même de contrôler leurs propres désirs sexuels. En particulier madame Liang pour qui le corps féminin n'est plus seulement soumis au discours du désir patriarcal, c'est-à-dire la femme comme objet passif du désir.

Dans la résidence des Liang, l'enjeu entre l'homme et la femme est représenté par Ge Weilong, sous une forme de prostitution masochiste – cette décision est volontaire -- elle est devenue le jouet de madame Liang qui chasse les hommes à travers la chair fraîche de Weilong. Ge Weilong pourrait être considérée comme une copie ultime de madame Liang. Tous ces personnages sont apparus dans le premier roman de Chang, tout cela a une signification importante.

#### **Dame Yao - « swore like a mandarin »**

Dans la réécriture de *La Cangue d'or*, Dame Yao dans *The rouge of the North* n'est plus cachée derrière la narration, mais entre en scène. L'autorité de Dame Yao est montrée particulièrement à travers son langage, imitation de celui de son défunt mari.

« 'Huh! this chicken is older than I, the Old Mistress,' she said chewing. 'The addled egg of a cook is padding his accounts. The incestuous turtle egg. Lain by a dog.' **She swore like a mandarin, having been a widow and head of the house so long she had become mannish.** ... She took a spoonful of soup. 'Huh! this chicken is even saltier

---

<sup>338</sup> Cette contradiction, je vais l'analyser dans la partie sur l'écriture féminine de Chang.

than I, the Old Mistress.'»<sup>339</sup>

Dans cette citation, Dame Yao emploie une façon de parler masculine, cette langue violente est une tentative de voler l'autorité patriarcale afin de compenser la perte de l'autorité des femmes dans le système patriarcal, avec le langage violent comme « The incestuous turtle egg. Lain by a dog », Dame Yao (y compris Dame Jiang dans *La Cangue d'or*), exerce en fait le pouvoir d'anti-patriarcat.

En outre, dans cette langue violente, nous pouvons trouver la trace implicite du désir sexuel -- c'est différent par rapport au choix de madame Liang qui veut utiliser le corps pour voler directement le désir. Dans la culture chinoise, les Chinois pensent que la nourriture et le désir sexuel sont les éléments fondamentaux de la nature humaine, en même temps, la nourriture peut aussi représenter indirectement la sexualité. Mais la parole violente ne traduit pas un but violent, bien que Dame Yao garde la domination dans la famille, son autorité montre indirectement, à travers l'imitation de la langue masculine, que son refoulement est seulement libéré grâce à la nourriture. Dans un sens large, la langue folle ou hystérique des femmes, chez Chang, peut être considérée comme une résistance aux normes traditionnelles.

## De la femme déifiée à la femme folle

### La première génération : Dame Kuang - la star « Ziwei »

Le titre *Genèse* a la signification de création d'un nouveau monde par une femme (Kuang Ziwei). Zi Wei (紫微) -- littéralement «pourpre micro», est l'étoile la plus prometteuse du tableau.

Parmi les vieilles dames, Dame Kuang a deux points particuliers :

---

<sup>339</sup> *The Rouge of the North*, j'ai utilisé la version électronique pour analyser, donc, toutes les citations n'indiquent pas les pages précises ; le site disponible est : <http://www.adgo.com.hk/eileen/books/eng/1401.html>

« Hein! Ce poulet est plus âgé que moi, la vieille maîtresse, dit-elle en mâchant. "L'œuf pourri d'un cuisinier est un rembourrage de ses comptes. L'œuf de tortue incestueux. Nourri par un chien. " Elle jurait comme un mandarin, ayant été veuve et chef de la famille si longtemps qu'elle était masculinisée. ... Elle a pris une cuillerée de soupe. «Hein! ce poulet est encore plus salé que moi, la vieille maîtresse ».

D'abord, elle n'est pas cachée dans la structure narrative, c'est l'héroïne chargée d'assurer la direction des affaires courantes de toute la famille. Non comme Sixte dans *La Cangue d'or* ou Yindi dans *The rouge of the North*, Dame Kuang est née dans une famille noble, avec une dot considérable, elle s'est mariée avec le fils de la famille de Kuang, elle n'a donc pas souffert de discrimination de part sa naissance.

Ensuite, alors que les femmes du même âge ne portent pas leur propre nom, « Dame Kuang a le sien -- Ziwei », sur ce point, le narrateur a donné un nom significatif à l'héroïne, ce nom lui-même est une métaphore profonde.

L'étoile Ziwei, le polaris, est considérée comme le chef de toutes les étoiles, au sens de la divination, l'étoile Zi Wei a l'autorité suprême et signifie l'empereur. Ce nom issu de la légende, dans cette nouvelle titrée *Genèse*, affiche un sens profond au personnage de Dame Kuang – le chef féminin de la famille. Ce n'est pas seulement le nom du symbole principal de l'autorité, mais la démonstration de l'importance d'un substitut masculin.

Le nom « Ziwei » indique donc clairement la position et l'identité de Dame Kuang dans « Genèse », c'est également un symbole du maître du destin de la famille.

Née dans une famille riche et puissante, Ziwei est entrée avec sa beauté dans la famille Kuang ; décrite par son beau-père, Ziwei est une "fée vers le bas", irradiant toute la maison. Elle a non seulement pris en charge toute la maison, y compris la gestion économique et du personnel, mais elle est aussi un soutien spirituel indispensable à la réputation de la famille. La divinisation du nom, de l'apparence et de l'identité, tout cela approfondit la couleur mystérieuse de sa majesté et renforce sa position dominante. Cela signifie que le pouvoir de Ziwei ne peut être violé, c'est aussi une démonstration de la position de contre-attaque des femmes sur l'ordre patriarcal.

Pour Ziwei, la base de cette divinisation est révélée par le pouvoir supérieur du père de Ziwei, cela renvoie aussi à l'origine du clan patriarcal. Même ainsi, d'une certaine façon, on ne peut pas nier complètement le rôle déifié des femmes chez Chang. À cet égard, nous devons comparer avec la réalité de l'époque : les femmes, peu importe leur puissance superficielle, ne peuvent pas échapper à l'influence du



chef masculin de la génération précédente, sinon, tout cela, selon l'écriture féminine devrait sombrer dans l'utopie et finir en vain.

Bien évidemment, le nom « Ziwei » est une sorte de piratage du sujet mythique de la légende masculine et la langue/le symbole des hommes. C'est un jeu de simulation pour les femmes qui veulent imiter les hommes dans la société patriarcale. Par conséquent, dans *Genèse*, la signification symbolique du chef féminin ajoute un degré à la couleur féministe. Entre l'individu et la subordination à la culture générale, Ziwei et les rôles comme celui-ci jouent un certain effet.

### **La deuxième génération : Yindi et Danzhu**

Par rapport aux personnages de la deuxième génération, le défi de la question de la subjectivité devient de plus en plus aigu. Comment résoudre ce problème ? Elle y répond de deux façons : la castration de la figure masculine et la description du portrait divinisé des femmes.

#### **◆ Yindi<sup>340</sup> :**

« third day's homecoming », ce jour-là, Yindi et son mari sont assis côte à côte, Chang en décrit le contraste frappant :

« Le couple s'était assis ensemble, à cause de sa colonne vertébrale courbée, le mari n'a pas pu s'asseoir droit ; en revanche, à côté la mariée est majestueuse, telle la statue d'une déesse.»

À travers cette simple comparaison, la position des deux personnes a une signification profonde. Yindi est une femme belle et distinguée comme une déesse, mais son mari est infirme et muet, le trait de Chang est particulièrement froid et cruel.

En fait, déjà avant le mariage, Yindi est décrite comme une femme divinisée : « son visage or silencieux, entre les sourcils un point rouge, comme sur la statue d'une

---

<sup>340</sup> Yindi est l'héroïne dans *The Rouge of the North*, j'ai utilisé la version électronique pour analyser, donc, toutes les citations n'indiquent pas les pages précises ; le site disponible est : <http://www.adgo.com.hk/eileen/books/eng/14/01.html>

déesse.» Après la réécriture, par rapport à Sixte, l'image de Yindi représente un large groupe de femmes.

◆ **Yan Danzhu :**

Dans *Jasmine Tea*, le rôle principal que Danzhu joue étouffe toujours l'identité de Nie Chuanqing. Pour Nie Chuanqing, le symbole de la déesse chez Danzhu est décrit de façon plus évidente, sa divinité est une source indispensable à la vie de Chuanqing : « You'd (Danzhu) be creator, father, mother, a new world, a new everything. You'd be past and future. You'd be God.» (JT, p. 105)<sup>341</sup> La figure divinisée de Danzhu comprend des identités multiples -- le créateur, le nouveau monde, les parents, elle peut dominer le passé et l'avenir.

Les mots ci-dessus sortent de la bouche d'un homme, avec son image féminine et castrée, la force de ce contraste est similaire à la description du couple Yindi et Yao, ceci pour nous montrer l'humilité des hommes et la dignité des femmes. Plus important, dans l'intellect de Chang, le Dieu est toujours représenté comme une femme : « The superman is male, but divinity has something female about it, because a superman and a god are not the same thing. The superman is an aggressive creature whose very being implies a reason for being, a goal. The divine, on the other hand, signifies all-encompassing compassion, limitless sorrow, perfect understanding, serenity. » (WW, p. 88)<sup>342</sup>

Elle indique la différence entre l'homme et la femme, entre Dieu et Superman, la femme est au-dessus de l'homme. De toute évidence, d'après Chang, la divinité des femmes est supérieure à celle des hommes ; Superman au mieux se dépasse lui-même, il ne peut pas atteindre le royaume de Dieu, ni vraiment comprendre « compassion, limitless sorrow, perfect understanding, serenity ». Par conséquent, Chang souligne que : « No matter what stage of cultural development

---

<sup>341</sup> Déjà traduit.

<sup>342</sup> « Superman est de sexe masculin, mais la divinité est féminine, car un superman et un Dieu ne sont pas la même chose. Le superman est une créature agressive dont l'existence implique une raison d'être, un but. Le divin, d'autre part, signifie la compassion, la tristesse infinie, parfaite compréhension, la sérénité. »

we reach, a woman always remains a woman. Men strive toward one sort of advance or another, while women remain the same: basic, fundamental, emblematic of the cycle of the seasons, of the earth, of birth, growth, sickness, and death, of eating and reproducing. Women bind the soaring, errant souls of mankind to the solid trunk of reality. » (WW, p. 88)<sup>343</sup>

Ce passage démontre que la femme, en tant que telle, n'a pas besoin de se transformer en Superman comme l'homme, parce qu'elle représente déjà les quatre saisons, la terre et la vie. Chang ajoute : « On peut trouver les femmes parfaites partout », cela démontre l'attention de l'auteur sur la subjectivité des femmes.

À travers la crainte de la société patriarcale envers la déesse, afin d'atteindre l'objectif de renverser la tradition. Le point spécial chez Chang est la transformation de la figure de la déesse en folle hystérique. Avec le développement de la narration, la répression des femmes s'exprime par l'anxiété et la folie.

Chang infiltre l'inconscient collectif dans sa folie. De la fille ordinaire à la femme divinisée, et jusqu'à la folle dévastatrice, Chang nous expose deux pôles opposés – la divinisation et la folie, la colère féminine et le refoulement réel. Et cette transformation est le résultat de la persécution par le système patriarcal. Nous devons également noter dans le texte la colère féminine qui s'y exprime.

Cette colère est la voix féminine potentielle du texte, ou une sorte de pulsion inconsciente refoulée ; cette voix devient une langue cruelle et une ressource très utile pour l'auteur.

## **Le conflit entre la divinisation et l'identité réelle : Nangong Hua**

Comment comprendre la double identité de Nangong Hua dans *A la sortie du*

---

<sup>343</sup> « Peu importe quel stade du développement culturel nous atteignons une femme reste toujours une femme. Les hommes peuvent tendre vers une sorte d'avancée ou un autre, tandis que les femmes restent les mêmes: de base, fondamental, emblématique du cycle des saisons, de la terre, de la naissance, la croissance, la maladie et la mort, du fait de manger et de se reproduire. Les femmes sont entravées la terre, les âmes errantes de l'humanité vers le tronc solide de la réalité. »

*théâtre* -- femme refoulée et prophétesse ?

Bien que chez les femmes il existe la divinité, dans le monde réel, cette divinité doit faire face à une contradiction complexe, c'est là toute la subtilité des personnages féminins chez Chang.

« Elle savait que sa performance avait été vraiment bonne. La porte ouverte, le soleil rouge couchant brillait. Elle atteint le soleil, la main rouge et les doigts comme une flamme. À ce moment, elle est une prophétesse et indique la voie aux autres. » (AST, p. 72)

Dès le début, Chang met en évidence les caractéristiques d' « une prophétesse », elle a pu élever sa main jusqu'au soleil, laisser ses doigts allumer la flamme pour guider tout le monde. Mais ensuite, l'auteur nous présente une autre caractéristique de cette femme : « Elle prononce beaucoup de mots mais sans ouvrir la bouche, il existe un silence étranger dans sa voix, ainsi, peu importe ce qu'elle jouait, tout est devenu pantomime. » (AST, p. 72-3)

Cette double identité contradictoire peut être liée au point mentionné dans la préface de la deuxième édition de *Chuanqi (Contes et récits)* : « Women who manage to get the upper hand in barren and backward country aren't actually much like the wild roses most people imagine them to be, with dark, flashing eyes, even stronger than a man, brandishing a horsewhip in one hand and willing to use it at the slightest provocation. That's just an image city dwellers have made up to satisfy their need for titillation. In the barren wastes of the future, among the broken tiles and rubble of the ruins, the only sort of woman left will be like the singers in beng-beng opera, who are always able to find a way to survive safe and sound, no matter in which era and no matter in what kind of society; their home is everywhere. » (WW, p. 201)<sup>344</sup>

Le passage ci-dessus est peut être le texte le plus fréquemment cité. D'après ça,

---

<sup>344</sup> « Les femmes qui parviennent à prendre le dessus dans le monde barbare ne sont pas réellement les roses sauvages imaginées par la plupart des gens, avec l'obscurité, les yeux étincelants, plus forte que l'homme, brandissant une cravache à la main et prête à frapper les gens. C'est juste une imagination des citadins pour satisfaire leur besoin d'excitation. Dans le désert de l'avenir, parmi les tuiles cassées et les gravats des ruines, le seul genre de femme qui aura survécu, comme les chanteurs de l'opéra beng-beng, qui sont toujours capables de trouver un moyen de survivre, peu importe dans quelle époque et peu importe dans quel type de société, leurs familles sont partout. »

nous savons que seules les femmes du « beng-beng » opéra peuvent survivre. Dans ce passage, nous voyons que la force de la femme n'est pas la puissance physique comme chez l'homme, mais s'adapte à une variété de changements, « the only sort of woman left will be like the singers in beng-beng opera », peu importe dans quelles circonstances, à quelle époque, dans quelles conditions, elle sera toujours chez elle. Nangong a les caractéristiques de ces femmes.

« Le pousse-pousse allait jusqu'au bout, le ciel au-dessus de la longue rue était comme une gorge profonde, sans fond, un fossé qui a séparé Yin et Yang, de même la famille et le théâtre. Les lampes suspendues très haut, [...] Nangong s'est assise dans le pousse-pousse, les lampes suspendues en l'air l'une après l'autre, la lune de l'enfer s'était levée hors de la gorge profonde. » (AST, p. 73)

Cette citation contient la trace de l'écriture du corps de la femme, « une gorge profonde », « un fossé », « la lune », tout cela fait allusion au corps féminin et à la subordination des femmes.

Chang compare « la lune de l'enfer » avec « le soleil de la scène » pour nous décrire deux situations différentes de la vie, Nangong est arrivée dans les zones limitrophes du Yin et du Yang, partagée entre son statut féminin subordonné et la prophétesse dominante.

Entre la famille et la scène, Nangong a joué deux rôles différents, l'ancien, pris dans un rôle de soutien refoulé et triste, tandis que le second est celui d'un protagoniste, une prophétesse. Toutefois, en tant que femme vivant dans la réalité, elle devrait descendre de la scène et retrouver sa position inférieure dans la famille, nous devons affronter cette contradiction et comprendre que le corps et la double identité de Nangong ont une signification plus large et plus typique.

La narratrice mentionne également que dès que Nangong descend de scène, « elle n'a pas de rôle à jouer » (AST, p. 74), c'est évident que Nangong a déjà perdu le rôle de la prophétesse digne et respectée. À la fin, Chang traite directement du conflit douloureux dans son cœur : « Elle continue à marcher, les larmes près de couler de ses yeux, mais sa maison était là. » (Ibid.)

En décrivant le sort des femmes, Chang ne les sort jamais de la réalité, pour le

sujet féminin, elle garde toujours un calme rationnel et de la distance, dans ses œuvres, on ne trouve pas trace d'utopie parfaite mais fragile, c'est un monde réel et cruel.

## **Le double rôle de la mère folle**

Les personnages féminins ont tendance à jouer un double rôle, à la fois sujet (la mère du mari, la mère, le chef de famille, etc.) et objet (l'épouse et la fille, etc.). Chacune, à son tour, est à la fois objet dépendant (tels l'épouse, le domestique, la fille, etc.), mais aussi personnage doté d'une conscience de soi (tels que le chef de sexe féminin, la folle, etc.) Elles supportent directement et indirectement l'oppression patriarcale, celle-là est sous l'oppression de l'homme, celle-ci est sous l'oppression de la femme qui remplace l'homme pour jouer un rôle dominant dans la famille. Les personnages féminins peuvent donc avoir une double identité : à la fois la victime et la persécutrice ; d'une part, elles résistent à l'oppression du patriarcat, d'autre part, elles sont les parasites et les complices de cette oppression.

Leur tragédie et leur contradiction, c'est qu'elles n'ont pas d'équilibre suffisant entre les deux aspects de leur identité. Par extension, comme Chang le mentionne : « Elle voulait non seulement la liberté de la femme moderne, mais aussi les droits du passé. »

Par exemple, dans *La Cangue d'or*, Alme essuie des revers en cherchant son indépendance, la résistance provient non seulement de la discrimination et des préjugés de la société patriarcale envers les femmes, mais plus directement de la répression de sa mère devenue un agent du patriarcat, nous pouvons en trouver des exemples dans *Genèse* et *The rouge of the North*. La volonté de chercher son indépendance oblige la fille à affronter un double obstacle : la part du patriarcat et la part de sa mère ou du chef de famille féminin. La douleur de la fille est une copie de la douleur que sa mère a subie. Avec la folie, la mère utilise la puissance d'attaque, montrant la nature contradictoire de son identité et libérant le refoulement

psychique.

### **L'oiseau : le désir refoulé de la femme, le destin et le corps**

Hormis l'utilisation de la « lune » pour représenter la mère et le destin du personnage, Chang utilise plusieurs fois « l'oiseau », symbole qui peut représenter le désir refoulé, le corps immature et le destin inchangé et désolé.

--- «The kidnapped maiden seems like a bird in a cage, flailing wildly back and forth in the excess of her despair. » (WW, p. 173)<sup>345</sup>

--- «There was a canary at her place, [...] Rose may have been the most ordinary of girls, but her very youth made her remarkably hard to read. Like that canary-calling out but not really saying anything to anyone. » (RRRB, p. 12)<sup>346</sup>

L'oiseau est un symbole de liberté, avec ses ailes il peut atteindre n'importe quel endroit de son choix. Mais il reste enfermé dans une cage, comme un objet de décoration, il représente la vie solitaire et triste, semblable à la situation des femmes qui ne connaissent pas de mariage heureux dans la société patriarcale.

L'oiseau en cage doit coller à ce petit monde, avec une solitude profonde et l'amertume difficile à dissiper, il éprouve un profond désir de liberté.

--- « Chez elle (Rose), on élevait un canari, dès qu'il poussait un cri elle considérait qu'il l'appelait, et répondait avec empressement : « Oui, l'oiseau ? », et, dressée sur la pointe des pieds, les mains derrière le dos, se haussait, visage levé, vers la cage. Son visage brun, du fait de sa forme allongée, paraissait celui d'un adulte, mais dans ces moments-là il semblait très enfantin. Les grands yeux dont elle enveloppait l'oiseau dans sa cage, au blanc presque bleu, paraissaient fixés sur un point très haut dans le bleu du ciel. » (RRRB, p. 13-14)

---

<sup>345</sup> «La jeune fille kidnappée apparaît comme un oiseau dans une cage, s'agitant sauvagement d'avant en arrière dans l'excès de son désespoir. »

<sup>346</sup> «Il y avait un canari à sa place, [...] Rose peut être la fille la plus ordinaire, mais sa jeunesse était très remarquable, et difficile à comprendre. Comme ce canari criait, personne ne l'a compris.»

Rose ne sait pas si son amour a un bon résultat, elle a des illusions sur le mariage sans doute, mais Chang décrit, de manière délibérément calme et rationnelle, une distance entre la jeune femme et le ciel bleu, le point de démarcation étant sans doute la cage, la situation de l'oiseau symbolise le sort futur de Rose, le mariage ne signifie pas une douce harmonie. Bien évidemment, la distance entre la femme (l'oiseau) et la liberté (le ciel bleu) est trop loin, intouchable. C'est un total désespoir.

