

2m11.2903.6

Université de Montréal

L'écriture du corps dans l'œuvre de Mian Mian

par

Marie-Claude Pelchat

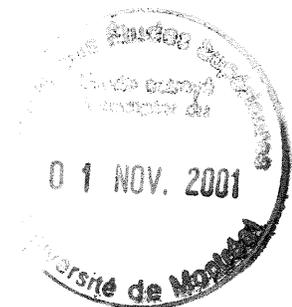
Département de littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en littérature comparée

Juillet 2001

© Marie-Claude Pelchat, 2001



PR

14

U54

2001

V.017

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

L'écriture du corps dans l'œuvre de Mian Mian

présenté par :

Marie-Claude Pelchat

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Mme Amaryll Chanady

Mme Sylvestra Mariniello

Mme Livia Monnet, directrice de recherche

Mémoire accepté le

Sommaire

Ce travail a pour sujet l'écriture du corps dans l'œuvre de Mian Mian, jeune auteure chinoise ayant commencé à écrire à la fin des années 90. Il vise tout d'abord à faire connaître cette jeune auteure en permettant, d'une part, de la situer dans le courant littéraire chinois des années 90 avec une nouvelle génération d'écrivains qui émerge et, d'autre part, d'examiner sa contribution à l'écriture faite par les femmes en Chine, domaine extrêmement riche, mais malheureusement peu étudié. De plus, ce travail vise à montrer la façon dont le corps joue un rôle primordial dans les textes de Mian Mian à la fois comme thème, mais aussi comme outil d'écriture.

Premièrement, je tenterai de montrer que l'écriture du corps chez Mian Mian doit non seulement au corps et aux sensations, mais aussi, de façon plus abstraite, à la voix, aux rythmes et à la musique qui deviennent pour l'auteure des prolongements du corps dans l'écriture. Deuxièmement, j'espère pouvoir rendre évidente la tension inhérente aux textes engendrée par le corps et par la sexualité qui sont des moyens d'affirmation pour la femme qui valorise son corps et ses expériences, mais qui peuvent aussi devenir une source de dépendance et d'oppression. Les textes de Mian Mian montrent cette ambivalence entre le désir de libération et l'incapacité à l'atteindre.

C'est en me basant sur la théorie féministe axée sur le corps (avec des textes d'Élizabeth Grosz) et sur l'écriture féminine (avec Luce Irigaray et Trinh T. Minh-Ha) que j'examinerai les nouvelles de Mian Mian. Pour ce faire, j'expliquerai dans un premier temps le contexte culturel chinois des années 90 et le mouvement des femmes en Chine afin de mieux y situer Mian Mian. Par la suite, je ferai l'analyse de ses nouvelles dans deux chapitres : le premier dressant les grandes lignes de la question du corps à l'aide de quatre nouvelles et le deuxième examinant de façon plus spécifique une nouvelle où ces mêmes questions se complexifient.

Les textes de Mian Mian présentent une jeunesse chinoise moderne et urbaine, ayant plus de libertés et de choix que la génération précédente. Or, la modernisation et l'enrichissement de la société ne signifient pas pour autant que la femme réussit mieux à trouver sa place. Les nouvelles étudiées montrent que la femme est toujours aux prises avec les mêmes problèmes, à savoir affirmation de soi entravée, émancipation à la fois sexuelle et littéraire trompeuse où la femme reste prisonnière de sa position d'objet et n'accède jamais tout à fait à celle de sujet, liberté illusoire qui devient plutôt dépendance.

Mots clés

Chine contemporaine

Corps

Écriture féminine

Mian Mian

Sexualité

Table des matières

Remerciements	i
Introduction	1
Chapitre un : Société et culture chinoises des années 90 : Transitions, transformations, perspectives	14
Chapitre deux : Féminismes chinois et occidental et la littérature des femmes en Chine : Questionnements sur le corps	30
Chapitre trois L'écriture du corps dans quatre nouvelles de Mian Mian	50
Chapitre quatre « Tes nuits noires, mes jours blancs »	86
Conclusion	111
Bibliographie	115

Remerciements

Merci à ma directrice de recherche Mme Livia Monnet qui a été une source d'encouragement tout au long de ce travail. Son aide, ses commentaires précieux et l'attention constante qu'elle m'a accordée m'ont guidée tout au long de ma recherche et de ma rédaction.

Merci aussi aux organismes qui m'ont accordé la bourse du FCAR et la bourse Québec-Chine, me permettant ainsi de réaliser mon rêve de retourner en Chine faire l'ensemble de ma recherche.

À Hélène Bourret et Marie-Reine Marcoux, ma plus sincère reconnaissance pour m'avoir fait l'honneur d'accepter de lire et de corriger mon texte.

À mes « sœurs » Amano Atsuko, Anne-Karine Brodeur, Olivia Tania Kraef, Ma Li, Marie-Noël Raymond, Annie Sabourin, Muriel Macseing et Caroline Gravel pour toutes les fois où elles m'ont écoutée, m'ont encouragée ou m'ont tout simplement aidée à dédramatiser, mille mercis.