La femme la plus malheureuse est Feng Biluo dans *Jasmine Tea*. Dans ce texte, elle est déjà morte depuis plusieurs années, mais du rêve éveillé de son fils Nie Chuangaing, nous pouvons avoir un aperçu de la vie triste de Biluo. Chang a cette métaphore significative : « She wasn't a bird in a cage. A bird in a cage, when the cage is opened, can still fly away. **She was a bird embroidered onto a screen a white bird in clouds of gold stitched onto a screen of melancholy purple satin.** The years passed; the bird's feathers darkened, mildewed, and were eaten by moths, but **the bird stayed on the screen even in death.** » (JT, p. 92)<sup>347</sup>

Feng Biluo a son propre rêve d'amour, mais elle s'accommode d'un compromis en acceptant un mariage soi-disant convenable. Mariée à un homme riche elle vit dans le luxe mais comme un oiseau « embroidered onto a screen », cette belle femme n'a pas le choix, « were eaten by moths », la seule issue est la mort, mais « the bird stayed on the screen even in death. ». À cause de l'oppression psychologique à long terme, sa personnalité a disparue, comme un oiseau en cage, isolé et qui a perdu le pouvoir de voler, elle dépend de son mari, elle ne peut pas chanter et même ses ailes ne peuvent pas bouger. Représentant de la règle féodale et de l'étiquette patriarcale, le « screen » a gardé sous scellés la vie de la femme, « a bird embroidered onto a screen » décrit les conditions de vie du personnage, bien qu'elle ait vécu dans le « clouds of gold [...] of purple satin », la vie luxueuse ne peut pas cacher sa rigueur, le sort de « l'oiseau » est misérable.

Chang insiste toujours sur son intention de décrire le compromis confus et

---

<sup>347</sup> « Elle n'était pas un oiseau en cage. Un oiseau en cage, lorsque la cage est ouverte, peut encore s'envoler. Elle était un oiseau brodé sur un écran, un oiseau blanc dans les nuages d'or cousus sur un écran de satin mauve mélancolique. Les années ont passé, les plumes de l'oiseau sombrent, moisies et mangées par les mites, mais l'oiseau reste sur l'écran, même dans la mort. »



insignifiant des femmes ordinaires. À cause de ce compromis, si une femme devient un « oiseau en cage », c'est plutôt son choix.

Feng Biluo, comme nous l'avons déjà mentionné, est un oiseau brodé à l'écran, mais son fils efféminé est devenu un oiseau misérable, nous pouvons dire qu'il existe une part de volonté chez Biluo, alors que Chuanqing n'a pas le droit de choisir sa naissance : « But Chuanqing, born into that family, had never had a choice. Another bird added to the screen-no matter how much he's beaten, he can't fly away. » (JT, p. 92) ; et sa sensation est « His gown of lined blue silk had a stiff standing collar, and the strong, hot sun shone down inside it, warming the back of his neck. He had a strange feeling, though, that the sky would soon be dark [...] that already it was dark.» (JT, p. 89)

Ceci nous conduit naturellement à faire le lien entre « l'oiseau » et le « noir », en cette journée ensoleillée l'arrière-goût est le sentiment sombre du héros (that the sky would soon be dark [...] that already it was dark). Cela crée un conflit entre le sentiment subjectif et la circonstance objective, comme la question chez Sixte (l'héroïne dans *La Cangue d'or*) – « Où est la vérité ? Où est le mensonge ? » (CD, p. 69)

Chang fait une métaphore semblable dans *The rouge of the North* : « She was so disturbed she did not know what she had inside until he had it in hand moulding and shaping it. She began to feel the little bird's soft beak pushing at his palm. It crouched frightened, making itself round and was shot through with a filling ache.»

Cette analogie a été utilisée vingt-ans plus tôt dans *Rose rouge et rose blanche*, c'est quasiment la même : « Mais il (Tong Zhenbao) n'éprouvait qu'un intérêt médiocre pour son corps. Les premiers temps, elle lui semblait encore assez gentille, ces petits seins en bourgeons lui faisaient penser à des oiseaux endormis au creux de sa main, avec leur propre cœur battant faiblement et un bec pointu qui lui picorait la paume, dur, d'un contact ferme et suave tout à la fois, mais dont la suavité et la fermeté provenaient de sa propre main. » (RRRB, p. 57-58)

Yindi et Yanli sont des femmes insatisfaites au niveau du désir affectif et sexuel,

leur vie conjugale supporte les mécontentements extérieurs (les grognements de sa belle-mère et des autres membres de la famille) et leurs griefs intérieurs, y compris leur désir refoulé sans issue, « l'oiseau en cage » peut seulement accepter passivement le destin. La figure féminine et l'oiseau sont synonymes dans l'écriture de Chang.

Dans *With the Women on the Tram*, Chang écrit : «The women on the tram filled me with sorrow. Women-women whose lives are consumed in talking about men, thinking about men, resenting men, now and forever. » (WW, p. 146)<sup>348</sup> Il y a une servilité volontaire dans le cœur des femmes modernes, elles deviennent, et dans une certaine mesure volontairement, « l'oiseau orné en écran », « beau spécimen de papillon ». (CD, p. 46)

Après une série de dispositions soigneuses, les oiseaux vivent en cage, c'est l'interprétation du sort des femmes. Dans les œuvres d'Eileen Chang, les sujets sont bien différents, mais l'atmosphère est toujours la même. À travers l'analogie des femmes en oiseaux, pour bien créer cette atmosphère nous ne pouvons pas négliger que c'est juste cette atmosphère qui constitue le style unique de son écriture. Les figures féminines comme Feng Biluo, Sixte, Yindi, Yanli, Florelle, sont de la majorité qui supporte le poids du temps, « whose lives are consumed in talking about men, thinking about men, resenting men, now and forever ».

Le choix de nombreuses femmes est le confort matériel, certaines personnes se destinent à une vie luxueuse, par conséquent, cela conduit à la tragédie finale. Il y a aussi une explication au cœur de Chang, dans son article *Mon point de vue sur Su Qing*<sup>349</sup>, nés dans cette époque agitée, pour continuer à vivre confortablement, c'est trop difficile comme fendre la route de la mort en utilisant nos mains, donc, la poursuite de la vie matérielle des gens de notre génération est facile à comprendre, c'est seulement pour obtenir une trop courte harmonie, elle veut prouver à la fin que

---

<sup>348</sup> «Les femmes dans le tram m'ont rempli de tristesse. Les femmes-femmes dont les vies ont dépendaient de l'homme, réfléchissaient au sujet des hommes, obéissaient aux hommes, maintenant et pour toujours. »

<sup>349</sup> **Su Qing**, (1914-1982), scénariste, romancière, dramaturge, essayiste, femme-écrivain représentante du genre littéraire de Shanghai.

« notre époque n'est jamais romantique.

Le destin des personnages féminins semble nous donner quelques conseils, la solitude et l'impuissance du protagoniste sont sans doute l'expression et le souvenir d'une expérience de sa propre vie, en utilisant l'image de l'oiseau en cage avec une attitude à la fois méprisante et sympathique, « après compris l'histoire cachée et les méandres d'une personne », on devrait avoir une attitude comme mentionnée par Ferenzci dans son œuvre *L'enfant dans l'adulte* : « tout comprendre, c'est tout pardonner. »

## Les personnages masculins

Dans l'ensemble, la description des personnages masculins chez Chang suit deux principes : premièrement, le père est « tué », c'est-à-dire que le chef de famille masculin est exclu du texte, la femme a donc la chance de devenir le nouveau chef à cause de cette absence de père ; deuxièmement, sous sa plume les personnages masculins sont souvent castrés et calomniés aux niveaux spirituel ou physique, ils n'ont plus le statut dominant.

Dans les textes sans père, du début à la fin de la narration, les chefs masculins n'apparaissent jamais, ils sont absents et silencieux. Les familles Liang et Ge dans *ALOESWOOD INCENSE-The First Brazier*, la famille Michaud dans *ALOESWOOD INCENSE-The Second Brazier*, la famille Pai dans *Un amour dévastateur*, la famille Tong dans *Rose rouge et rose blanc*, la famille Xi dans *Xiao Ai*, la famille Jiang dans *Un Cangue d'or*, la famille Yao dans *The Rouge of the North*, la famille Duan dans *Le méridien du Cœur*, la famille Yang dans *Traces of the Love*, la famille Tan et Zhou dans *The rice sprout song*, la famille Tong dans *Rose rouge et rose blanche*, la famille Gu dans *Eighteen Springs* sont totalement ignorées par le narrateur, et exclues du texte.

Selon la tradition patriarcale culturelle, le nom des femmes sont supprimés après le mariage, Chang veut également suivre cette règle, les noms du père et de la plupart des personnages masculins sont omis, on connaît leurs noms de famille sans connaître leurs prénoms. Aveugles, muets et sourds, ils ont complètement perdu le droit de parler et de voir. Par exemple : le deuxième fils de Jiang dans *La Cangue d'or*, le mari de Ah Xiao dans *Steamed Osmanthus Flower Ah Xiao's Unhappy Autumn*, le deuxième fils de Yao dans *The rouge of the North*, monsieur Zheng dans *Les fleurs fanées*, etc. De ce fait, la plupart des familles chez Chang sont brisées et incomplètes, voire pathologiques.

### **Les hommes « castrés »**

Par rapport aux femmes déifiées, dans le texte, les personnages masculins sont décrits comme des hommes « castrés » : le handicap physique et le handicap mental. D'après Hish Chih-tsing, ce sont des hommes sombres, maladroits, féminisés.

Par exemple : le mari de Sixte (le deuxième fils de Jiang) dans *La Cangue d'Or* est un infirme atteint d'« une tuberculose osseuse [...] Il s'assied, mais il a l'épine dorsale qui s'avachit et il paraît à peine plus haut que mon aîné qui a trois ans.» (CD, p. 51) ; le fils de Sixte : Albe qui venaient d'avoir treize et quatorze ans, n'en portaient pas plus de sept et huit à cause de leur allure chétive. « [...] dans leurs vêtements épais, les bras écartés du corps, arborant le même visage blanc épaté de figurines en papier mâché.» (CD, p. 70) ; le mari de Yindi (le deuxième fils de Yao) dans *The Rouge of the North*, la poitrine bombée, en dos d'âne, la bouche ouverte, le visage long et pâle, il est recroquevillé par la maladie, garde le silence en clignant des yeux ; le père de la jeune fille dans *Les Fleurs fanées*, monsieur Zheng, est un dandy d'une famille aristocratique, parce qu'il ne reconnaît pas la République de Chine, depuis 1911, il n'a pas grandi. Il aime les femmes et l'opium, mais est naïf comme un enfant. Il est « comme le cadavre du bébé conservé dans l'alcool » ; un jeune homme prénommé Nie Chuanqing dans *Jasmine Tea* est décrit ainsi : « A creepy sneak [...] not an ounce

of manliness», «Three parts human, seven parts ghost», « Such a timid, gloomy, idiotic boy»,(JT, p. 86) une sorte de beauté féminine.

Il convient de noter un point : il ne faut pas diviser complètement ou absolument le handicap mental et le handicap physique, les deux se complètent. Même si elle essaie principalement de montrer leur état spirituel d'êtres castrés, mais nous reconnaissons que le handicap physique, sous sa plume, est le symbole du handicap mental. C'est le moyen de déprécier et dénigrer l'image masculine pour bien montrer le sens spirituel de cette « castration ».

Presque tous les hommes ont les défauts suivants : sans travail, ils fument l'opium, fréquentent les maisons closes, sont des joueurs et des dandys. Jaspe, par exemple (joue et fréquente les filles de joie) dans *La Cangue d'or*, le père de Lio-su (fume l'opium) et son futur mari *Fan Liuyuan* (un genre de Don Juan) dans *Un amour dévastateur*, le père de Nie Chuangqing (un dandy qui fume l'opium) dans *Jasmin Tea*, Tong Zhenbao (a une maîtresse) dans *Rose rouge et rose blanche*, etc. Ceci est lié aux souvenirs d'enfance de Chang et à sa vision de son propre père.

En fait, cette impulsion de castrer ou de négliger la position du père trouve son origine dans ses souvenirs traumatisants, nous pouvons en voir des indices. J'ai déjà présenté la famille de Chang, on sait que son père est un Yishao typique, un dandy de l'aristocratie déclinante, un fumeur d'opium qui a dépensé l'héritage et ne travaille pas. D'après les souvenirs de Zhang Zijing, le frère cadet de Chang, son père a mené une vie de débauche, dilapidé son argent et s'est taillé une mauvaise réputation. Alors qu'ils sont contraints de vivre dans le grenier, il a acheté une nouvelle voiture et embauché un Russe comme chauffeur. Zhang Zijing cite le point de vue d'un ami qui évalue son père : « un incorrigible dissipateur mort très tôt, il n'a pas souffert de la pauvreté. »<sup>350</sup> La mémoire de la figure du père va inévitablement laisser une marque dans son écriture.

---

<sup>350</sup> Zhang Zijing, *Ma soeur Eileen Chang*, op. cit., p. 95.

## Père du diable

### «dark », « evil» et « devil » : la nouvelle définition de la figure paternelle

I forcibly divided the world into two halves: bright and dark, good and evil, god and the devil. Whatever belonged to my father's side was bad, even if I sometimes liked it.<sup>351</sup>

--- Eileen Chang, *Whispers*, p. 156

Cette courte citation extraite de *Whispers* révèle que la figure du père dans le cœur de Chang est orientée du côté «dark », « evil» et « devil », opposée totalement à « bright », « good » et « god ». Cette image négative du père est enracinée profondément dans son écriture. Cette figure du père a une valeur de référence pour bien comprendre les romans de Chang, elle a une signification symbolique importante. Dans la réalité, le père est vu comme un symbole du mal et des ténèbres, cette définition est associée totalement au patriarcat et incluse dans les textes. Cette haine psychologique du père est entièrement projetée dans les romans ; bien évidemment, nous savons que les figures masculines, surtout le père, sont castrées avec les caractéristiques « dark, evil, devil ».

Chang a « castré » les figures masculines par écrit, et même tué le père dans son œuvre, ce qui est lié au refoulement de son expérience réelle et à son désir inconscient. Elle avait dix-huit ans en 1937, quand son père l'a battue et puis l'a enfermée dans une chambre et abandonnée durant plus de six mois. Ce souvenir est très douloureux pour l'auteur, une scène similaire apparaît également dans *Eighteen Springs*, en plus, la figure paternelle est représentée de façon plutôt négative.

À cet égard, l'écriture est comme un remède pour réparer la douleur imprimée au cœur de l'écrivain, elle insulte l'image du père pour réparer l'expérience humiliante, ce désir est satisfait dans ses écrits, selon la théorie freudienne c'est une sublimation. Comme son frère cadet le dit après la mort de Chang : « Autrefois, mon père l'a frappée violemment, elle est tombée. Elle a riposté avec sa plume, c'est très embarrassant pour mon père. »<sup>352</sup> La douleur peut être restaurée par l'écrit.

D'autre part, selon Hélène Cixous, féministe française, il y a dans le processus

<sup>351</sup> Je l'ai déjà traduit.

<sup>352</sup> *Ma soeur Eileen Chang*, op.cit.,p.90.

d'écriture chez les femmes écrivains, l'expression de leurs expériences ; souvent inconsciemment, elles évoquent un souvenir refoulé à la fois mystérieux et ineffable. Elles sont souvent influencées par leurs pères intérieurs, cet élément « simple et mystérieux » fonctionne également pendant l'acte d'écriture. Le père adhère à l'écrivain (femme), l'écrivain (femme) est né du père. Donc, entre le père et la langue, ainsi qu'entre le père et le symbole, il existe un lien indestructible. Cela montre comment la figure du père (personnages masculins) chez Chang est influencée par l'expérience réelle de l'écrivain, y compris le père exilé, les chefs masculins castrés et tous les discours rhétoriques subversifs. L'expérience de la répression l'a conduit à utiliser sa propre anxiété potentielle, et finalement se transforme en attaque des figures masculines. Dans l'écriture, l'auteur enlève le phallus, ce symbole de l'autorité patriarcale traditionnelle.

### **Monsieur Zheng : Le cadavre du bébé conservé dans l'alcool**

Dans *Les Fleurs Fanées*, monsieur Zheng garde seulement son nom de famille, comme les autres figures masculines. Dans le texte, c'est une figure paternelle totalement négative et castrée, toute sa vie est comme une farce qui dure depuis quarante ans.

La castration au niveau du corps est renvoyée directement à la moquerie : « Depuis 1911, l'ère républicaine, il n'a jamais grandi. Il aime les femmes et l'opium, à l'esprit trop naïf d'un enfant. Il est comme le cadavre du bébé conservé dans l'alcool. » (FF, p. 286)

« Le cadavre du bébé » est une métaphore très impressionnante pour les lecteurs, plus « tempérament enfantin », sous le trait sévère de Chang, la figure du père devient plus lourde et naïve.

L'apparence de Zheng est celle d'une beauté, « comme un jeune gentilhomme de Shanghai qui boit du Coca-cola ou fume des cigarettes dans la publicité » (FF, p. 286). En fait il porte un pantalon court, il est devenu un petit garçon en mangeant des pilules pour bébés ; avec la moustache, c'est un vieux maître qui a besoin de fortifiants ; en ajoutant une barbe blanche, il peut jouer le rôle de Santa Claus. Sous

la plume de Chang, le père devient une sculpture qui peut être déformée selon les intentions de l'auteur. Ce Yishao typique subit la violence du langage de Chang, décrit comme « le cadavre du bébé conservé dans l'alcool ». C'est non seulement le remplacement du corps du père par un cadavre sans vie, mais aussi un retour de son identité à l'étape du bébé. Premièrement c'est une façon obscure de « tuer le père », et ensuite, quand le père est retourné à une étape moins développée, l'attachement de la mère pour le garçon dans le complexe d'Œdipe signifie qu'il doit faire face à la crainte de la castration.

En plus, Chang décrit plusieurs hommes-bébés, un autre exemple est monsieur Mi : il est comme un enfant, un petit nez, de petits yeux, comme il ne peut pas décider s'il doit pleurer ou pas. Vêtu d'un costume, le dos droit, comme un bébé emballé. En raison de la violence du langage de Chang, l'image patriarcale est dépréciée, à travers les descriptions de l'homme-bébé/le père-bébé, on trouve la colère féminine. Elle utilise une punition symbolique sur la figure paternelle/patriarcale pour délivrer le désir refoulé, la colère féminine, la dépression et l'anxiété au cours de l'écriture. Les hommes sont laids, égoïstes, incompetents et corrompus, la majorité des personnages féminins sont lâches, matérialistes et aliénants, ceci indique le côté sombre de la nature humaine.



## Marguerite Duras

Sous la plume de Duras, « la femme vacille, convulsive, au bord de la folie », il y a la folle, la mendicante, la femme sans souvenir, la femme fatale, des cris, des malheurs...

« Elles attendent. Elles s'habillent pour rien. Elles se regardent. ... elles croient vivre un roman, ... Certaines deviennent folles. Certaines sont plaquées pour une jeune domestique qui se tait. Plaquées. On entend ce mot les atteindre, le bruit qu'il fait, le bruit de la gifle qu'il donne. Certaines se tuent. Ce manquement des femmes à elles-mêmes par elles-mêmes m'apparaissait toujours comme une erreur. Il n'y avait pas à attiser le désir. Il était dans celle qui le provoquait ou il n'existait pas. Il était déjà là dès le premier regard ou bien il n'avait jamais existé. Il était l'intelligence immédiate du rapport à la sexualité ou bien il n'était rien. Cela, de même, je l'ai su avant de l'expérimenter. » (AM, p. 27-8)

Dans cette section de la narration, elle nous explique ses vues sur la situation des femmes, le malheur d'une femme causé par sa propre faiblesse, si on ne peut pas explorer la jouissance cachée et comprendre son propre désir, puis ce malheur ne peut que continuer sans fin.

D'abord, nous analysons trois personnages féminins très importants et typiques chez Duras, en même temps, nous analysons les hommes ravis/capturés par les femmes, puis nous feront le bilan des caractéristiques du personnage masculin sous la plume de Duras.

### Trois personnages féminins représentatifs

À Vinh Long, Duras rencontre deux femmes qui tiendront plus tard une place très importante dans son monde imaginaire, ces deux personnages se sont introduits dans certaines œuvres telles que *Le Ravisement de Lol. V. Stein*, *Le Vice-consul*, *India Song*... en grande partie sublimées/parfaites par le génie de Duras, ces deux femmes

ne peuvent pas être dissociées du mythe durassien. L'une est une mendicante, l'autre est la femme d'un administrateur, que l'auteur baptise Anne-Marie Stretter.

### **Anne-Marie Stretter -- la femme fatale**

« Il y a eu Vinh Long où passait mille kilomètres plus bas ce même fleuve commun aux amants. Je me souviens de la sorte d'émotion qui s'est produite dans mon corps d'enfant : celle d'accéder à une connaissance encore interdite pour moi. Le monde était immense et d'une complexité très claire. Là, il faudrait inventer un vocable qui dirait que, très clairement, on sait ne pas comprendre ce qu'il y a à comprendre. Il ne fallait pas parler de ça, à personne, même pas à ma mère qui, je le savais, sur ce point de la vie, mentait à ses enfants. Il fallait garder cette connaissance pour moi seule. Dès lors, cette femme est devenue mon secret : Anne-Marie Stretter. » (VM, p. 30)

Est-ce une femme réelle ou un personnage de fiction ?

Peut-être pouvons-nous trouver la réponse dans une lettre écrite par prototype, dans *Les Yeux Verts*, la véritable Mme Stretter écrit à Duras pour montrer son souhait de garder son image fictive/ iréelle : « À travers la jeune femme que j'étais, votre imagination a créé une image fictive qui garde son charme grâce justement à cet anonymat mystérieux et qu'il faut préserver. J'en suis si profondément convaincue moi-même que je n'ai voulu ni lire votre livre, ni voir votre film. Discrétion des souvenirs, d'impressions qui gardent leur valeur à rester dans l'ombre, dans la conscience du réel devenue irréel. » (YV, p. 33)

Son modèle est Elizabeth Striedter, la lettre est pleine d'intelligence, elle veut rester mystérieuse dans le texte et éprouve sans doute du bonheur à être une héroïne éternelle et inoubliable de la littérature contemporaine.

La fascination de cette épouse d'ambassadeur est très évidente dans les oeuvres durassiennes, *Le Ravissement*, *Le Vice-Consul*, *India Song*, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, *La Femme du Gange*... Duras est sûre qu'elle a rencontré cette belle femme en Indochine, mais cette rencontre est plutôt un regard/une observation à distance, « Elle (Duras) l'aperçoit encore, brièvement, toujours de loin, dans sa

voiture, à travers les grilles de son parc, à l'occasion d'une fête donnée dans les salons de l'administration», ou cette femme ne la jamais trouvée, « Marguerite Donnadieu ne verra jamais le regard de son idole s'attarder sur elle. La femme de l'administrateur pourrait passer cent fois devant elle sans la voir »<sup>353</sup> Elle la baptise Anne-Marie Stretter, dans son imagination enfantine, Duras a inventé son corps, son esprit et sa vie.

#### ◆ Le pouvoir féminin

« Elle (A.M.S) a longtemps incarné pour moi une sorte de double pouvoir, un pouvoir de mort et un pouvoir quotidien. Elle élevait des enfants, elle était la femme de l'administrateur général, elle jouait au tennis, elle recevait, elle se promenait, etc. Et puis elle recellait ce pouvoir de mort, de prodiguer la mort, de la provoquer. » (LDM, p. 65)

C'est une femme fatale, qui obtient à la fois le pouvoir d'aimer et le pouvoir de mort, « associe Eros et Thanatos » (Brigitte Cassirame), comme Carmen, elle veut pouvoir aimer qui l'aime, mais est maintenue dans l'impossibilité d'aimer et reste au bord de l'amour, donne la mort à tous ceux qui l'approchent. Il existe les premiers signes de l'amour pour l'autre chez elle, mais la femme ne peut pas vraiment aimer, Duras nous décrit les limites de cet amour et son impossibilité, ce genre de femmes perdues représentent le côté obscur de la féminité. Les scènes érotiques sont très fréquentes chez Duras mais peuvent être considérées comme un camouflage des choses ténébreuses. En fait, Duras connaît une anecdote sur la mort d'un jeune amant de Mme Stretter, comme elle a toujours une préférence pour les histoires d'amour tristes, ce suicide lui donne une inspiration initiale<sup>354</sup>. Dans ses textes, Duras suit également une telle démarche -- Mme Stretter est appréhendée à travers ce scandale.

---

<sup>353</sup> Frédéric Lebelley, *Le Poids d'une plume*, p. 31.

<sup>354</sup> « J'avais entre huit et dix ans lorsque c'est arrivé. Comme la foudre ou la foi. Et elle qui passe dans sa limousine noire. S'appelle presque Anne-Marie Stretter. S'appelle Striedter. La femme de l'administrateur général. Ils ont deux enfants. Ils viennent du Laos où elle avait un jeune amant. Il vient de se tuer parce qu'elle était partie. Tout est là, comme dans India Song. » (VM, p. 27)

C'est une figure désirable par tous, l'amante de tous, on peut regarder autour d'elle y a le désir, la convoitise des hommes, à la fois la déesse et la putain sacrée. Elle néglige les valeurs morales et le carcan de la société, devient une femme libre, charmante et fatale, porte à la fois la vie et la mort, « Elle est le désir, elle est dans le monde du désir ». D'une part, elle a une autonomie complète ; d'autre part, elle « portait ces inconvénients comme les emblèmes d'une obscure négation de la nature ».

L'amant d'Anne-Marie Stretter « qui se suicide parce qu'il ne pouvait plus l'aimer », et il choisit la façon publique – se tuer sur la grande place de la poste pour révéler l'adultère/le tabou au public :

\* « La Dame on l'appelait, elle venait de Savannakhet. Son mari nommé à Vinhlong. Pendant un an on ne l'avait pas vue à Vinhlong. À cause de ce jeune homme, administrateur-adjoint à Savannakhet. Ils ne pouvaient plus s'aimer. Alors il s'était tué d'un coup de revolver. L'histoire est parvenue jusqu'au nouveau poste de Vinhlong. Le jour de son départ de Savannakhet pour Vinhlong, une balle dans le cœur. Sur la grande place de la poste en plein soleil. À cause de ses petites filles et de son mari nommé à Vinhlong elle lui avait dit que cela devait cesser. »

\* « C'était à la fin de la nuit qu'il s'était tué, sur la grande place du poste étincelante de lumière. Elle dansait. Puis le jour était arrivé. Il avait contourné le corps. Puis, le temps passant, le soleil avait écrasé la forme. Personne n'avait osé approcher. La police le fera. À midi, après l'arrivée des chaloupes du voyage, il n'y aura plus rien, la place sera nette. » (AM, p. 109, 112)

À travers ces deux sections de description, nous voyons qu'il s'agit d'une esthétisation et d'une théâtralisation du suicide. Le corps de l'amant devient un objet de spectacle, occupe le centre d'une scène éclairée et publique. Le moment de la mort est également significatif, l'amant choisit la fin de la nuit, l'aube. S'il se suicide, il sera vu par tous, la narratrice met l'accent sur ce moment moitié obscur moitié brillant un constate de cet événement à la fois tragique et sacré, parce que cet acte peut entacher la réputation d'Anne-Marie Stretter, l'adultère entre les deux passe du privé au public, en même temps, à cause de la mort du jeune amant, la figure de

cette femme fatale devient de plus en plus mythique et tentante.

Chez Duras, dans une certaine mesure, le désir équivaut à la mort, et vice versa. La mort devient une façon de réaliser la promesse de l'amour. La mort inexplicée a des points communs : « la rapidité de la décision, la violence du geste et le choix d'un lieu public pour l'exécution du projet. » (Brigitte Cassirame). On peut trouver une scène d'écho de la mort à la fin de *L'Amant* :

\* « Il y avait des gens qui jouaient aux cartes dans le bar des premières, parmi ces joueurs il y avait un jeune homme et, à un moment donné, ce jeune homme, sans un mot, avait posé ses cartes, était sorti du bar, avait traversé le pont en courant et s'était jeté dans la mer... C'était le fils de l'administrateur de Sadec. ... L'âge est resté dans la mémoire, terrifiant, le même, dix-sept ans. » (AM, p. 137)

Un jeune homme, du domaine diplomatique, un suicide théâtralisé. Commence à partir du mythe d'Anne-Marie Stretter, le style d'écriture commence à se modeler. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, Duras insère des dialogues et des réactions des gens autour pour créer et renforcer l'atmosphère horrifiée. Le suicide devient une véritable pièce de théâtre. A. -M. S devient le modèle féminin durassien, avec une sorte d'enchantement secret, la fille construit pas à pas l'histoire (plutôt imaginaire) d'Anne-Marie Stretter.

#### ◆ Charles Rossett, ravi par Anne-Marie Stretter

*Le Vice-Consul* écrit en 1965, par rapport aux romans tendancieux largement autobiographiques *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, ce roman est plutôt une métaphore.

Charles Rossett est le dernier jeune amant/la dernière victime d'Anne-Marie Stretter, il prend la place de la narratrice, imagine l'espace secret d'Anne-Marie Stretter dix-sept ans auparavant, à cette époque-là, il est un enfant.

Duras/Charles Rossett décrit deux décapitations symboliques : la scène sadomasochiste entre lui et Anne-Marie Stretter, et celle où la mendicante croque la tête de poisson devant lui.

Salomé est une femme « phallique et castratrice qui recueille tous les fantasmes

d'une misogynie réactivée par les mouvements féministes »<sup>355</sup>, Anne-Marie Stretter peut être considérée comme une nouvelle Salomé. Mais il ne s'agit plus du sacrifice d'un homme – Jean-Baptiste selon l'évangile de Marc, mais de celui d'une femme à la puissance phallique – Anne-Marie Stretter est décapitée/castrée par l'homme :

\* « Sa main se dresse, retombe, commence à caresser le visage, les lèvres, doucement d'abord puis de plus en plus sèchement, puis de plus en plus fort, les dents sont offertes dans un rire disgracieux, pénible, le visage se met le plus possible à la portée de la main, il se met à sa disposition entière, elle se laisse faire, il crie en frappant : qu'elle ne pleure plus jamais, jamais, plus jamais ; on dirait qu'elle commence à perdre la mémoire, personne ne pleure plus, dit-elle, rien n'est plus à comprendre, la main bat, chaque fois plus ponctuelle, elle est entrain d'atteindre une vitesse et une précision machinales, la perfection bientôt. Anne-Marie Stretter a une beauté sombre tout à coup, lisse, elle accepte la déchirure de son ciel, la mobilité de sa tête est merveilleuse, elle se meut autour du cou à volonté, huilée, rouage incomparable, elle devient, pour la main de Charles Rossett, organique, instrumentale. » (VC, p. 959)

« Le visage se met le plus possible à la portée de la main », « la mobilité de sa tête est merveilleuse, elle se meut autour du cou à volonté, huilée, rouage incomparable, elle devient, pour la main de Charles Rossett, organique, instrumentale », à travers la description de la tête séparée du reste du corps, Charles Rossett inscrit la décapitation d'Anne-Marie Stretter dans son imagination/hallucination. Il veut s'emparer du pouvoir phallique incarné de cette femme, la propriétaire des amants, y compris Charles Rossett lui-même. Cette dame marquée par l'amour et la mort, séduit et exécute les hommes, ceux qui sont manipulés et perdent la raison à cause du désir féminin. La femme représente un danger pour l'homme, il se sent happé par sa propre fascination pour Anne-Marie Stretter. La mort de Salomé est présente dans le fantasme de Charles Rossett, le reflet dans le monde réel est l'évocation du soleil

---

<sup>355</sup> Mireille Dottin-Orsini, *Salomé* in *Dictionnaire des Mythes littéraires*, cité par Brigitte Cassirame, dans *Anne-Marie Stretter, une figure d'Eros et de Thanatos dans l'œuvre de Marguerite Duras*, p. 19.

sortant de l'océan dans « sa rouille flamboyante » et il voit la tête ensanglantée d'Anne-Marie Stretter, elle nageant, son corps entièrement sous l'eau, sauf la tête. Cette scène du soleil sortant de l'océan placée juste après la décapitation symbolique d'Anne-Marie Stretter, et puis il rencontre la mendiante qui croque la tête d'un poisson vivant devant son regard médusé, ce comportement lui rappelle son crime symbolique envers Anne-Marie Stretter, « le poisson ne représente pas seulement, selon un décodage trop sommaire, l'appendice masculin. Il figure aussi bien l'enfant, celui qui remuait dans le ventre de la mendiante »<sup>356</sup>, cela traduit le fantasme infantile chez Charles Rossett : la castration par la mère phallique inversée dans la castration de la même mère ; ce réel nous montre les désirs refoulés et les névroses d'enfance chez Charles Rossett : la peur de la castration, la peur de la folie féminine. La mendiante ensuite plonge dans l'eau, exceptée sa tête qui sort de l'eau, elle est comme Salomé ressuscitée, le poisson menacé de décapitation à nouveau. La danse de Salomé est remplacée par le chant de la mendiante « la bouche pleine de poisson cru ». Salomé porte le plat et subi le même châtiment que Jean-Baptiste plus tard, et aussi Charle Rossett.

Charles Rossett « est enfant », donc, sa violence imaginaire est celle d'un enfant battant sa mère, la mère se laissant faire par son enfant. L'identité du personnage est dans un cycle de transformation, il y a une double personnalité chez Anne-Marie Stretter : masculine et féminine, agresseur et victime.

Dans la pièce de théâtre d'Oscar Wilde, Salomé baise la tête de Jean-Baptiste, puis est tuée. Son désir détruit l'homme désiré, et puis la détruit elle-même, «la saveur du sang [...] peut-être est-ce la saveur de l'amour ». Anne-Marie Stretter renferme tous les dangers, elle est donneuse de l'amour en même temps que de la mort, coupeuse de tête en conservant la puissance féminine et la puissance masculine. Le récit s'achève par le suicide de cette femme fatale.

---

<sup>356</sup> Monique Schneider, *Au seuil de l'immolation*, cité par Brigitte Cassirame, *Anne-Marie Stretter, une figure d'Eros...*, p. 22.

## **Lol. V. Stein - la belle au bois dormant debout**

Je l'aime infiniment, cette Lol V. Stein, et je ne peux pas m'en débarrasser. Elle a pris pour moi une..., une sorte de grâce inépuisable.

--- Duras

Duras construit le labyrinthe dans son univers, des personnages réapparaissent ailleurs portant le même nom. L'histoire de Lol commence par un bal, dont le centre est Anne-Marie Stretter, racontée dans un roman difficile à comprendre – *Le Ravissement de Lol. V Stein*.

Fille de dix-huit ans, fiancée à un jeune homme, Michael Richardson ; Lol témoigne de la scène du crime durant laquelle son fiancé est pris par la femme fatale Anne-Marie Stretter. Lol est enlevée par Anne-Marie Stretter dans un silence de mots et une musique assourdissante. Morte psychiquement, dans un état hypnotique, Lol n'éprouve plus le moindre sentiment, mais « une étrange omission de la douleur », elle perd sa propre identité. L'évanouissement de Lol dure vingt-ans, jusqu'au retour à S. Thala.

Anne-Marie Stretter séduit à la fois le jeune homme et la jeune fille, c'est le même coup de foudre pour Lol comme pour son fiancé. Après avoir vu le rapt de son fiancé, elle se fige « derrière les plantes vertes, près du bar », et mène une existence blanche, hors du temps et de l'espace. Comme Lol ne sent pas la douleur, elle devient folle lors de ce bal de S Thala. Elle s'arrête de grandir, alors que le bal continue.

Concernant l'expérience de Lol, Lol montre que les mots comme son corps féminin sont troués : « Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres auraient été enterrés. On aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait convaincus de l'impossible, il les aurait abasourdis à tout autre vocable que lui-même, en une fois il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant. » (R, p. 762)

L'abandon de soi est réalisé dans le texte, le dépeuplement de soi commence. Lol s'échappe sans cesse pour pousser tout le développement de l'histoire : elle s'échappe « à la définition de l'amour, à l'ordre social, à toute tentative de



catégorisation. [...] à son fiancé, à son mari, à son amant, à son lecteur, et même à son auteur.»<sup>357</sup> Ses paroles sont plutôt énigmatiques, des hallucinations passent dans sa tête, y compris des fantômes ou des fantômes. Lacan dirait que Lol parle tout le temps, par la bouche ou par le corps. Lol est prolongée dans la solitude et une tristesse fondamentale, se sent toujours fatiguée, prise dans un sommeil permanent.

Si nous ignorons ou ne parlons pas du malheur et de la tristesse du passé, n'est-ce pas que nous serons en mesure de pleinement et complètement oublier ? Comme la mère de Duras, les gens autour de Lol pensent que c'est une bonne méthode pour effacer le malheur. Tous ont peur d'évoquer la nuit où Lol est abandonnée par son fiancé et prétendent que rien ne s'est passé. Mais elle veut comprendre son consentement à voir son fiancé s'éloigner d'elle. Comme le silence donné à Duras par la mère, le passé de Lol, tout est couvert par le silence.

Il existe un seul moyen : revenir au point de départ originel et ouvrir le sceau de la mémoire. Au lieu du crime pour comprendre le crime d'amour. Duras dit que son but est de « Dire le vide, la transparence de Lol ».

Elle perd la mémoire, perd sa tête, et ne peut pas contrôler sa pensée dérangée<sup>358</sup>. Peut-être dès sa naissance, selon le point de vue de Tatiana, est-elle déjà folle. Elle passe sa vie tranquille docilement, mais elle n'est pas vraiment entière. Dans ces années de silence, elle vit hors du monde et du temps.

#### ◆ Qui est Lol ?

Le modèle de Lol reste très flou, Duras dit que Lol est une jeune malade de trente ans rencontrée dans un hôpital psychiatrique un dimanche. Duras a passé quelques heures avec elle, « belle, sereine, le regard vide », selon la narration de Laura Adler, elle se sent hors du commun, d'autres la disent folle, pourtant ses paroles tiennent des propres sensés, Duras est impressionnée par cette femme. Mais elle dit aussi : « Je ne sais pas d'où vient Lola Valérie Stein », et affirme son ignorance de l'origine de

---

<sup>357</sup> Laura Adler, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 579.

<sup>358</sup> « Elle est incapable de réfléchir, Lol V. Stein ; elle s'est arrêtée de vivre avant la réflexion. C'est peut-être ça qui fait qu'elle m'est tellement chère, enfin, tellement proche. » (LMD, p. 98)

Lol : « Je ne l'ai jamais vue, [...] je mourrai sans doute sans savoir exactement qui c'est. » (LMD, p. 96)

Duras crée Lol, ce mystère féminin, « réalise littéralement le 'fantasme' de Lol, un corps de mots et d'images écrites. » (Michel David) « ses cheveux avaient la même odeur que sa main, d'objet inutilisé », « une odeur fade, de poussière ... ses traits commençaient déjà à disparaître », « prodigue de la douleur avec générosité » (R, p. 751), loin du monde, loin des gens. Duras réécrit neuf versions, nous savons que Lol est un trésor incomparable. Dès le début, ce roman entraîne loin de la tradition et des règles habituelles psychologiques.

Femme mince, s'évapore et disparaît à tout moment, au bord d'une dépression nerveuse. Duras laisse toujours une part d'elle-même dans les femmes qui prennent vie sous sa plume. Depuis son enfance, elle est associée à la peur et la transfère à Lol. Dans le processus de création, la peur s'accompagne de l'alcool. Les personnages apparaissent dans ce récit, et puis continuent l'histoire dans un autre.

Qui est Lol ? Quelle est la signification de ce nom - Lol V. Stein ? Selon le commentaire de Lacan<sup>359</sup> et l'explication précise de M. Borgomano : Lol V. Stein – les deux ailes s'envolent autour de ce centre – un 0, zéro, symbole du rien, du vide, ce vide est au cœur de Lol ; O, bouche ouverte, « l'eau » fuit et échappe à toute prise ; V, ciseaux ; Stein, la pierre. Comme M. Borgomano le mentionne, « chez Duras, les noms 'ne nomme[nt] pas', et n'identifient pas non plus, mais ils entrent dans un réseau de significations »<sup>360</sup>, l'identité de Lol est « de nature indéfinie qui pourrait se nommer de noms indéfiniment différents et dont la visibilité dépend d'elle », factice, « Qui avait remarqué l'inconsistance de la croyance en cette personne ainsi nommée

---

<sup>359</sup> « Du ravissement – ce mot nous fait énigme. Est-il objectif ou subjectif à ce que Lol V. Stein le détermine ? [...] Ravie. On évoque l'âme, et c'est la beauté qui opère. [...] Ravisseuse est bien aussi l'image que va nous imposer cette figure de blessée, exilée des choses, qu'on n'ose pas toucher, mais qui vous fait sa proie. [...] Cet art suggère que la ravisseuse est Marguerite Duras, qui nous les ravit. » (Jacques Lacan, *Hommage fait à Marguerite Duras du Ravissement de Lol V. Stein*, in *Autre Ecrits*, p. 119)

<sup>360</sup> Madelaine Borgomano, *Le Ravissement de Lol V. de Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1997, p. 27.

sinon elle, Lol V. Stein, la soi-disant Lol V. Stein ? ». En outre, « Quand elle parle, ... sous les yeux une façon personnelle, et capitale de mentir, un champ immense mais aux limites d'acier, du mensonge »<sup>361</sup>. Cette femme mystérieuse n'a pas de consistance, Jacques Hold est ravi par elle, nous aussi les lecteurs. La question de son identité est une des causes de sa maladie/folie. L'espace de cette folie est l'espace du monde. Le titre est déroutant et confus, rapt ou enchantement, on ne sait pas quel est le sens le plus proche du texte, Duras le fait volontairement.