Enfin, merci à mes parents pour m'avoir épaulée dans tous mes projets et pour m'avoir donné le luxe de rédiger mon mémoire sans avoir à m'inquiéter de quoi que ce soit.

Introduction

À la recherche de Mian Mian

Tout a commencé lorsque je suis tombée par hasard sur un petit article du *Far Eastern Economic Review* en septembre 1998¹. De façon brève et concise, la journaliste présentait une jeune auteure chinoise qui semblait avoir le potentiel pour déranger le milieu littéraire dans son pays. Cet article disait brièvement que cette jeune auteure avait déjà publié quelques nouvelles dans des revues littéraires chinoises, son recueil avait été publié à Hong Kong (par une maison d'édition qui a rapidement fait faillite), mais qu'il serait bientôt publié sur le continent, qu'elle avait eu une histoire passablement mouvementée et que ses textes reflétaient sa vie marginale. Bref, un autre cas de « sexe, drogue et rock n' roll ». Mais ma curiosité était piquée et c'est à partir de ce minuscule article que j'ai fait le pari de partir à la recherche de Mian Mian en Chine.

J'ai débuté mon enquête en Chine en septembre 1999 en dénichant les nouvelles de Mian Mian publiées dans *Xiaoshuo jie* (*Le Monde du roman*). C'est à partir de là que les choses ont commencé à bouger : les gens parlaient de plus en plus de Mian Mian, certains articles parurent dans les journaux et dans les revues, puis finalement, ses recueils de nouvelles firent leur apparition sur les rayons des librairies. La « folie Mian Mian » était lancée, ce qui me laissait croire que ma gageure portait fruits. Cette « folie » s'est poursuivie jusqu'en mai et juin 2000 alors que les œuvres de l'auteure étaient interdites pour indécence et influences négatives. La folie s'est calmée, puis les médias sont passés à la prochaine histoire, mais moi, j'ai continué parce qu'entre-temps, non seulement j'avais l'impression que Mian Mian était un peu « ma découverte », mais aussi, j'avais, au fil de mes lectures, décelé certaines questions importantes concernant l'écriture féminine que je voulais explorer à travers l'œuvre très actuelle d'une jeune auteure chinoise.

À mon retour au Canada, après un an et demi, quelle ne fut pas ma surprise d'ouvrir mon téléviseur et de voir Mian Mian sur le plateau de *Bouillon de Culture*, interviewée par Bernard Pivot² à qui elle présentait son roman traduit sous le titre *Les bonbons chinois*³. Puis, ce furent les articles lui étant consacrés dans *Le Monde*⁴ et dans

¹ YATSKO, Pamela, « Rebel, Rebel », *Far Eastern Economic Review*, 17 septembre 1998, volume 161, numéro 38, p. 40

² Émission *Bouillon de Culture* diffusée sur les ondes de TV5 le 11 mars 2001

³ MIAN MIAN, *Les bonbons chinois*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2001, 319 p.

⁴ JACCARD, Roland, « Les filles de Shanghai », *Le Monde*, vendredi 9 mars 2001, p. IV

le journal *ICI*¹ alors que Mian Mian en faisait la page couverture. « Ma découverte » avait fait le tour du monde et était devenue la nouveauté à la mode!

Le choix de Mian Mian

Dans l'article sur Mian Mian qui a tout déclenché, trois choses ont suscité ma curiosité (outre les sempiternelles « sexe, drogue et rock n' roll » que les journalistes ne savent que répéter) : la jeunesse de l'auteure, le fait qu'elle écrit à propos de la ville et le fait qu'elle soit une femme. Ce qui m'a, dès le départ, attirée chez Mian Mian, c'est bien sûr sa jeunesse, elle est dans la trentaine, mais aussi sa façon de parler de la jeunesse chinoise des années 90. Bien évidemment, l'univers que Mian Mian décrit ne correspond ni à celui dans lequel vit la majorité des jeunes ni à ce que la société attend d'eux. Au contraire, les jeunes de Mian Mian sont ceux qui ont, par désir de liberté ou par inadaptation, choisi la marginalité. Ces personnages sont de ceux qui rejettent les anciens idéaux communistes (dont la faillite est déjà consommée), mais pour qui les nouveaux idéaux capitalistes sont source de malaise, d'ambivalence, voire d'anxiété. Les vieilles vérités sécurisantes ont disparues à jamais et les nouvelles libertés sont accompagnées de nombreuses incertitudes. Cette marginalité que décrit Mian Mian peut signifier, dans sa forme la plus simple, vivre la vie de bohème sans les filets de sécurité qu'offre un emploi stable garanti par l'État. Dans sa forme la plus dure, cela peut signifier vivre dans l'univers de la prostitution, de la criminalité ou de la drogue. Peu importe où les jeunes se situent dans les nouvelles de Mian Mian, leur côté extrême et marginal reflète à sa façon les changements qui se produisent actuellement en Chine tant sur le plan social, économique que culturel.