#### ◆ Le traumatisme originel du bal et la scène primitive

Lol regarde danser le couple de son fiancé avec Anne-Marie Stretter, elle voit d'abord leur rencontre comme « le coup de foudre », puis la danse : « Ils avaient dansé. Dansé encore. Lui, les yeux baissés sur l'endroit nu de son épaule. Elle, plus petite, ne regardait que le lointain du bal » (R, p. 745) ; les danseurs ne se parlent pas, sauf « leurs mains jointes pendant la danse » (R, p. 746), ils ne se touchent pas. Le désir circule, même Lol est fascinée par les regards. La danse devient un signe de l'exclusion, à travers le regard, Lol est bloquée, « la souffrance n'avait pas trouvé en elle où se glisser, elle avait oublié la vieille algèbre des peines d'amour » (R, p. 745), mais l'aurore arrive, les danseurs doivent « sortir de la nuit », Lol est détruite : « quand elle ne les vit plus, elle tomba par terre, évanouie » (R, p. 747), mais le bal ne finit pas dans le fantasme, « reprend un peu de vie, frémit, s'accroche à Lol. Elle le réchauffe, le protège, le nourrit, il grandit, sort de ses plis, s'étire, un jour il est prêt. » (Ibid.) Le crime du bal se répète, mais cette fois, le couple de danseurs est formé par Lol et Jacques Hold, l'amant de Tatiana. Le bal frustré une autre femme qui figure comme le double de Lol, ce changement de place ne guérit pas Lol, elle toujours murée dans un espace clos – le bal.

Et le pouvoir magique d'Anne-Marie Stretter apparaît à un autre bal. Dans le *Vice-Consul*, le bal est donné par l'ambassadrice : la même femme fatale, vêtue de la même robe noire, son partenaire de danse est le même homme Michael Richardson.

---

<sup>361</sup> Ibid.

Les deux dansent dans le soi-disant désir plutôt que dans l'amour.

Selon Freud, la scène primitive est « un élément qui manque rarement dans le trésor des fantasmes inconsistants qu'on peut découvrir chez tous les névrosés et probablement chez tous les enfants des hommes »<sup>362</sup>, l'enfant peut voir les rapports sexuels de ses parents. Dans le bal terrible, n'oubliez pas qu'Anne-Marie Stretter est entrée avec sa fille, bien que la mère l'oublie totalement après, dans le fantasme de Lol, elle a en fait occupé la place de la fille d'Anne-Marie Stretter. La mère est très forte. Lol imagine qu'entre Michael Richardson et Anne-Marie Stretter existe une scène érotique : « Cet arrachement très ralenti de la robe d'Anne-Marie Stretter, cet anéantissement de velours de sa propre personne, Lol n'a jamais réussi à le mener à son terme. » (R, p. 763) Le corps de la femme demi-nu, apparaissent seulement les seins blancs, l'acte sexuel s'arrête. La scène reste toujours inachevée. C'est pourquoi Lol est incapable d'autre chose que la répétition en cherchant des substituts ou en lançant le jeu de remplacement pour essayer de retourner au moment du ravissement et à reconstruire une mémoire de l'oubli. C'est une « fin sans fin ». (R, p. 841)

#### ◆ Lol et les autres

Dans *La Vie matérielle*, Duras dit que : « Toutes les femmes de mes livres, quel que soit leur âge, découlent de Lol V. Stein. C'est-à-dire d'un certain oubli d'elles-mêmes. Elles ont toutes les yeux clairs. Elles sont toutes imprudentes, imprévoyantes. Toutes, elles font le malheur de leur vie. Elles sont très effrayées, elles ont peur des rues, des places, elles n'attendent pas que le bonheur vienne à elles. Toutes les femmes de cette procession de femmes des livres et des films se ressemblent, depuis *La Femme du Gange* jusqu'au dernier état de Lol V. Stein, dans ce script que j'ai perdu ». (VM, p. 36)

Elles sont libres, n'appartiennent à personne, y compris au père et à l'amant, le sentiment ne peut pas être entravé. Les hommes peuvent passer par elles, mais

---

<sup>362</sup> J. Laplanche et J. -B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 432.

jamais les posséder ou les dominer. En particulier, elles sont renfermées sur elles-mêmes, ne restent pas dans leurs corps, ni leurs noms du père (signe du patriarcat).

Les œuvres reproduisent la réflexion sur la condition féminine, la mode de pensée féminine d'appréhension du monde est montré par la folie qui se charge d'oubli complet mais sans douleur, « les textes rencontrent toujours l'impossible, et au bout de cet impossible, la folie » (M. Borgomano), plutôt la folie heureuse. L'omission de toute souffrance → la folie = le bonheur, la folie devient plus désirable chez Lol, et n'a pas de sens négatif d'après Duras, il n'existe pas de frontière entre la folie et la non-folie, les gens normaux en apparence portent aussi la possibilité de devenir fous. La folie peut prouver que le monde est insupportable et signifier un espoir. Lol ne parle pas beaucoup, le silence est juste un écho de sa folie, un cri sans voix.

Que se soit l'homme ou la femme, ils sont plus ou moins perdus, physiquement, émotionnellement ou psychologiquement. Chacun cache le passé et possède son propre secret.

Les personnages masculins portent souvent une position sociale, ils ont l'air de gens normaux, mais en fait, ils sont très peu individualisés et ont perdu leurs identités à cause de la femme. Pour Lol, il n'existe pas de grande différence entre Jean Bedford et Jacques Hold. Ce sont des hommes sans visages, on ne connaît pas leurs portraits et leurs traits psychiques, dans le texte, leurs comportements majeurs et évidents sont pareils : courir « après toutes les femmes » (R, p. 764), ils sont coureurs<sup>363</sup>. Ils jouent le même rôle pour Lol : un substitut ou un outil pour retourner au bal original dans le fantasme de Lol. Le mariage entre Lol et Jean Bedford, la relation « amoureuse » entre Tatiana et Jacques Hold ne sont pas solides.

#### ◆ Le mythe de la mendicante

Dans la rue de Vinh Long, Marguerite rencontre la mendicante, plusieurs fois. C'est

---

<sup>363</sup> Jean Bedford: « avec les très jeunes ouvrières de son usine ». (R, p. 753)

Jacques Hold : « Sur les femmes jeunes et belles, il se retournait, s'arrêtait parfois, vulgaire ». (R, 791)

vrai ? Peut-être. L'enfant mort de la mendiante lui a laissé une blessure mentale très profonde. Duras invente une histoire plus complète et plus originale. D'après la description dans le texte : elle semble très jeune, mince, et sale, avec une plaie au pied. Elle mène une vie dissolue, donne naissance à des enfants puis les abandonne comme on jette un fruit mûr, crie jour et nuit.

Des scènes du *Barrage* se déplacent dans le *Vice-Consul* : par exemple, la présence de la mendiante, son bébé est malade, elle l'offre aux autres, le bébé est mangé par les vers. Dans le *Vice-Consul*, la mendiante s'enfuit à l'arrivée du docteur. On ne sait pas la fin de la mendiante, mais en fait, elle n'a pas disparu. Elle ne se sent pas triste pour l'enfant mort, parce que ce fait est naturel comme le remplacement des quatre saisons. Elle marche dans Calcutta que Duras invente, l'odeur nauséabonde dans la ville chaude.

Après la naissance, l'enfant quitte le ventre de la mère, la fille porte la nostalgie/le traumatisme de la naissance de l'unité avec le corps maternel et le rêve du retour au sein maternel.

La folie de la mendiante commence par la séparation brutale avec la mère, qui l'a chassée de la famille et même menacée de mort : « Elle insiste, elle le croit, elle marche, elle désespère : Je suis trop petite encore, je reviendrai. Si tu reviens, dit la mère, je mettrai du poison dans ton riz pour te tuer. » (VC, p. 894)

Pourquoi la mère chasse-t-elle la fille ? C'est parce que la fille tombe enceinte après être entrée dans la forêt avec un pêcheur.

La mère est la nourrice et distribue le riz chaud à la fille afin de la maintenir en vie : « Je veux retourner à Battambang pour un bol de riz chaud, ensuite je repartirai pour toujours. Elle veut le riz chaud, elle veut, dit les deux mots : riz chaud. Rien ne vient. » (R, p. 856)

Toute l'histoire de la mendiante que nous regardons est son retour vers le lieu maternel, vers sa mère : « elle cherche sa mère fatiguée qui l'a chassée. [...] Elle ne savait pas, cette femme, elle ne savait pas tout, mille kilomètres de montagnes, ce matin, ne m'empêcheraient pas de te rejoindre, innocente, dans ta stupéfaction tu oublieras de me tuer, sale femme, cause de tout, je te rendrai cet enfant et toi tu le

prendras, je le jeterai vers toi et moi je me sauverai pour toujours. Avec cette lumière crépusculaire des choses doivent s'achever et d'autres recommencer. C'est sa mère, sa mère qui opérera donc cette naissance. Et de celle-ci, elle, cette jeune fille, elle sortira aussi une nouvelle fois, oiseau, pêcher en fleurs. » (R, p. 857)

Pendant la conversation sur la mendicante, Anne-Marie Stretter pleure ou dort ou reste silencieuse, cette réaction la rend proche de la mendicante, mais elle choisit une façon passive et douloureuse.

### **L'homme « féminin »**

L'histoire de l'amant chinois, vaie ou non, ce n'est pas ma direction de recherche, beaucoup de biographies ont déjà montré leurs fruits. Notre centre d'intérêt est l'amant sous la plume de Duras - des traits distinctifs, l'universalité de ces caractéristiques est justement le problème que je voudrais résoudre.

Comme madame Liang (et Ge Weilong) chez Chang, les hommes/amants sont captifs du désir féminin, c'est la fille qui décide de la direction du développement de l'histoire et marque les étapes. Chaque description du processus de l'action sexuelle est la même, comme une cérémonie similaire.

Dans la trilogie de l'amant (*le Barrage*, *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord*), sauf dans le *Barrage*, l'amant est blanc, les deux autres décrits sont chinois à peau claire à l'odeur d'ambre, presque blanche comme les Blancs. Ils sont faibles, petits, la figure n'est pas belle, mais ils sont riches, très fortunés. Les jeunes autour de l'âge de vingt-cinq ans, possèdent de grosses limousines noires et s'habillent de costumes élégants de tussor amples et bien coupés, qui conservent l'odeur de l'opium (Pierre, frère aîné de la fille, fume aussi l'opium, peut-être que c'est un reflet de cette réalité, mais c'est sûr que le commerce de l'opium en Indochine à cette époque-là est très florissant).

La bague en diamant ornée aux mains des amants, les mains des amants durassiens sont toujours belles et élégantes. Les mains plus le diamant équivalent à

une combinaison sublime, « une valeur royale ». Les mains sont érotiques, le point de départ de la passion, « un ornement affolant et un excitant sexuel » (Laura Adler). Les mains dans les descriptions des amants sont importantes :

--- « les mains, petites, étaient soignées, plutôt maigres, assez belles. » (BGP, p. 178)

--- « C'est maigre, ça s'infléchit vers les ongles, un peu gras comme si c'était cassé, atteint d'adorable infirmité, ça a la grâce de l'aile d'un oiseau mort. » (ANC, p. 42)

L'existence de l'amant est pour la fille/femme se débarrasser de toute limite, par exemple : l'histoire de l'amant chinois lui laisse une possibilité de se libérer du bloc de sa famille.

Pour la fille, il existe l'obligation de sauver sa famille de la misère. En raison du désir d'argent, l'argent est donc le moteur du désir. Chaque fois, l'amant doit porter sa bague en diamant, c'est le départ du désir. L'amant devint un objet d'échange, d'une part, il peut emmener la fille pour quitter la mère, d'autre part, il devient la ressource unique de la famille Donnadiou. Donc, quel rôle Duras a joué ? Une complice ou une victime ? Peut-être pouvons-nous dire que dans la trilogie, ce jeu original d'argent est transformé pas à pas en une histoire d'amour. Les comportements de la fille sont plutôt un choix pour l'amour de la mère - l'attitude tacite de la mère, même si c'est une chose heureuse pour elle, bien qu'elle s'oppose au mariage avec un indigène. Mais pendant ce processus, la fille sent que la jouissance vient de l'homme, il s'agit aussi de la dévotion pour la mère. Mais nous savons que l'amant n'a pas coupé le lien entre la mère et la fille, la fille ne peut pas se délivrer de sa famille.

Elle écrit toujours, et épuise toute la honte par l'écriture. Elle vide la partie sombre et le malheur, écrit et réécrit, transforme la passion répétitive en la même histoire d'amour, comme elle l'écrit au début de *L'Amant de la Chine du Nord* :

« L'histoire est déjà là, déjà inévitable.

Celle d'un amour aveuglant,

Toujours à venir,

Jamais oublié. »



### **3. L'amour et la haine envers ses parents**

Comme nous le savons, les mécanismes psychiques déterminent les comportements et les sentiments de l'homme; et l'origine de nombreux éléments de la vie adulte établissent la persistance de modes de pensée primitifs, c'est-à-dire, il n'y a pas de différence entre l'inconscient de l'adulte et l'esprit de l'enfant.

Il existe deux instincts primitifs chez l'homme : la faim (l'instinct de conservation) et l'amour (l'instinct sexuel), le but essentiel de la vie est à la fois de vivre et tirer du plaisir de cette existence. L'amour est une force d'harmonisation, qui tend vers la vie et le plaisir ; la haine est une force de destruction, qui tend vers la privation et la mort (*La haine, le désir de possession et l'agressivité*, par Joan Riviere).

À travers l'analyse de l'enfance malheureuse de deux femmes écrivains, comment comprendre leurs sentiments ambivalents envers leurs parents ? Comment comprendre clairement l'interaction constante de l'amour et de la haine ?

#### **L'enfant n'est pas né de l'amour**

Le premier objet d'amour et de haine de l'enfant est sa mère, qui joue à la fois le rôle désiré et le rôle haï, ce double rôle est caractérisé par ses besoins primitifs. Au début, l'enfant aime sa mère parce qu'elle satisfait son besoin d'être nourri et d'être soigné, lorsqu'elle soulage la faim de l'enfant, et en même temps, par la succion du sein maternel, il peut ressentir le plaisir sensuel. Cette satisfaction de l'enfant, à ce moment-là, est inconditionnelle. Dans les jours suivants, il perçoit progressivement que sa faim et ses désirs ne sont pas satisfaits, ou bien il éprouve une douleur ou de l'inquiétude, la situation change brutalement. La haine et l'agressivité s'éveillent alors chez l'enfant. Dans son esprit, il est dominé par des tendances à détruire la personne aimée. Sur ce point, l'origine d'états douloureux est ressentie comme destructrice à l'égard de son propre corps. La satisfaction des désirs de l'enfant par la mère est le moyen essentiel et immédiat pour soulager ces états douloureux. Ainsi, chaque fois qu'une personne se sent aimée, le sentiment de sécurité devient un élément important de cette satisfaction.

Au début, la mère satisfait tous les besoins du bébé liés à l'instinct de conservation, elle lui donne le sentiment de sécurité, ce rôle de protectrice subsiste dans l'esprit de l'adulte. Pour une femme, elle cherche encore inconsciemment dans le rapport avec son mari ou l'homme aimé les caractéristiques de sa relation primitive avec elle. Et le père joue également un rôle très important dans la vie affective de l'enfant, influence toutes les relations amoureuses ultérieures et tous les rapports humains.

Depuis le premier amour troublé, qui évoque les pulsions destructrices, dans l'esprit de l'enfant il existe un combat entre l'amour et la haine, et, dans une certaine mesure, ce combat va durer toute la vie et devenir une source latente dangereuse.

Nous faisons beaucoup attention à la relation familiale, mais en fait, la famille harmonieuse est rare, des difficultés de toutes sortes peuvent survenir, soit dans la relation entre le mari et la femme, soit dans la relation entre les parents et l'enfant. La relation familiale harmonieuse a besoin d'un environnement heureux et calme, et certains éléments psychiques bien développés des deux côtés. En fait, comme nous savons que la personnalité de l'enfant ne correspond pas souvent au souhait des parents ; de plus, chacun des parents peut toujours désirer inconsciemment que son enfant ressemble à un proche du temps passé ou que ses enfants puissent réaliser ses aspirations inachevées. Dans une certaine mesure, les parents très ambitieux ignorent souvent les besoins de l'enfant et ses sentiments ; à travers la réussite de leur enfant, les parents peuvent être rassurés sur leur propre personne et soulager leurs craintes.

Par ailleurs, il existe un type de mère dont la propre mère a gardé une blessure psychologique énorme, peut-être en raison d'un mariage malheureux, elle ne peut pas donc aimer son enfant ou se sentir heureuse de l'avoir. Les femmes de cette catégorie ne se soucient pas de leurs enfants, elles les laissent aux nourrices ou à d'autres personnes qui représentent leur mère à qui elles rendent ainsi les enfants qu'elles souhaitent leur dérober. Ceci peut aussi apparaître chez les hommes et influencer la relation entre le mari et la femme. Sur ce point, je voudrais citer la mère d'Eileen Chang. Que ce soit dans la prose *Whispers* ou dans le roman *The Fall of the Pagoda*, nous pouvons trouver évidemment chez Chang l'attachement à Dry Ho qui

est sa nourrice. En recherchant des documents, je n'ai pas trouvé de preuve qui montre que sa mère a pris soin de ses deux enfants (Eileen et son frère cadet Zijing), à l'âge adulte, la relation entre mère et fille est toujours resté indifférente, la fille n'a même pas assisté aux funérailles de sa mère et de son père, j'ai donc raison de conclure que la mère de Chang appartient à cette catégorie. Dans les parties précédentes, j'ai déjà analysé le mariage malheureux des parents de Chang, d'après moi, la relation entre la mère et sa propre mère a aussi influencé la relation entre la mère et Chang, puis, en chaîne continue, Chang n'a pas d'enfant, sa seule grossesse se termine en avortement, le corps du petit garçon est emporté par l'eau du bain, Chang le décrit dans *Little Reunion*, c'est tellement étonnant et si cruel.

Sous la plume de Duras, nous trouvons la méchanceté maternelle. La mère de la mendicante n'éprouve aucune pitié pour sa fille enceinte, après le premier cas d'abandon, elle est confrontée au second. Pour souligner la dureté maternelle, Duras utilise les mots plus cruels et directs prononcés par la mère : « si tu reviens..., je mettrai du poison dans ton riz pour te tuer ! » Cela nous fait penser également à la violence de la mère révélée dans *L'Amant* et le *Barrage*.

Le complexe de l'Indochine est associé avec le trauma original ce qui est équivalent à l'amour de la mère qui devient hystérique ou folle, l'Indochine ici devient un lieu de cruauté maternelle. L'attitude avec l'enfant suit l'ordre de la nature, dans le *Barrage*, la mère nourrit les enfants et les bat. Tous les comportements et les malheurs de la mère sont associés à cette terre. La mère de la mendicante est une femme asiatique, un personnage typique et extrême, le lien mère-terre est étroit, la naissance du bébé est au rythme de la nature et des saisons, suit le changement entre le travail et le repos. À propos de la femme et de la terre, le point de vue de Chang est cohérent avec celui de Duras. En fait, sous la plume de Duras, elle montre la femme (asiatique) soumise à la fois aux hommes et à la nature, l'enfant de la mère doit souffrir également de la rigueur de la mère comme la nature qu'on ne peut pas changer.

Dans l'histoire de la mendicante, nous devons trouver le changement de la fille après être devenue mère : elle abandonne ou jette ses enfants dans le Mékong - tout

à fait comme sa mère l'a fait dans le passé. La fille chassée par la mère se transforme en une mère froide, ici, il s'agit une superposition de la vie de la fille et de celle de la mère, les deux ont la même destinée, elle donne naissance à des enfants comme une machine, sans les aimer.

L'attitude d'une mère à l'égard de son enfant a beaucoup de points communs avec le sentiment infantile qu'elle éprouve pour sa propre mère. Cette première relation se caractérise par le conflit entre l'amour et la haine. Que ce soit chez Marguerite Duras ou Eileen Chang, on peut sentir le combat intérieur et la douleur sans fin.

Pendant le processus de l'alternance de mouvements d'amour de la mère vers le père, chez la fille/Duras, la figure paternelle apparaît très vite comme défaillante. Le père de la fille/Duras meurt tout seul loin de sa famille, elle nous montre qu'il n'y a aucune souffrance sur la mort du père. Il ne reste aucune trace écrite, même le nom du père « Donnadieu » est remplacé par le nom d'un lieu où le père avait une maison, là-bas, elle se nomme « Duras » dès la parution des *Impudents*, nous savons maintenant l'impossibilité d'écrire le nom de son père. Lola Valérie Stein donne son vrai nom, elle se nomme elle-même. Le nom d'écrivain – Duras, c'est le lien obscur/intime avec le père, exprimé en terme ambigu.

Mais le père absent n'est pas équivalent au père disparu, il reste ce qu'il est, le père mort-vivant est toujours dans l'inconscient de l'écrivain. Cet homme a perdu son visage, sa capacité de parler, même toute considération, mais il existe à travers un autre moyen dans *Les Impudents*, *La Vie tranquille*, *Le Barrage*, *Le Ravisement*, *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord*, *Hiroshima mon amour...* Elle décrit toutes sortes de pères, malgré leurs absences.

Elle se nomme « Duras », si on dit que le malheur de la mère et la douleur d'Indochine donnent à l'écrivain des inspirations sans cesse, ce lieu du père est devenu le support de sa création littéraire, son nom d'écriture restaure une certaine fonction du Père, qui est « quelque chose qui est toujours en puissance, en fait de création »<sup>364</sup>, « un corps de mots, un signifiant »<sup>365</sup>.

---

<sup>364</sup> J.Lacan, *L'Envers de la psychanalyse*, op. cit., p. 168.

<sup>365</sup> Michel David, *Le ravisement de Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 124.

## La haine et le besoin de réparation : Le retour au sein maternel

On sait que le but fondamental de notre vie est d'obtenir la plus grande sécurité possible ainsi que le plaisir. La sécurité nous est d'abord offerte par notre mère, qui calme à la fois la faim et l'angoisse, donne la satisfaction à nos besoins affectifs ; c'est-à-dire que notre satisfaction des besoins essentiels est liée à la sécurité affective<sup>366</sup>, en fait, c'est la peur de perdre notre mère aimée. Dans les œuvres de Duras et de Chang, à travers l'écriture, elles veulent réaliser le retour au sein maternel car dans leur vie réelle, elles ont manqué d'amour et perdu la mère aimée, mais dans le fantasme inconscient, elles ont besoin d'une sécurité qui s'implique relativement aux moyens d'existence de ne pas manquer d'amour et de ne pas perdre la mère aimée, c'est pourquoi dans leurs textes, la figure maternelle est omniprésente, d'une manière directe ou indirecte.

En outre, la pauvreté est aussi un point que l'on ne peut pas ignorer - bien que la famille d'Eileen Chang soit très riche et puissante pendant les années Qing, mais depuis l'enfance de Chang, la menace de la pauvreté est présente dans son cœur. La pauvreté est une énorme pression à la fois au niveau existentiel et psychologique. D'après l'analyse de Klein, la difficulté de la situation vécue produit plus d'angoisse dans la réalité, les gens se sentent privés de nourriture, ce qui produit déjà une impression de perdre la mère : son amour et sa protection, parce que sa mère ne satisfait pas ses besoins, « des peurs d'être chassé de la maison [...] Cette angoisse s'établit très tôt et peut peser très lourdement sur l'esprit de l'enfant. [...] Chez les enfants que j'ai observés, ces craintes d'être dépossédés étaient tout à fait indépendantes de la situation financière des parents. Plus tard, des craintes de cette nature ont pour conséquence d'accroître les difficultés réelles qui proviennent de circonstances variées comme une perte d'argent, le fait de devoir quitter une maison ou de perdre son travail ; elles ajoutent un élément d'angoisse et de désespoir profond». Selon moi, d'une part cela crée une agressivité dans l'écriture et dans une certaine mesure la distorsion et la critique de la figure maternelle ; d'autre part, cette

---

<sup>366</sup> Mélanie Klein, *L'amour, la culpabilité et le besoin de réparation*, op. cit., p. 150.

angoisse les rend effectivement plus désireux de revenir au sein maternel dans le fantasme, à travers l'écriture, comme une aide ou une preuve de l'existence de parents aimés.

L'écriture de Duras et de Chang est contre toujours la mère, ne font pas l'éloge de la mère ou du père, la mère n'est plus le symbole de la tendresse, mais froide comme une pierre qui donne la douleur et la tristesse à ses enfants. Oui, elles disent qu'elles n'aiment pas leurs mères, ni leurs pères, mais la haine n'existe réellement que pour les deux enfants « chassés » par les parents, c'est plutôt une représentation ou un cri d'amour.

Les deux écrivains nous décrivent à la fois une absence de tendresse dans l'enfance et une impossibilité de haïr leurs parents. Leurs amants ou frères, elles les regardent à la fois comme mère et père, ils peuvent aider à remplir le manque/le vide d'amour maternel et d'amour paternel, ils deviennent à la fois la mère et le père de la fille. La double identité porte le double pouvoir de l'amant : prendre la fille pour qu'elle devienne la femme (par exemple : la fille connaît le plaisir ce qui a manqué à la mère) ; ramener la fille vers l'état infantin (par exemple : dans *L'Amant*, après l'acte sexuel, la description de la scène de douche).

## Chapitre 6

### La seconde vie, la magie d'écrire

Eileen Chang

#### La vie éphémère, « une menace confuse »

La vie est courte, comme épiphyllé à la brève existence, Chang mentionne toujours « une menace confuse » et apporte un concept « déserté » à la fois dans la pensée et dans l'écriture, l'origine de cette désolation est sa mère.

--- « It finally brought home the shattering news that life was short. No matter how many years lay ahead she felt the loss of each day. You only has so many and they kept going with none coming in. At dusk she went out to the garden and skipped around copying the movements of the girl who had sung and danced "Poor Autumn Scent". She touched every bush and the trellis and fence as she danced past, feeling the twilight receding from all things. » (BC, 45)<sup>367</sup>

--- « "One more day gone,  
One day nearer to the grave."

[...] Now more than ever she had to know if there was re-incarnation. She did not ask her mother knowing what she would say and that she herself would believe it instantly which meant giving up thinking of all that wealth of endless lives one after the other. » (FP, p. 126)<sup>368</sup>

Cette chanson, Chang la mentionne également dans une lettre à son amie :

---

<sup>367</sup> « Il a finalement ramené les nouvelles choquantes que la vie a été courte. Peu importe combien d'années les attendait, elle sentait la perte de chaque jour. Vous ne disposez que de tant, le temps s'écoule et jamais ne revient. Au crépuscule, elle sort dans le jardin, sautant et copiant les mouvements de la jeune fille qui avait chanté et dansé "le Parfum pauvre de l'automne". Elle a touché chaque buisson et le treillis et la clôture, pendant qu'elle a dansé, elle sent le crépuscule s'éloigner de toute chose. »

<sup>368</sup> « " Un jour de plus disparu, qui rapproche de la tombe. "[...] Maintenant plus que jamais elle devait savoir si la réincarnation existait. Elle ne demande pas à sa mère, sachant ce qu'elle va dire et qu'elle va croire aussitôt, ce qui signifie alors abandonner la pensée d'une vie immortelle et disparaître l'un après l'autre. »

« Quand j'étais petite, chaque soir je dansais en chantant : 'Un autre jour est passé, également proche du jour de la mort.' »<sup>369</sup>

En dehors de l'histoire de l'époque qui le remplit d'inquiétude, à partir de l'enfance, l'expérience de la mère représente la menace envers les femmes dans la société patriarcale. Cette double pression contribue au style de « la désolation » de son écriture. Ce style est pénétré d'un esprit d'existentialisme qui dépend aussi de sa propre personnalité, combinée aux changements historiques vécus par la famille et aux aléas de la vie.

De nombreux critiques estiment que ses personnages sont nés de l'aristocratie déclinante, qui grandit dans les grandes villes durant les années de turbulence, ils sont tombés au plus bas, avilis, à la recherche de maîtresses, fument l'opium, plongent dans l'inceste, etc., certains critiques concluent donc que ses travaux n'ont pas l'énergie suffisante pour refléter la complexité de l'époque. Chih-tsing Hsia, dans son œuvre critique *Love, Society, and the Novel*, mentionne qu'« Eileen Chang is not only the best and most important writer in China today; her short stories alone invite valid comparisons with, and in some respects claim superiority over, the work of serious modern women writers in English: Katherine Mansfield, Katherine Anne Porter, Eudora Welty, Carson McCullers. »<sup>370</sup> Chang expose la complexité de la nature humaine et décrit la réalité psychologique des femmes<sup>371</sup>. Dans ses œuvres, elle cherche une Mère qui « vient de la mémoire féminine, porte la haine et la vengeance envers la société patriarcale »<sup>372</sup>, d'une part en raison des troubles sociaux ; d'autre part de l'influence de sa mère. Tout est suspect, y compris la révolution, le nationalisme, l'argument utopique du féminisme. Chang nous représente deux refoulements sur deux niveaux : culturel et social, psychique et

---

<sup>369</sup> SOONG Stephan, 《张爱玲私语录》 (*Les correspondances avec Eileen Chang*), Taiwan, 皇冠出版社, 2010, p. 102.

<sup>370</sup> Chih-tsing Hsia, *Part 3, The War Period and After, Chapter 15, Eileen Chang*, in *A History of Modern Chinese Fiction, 1917-1957*, New Haven, Yale University Press, 1961, p. 389. En version chinoise, le sous-titre est *Critique sur les nouvelles d'Eileen Chang*, p. 37.

<sup>371</sup> Ibid.

<sup>372</sup> Ibid.



sexuel.

Le refoulement, selon Freud, est à l'origine des psychoses et des névroses. L'héroïne, chez Chang, est souvent décrite comme méchante et folle. L'écriture est une sorte de compensation et une forme de libération.

Dans *Change*, elle écrit : « There was the old saying : Eng yuen fung ming, settle your accounts of gratitude and hatred cleanly. She would revenge herself on her father and stepmother as she would one day repay her mother. She had promised herself a long time ago she would take revenge and must carry it out if only to prove she would pay her debt to her mother. She would make a cartoon or anyway a drawing of the going-on at her father's house, the beatings and imprisonment [...] » (BC, p. 54)<sup>373</sup>

Par rapport aux autres, sa mère lui a légué une profonde douleur, « écrire » pour Chang est comme « la cangue d'or » portée autour du cou de Sixte, sous le « Pagoda » qui oppresse la mère et la fille, dans la fiction Sixte et Alme, dans la réalité Chang et sa mère ; Sixte utilise la cangue d'or pour « broyer ses proches, ils en sont morts ou ne vivent qu'à demi » (CD, p. 104) Chang utilise sa plume pour blesser ses proches, y compris son père, sa mère et son jeune frère.

## « La désolation », le style unique

The sense of desolation inherent in all human hunger and frustration. "Desolate" is her favorite word.<sup>374</sup>

--- Hish Chih-tsing, *A History of Modern Chinese Fiction 1917-1957*, p. 394-395

---

<sup>373</sup> « Il y avait un vieux dicton: Eng Yuen Fung Ming, régler vos comptes de gratitude et de la haine proprement. Se venger de son père et de sa belle-mère, ce serait rembourser sa mère. Elle s'était promis il y a longtemps qu'elle se vengerait et le réaliser c'est prouver qu'elle paie sa dette à sa mère. Elle ferait un dessin animé ou en tout cas un dessin de la maison de son père, des coups et de l'emprisonnement [...] »

<sup>374</sup> « Le sentiment de désolation inhérent à la faim et à la frustration de tous les humains. 'La désolation' est son mot préféré. »

## La famille – douloureuse source d’inspiration

Cette impression pénètre profondément le cœur de Chang, dans ses romans, dans la famille de style ancien, l’opium est un élément indispensable, suivant un petit monde familial velléitaire. Chang elle-même garde toujours une distance avec le monde extérieur, ses récits ont toujours pour cadre la famille - un lieu fermé et sans vitalité, mais la famille sur le déclin est aussi une représentation miniature de la société agitée, « There are very few people, after all, who are either extremely perverse or extremely enlightened. Times as weighty as these do not allow for easy enlightenment. In the past few years, people have gone on living their lives, and even their madness seems measured. »<sup>375</sup> L’ère est le contexte principal de son écriture et pèse lourdement sur la famille, comme elle l’écrit : « In this era, the old things are being swept away and the new things are still being born. But until this historical era reaches its culmination, all certainty will remain an exception. People sense that everything about their everyday lives is a little out of order, out of order to a terrifying degree »<sup>376</sup>. Ce sentiment ambivalent existe toujours dans son esprit et dans son attitude envers la mère et le père.

La mère quitte la famille comme Nora, dans le cœur de Chang, la famille n’est pas entière, sauf quand elle a huit et neuf ans, avant le divorce de ses parents, à ce moment la famille lui donne pour la première fois l’impression d’être complète. La mère inspire une conscience indépendante et féministe chez la fille, mais inévitablement, quand elle vit avec sa mère plus tard, il lui est difficile de s’adapter complètement à sa mère à la fois bien-aimée et très étrange ; à cause des exigences de sa mère, Chang éprouve beaucoup de pression et ressent de l’infériorité psychologique. D’une part, en raison de l’influence de sa mère, la fille sait qu’elle

---

<sup>375</sup> Ibid., WW, p. 17.

Je l’ai déjà traduit.

<sup>376</sup> Ibid.

«À cette époque, les choses anciennes sont balayées et les choses nouvelles encore naissantes. Mais cette époque historique atteint son point culminant, toute certitude reste une exception. Les gens sentent que toute leur vie quotidienne est un peu hors de l’ordre, à un degré terrifiant ».

doit bien étudier pour être indépendante ; d'autre part, un tel sens de l'indépendance force la fille à se débarrasser de la dépendance croissante de l'amour maternel, elle veut utiliser le même argent pour rembourser sa mère. La compréhension de l'amour maternel chez Chang devient de plus en plus hétérogène. Cela peut être une exposition du trauma et de la répression, donc, dans le processus d'écriture, cela devient une description de la figure maternelle méchante et dure.

Lu Xun analyse la fugue de Nora : l'indépendance économique de la femme signifie-t-elle la véritable indépendance? Même la mère de Chang n'est pas aussi optimiste. Dans la création littéraire de Chang et à travers ses propres expériences, la femme est seulement la femme, la mère est la Nora qui réussit, mais aussi une femme triste, errant à l'extérieur, qui ne possède pas sa propre maison. Tels parents et telle famille sont des éléments-clés de la construction de ce style de « la désolation ».

### **Le style formé dans l'écriture**

Dans *Writing of One's Own*, elle s'approprie ses thèmes et son style. D'après elle, il y a plein d'ouvrages qui représentent et accentuent «the dynamic and uplifting aspects of human life » (WW, p. 15), mais ce qui dépeint aussi le contexte de sa placidité inhérente, c'est la base de la création. Cela donne aux lecteurs la révélation, « Without this grounding, uplift is like so much froth.»<sup>377</sup> Eileen Chang est « l'autre »

---

<sup>377</sup> Voir *Written on Water*, p. 15, « Very few works in the history of literature plainly sing in praise of the placid, while many emphasize the dynamic and uplifting aspects of human life. But in the best of these works, the uplifting aspects of human life are still portrayed against the background of its inherent placidity. Without this grounding, uplift is like so much froth. Many works are forceful enough to provide excitement but unable to offer any real revelation, and this failure results from not having grasped this notion of grounding».

«Très peu d'œuvres de l'histoire de la littérature chantent simplement les louanges de la placidité, alors que beaucoup mettent l'accent sur les aspects dynamiques et édifiants de la vie humaine. Mais dans le meilleur de ses travaux, les aspects de la vie humaine exaltante sont toujours dépeints dans le contexte de sa placidité inhérente. Sans ce fondement, le soulèvement est comme la mousse. De nombreux travaux sont suffisamment puissants pour fournir l'excitation, mais incapables d'offrir une véritable révélation, cela entraîne l'échec de ne pas avoir saisi cette

écrivain de cette époque-là, des écrivains de la même période sont plus ou moins concernés par les thèmes de la guerre ou de la révolution, mais elle ne les aborde pas, ou alors indirectement. La lutte est animée et bouleversante de force, mais aussi misérable et pleine d'amertume. Chang pense qu'au cours de l'écriture, l'écrivain est toujours à la recherche de l'harmonie, même s'il veut décrire la guerre, son but est d'atteindre à une nouvelle harmonie, un ouvrage est desséché et fade s'il ne comprend que la lutte<sup>378</sup>. Il faut donc redistribuer les proportions de « force » et de « beauté », comme elle l'écrit « I find that, in many works, strength predominates over beauty ». C'est un point typique de la littérature chinoise de cette époque, Chang cherche une autre manière - la désolation, c'est aussi le mot le plus souvent employé par Chang. D'après elle, « Strength is jubilant and beauty is mournful, and neither can exist without the other », la désolation est un contraste sans équivoque<sup>379</sup>, elle est relativement fidèle à la vie quotidienne et elle apporte la révélation, parce que l'ère en est l'arrière-plan, « Times as weighty as these do not allow for easy

---

notion de mise en terre ».

<sup>378</sup> Ibid., p. 15 « Struggle is stirring because it is powerful and grand and yet at the same time bitterly distressing. Those who struggle have lost their harmony and are in search of a new harmony. Struggle for the sake of struggle lacks resonance and, when transformed into writing, will never produce great literary works. »

« La lutte est excitante parce qu'elle est puissante et grandiose, et en même temps âpre et pénible. Ceux qui luttent ont perdu leur harmonie et sont à la recherche d'une nouvelle harmonie. La lutte pour la lutte manque de résonance et, une fois transformée en écriture, ne pourra jamais produire de grandes œuvres littéraires. »

<sup>379</sup> Ibid., p. 16-7, « I do not like heroics. I like tragedy and, even better, desolation. Heroism has strength but no beauty and thus seems to lack humanity. Tragedy, however, resembles the matching of bright red with deep green: an intense and unequivocal contrast. And yet it is more exciting than truly revelatory. The reason desolation resonates far more profoundly is that it resembles the conjunction of scallion green with peach red, creating an equivocal contrast. I like writing by way of equivocal contrast because it is relatively true to life. »

« Je n'aime pas l'héroïsme. J'aime la tragédie et, mieux encore, la désolation. L'héroïsme a de la force, mais pas de beauté et semble donc manquer d'humanité. La tragédie, cependant, ressemble à l'appariement du rouge vif avec un vert profond: un contraste intense et sans équivoque. Et pourtant, il est plus excitant que véritablement révélateur. La désolation résonne beaucoup plus profondément, elle ressemble à la conjonction de la verte échalote avec le rouge de la pêche, créant un contraste. J'aime l'écriture aux contrastes équivoques car elle est relativement fidèle à la vie. »

enlightenment ». L'écrivain préfère décrire des gens ordinaires, pas des héros ni des gens « extremely perverse or extremely enlightened ». Elle décrit le jeu entre la femme et l'homme sans toucher aux thèmes sérieux, la désolation de l'ère et de sa famille déclinante sont le courant sous-jacent. La révélation de la désolation est certainement le point le plus attirant pour les lecteurs actuels, les guerres et les révolutions sont enterrées dans les temps passés, mais sa réflexion sur la nature humaine est très actuelle. Sans doute, la désolation est-elle sa manière à elle, comme elle le dit : « Tragedy is a kind of closure, while desolation is a form of revelation. »<sup>380</sup>

Nous pouvons citer le commentaire de son premier époux, Hu Lancheng, pour conclure son style désolé et ses personnages divers : Ses romans ont à la fois la couleur classique et le souffle de la fraîcheur tropicale<sup>381</sup>. Elle décrit « l'horreur et le mal de la vie, la cruauté et l'injustice »<sup>382</sup>, cela permet aux lecteurs de sentir « une

---

<sup>380</sup> Ibid., p. 17, « There are very few people, after all, who are either extremely perverse or extremely enlightened. Times as weighty as these do not allow for easy enlightenment. [...] They are not heroes, but they are of the majority who actually bear the weight of the times. As equivocal as they may be, they are also in earnest about their lives. They lack tragedy; all they have is desolation. Tragedy is a kind of closure, while desolation is a form of revelation. »

« Il y a très peu de gens, après tout, qui soient extrêmement pervers ou très éclairés. Le temps est lourd et ne permet pas l'illumination facile. [...] Ce ne sont pas des héros, mais la majorité qui supporte le poids de l'époque. Aussi équivoques qu'ils puissent être, ils se soucient de leurs vies. Ils manquent de tragédie; tout ce qu'ils ont c'est la désolation. La tragédie est une sorte de fermeture, tandis que la désolation est une forme de révélation. »

<sup>381</sup> l'analyse de Hish Chih-tsing :

« Understandably, therefore, while she is deeply indebted to Freud and Western novelists for the psychological sophistication and metaphorical enrichment of her stories, she is even more of a dedicated student of traditional Chinese fiction.

The characters in *Romances* are solidly and in some instances frighteningly Chinese; they are therefore solidly and frighteningly real. While she is primarily concerned with the world of her contemporaries, her study of Chinese fiction has led her to stress the strong persistence or traditional sensibility even in an apparently uprooted and cosmopolitan set. Sensibility evolves slowly; old manners die hard even during a period of unprecedented technological and economic change. Each character in *Romances* is sharply defined against his social and economic background, against his parents, and by extension against a culture in decadence.

Eileen Chang deals with a society in transition, where the only constants were the egoism in every bosom and the complementary flicker of love and compassion. » (p. 397)

<sup>382</sup> TANG Wenbiao, 《张爱玲资料大全》 (*Les documents complets d'Eileen Chang*), Taibei, 时报,

tristesse, mais aussi une sorte de joie »<sup>383</sup>, parce qu'on pardonne aux personnages avec l'auteur, « avec un cœur compatissant »<sup>384</sup>. Chang pardonne tout, parce qu'elle comprend tout, y compris la méchanceté de l'humanité, pour « réaliser son entêtement ».

## **Le testament de Chang et son ensevelissement dans la mer**

En dehors de la création littéraire, si nous retournons à la vie réelle de Chang, nous sommes surpris par l'histoire de sa vie qui est une reproduction par rapport aux femmes nées sous sa plume. En fait, la vie réelle de Chang peut constituer un texte latent et être considérée comme un roman. Ici, nous voulons essayer d'analyser le testament d'Eileen Chang et son ensevelissement dans la mer.

« I wish to be cremated instantly - no funeral parlor - the ashes scattered in any desolate spot, over a fairly wide area if on land. »<sup>385</sup>

Dans son testament, nous trouvons un mot très impressionnant dont on a déjà parlé plusieurs fois - « desolate », dans l'écriture de Chang, la « désolation » prend la position dominante, et indique directement son état psychique. En même temps, comme ce style est souvent suivi du refoulement des femmes dans ses textes, cette « désolation » peut également être considérée comme une « désolation féminine ». En ce sens, la désolation contient à la fois une conscience féminine et une réflexion sur tous les changements de l'époque et la cruauté de la guerre.

Cette désolation apparaît souvent dans ses œuvres, mais dans la vie réelle, Chang garde toujours une distance avec cela. Dans une interview de 1968, elle dit que le désert lui a toujours procuré un sentiment désolé et provoqué une douleur profonde. C'est pourquoi elle aime les grandes villes densément peuplées, comme New York qui

---

1983, p. 319.

<sup>383</sup> Ibid.

<sup>384</sup> Ibid.

<sup>385</sup> «Je veux être incinérée aussitôt - non dans le salon funéraire - et les cendres dispersées dans n'importe quel endroit désert, sur une zone assez large, si c'est sur la terre. » Cité dans 《张爱玲学》 (*Etude sur Eileen Chang*), écrit par GAO Quanzhi, Taiwan, 麦田出版社, 2008, p. 495.

ressemble à Shanghai. Mais vingt-quatre ans après, dans son testament, Chang demande à ce que : « the ashes scattered in any desolate spot » (les cendres soient dispersées dans n'importe quel endroit désert).

Comme la mendicante chez Duras voulait retourner au sein maternel, cette idée de Chang nous montre également son impulsion interne de retourner à la terre originale/au sein maternel, en réalité son besoin d'amour maternel n'est jamais satisfait durant toute sa vie. Tout cela indique que l'auteur n'a plus l'exclusion sur le lieu isolé/sur le sentiment désolé au niveau psychique. Du point de vue féministe, si l'écriture des femmes écrivains peut être considérée comme une auto-extension et une révélation de l'impulsion subconsciente, donc la demande de Chang comme activité psychique a une signification profonde. Les personnages féminins de Chang vivent dans une ville prospère ou une famille riche, mais leurs cœurs sont refoulés dans une « désolation féminine ».

Chaque fois que Chang fait face à l'océan, c'est un moment important (toujours triste) de sa vie -- le départ de la mère, la séparation avec son premier mari. Durant les années 1950, Chang quitte la Chine en naviguant à travers le Pacifique... Peut-être Eileen Chang elle-même ne savait pas que sa destination finale serait la mer sans limites. Comme dans ses romans, cela peut être considéré comme une contradiction ironique entre l'écriture et la réalité.

### **Comment comprendre l'hallucination de la « puce » dans les dernières années de Chang ?**

Nous ne pouvons pas ignorer ces deux événements importants des dernières années de Chang : le testament et les fréquents déménagements.

Il est généralement admis que le caractère excentrique de Chang et son mode de vie solitaire sont liés à des expériences de l'enfance. Nous essayons ici d'interpréter son mode de vie excentrique et solitaire comme un acte de guérison psychologique.

De cette façon, Chang se replace elle-même à l'endroit d'où elle voulait s'échapper, et cet endroit signifie un nœud psychique de Chang - comme l'hallucination de la « puce ».

Dans sa première prose publiée, *Mon rêve de génie*, elle écrit à la fin une phrase très connue -- « La vie est comme une robe magnifique, mais couverte de puces » (p. 465), de façon inattendue, cette phrase est devenue une prophétie de sa vie à la fois brillante et solitaire.

À partir de l'âge de soixante-quatre ans, elle commence une migration de trois ans pour éviter les puces, habituellement dans des motels, un par semaine, elle a vécu dans toute la zone située au nord de la vallée de Los Angeles et à proximité des zones urbaines, dans les banlieues. Quelques mois avant sa mort, Chang téléphone à son ami et lui dit qu'elle ne peut pas supporter les puces mordantes, d'origine d'Amérique du Sud, dotées d'une forte vitalité, dispersées n'importe où, cachées dans le réfrigérateur. Afin d'éviter les poux, Chang s'est coupée les cheveux et a presque tout perdu, y compris des documents importants et ses vêtements.

Dans *Whispers*, Chang écrit : « I often went all alone to the top of the apartment building to take a solitary walk around the roof. The white stucco Spanish walls cut sharp lines across the blue of the sky, shearing the world in two. I would lift my face to the fierce sun above, standing exposed before the sky. » (WW, p. 161)<sup>386</sup> Ici, « walls cut sharp lines across the blue of the sky » exprime la rupture complète avec la famille Chang. Chang enlève son vêtement, « standing exposed before the sky », ce qui signifie qu'elle s'est déjà débarrassée de son père, c'est aussi la révélation de son complexe d'Œdipe, elle est à présent une fille nue, « la robe magnifique » représente le père. Cela montre l'amour incestueux entre père et fille, mais également, du point de vue féminin, la robe enveloppe le corps féminin, ce qui signifie la domination du patriarcat sur les femmes.

La fille voulait garder une distance avec le père et oser la robe. Mais les puces sont

---

<sup>386</sup> « J'allais souvent seule au sommet de l'immeuble faire une promenade solitaire sur le toit. Les murs en stuc blanc espagnol tracent des lignes nettes à travers le ciel bleu, cisailent le monde en deux. Je voudrais lever mon visage vers le soleil féroce et l'exposer au ciel. »



apparues et lui ont causé des ennuis sans fin, ce qui peut être considéré comme une allusion à la figure paternelle.

Si l'hallucination des puces est liée à l'état psychique de Chang, cela peut être considéré comme une représentation du trauma. Chaque fois que Chang a des souffrances psychiques et des troubles émotionnels, son corps ressent l'illusion de la douleur des insectes piqueurs. En 1939, Chang parle pour la première fois des puces mordantes, c'est au moment où elle a fait ses études à Hong Kong, à cause de la guerre elle a perdu l'opportunité de partir étudier au Royaume-Uni. À cette époque, elle souffre des pressions économiques et de la séparation avec sa mère, ainsi que de différents revers. Depuis dix-huit ans, l'hallucination des puces existe et apparaît dans les textes de Chang. Si l'on accepte cette interprétation, on peut également comprendre pourquoi Chang choisit un mode de vie quasi-isolé, ce qui est en fait une façon de guérir de son trauma psychique.

Les romans, en particulier pendant la guerre, sont pour la plupart riches en tensions et hystérie. Leur monde intérieur a toujours, dans une certaine mesure, ressenti «une menace désolée » la peur de la persécution ou l'anxiété. Dans une époque troublée, cela témoigne d'un fort sentiment au sujet féminin. Mais après la guerre, en particulier après 1952, alors que Chang a quitté la Chine, son style d'écriture amorce un retour à la rationalité et au calme. En plus des changements de l'âge et de l'état d'esprit, l'énergie refoulée de l'inconscient et l'anxiété de la femme écrivain atteignent un degré de catharsis et de sublimation avec les progrès de l'écriture, la frustration et la dépression dans son inconscient obtiennent un soulagement et les symptômes de l'hystérie diminuent naturellement.

Marguerite Duras :

### **Écrire, fait-elle**

Écrire, c'était ça la seule chose qui peuplait ma vie et qui l'enchantait. Je l'ai fait. L'écriture ne m'a jamais quittée.

--- *Ecrire*, p. 15

Chez Duras, il s'agit de « l'ombre interne », un point-source d'où émerge le processus de l'écriture, l'œuvre durasienne « n'est pas une traduction, mais le déchiffrement d'une écriture psychique »<sup>387</sup>. Écrire, c'est déchiffrer. Comme nous le disons souvent, le complexe de l'Indochine chez Duras, c'est non seulement au sens géographique, mais aussi une description psychique.

Si on dit que l'écriture est un moyen de sublimation par rapport au souvenir traumatique, comment donc archiver cette sublimation et comment réaliser ce « bond » ? Elle pense qu'elle a l'instinct de déterrement, bien sûr, c'est un processus trop douloureux : « On est en droit de demander pourquoi j'écris ces souvenirs. [...] Sans doute pour les mettre au jour, simplement. J'ai l'impression depuis que j'ai commencé à écrire ces souvenirs que je les déterre d'un ensablement millénaire. [...] C'est très simple. Si je ne les écris pas, je les oublierai peu à peu. Cette pensée m'est terrible. »<sup>388</sup>

Si l'écrivain puise à cette « ombre interne », comme un « écrit non écrit »<sup>389</sup>, par l'écriture, « on rejoint une sauvagerie d'avant la vie. » (VM, p. 28) Cette ombre de l'inconscient est structurée comme un langage, Duras devient le lecteur qui veut lire son être-écrivain raconte la vie, comme Lacan dit : « L'Inconscient est le discours de l'Autre. » Nous ne pouvons pas dire que le souvenir traumatique crée l'écriture, ce n'est pas la raison/l'inspiration unique, mais cela peut être considéré comme un moteur initial. Bien sûr, chacun a son point de vue sur les souvenirs enfantins et sur l'écriture. D'après Duras, « quand on écrit, il y a comme un instinct qui joue » (E, p.

---

<sup>387</sup> Suzanne Ferrières-Pestureau, *Une étude psychanalytique de la figure ...*, op. cit., p. 46.

<sup>388</sup> *Cahiers de la guerre et autres textes*, cité par Jean Vallier, dans *Les liens du sang*, in *Le Magazine Littéraire*, Paris, N. 513, 2011, p. 64.

<sup>389</sup> *Le Camion*, p. 106.

20), la mémoire est considérée comme un échec, c'est plutôt un oubli, nous avons vu certains des personnages dans l'analyse précédente. La relation entre les souvenirs enfantins et l'écriture est plutôt paradoxale.

L'écriture équivaut à la solitude. Un « travail de forçat », une sorte de sauvetage, « Se trouver dans un trou, au fond d'un trou, dans une solitude quasi totale et découvrir que seule l'écriture vous sauvera. » (E, p. 20). C'est la solitude initiale de l'auteur. Sans elle, on ne fait rien, c'est « une façon de penser, de raisonner » (E, p. 32). L'écrire est la délivrance, pour sauver l'identité au prix d'un clivage défensif qui lui permet de couper avec la douleur insupportable, mais apparaît dans une autre scène sous une sorte de soumission, comme Sandor Ferenczi l'écrit : « l'homme abandonné des dieux échappe totalement à la réalité et se crée un autre monde dans lequel, délivré de la pesanteur terrestre, il peut atteindre tout ce qu'il veut. »<sup>390</sup>

Duras écrit avec le désespoir, c'est un sentiment tangible, il reste toujours. L'écriture est une manière de penser, une réflexion sur le doute, d'après elle, le doute lui-même est écriture, sans cela, il n'y a pas de solitude, ni de mots. Pendant le processus d'écriture, c'est un état de douleur sans souffrance, c'est hurler sans voix, désespéré mais pas triste. Sans référence pour la création. L'écriture c'est l'inconnu, mais « une sorte de faculté qu'on a à côté de sa personne, parallèlement à elle-même, d'une autre personne qui apparaît et qui avance, invisible, douée de pensée, de colère, et qui, quelquefois, de son propre fait, est en danger de perdre la vie. » (E, p. 52) La personne qui veut écrire avec les mains et la tête vides, n'a aucune idée de livre : « Quand j'écris, j'ai le sentiment d'être dans l'extrême déconcentration, je ne me possède plus du tout, je suis moi-même une passoire, j'ai la tête trouée. ....il y a des choses que je ne reconnais pas, dans ce que j'écris. Donc, elles me viennent bien d'ailleurs, je ne suis pas seule à écrire quand j'écris. » (LMD, p. 98) Dans les textes, certains personnages ou certains lieux apparaissent et réapparaissent, tout est comme un mouvement en rond autour du trou, de la vacuité centrale, et c'est juste le vide qui laisse le champ libre aux interprétations et aux suppositions. L'écriture

---

<sup>390</sup> F. Sandor, *Réflexions sur le traumatisme*, op. cit., p. 147.

doit avoir une liberté absolue, elle ne peut pas être « fabriquée, organisée, réglementée », il faut s'incruster dans la pensée et déchiffrer le deuil noir de toute vie, le livre doit être « le lieu commun de toute pensée » (E, p. 34).

Chez Duras, le nom ne nomme pas, elle désidentifie ses personnages à l'extrême, parfois d'un simple prénom, d'une épithète, ou les écrit en matriculaire, elle utilise des mots simples que les enfants comprennent, « par écriture courante, je dirais écriture presque distraite qui court, qui est plus pressée d'attraper des choses que de les dire ; et je parle de la crête des mots : c'est une écriture qui progresse vite sur la crête pour aller vite »<sup>391</sup>, Duras rejète la grammaire, la phrase s'émiette, « Il y aurait une écriture du non-écrit. Un jour ça arrivera. Une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien. Egarés. Là, écrits. Et quittés aussitôt. » (E, p. 77) Mais pour les lecteurs les mots simples de Duras sont difficiles à comprendre. Elle désigne un non-sens, un état traumatique fondamental, comme Michel David le mentionne, « le langage (chez Duras) est un évènement du corps, un traumatisme. »

Duras décrit toujours le regard, c'est une façon d'aimer et de rêver. Le regard permet le passage d'une vision externe à une vision interne, l'écriture est accomplie par la médiation du regard de l'autre. Mais dans ce lieu hors de la compréhension, Duras pense que sa pensée naît à partir du rien, « Tout est là et rien n'est encore joué, je le vois dans les yeux, tout est déjà dans les yeux. Je veux écrire. » (AM, p. 29)

## **Le jeu autobiographique particulier**

Duras est forte pour raconter l'histoire et fabriquer la légende, elle a vécu sa vie comme un roman, un mythe. Quand on lit ses romans, on se sent souvent perdu ou confus dans l'ambiguïté entre vérité et légende. Peut-être ce résultat est-il exactement ce qu'elle veut atteindre. La mémoire est en désordre, confuse. Duras ne croit pas en la vérité, elle croit plutôt les personnages de ses romans. Elle écrit souvent « les gens », mais ces gens/personnages sont plus que de simples objets

---

<sup>391</sup> *Apostrophes*, 28 septembre 1984, cité par Gilles Philippe, dans *Le Bleu et le Noir*, in *Le Magazine Littéraire*, Paris, N. 513, 2011, p. 81.

fictifs. Ils sortent des livres et se mêlent avec les membres familiaux de Duras, donc, ce n'est pas suffisant de les voir ou de les comprendre dans le cadre romanesque. Même si Duras dit « Tout, je le jure. Je n'ai jamais menti dans un livre » (E, p. 33), mais en fait, la vérité chez elle est plutôt une reproduction de la fiction, ou même, des fragments de sa vie. Comme nous le mentionnons plusieurs fois, c'est difficile de distinguer la vérité de la fiction, et vice versa. Les deux se mêlent au plus intime. Elle brouille les frontières traditionnelles du roman et de l'autobiographie, tout est devenu littérature – le Chinois et l'enfant sont les amants du livre, « il y a donc deux petites filles et moi dans ma vie. Celle du Barrage. Celle de L'Amant. » (VM, p. 100) C'est pourquoi Duras écrit : « L'écrit ça arrive comme le vent, c'est nu, c'est de l'encre, c'est l'écrit et ça passe comme rien d'autre ne passe dans la vie, rien de plus, sauf elle, la vie. » (E, p. 52-3)

## **Conclusion**

Elles ont leurs propres racines de création : Duras/l'Indochine, Chang/Shanghai ; leur source d'inspiration vient de l'expérience enfantine et de la famille. Un protagoniste ne peut être évité - la mère ; un père en apparence insignifiant dans la mémoire et dans le texte ; la famille est toujours le contexte/le fond de l'écriture, et la douleur est le thème principal éternel ; des traits égoïstes et narcissiques se trouvent dans leur caractère ; elles sont des génies des mots, en utilisant l'observation vive et des mots forts et même cruels pour anatomiser leur vie et les secrets de famille.

Les œuvres de Duras et de Chang peuvent être considérées comme un ensemble de l'Orient et de l'Occident, se rejoignent dans le contexte agité. On est confronté à la guerre, à la mort, à la faim et à la cruauté de l'humanité. Dès l'enfance, elles comprennent la misère de l'existence et la souffrance de l'homme.

Le décor se met au service des personnages et reflète également leurs intériorités dans le texte. C'est aussi une partie indispensable de la narration. Ses personnages échouent dans une nature et un climat dur, tous finissent dans la mort ou dans la folie, tous sombrent dans l'indifférence. L'Indochine, c'est un espace de vie et de mort, « l'Univers devient un enfer pour les hommes qui y vivent »<sup>392</sup>, on doit combattre pour l'existence.

Et la grande Shanghai appelée « la ville magique », est également un champ de bataille sous la plume de Chang. La guerre continue, l'occupation par l'armée japonaise, le blocus économique, une variété de groupes ethniques, les gens de différentes classes vivent vécu dans cette « île isolée », ils ne savent pas ce qui se passera demain, les gens deviennent ingénieux et connaissent l'entregent, mais pas honnête, et très indifférents, entre hommes et femmes il y a peu d'amour pur, mais devient une guerre sans fumée, un commerce de vie ou de mort.

Duras et Chang écrivent la légende familiale et construisent cette légende toute leur vie par l'écriture. Le cadre/style de famille ne change plus dès la création. La

---

<sup>392</sup> Brigitte Cassirame, *Fiction et autobiographie dans le Ravissement de Lol V. Stein et le Vice-Consul de Marguerite Duras*, op. cit., p. 92.

progression de leur écriture comme le chemin de leur vie, mot à mot, pas à pas, ce n'est pas un hasard, les mots sont déjà ancrés/écrits dans leur vie. Comme Duras le dit : « Pourquoi écrire sur les écrivains ? Leurs livres devraient suffire ? »

Chang et Duras ont reconstruit/corrigé leur vie et leurs souvenirs par l'écriture. L'évaluation de Michel David sur Duras est aussi applicable à Chang : « Ecrire c'est anoblir le réel. » Il s'agit d'une analogie et d'une affection commune entre le créateur et son personnage, l'auteur veut projeter la douleur ou l'insatisfaction sur son personnage, c'est donc une compulsion de répétition qui alimente des mouvements alternants de production et de reproduction.

L'écriture est comme un miroir, l'écrivain y voit la vie possible, mais bien sûr, non pas la vie vraiment réelle. Malgré la couleur autobiographique, les personnages fictifs dans le texte ne sont pas simplement des copies de gens réels. Mais, l'enfance est la source d'inspiration qui « détermine l'écriture à venir »<sup>393</sup>. Les personnages féminins sont plutôt une reconstruction avec imagination de l'enfance, à travers la création littéraire, l'écrivain façonne leurs corps, leurs destins, ainsi que leurs souffrances et leurs morts, qui reflètent ou pénètrent la conscience féminine de l'écrivain. Les personnages masculins sont des hommes incomplets, ravis et contrôlés ou détruits par des femmes.

Elles reconstruisent leur enfance, avec un regard calme et froid, le désir d'écrire vient de la douleur et du malheur, les mots sont donnés par le Rien, c'est pourquoi elles veulent combler le manque et recréer le passé.

La mère de Chang est « Nora », Chang est le substitut de « Nora », Huang Suqiong va vers le monde extérieur, avec l'intention de devenir un membre de la communauté, à l'opposé de sa mère, après avoir quitté la famille, Chang n'est pas entrée dans la société, mais s'est tournée vers le monde intérieur psychologique et l'espace imaginaire. Écrire est devenu un moyen d'y entrer.

Du côté de Duras, après la porte fermée, qu'y a-t-il? Le malheur de la mère est l'objet de son écriture, elle reste respectueuse, aime mère en tout, y compris la

---

<sup>393</sup> Ibid., p. 101.



violence et la folie. Aux yeux de Duras, la mère n'a jamais apprécié le plaisir physique. Peut-être est-ce un avertissement, elle n'a jamais caché son désir, tout à fait comme les personnages sous sa plume. Autoriser les besoins du corps, laisser le désir la dominer, bien que la vie soit peut-être un gâchis, c'est sa science de l'amour.

Dans les œuvres, le créateur/l'auteur assiste à sa propre création dans le récit, il s'agit du moyen de revenir aux premiers commencements du monde et de récupérer ce temps primordial<sup>394</sup>, dans un lieu d'ouverture du vide et quasi-hallucinatoire en utilisant leur style unique et le rythme pulsionnel pour réactiver les traces de l'événement oublié et retrouver ce moment où l'œuvre naît à partir de rien, afin de reconstruire une histoire à partir d'une catastrophe<sup>395</sup>.

Dans l'Introduction, j'ai cité le symbole « Taiji », l'interaction entre les deux pôles - Yin et Yang pour accomplir un mouvement. Dans la famille, la fonction de la mère et du père sont ainsi. Selon Freud, le roman familial enfantin sert à « accomplir des désirs »<sup>396</sup>, c'est un moyen de conserver ses rêves infantiles même à l'âge adulte. Le souvenir d'enfance est la première ressource d'expérience de la vie, sans doute, est-ce à l'origine de la création, et les parents sont des personnages indispensables à la fois dans la vie qu'elles ont vécue et pour la fiction qu'elles ont racontée. L'écriture joue au « Fort-Da » dans un effort pour rejoindre la vie d'enfance et réaliser les désirs insatisfaits.

Chez Duras, la mère occupe toute sa vie et ses souvenirs, la mère est omniprésente dans son écriture, l'histoire de sa mère est le thème repris plusieurs fois, la vie en Indochine et son enfance misérable sont des sources d'inspiration et de création. La mère est à la fois le commencement et la fin de son écriture. Cette création commence par le corps de la mère et se révèle être un retour dans le corps maternel.

Par rapport à l'omniprésence de la mère, le père est toujours le grand absent de ses textes, même si le père réel n'est pas présent, il y a toujours un Père au sens

---

<sup>394</sup> Suzanne Ferrières-Pestureau, *Une étude psychanalytique de la figure du ravisement dans l'œuvre de M. Duras*, op.cit., p. 16.

<sup>395</sup> Ibid.

<sup>396</sup> Freud, *Le roman familial des névrosés*, op. cit., p. 160.

symbolique, qui s'acquitte de sa fonction dans le cadre familial et les relations familiales. Que ce soit le frère ou l'amant, ils sont le substitut du père, et il y a toujours une place pour le Père.

Si l'on dit que la mère est toute-puissante chez Duras, on ne peut pas négliger la puissance cachée du père. Bien que son amour pour le père soit enraciné dans le fantasme, son ombre est aussi représentée de façon omniprésente à travers le substitut. Donc, si l'on désigne la mère comme le Yang, ce « mouvement » de l'enfant a aussi besoin du père comme la force de Yin.

Chang ne peut pas se débarrasser de la douleur du déclin familial, on peut dire que sa douleur est colorée d'une réflexion sur l'ère agitée. Dans ses textes, il y a toujours un modèle de famille, c'est un lieu figé et sans espoir, mais Chang garde une distance entre la vérité et la fiction. Duras pense qu'elle a hérité de la folie de sa mère, alors, dans ses œuvres, on peut trouver très souvent trace de cette folie. Mais Chang affiche toujours son calme et son indifférence, comme si elle s'était déjà détachée du souvenir amer de l'enfance. Bien que dans ses proses on puisse trouver des fragments de sa vie réelle, une grande partie reste, après transformation, représentée dans ses romans.

La mère est absente pendant le développement de l'enfant, mais représentée partout dans les romans ; le père est le témoin de l'enfance, mais disparaît dans l'écriture. En fait, comme Chang dit que son amour pour la mère est plutôt un amour imaginaire et romantique, qui peut être reconstruit dans la fiction ; mais l'amour du père est plus proche et réel, en tant que femme écrivain sensible aux éléments inconscients de l'amour et de la création littéraire, son sentiment ambivalent est toujours caché, le père est perdu dans son écriture.

Du côté externe, la mère est le Yang, plus représenté dans sa création littéraire, mais du côté interne, l'influence du père est plus grande que celle de la mère.

Selon Freud, la création littéraire est semblable à un rêve éveillé de l'auteur, l'auteur moderne a scindé son moi par l'auto-observation en « moi partiels », ce qui l'amène à personnifier en héros divers les courants qui se heurtent dans sa vie

psychique, « Les rêves nocturnes sont des réalisations de désirs au même titre que les rêves diurnes ». Pour l'auteur, l'écriture est le moyen de réaliser le désir insatisfait. Si la famille est le nœud de la souffrance, dans la création littéraire, elle est destinée à être mentionnée de nombreuses fois.

Nous avons analysé le roman familial chez Duras et Chang, le lien entre la création et le souvenir d'enfance est plus évident, comme Freud a souligné l'importance des souvenirs d'enfance dans la vie des créateurs. L'auteur est « sa majesté le moi », l'œuvre littéraire « tout comme le rêve diurne, serait une continuation et un substitut du jeu enfantin d'autrefois ».

Avec les biographies de Duras et de Chang, l'étude psychanalytique et leurs écritures féminines, mes recherches sur le texte, la féminité, et leurs actes d'écrire... tout cela est une tentative d'éclairer et d'approcher le mystère de leurs créations littéraires et des écrivains eux-mêmes.

## Bibliographie

### Œuvres de Marguerite Duras

*Les Impudents*, Paris, Plon, 1943 ; Paris, Gallimard, 1992.

*La Vie tranquille*, Paris, Gallimard, 1945 ; dans *Duras : Roman, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Paris, Gallimard, 1997.

*Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950 ; dans *Duras : Roman, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Paris, Gallimard, 1997.

*Moderato cantabile*, Paris, Minuit, 1958.

*Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960 ; dans *Duras : Roman, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Paris, Gallimard, 1997.

*Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964 ; dans *Duras : Roman, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Paris, Gallimard, 1997.

*Le Vice-consul*, Paris, Gallimard, 1966 ; dans *Duras : Roman, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Paris, Gallimard, 1997.

*India Song*, Paris, Gallimard, 1973 ; dans *Duras : Roman, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Paris, Gallimard, 1997.

*Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974.

*Le Camion*, suivi d'entretiens avec Michelle Porte, Paris, Minuit, 1977.

*L'Eden Cinéma*, Paris, Mercure de France, 1977.

*Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977.

*Aurélia Steiner*, Paris, Mercure de France, 1979.

*Les Yeux verts*, *Cahiers du Cinéma*, Paris, P.O.L, 1980.

*Agatha*, Paris, Minuit, 1981.

*L'Amant*, Paris, Minuit, 1984.

*Outside*, Paris, P.O.L, 1984.

*La Douleur*, Paris, P.O.L, 1985.

*Les Yeux bleus, les cheveux noirs*, Paris, Minuit, 1986.

*La Vie matérielle*, Paris, Gallimard, 1987.

*La Pluie d'été*, Paris, Gallimard, 1990.

*L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991 ; dans *Duras : Roman, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Paris, Gallimard, 1997.

*Yann Andréa Steiner*, Paris, P.O.L, 1992.

*Ecrire*, Paris, Gallimard, 1993.

*Le Monde extérieur*, Paris, P. O. L, 1993.

*C'est tout*, Paris, P.O.L, 1999.

*Cahiers de la guerre et autres textes*, Paris, P.O.L, 2006.

*Nathalie Granger* : suivi de *La femme du Gange*, Paris, Gallimard, 2010.

## **Œuvres d'Eileen Chang**

### Œuvres rédigées en chinois :

《金锁记》( *La Cangue d'or*), Shanghai, mensuel 《杂志》, Vol. 12, N. 2, 1942 ; la version française *La Cangue d'or* est traduite par Emmanuelle Péchenard, Paris, Bleu de Chine, 1999.

《倾城之恋》( *Un amour dévastateur*), Shanghai, mensuel 《杂志》, Vol. 11, N. 6—7, 1942 ; la version française *Un amour dévastateur* est traduite par Emmanuelle Péchenard, Paris, l'Aube, 2005.

《茉莉香片》( *Jasmine Tea* ), Shanghai, mensuel 《杂志》, Vol. 11, N. 4, 1943.

《沉香屑—第一炉香》( *Aloeswood incense : The First Brazier*), Shanghai, revue 《紫罗兰》, 1943.

《心经》( *Le méridien du cœur*), Shanghai, mensuel 《万象》, Vol. 2-3, 1943 ; *Le Méridien du cœur*, traduit par Robert Laffont, dans la collection titrée Lust, Caution, Paris, Anchor Books, 2007.

《传奇》 (*Contes et récits, 1<sup>ère</sup> édition*), collection de nouvelles :  
◆1944, Shanghai, 上海杂志社, inclus 10 nouvelles : 《金锁记》 (*La Cangue d'or*), 《倾城之恋》 (*Un amour dévastateur*), 《茉莉香片》 (*Jasmine Tea*), 《沉香屑：第一炉香》 (*Aloeswood incense : The First Brazier*), 《沉香屑：第二炉香》 (*Aloeswood incense : The Second Brazier*), 《琉璃瓦》 (*Tuile vernissée*), 《心经》 (*Le méridien du cœur*), 《年轻的时候》 (*La jeunesse*), 《花凋》 (*Les fleurs fanées*), 《封锁》 (*Shut down*).

《散戏》 (*A la sortie du théâtre*), Shanghai, mensuel 《小天地》, Vol. 2, 1944 ; dans 《郁金香》 (*La Collection d'Eileen Chang*), Beijing, 北京十月文艺出版社, 2006.

《我看苏青》 (*Mon point de vue sur Su Qing et ses œuvres*), Shanghai, mensuel, 《小天地》, Vol. 10, N. 1, 1944 ; dans 《张爱玲文集》 (*La Collection d'Eileen Chang*), Anhui, 安徽文艺出版社, 1992.

《红玫瑰与白玫瑰》 (*Rose rouge et rose blanche*), Shanghai, mensuel 《杂志》, Vol. 13, N. 2-4, 1944 ; la version française *Rose rouge et rose blanche* est traduite par Emmanuelle Péchenard, Paris, Bleu de Chine, 2001.

《连环套》 (*Une chaîne de conspirations*), Shanghai, mensuel 《万象》, N. 1-6, 1944 ; dans 《张爱玲文集》 (*La Collection d'Eileen Chang*), Anhui, 安徽文艺出版社, 1992.

《花凋》 (*Les fleurs fanées*), Shanghai, mensuel 《杂志》, V. 12, N. 6, 1944, dans 《花凋》 (*La collection d'Eileen Chang*), publié par 凤凰出版集团在 2006.

《创世纪》 (*Genèse*), Shanghai, mensuel 《杂志》, 1945 ; dans 《张爱玲文集》 (*La Collection d'Eileen Chang*), Anhui, 安徽文艺出版社, 1992.

《传奇》 (*Contes et récits, 2<sup>e</sup> édition*), collection de nouvelles :  
◆1946, Shanghai, 山河图书公司, ajouté 5 romans : 《留情》 (*Traces of Love*), 《鸿鸾禧》 (*Green Felicity*), 《红玫瑰与白玫瑰》 (*Rose rouge et rose blanche*), 《等》 (*Attendre*), 《桂花蒸, 阿小悲秋》 (*Steamed Osmanthus Flower Ah Xiao's Unhappy Autumn*)

《十八春》 (*Eighteen Springs*), Shanghai, journal 《亦报》, publié en 1951, Hongkong, 皇冠出版社.

《对照记》 (*L'Album des photos*), Hongkong, 皇冠出版社, 1952.

《赤地之恋》 (*Naked Earth*), Hongkong, mensuel 《今日世界》, 1954 ; Hongkong, 天风出版社, publié en 1954.

《秧歌》 (*The Rice-sprout Song*), Hongkong, mensuel 《今日世界》, 1954 ; Taiwan, 皇冠出版社, publié en 1968.

《雷峰塔》 (*The Fall of the Pagoda*), archivé en 1963, traduit par Zhao Pihui, Hongkong, 皇冠出版社, 2010.

《易经》 (*The Book of Change*), archivé en 1963, traduit par Zhao Pihui, Hongkong, 皇冠出版社, 2010.

《怨女》 (*The Rouge of the North*), Hongkong, journal 《星岛晚报》, 1966; Taipei, 皇冠出版社出版, publié en 1968.

《张看》 (*Mon vue*), recueil d'essais, Taipei, 皇冠出版社, 1976.

- 《创世纪》 (*Genèse*)
- 《连环套》 (*Une chaine de conspirations*)
- 《姑姑语录》 (*Les paroles de mon ante*)
- 《谈看书》 (*La lecture 1*)
- 《谈看书后记》 (*La lecture 2*)
- 《论写作》 (*L'écrit*)
- 《天才梦》 (*Mon rêve de génie*)

《小团圆》 (*Little Reunion*), archivé en 1976, Beijing, 北京十月文艺出版社, 2009.

《色 . 戒》 (*Lust Caution*), Taiwan, 《中国时报·人间副刊》, 1979 ; En 1979, dans le recueil de 《惘然记》.

### Œuvres rédigées en anglais :

*The Rice-Sprout Song : a Novel of Modern China*, USA, Charles Scribner's Sons, 1955; la version française *Le Chant du riz qui lève* est traduite par Emy Molinié, Paris, Calmann-Lévy, 1958.

*Naked Earth*, Hongkong: Union Press, 1956.

*The Rouge of the North*, UK, Cassell, 1967.

*Lust, Caution*, titre original est *The Spyring*, écrit en 1979, cette nouvelle est inédite durant la vie de Chang, mais elle l'a réécrit en chinois, publié dans le recueil 《惘然记》 ; la version française est traduite par Julia Lovell, Paris, Anchor Books, 2007.

*The Book of Change*, Hongkong, Hongkong University Press, 2010.

*The Fall of the Pagoda*, Hongkong, Hongkong University Press, 2010.

## Œuvres traduites en anglais :

*The Golden Cangue in Modern Chinese Stories and Novellas, 1919-1949*, ed. Joseph S M Lau et al., Columbia University Press, 1981.

*Traces of Love and Other Stories*, Eva HUNG, Collectif, Renditions Press, 2000.

- *Shutdown*, traduit par Janet Ng et Janice Wickeri.
- *Great Felicity*, traduit par Janet Ng et Janice Wickeri.
- *Steamed Osmanthus Flower Ah Xiao's Unhappy Autumn*, traduit par Simon Patton.
- *Traces of Love*, traduit par Eva Hung.
- *Stale Mates*, rédigé en anglais par Eileen Chang

*Written on Water*, traduit par Andrew Jones, New York, Columbia University Press, 2005.

- *A Chronicle of Changing Clothes*
- *By the Light of the Silver Lantern*
- *Epilogue: Days and Nights of China*
- *From the Ashes*
- *From the Mouths of Babes*
- *Making People*
- *On the Second Edition of Romences*
- *Seeing with the Streets*
- *Speaking of Women*
- *Unpublished Manuscripts*
- *Writing of One's Own*
- *Whispers*
- *With the women on the Tram*

*Love in a Fallen City*, traduit par Eileen Chang et Karen Kingsbury, collection, New York, New York Review of Books, 2006.

- *Aloeswood incense : The First Brazier*
- *Jasmine Tea*
- *Love in a Fallen City*
- *The Golden Cangue*
- *Sealed off*
- *Red rose, White rose*

## **Ouvrages théoriques**

ANDRE Jacques,

*Mères et filles : La menace de l'identique*, Collectif, Paris, PUF, 2003.



ANDRE Jacques, DREYFUS-ASSEO Sylvie,  
*La folie maternelle ordinaire*, Collectif, Paris, PUF, 2006.

ANZIEU Didier,  
*L'auto-analyse de Freud et la découverte de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1998.

ASSOUN Paul-Laurent,  
*Leçons psychanalytiques sur le Masochisme*, Paris, Anthropos, 2007.

BELLEMIN-NOEL Jean,  
《文学文本的精神分析:弗洛伊德影响下的文学批评解析导论》(*Psychanalyse du Texte Littéraire*), traduit par LI Shuhong, Tianjin, 天津人民出版社, 2004.

BRETTE Françoise, EMMANUELLI Michèle, PRAGIER Georges,  
*Le traumatisme psychique : Organisation et désorganisation*, Collectif, Paris, PUF, 2005.

BROCHEUX Pierre, HEMERY Daniel,  
*Indochine, la colonisation ambiguë 1858-1954*, Paris, La Découverte, 2001.

BRUNEL Pierre,  
*Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Rocher, 1994.

CHABERT Catherine et ANDRE Jacques,  
*L'oubli du père*, Paris, PUF, 2004.

CHENG Zhongying,  
《易学本体论》(la version anglaise: *Theory of benti in the philosophy of Yijing*),  
Beijing, Beijing University Press, 2006.

CIXOUS Hélène,  
*OR, les lettres de mon père*, Paris, Des Femmes, 1997.  
*Le Rire de la Méduse*, Paris, Galilée, 2010

DOR Joël,  
*Le père et sa fonction en psychanalyse*, Paris, Point Hors Ligne, 1989.

ELIACHEFF Caroline et HEINICH Nathalie,  
*Mères-fille : Une relation à trois*, Albin Michel S. A., 2002.

FELMAN Shoshana et LAUB Dori,  
《见证的危机—文学,历史与心理分析》(*Testimony:crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*), traduit par LI Xiaosi, Taiwan, 麦田出版社,1997.

FERENCZI Sandor,  
*Bausteine zur Psychoanalyse*, Vienne, Verlag Hans Huber A.G. Berne, 1964.  
La version française :  
*Confusion de langue entre les adultes et l'enfant suivi de Le rêve du nourrisson savant et d'extraits du journal clinique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2004.  
*L'enfant dans l'adulte*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2006.  
*Le traumatisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2006.  
*Sur les addictions*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2008.

FREUD Sigmund,  
*Gesammelte Werke (band 1 – band 18)*, London, Imago Publishing Co. Ltd.  
La version française:  
*La création littéraire et le rêve éveillé*, in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933.  
*Le roman familial des névrosés*, in *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973.  
*Un enfant est battu*, in *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973.  
*Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987.  
*Etudes sur l'hystérie*, Paris, PUF, 1992.  
*L'homme Moïse et la religion monothéiste*, Paris, Gallimard, 1993.  
*Introduction à la psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1996.  
*La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1999.  
*Résultats, idées, problèmes, tome 1*, Paris, PUF, 1998.  
*Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2004.  
*Totem et tabou*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2004.  
*Au-delà du principe de plaisir*, Paris, PUF, 2010.

GREEN André,  
*Hamlet et Hamlet : Une interprétation psychanalytique de la représentation*, Bayard Centurion, 2003.

GOLDMAN Merle,  
*Modern Chinese Literature in May Fourth Era*, Harvard University Press, 1977.  
Milena Dolezelova-Velingerova --- *The Origins of Modern Chinese Literature*  
Bonnie S. McDougall\_--- *The Impact of Western Literary Trends*

GUNN. Edward M,  
*Unwelcome Muse : Chinese Literature in Shanghai and Peking 1937-1945*, Columbia University Press, 1980.  
--- *Literature and Political Initiatives*  
--- *The Decline of May Fourth Romanticism*

GUYOMARD Dominique,  
*L'effet-mère*, Paris, PUF, 2009.

HISH Chih-tsing,  
*A History of Modern Chinese Fiction 1917-1957*, New Haven, Yale University Press, 1961 ; traduit en chinois par Joseph S.M.Lau et al., Hongkong, The Chinese University Press, 2001.

*On Chinese Literature*, New York, Columbia University Press, 2004.

《爱情，社会，小说》 la version anglaise - *Love, Society, Novel*, Taiwan, 麦田出版社, 2007.

IRIGARAY Luce,  
*Speculum de l'autre femme*, Paris, Minuit, 1974.  
*Entre Orient et Occident*, Paris, Grasset, 1999.

KLEIN Melanie,  
*L'Amour et la haine*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001.  
*La psychanalyse des enfants*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2005.  
*Le complexe d'Œdipe*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2006.

LACAN Jacques,  
*Du complexe d'Œdipe*, in *La Relation d'objet*, Le Séminaire-livre 4, Paris, Seuil, 1994.  
*Du complexe de castration*, in *La Relation d'objet*, Le Séminaire-livre 4, Paris, Seuil, 1994.  
*Le phallus et la mère inassouvie*, in *La Relation d'objet*, Le Séminaire-livre 4, Paris, Seuil, 1994.  
*Le signifiant et le mot d'esprit*, in *La Relation d'objet*, Le Séminaire-livre 4, Paris, Seuil, 1994.  
*Autre écrits*, Paris, Seuil, 2001.  
*Des Nom-du-Père*, Paris, Seuil, 2005.

LAPLANCHE. J et Pontalis J. –B.  
*Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967.

MORIN Edger,  
*La Méthode 1. La Nature de la Nature*, Paris, Seuil, 1977.

NAOURI Aldo,  
*Les filles et leurs mères*, Paris, Odile Jacob, 1998.

OLIVIER Christiana,  
*Les enfants de Jocaste*, Paris, Denoël, 1980.

RIBAS Denys,  
*Revue Française de Psychanalyse : Textes : 1926 - 2006*, Collectif, Paris, PUF, 2006.

ROBERT Marthe,

*Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.

RUBIN Gabrielle,  
*Le roman familial de Freud*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2005.

WINNICOTTE Donald W.,  
*L'Enfant et sa Famille*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1975.

ZHOU Yingxiong,  
《小说, 历史, 心理, 人物》( *Le roman, l'histoire, le psychologie, la personnage* ),  
Taibei, 东大图书公司, 1989.

### **Ouvrages critiques sur Marguerite Duras**

ADLER Laure,  
*Marguerite Duras*, Paris, Gallimard (Folio), 1998.

ALAZET Bernard et BLOT-LABARRER Christiane,  
*Marguerite Duras*, Collectif, Paris, L'Herne, 2005.

BORGOMANO Madelaine,  
*Le Ravissement de Lol V. de Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1997.

BOURGEOIS Sylvie,  
*Marguerite Duras, Une écriture de la réparation*, Paris, L'Harmattan, 2007.

CASSIRAME Brigitte,  
*Anne-Marie Stretter, une figure d'Eros et de Thanatos dans l'oeuvre de Marguerite Duras*, Paris, Publibook, 2006.  
*Fiction et autobiographie dans le Ravissement de Lol V. Stein et le Vice-Consul de Marguerite Duras*, Paris, EPU, 2007.

CONRAD Stein,  
*L'enfant imaginaire*, Paris, Denoël, 1971.

DAVID Michel,  
*Le ravissement de Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2005.

FAN Rong,  
*Marguerite Duras : la relation frère-sœur*, Paris, L'Harmattan, 2007.

FERRIERE-PESTUREAU Suzanne,  
*Une étude psychanalytique de la figure du ravissement dans l'œuvre de M. Duras*,  
Paris, L'Harmattan, 1997.

JOUENOT Christian,  
*La folie de Marguerite : Marguerite Duras et sa mère*, Paris, L'Harmattan, 2008.

LAMY Suzanne et ROY André,  
*Marguerite Duras à Montréal*, Paris, Spirale, 1994.

LEBELLEY Frédérique,  
*Duras ou le poids d'une plume*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1994.

LIA VAN de Biezenbos,  
*Fantasme maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris, Rodopi, Amsterdam – Atlanta, GA, 1995.

MONTRELAY Michele,  
*L'ombre et le nom sur la féminité*, Paris, Minuit, 1977.

VALLIER Jean,  
*C'était Marguerite Duras*, tome 1, Paris, Fayard, 2006.  
*C'était Marguerite Duras*, tome 2, Paris, Fayard, 2006.

VIRCONDELAT Alain,  
*Pour Duras*, Paris, Calmann-Lévy, 1995.  
*Marguerite Duras, une autre enfance*, Paris, Le Bord de l'eau, 2009.

## **Ouvrages critiques sur Eileen Chang**

CAI Dengshan,  
《传奇未完:张爱玲》(*Légende infinie*), Yunnan, 云南人民出版社, 2004.

CHENG Guangwei,  
《解读张爱玲经典: 沉香与倾城》(*Interprétation d'Eileen Chang*), Guangdong, 花山文艺出版社, 2005.

CHEN Zishan,  
《作别张爱玲》(*Adieu – Eileen Chang*), Shanghai, 文汇出版社, 1996.  
《张爱玲的风气:1949 年前的张爱玲评说》(*La vie d'Eileen Chang avant 1949*), Shandong, 画报出版社, 2004.  
《说不尽的张爱玲》(*Eileen Chang*), Shanghai, 三联文化传播有限公司, 2004.  
《记忆张爱玲》(*Mémoire sur Eileen Chang*), Shandong, 画报出版社, 2006.

FENG Zuyi,  
《张爱玲》(*Eileen Chang*), Hebei, 河北教育出版社, 2003.

GAO Quanzhi,

《张爱玲学》 (*Etude sur Eileen Chang*), Taiwan, 麦田出版社, 2008.

HU Xin,

《最后的贵族—张爱玲》 (*La dernière noblesse – Eileen Chang*), Taipei, 国际村文库书店出版社, 1996.

REN Ruwen,

《张爱玲画传：美丽与苍凉》 (*Image de Eileen Chang : beau et triste*), Beijing, 团结出版社, 2004.

《沉香屑里的旧事-张爱玲传》 (*Vieilles histoires—Biographie d'Eileen Chang*), Beijing, 团结出版社, 2008.

SHUI Jing,

《张爱玲的小说艺术》 (*L'Art de fiction d'Eileen Chang*), Taiwan, 大地出版社, 1973.

《说凉》 (*Dit le froid*), Taipei, 三民出版社, 1995.

SI Meijuan,

《张爱玲传奇》 (*Légende d'Eileen Chang*), Shenyang, 时代文艺出版社, 2003.

SONG Luxia,

《细说李鸿章家族》 (*La famille de Li Hongzhang*), Shanghai, 上海辞书出版社, 2009.

SOONG Stephan,

《张爱玲私语录》 (*Les correspondances avec Eileen Chang*), Taiwan, 皇冠出版社, 2010.

SU Weizhen,

《张爱玲的世界》 (*Le monde d'Eileen Chang*), Taipei, 允晨文化, 2003.

TANG Wenbiao,

《张爱玲资料大全》 (*Les documents complets d'Eileen Chang*), Taipei, 时报, 1983.

TAO Fangxuan,

《霓裳·张爱玲》 (*Les costumes . Eileen Chang*), Hongkong, 东方出版中心, 2008.

LI Yanwei,

《张爱玲的上海舞台》 (*Le Shanghai d'Eileen Chang*), Shanghai, 文汇出版社, 2003.

LIU Chuan'e,

- 《张爱玲之谜》 (*L'énigme d'Eileen Chang*), Beijing, 中国书店, 2007.
- 《传奇未完: 张爱玲 1920-1995》 (*Légende infinie : Eileen Chang 1920-1995*), Beijing, 十月文艺出版社, 2008.
- LIU Fengjie, XUE Wen et HUANG Yurong,  
《张爱玲的意象世界》 (*Le monde sous plume d'Eileen Chang*), Ningxia, 宁夏人民出版社, 2006.
- LIU Lang et GUI Ling,  
《女性的张爱玲》 (*Eileen Chang « Féminine »*), Beijing, 中国友谊出版公司, 2005.
- LIU Shaoming,  
《再读张爱玲》 (*Relire sur Eileen Chang*), Shandong, 画报出版社, 2004.  
《到底是张爱玲》 (*Eileen Chang*), Shanghai, 上海书店, 2007.
- LU Zhengyan,  
《张爱玲小说的时代感》 (*Le sens moderne dans les romans d'Eileen Chang*), Taibei, 麦田出版社, 1995.
- WAN Yan,  
《女性的精神-有关或无关于张爱玲》 (*L'esprit féminin—Eileen Chang*), Shanghai, 同济大学, 2008.
- WANG Dewei David,  
《小说中国-晚清到当代的中文小说》 (*Les romans de la Chine – de la fin de la dynastie Qing au temps contemporain*), Taibei, 麦田出版社, 1993.  
《现代中国小说十讲》 (*Dix discours sur le roman chinois*), Shanghai, 复旦大学出版社, 2003.  
《如此繁华——城市与文学研究》 (*Ville et littérature*), Shanghai, 上海书店出版, 2006.
- WANG Huiling,  
《她从海上来--张爱玲传奇》 (*Elle vient de la mer – La légende d'Eileen Chang*), Beijing, 作家出版社, 2004.
- WANG Yixin,  
《对照记-小团圆, 张爱玲人际谱系》 (*La relation interpersonnelle d'Eileen Chang*), Shanghai, 文汇出版社, 2009.
- YA Ling,  
《张爱玲的风花雪月》 (*La vie romantique d'Eileen Chang*), Beijing, 中国华侨出版社, 2003.
- YANG Ze,

《阅读张爱玲》 (*Lire Eileen Chang*), Guangxi, 广西师范大学出版社, 2003.

YU Bin,

《张爱玲传》 (*Biographie d'Eileen Chang*), Guang xi, 广西师范大学出版社, 2001.

YU Qing,

《张爱玲传：从李鸿章的曾外孙女到现代曹雪芹》 (*Biographie d'Eileen Chang*), Taiwan, 世界书局, 1993.

《最后一炉香:张爱玲与赖雅的婚恋》 (*Le mariage entre Eileen Chang et Reyher*), Guangdong, 花城出版社, 2004.

《张爱玲传》 (*Biographie d'Eileen Chang*), Guangdong, 花城出版社, 2008.

ZHANG Zijing,

《我的姐姐张爱玲》 (*Ma soeur Eileen CHANG*), Taipei, 时报出版社, 1996.

ZHOU Lingfen,

《哀与伤:张爱玲评传》(*Triste et blessure : Biographie d'Eileen Chang*), Shanghai, 上海远东, 2007.

ZI Tong,

《张爱玲评说六十年》 (*Les 60 années – Eileen Chang*), Beijing, 中国华侨出版社, 2001.

## Articles et thèses sur Marguerite Duras

ALAZET Bernard,

*Abolir le sentiment*, dans *Le Magazine Littéraire*, Paris, N. 513, 2011.

ARMEL Alette,

*Hors limites*, dans *Le Magazine Littéraire*, Paris, N. 513, 2011.

« *Le plus difficile, c'est de se laisser faire* », entretien avec Duras en 1990, dans *Le Magazine Littéraire*, Paris, N. 513, 2011.

BLOT-LABARRERE Christiane,

*Anne-Marie Stretter, sainte de l'abîme*, dans *Le Magazine Littéraire*, Paris, N. 513, 2011.

CHEN Chao,

《传奇中的女人与爱：由《情人》、《半生缘》分析杜拉斯与张爱玲》 (*L'analyse l'Amant de Duras et Eighteen Springs d'Eileen Chang*), 沙洋师范高等专科学校学报, N. 4, 2007.

CIXOUS Hélène,

*Edits de Duras*, dans *Le Magazine Littéraire*, Paris, N. 513, 2011.



DE CHALONGE Florence,  
*Un « écrit non écrit », l'ombre de l'inconscient*, dans *Le Magazine Littéraire*, Paris, N. 513, 2011.

JIANG Mei,  
《《副领事》的后殖民解读》 (*La recherche sur le Vice-Consul*), Changchun, 长春理工大学学报, Vol.4, N. 5, 2009.

LIANG Chunhua,  
《“镜象之谜”—论拉康的“镜象”理论与杜拉斯的印度支那情结之关系》 (*Le complexe d'Indochine de Duras*), Sichuan, 四川教育学院学报, Vol. 20, N. 9, 2004.

LIANG Wei,  
《论杜拉斯笔下“情人”形象的变化》 (Thèse : *L'analyse le changement de l'amant sous la plume de Duras*), Shanghai, 上海师范大学, 2007.

PAN Shan,  
《论杜拉斯小说中的“中围情人”形象》 (Thèse : *L'analyse l'amant chinois chez Duras*), Beijing, 北京大学, 2007.

PIAT Julien,  
*Un amant inconstant*, dans *Le Magazine Littéraire*, Paris, N. 513, 2011.

PHILIPPE Gilles,  
*Le Bleu et le Noir*, dans *Le Magazine Littéraire*, Paris, N. 513, 2011.

SHEN Yuan-an,  
《论杜拉斯的毁灭主题》 (Thèse : *La recherche sur le thème de la destruction chez Duras*), Guangdong, 暨南大学, 2001.

SONG Xuezi et XU Jun,  
《《情人》的中国情结：杜拉斯与中国当代女作家》 (*Le complexe chinois dans L'Amant : Duras et les femmes écrivains chinoises*), revu, 《外语研究》, N.5, 2005.

VALLIER Jean,  
*Les liens du sang*, dans *Le Magazine Littéraire*, Paris, N. 513, 2011.

WANG Xuan,  
《情人杜拉斯及其情人—浅谈杜拉斯的“另类道德观”》 (*Duras et les amants*), 中南财经政法大学, 2007.

WANG Zhong,  
《不仅是写作的“写作”—杜拉斯《写作》解读》 (*La recherche sur « Ecrire » de Duras*), Beijing, revue, 《名作欣赏》, 2009.

WANG Zuji,

《论杜拉斯《抵挡太平洋的堤坝》中“诺先生”的文化内涵》(*L'analyse sur le Barrage contre le Pacifique de Duras*), Beijing, revue, 《文化研究》, 2008.

XU Yiwei,

《《情人》和《广岛之恋》, 女性话语背后显露的种族主义意识》(*Rasialism Exposed from Words Favoring Female-A fter reading Lovers and Love in Hirochima*), 殷都学刊, N.1, 2010.

YANG Lingfei et ZENG Junjie,

《写出心灵欲望的真实—杜拉斯《情人》与《来自中国北方的情人》的体裁》(*L'Analyse sur L'Amant et L'Amant de la Chine du Nord*), Sichuan,四川外国学院学报, Vol.19, N.4, 2003.

YU Qing,

《看杜拉斯笔下完美情人形象塑造的深层意义》(Thèse : *Mon vue sur l'amant parfait chez Duras*), 西北大学, 2009.

ZHENG Zongrong,

《自恋与自卑的转移：论玛格丽特·杜拉斯的“自传性书写”》(*L'Autobiographie de Duras*), 重庆三峡学院学报, Vol.22, N.5, 2006.

ZHOU Yu-ai,

《试论玛格丽特杜拉斯的孤独情结》(*L'Analyse la solitude chez Duras*), 柳州师专学报, Vol. 24, N. 2, 2009.

ZHENG Zongrong,

《杜拉斯在中国的译介和研究综述》(*La traduction des romans de Duras en Chine et la recherche sur Duras en Chine*), 惠州学院学报, Vol.2, No 1, 2006.

《玛格丽特杜拉斯的创作心理分析》(Thèse : *La création littéraire de Duras*), 华中师范大学, 2006.

ZHU Mingyuan,

《试论杜拉斯创作中的存在主义倾向》(Thèse : *La tendance d'existensialisme dans la création durasienne*), 华东师范大学, 2007.

## Articles et thèses sur Eileen Chang

AO Xianhong,

《张爱玲“施虐”和“受虐”本能的表现—小说《茉莉香片》的再阐释》(*L'analyse le masochisme et le sadisme dans Jasmine Tea d'Eileen Chang*), revue,《阅读与写作》, 2008.

CHEN Hongyan,

《道德与金钱的双重枷锁--浅析张爱玲小说中的女性形象》(*The Double Yoke of Morality and Money -- A Brief Analysis on Women's Images in Eileen Chang's Novels*), 合肥大学学报, Vol. 14, N. 1, 2004.

CHEN Hui,

《张爱玲小说创作对弗洛伊德学说的诠释》(*On the Explanation of Sigmond·Frued's Theories in Eileen Chang's Works*), 忻州师范学院学报, Vol. 19, N. 2, 2003.

CHEN Xuanling,

《张爱玲笔下的留洋人士形象：以米晶尧、娄器伯、佟振保、王娇蕊为例》(*Comment comprendre les personnages qui ont vécu à l'étranger ?*), 人文暨社会科学期刊, Vol. 4, No. 1, 2008.

FAN Xing et PENG Hong,

《苍凉记忆见世相寂寞心眼画人情--简论张爱玲小说的心理叙事》(*Bleak Memories Appear the World's Looks, Lonely Mind's Eyes Describe the Human Feelings--simply dissertate psychologic narration of Eileen Chang's fictions*), Xinjiang : 伊犁师范学院学报, N. 3, 2003.

GAO Chang,

《解析曹七巧——欲望之争下的病态灵魂》(*A brief analysis of Cao Qiqiao——The distorted soul in the competition between desires and ethics*), Jiangsu : 镇江高专学报, Vol. 19, N. 2, 2006.

HUANG Wei,

《张爱玲小说中的女性异化现象》(*The Female Alienation in The Novels of Eileen Chang*), 河池学院学报, Vol. 25, N. 4, 2005.

HAN Yanhong,

《弗洛伊德的精神分析学说与张爱玲的期待视野》(*Freud's psychoanalysis theory and Eileen Chang's anxiety*), 河北工程大学学报, Vol. 24, N. 2, 2007.

LI Oufan,

《看张爱玲的《对照记》》(*Mon vue sur L'Album familial d'Eileen Chang*), 江苏人学学报, Vol. 8, N. 4, 2006.

LI Yanyan,

《论弗洛伊德精神分析理论对张爱玲女性形象创作的影响》(*On Effect Brought by Freud Psychoanalysis on Female Characters' Creation by Eileen Chang*), 广东女子技术学院, Vol. 23, N. 4, 2006.

LIU Guangtao,

《论张爱玲心理世界中的“恐惧”情结》 (*On the Dread Complex in Eileen Chang's World of Mentality*), 山东师范大学学报(人文社会科学版), Vol. 48, N. 2, 2003.

LIU Yongli,

《被缚:张爱玲小说人物生存状态之一种》 (*Bound: One of Living Conditions of the Characters in Eileen Chang's Novels*), 洛阳师范学院学报, Vol. 19, N. 4, 2000.

LIU Yufang et LUO Yucheng,

《无爱的世界人性的荒原——对张爱玲《金锁记》中曹七巧灵魂扭曲的思考》 (*The Loveless World and the Wasteland of Humanity—Thought on the Distorted Soul of Cao Qi-qiao (Sixte) in Eileen Chang's Golden Lock*), 南华大学学报, Vol. 7, N. 5, 2006.

TAO Chunjun,

《《金锁记》中曹七巧人物形象分析》 (*L'Analyse Sixte dans La Cangue d'or*), 盐城师范学院学报, Vol. 25, N. 1, 2005.

WANG Ying,

《来自生存的怅惘威胁——从精神分析学看张爱玲小说的心理刻画》 (*The Distracted Threat from Survival — The Psychological Depiction in Eileen Chang's Fictions from the Psychoanalytical Perspective*), 思想, Vol. 29, N. 5, 2003.

YAO Changmei,

《张爱玲小说中的几种女性形象剖析》 (*A few kinds of female images analysis in Eileen Chang's fictions*), 湖南科技学院, Vol. 26, N. 1, 2005.

YUAN Liangjun,

《“恨父情结”与“恋父情结”的演义:《茉莉香片》与《心经》》 (*L'amour ou la haine --- L'analyse la figure de père dans Jasmin Tea et Le méridien du cœur*), revue : 中国现当代文学研究, 2009.

## Oeuvres sur le contexte historique

Ch.B-Maybon et Jean Fredet,

*L'Histoire de la concession française de Shanghai*, Librairie Plon, Paris, 1929 ; la version chinoise 《上海法租界史》 est traduite par NI Jinglan, Shanghai, 上海译文出版社, 1983.

QIN Feng,

《民国南京 1927-1949》 (*Nanjing de la République de Chine 1927-1949*), Shanghai, 文汇出版社, 2005.

O.D. Rasmussen,

《天津租界史》, traduit par XU Yifan et ZHAO Di (d'après deux livres de l'auteur :

Tientsin : All Illustrated Outline History, Tianjin, The Tientsin Press. Ltd., 1925 ; The Growth of Tientsin, Tianjin, The Tientsin Press. Ltd., 1924), Tianjin, 天津人民出版社, 2009.

SHI Lei,

《老上海城记—名宅里的秘密》 (*Le Vieux Shanghai*), Shanghai, 上海文艺出版集团, 2010.

The Second Historical Archives of China,

《中华民国史档案资料汇编（四册全）》 (*L'Histoire de la République de Chine Volume 1-4*), Jiangsu, 江苏古籍出版社, 1986.

TONG Xinchun,

《民国经济》 (*L'Economie de la République de la Chine*), Beijing, 中国大百科全书出版社, 2010.

WANG Qisheng,

《革命与反革命——社会文化视野下的民国政治》 (*La politique de la République de la Chine*), Shanghai, 上海大学出版社, 2010.

XI Ping,

《从上海发现历史，现代化进程中伤害人及其社会生活——1927-1937》 (*La vie à Shanghai entre 1927-1937*), Shanghai, 上海大学出版社, 2009.

YANG Daxin,

《天津的九国租界》 (*Neuf concessions de Tianjin*), Tianjin, 天津古籍出版社, 2004.

YIN Fu,

《孩儿塔》 (*La Pagoda de l'enfant*), Beijing, 人民文学出版社, 1984.

ZHANG Yufa,

《中国妇女史论文集》 (*L'Histoire de la femme chinoise*), Taipei, 台湾商务印书馆, 2003.

## **Marguerite Duras et Eileen Chang : l'enfance, le roman familial, l'écriture féminine**

### **Résumé**

Marguerite Duras (1914-1996) et Eileen Chang (1920-1995), deux écrivaines du 20<sup>e</sup> siècle, ont des sources spécifiques d'inspiration : Duras, née en Indochine ; Chang, née à Shanghai. Enfance et expérience familiale constituent l'arrière-plan de la plupart de leurs œuvres. Les mondes que décrivent ces œuvres sont, en conséquence, définies par la douleur et par la souffrance – soit personnelle, soit collective. Le thème familial l'emporte dans les romans de chacun des écrivains. Il permet d'offrir une lecture psychanalytique de bien des romans des deux écrivains, et de les commenter selon le roman familial qui caractérise Duras et Chang. Mais l'enfant et les secrets de la famille, l'importance de l'image de la mère, ne sont pas le seul arrière-plan de l'œuvre de Duras et de Chang. Les deux écrivaines sont conscientes des conditions sociales et politiques qui prévalent et de la situation des femmes. En conséquence, une lecture psychanalytique des deux écrivaines ne doit pas ignorer ces conditions et la lucidité de chacune des écrivaines. Il doit rendre compte du lien entre l'histoire familiale et l'aptitude des deux écrivaines à traiter de questions plus larges.

**Mots clés : Marguerite Duras, Eileen Chang, écriture, famille, psychanalyse**

## **Marguerite Duras and Eileen Chang : childhood, family romance, women's writing**

### **Abstract**

Marguerite Duras (1914-1996) and Eileen Chang (1920-1995), two women writers of the 20th century show specific sources for their inspiration : Duras – was from Indochina, and Chang – was from Shanghai; childhood and family experiences offer the background of most of their works. The worlds they describe are consequently defined by pain and suffering – either individual or collective. The family theme prevails in the works of both writers. It allows to offer a psychoanalytic reading of many of their novels of each writer, and to comment them by reference to the family romance which characterizes Duras and Chang. But childhood, family secrets, importance of the mother image, etc., are not the only background of Duras and Chang's works. Both writers were fully aware of the political and social conditions which prevailed, and of the women's situation. Consequently, the psychoanalytic reading of both writers should not neglect these conditions and the lucidity of both writers. This reading should account for the connection between the family history of both writers and their ability to address broader issues.

**Keywords: Marguerite Duras, Eileen Chang, writing, family, psychoanalysis**

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED120 – Littérature française et comparée

EA172 – Centre d'études et de recherches comparatistes

17, rue de la Sorbonne, 75230, Paris Cedex 05