Nulle part ailleurs ces changements ne sont aussi visibles que dans la ville, cadre de toutes les nouvelles de Mian Mian. C'est dans cette urbanité que les personnages évoluent et que le lecteur, peu importe d'où il vient, se reconnaît. Ne cherchez pas l'exotisme traditionnel chinois qui fait rêver le lecteur étranger car la ville de Mian Mian est moderne et occidentalisée, pareille aux autres villes du monde, avec ses plaisirs et ses dangers. Parfois, la ville aliène l'individu, l'engloutit et l'isole, mais en même temps, elle protège son intimité, permet l'expression de son individualisme et influence sa subjectivité. La ville fournit la matière pour l'écriture de Mian Mian : personnages,

¹ THIBAUT, Pierre, « Encre de Chine », *ICI*, 12-19 avril 2001, p. 13

thèmes, rythmes frénétiques, atmosphères, références à la culture populaire et à la culture des jeunes. C'est cette urbanité et cet amour pour la ville évidents dans les textes de Mian Mian qui les rendent si fascinants.

Et puis, pour être tout à fait sincère, si je m'intéresse à Mian Mian, c'est avant tout parce qu'elle est une femme. Elle est une femme de ma génération qui vit dans une Chine en transition et qui écrit à partir de ses expériences à l'ère des réformes. Comme nous le verrons dans les chapitres suivants, Mian Mian ne se pose pas comme une représentante de sa génération ou, plus spécifiquement, des femmes de sa génération. La lecture des textes de Mian Mian est donc le reflet des expériences d'UNE femme, mais ces mêmes expériences sont ancrées dans une époque et dans une société qu'elles permettent de comprendre. Elles peuvent aussi être le point de départ pour essayer de comprendre d'autres expériences féminines plus diversifiées.

Le thème du corps dans l'écriture de Mian Mian

C'est la réaction provoquée en Chine par les textes de Mian Mian qui m'a amenée à me pencher sur la question du corps. Bien entendu, à lire les nouvelles, il est évident que le corps, les sensations, le désir et la sexualité sont des thèmes essentiels chez Mian Mian. Or, comme nous le verrons au deuxième chapitre, les critiques, tant dans le milieu littéraire qu'au gouvernement, ont vu cette insistance sur le corps, dans le meilleur des cas, comme une marque de narcissisme féminin et d'individualisme exacerbé (encore une femme qui est obsédée par son corps...) et, dans le pire des cas, comme un manque flagrant de morale et une obscénité qui frise la pornographie. Quant aux journalistes étrangers qui écrivent à propos de Mian Mian, que ce soit ceux en poste en Chine ou ceux ailleurs dans le monde, ils ne cessent de tomber dans le piège de la répétition des mêmes clichés accompagnés d'une surenchère. À croire qu'ils n'ont pas lu les nouvelles ou qu'ils suivent le modèle préétabli de l'article type sur Mian Mian⁶. Les critiques ont été aveuglés par le mot SEXE jusqu'à oublier plusieurs aspects importants reliés au corps qui n'ont rien de pornographique. C'est en réaction à cet aveuglement et c'est pour montrer

⁶ Je pense par exemple à l'article sur Mian Mian paru dans l'hebdomadaire pour les étrangers résidant à Beijing, *Beijing Scene* (12-18 novembre 1999, p. 4-5), qui reprend pratiquement mot pour mot celui paru dans le *Far Eastern Economic Review* ou encore à l'article paru dans *Le Monde* cité précédemment qui n'est qu'un ramassis de clichés exagérés ne nous renseignant jamais véritablement sur l'écriture de Mian Mian.

le lien primordial entre la femme, son corps et l'acte d'écriture que j'ai entrepris ce travail. Pour ce faire, je me suis basée sur les théories féministes préoccupées par la question du corps.

Les théories féministes sur le corps

Depuis l'avènement du mouvement féministe de la « deuxième vague » durant les années 70, le corps et la façon dont il est construit sont l'objet de plusieurs études de la part des critiques féministes. Mon intérêt pour la question du corps dans les textes de Mian Mian n'est pas indifférent à ce phénomène. Le constat de l'importance du corps et des sensations dans l'œuvre de Mian Mian ainsi que les critiques réductrices engendrées par la réception de ses textes m'ont amenée tout naturellement à m'intéresser à la théorie féministe.

La théorie féministe sur le corps fournit les outils nécessaires pour analyser les textes de Mian Mian. Cette théorie, je l'ai lue et utilisée, non pas tel un cadre fixe et rigide dans lequel je dois insérer chaque texte, mais plutôt comme un exemple à suivre, en m'imprégnant des différents textes théoriques et de leurs démarches respectives afin qu'ils me servent de guide dans ma lecture des textes de Mian Mian en me rendant réceptive au corps sous ses aspects et dans les enjeux où il se trouve mêlé. Le corps offre une foule de possibilités et de pistes pour l'analyse des textes par le biais des sensations, du désir et de la sexualité. De plus, c'est à travers lui que se révèlent parfois les luttes de pouvoir entre hommes et femmes. Le corps, tel qu'étudié dans la théorie, tient compte des facteurs qui le transforment continuellement, tant sur sa surface extérieure que sur sa surface intérieure.

Bien qu'ils proviennent tous du milieu académique anglo-américain, les textes utilisés seront utiles pour étudier la question du corps chez Mian Mian parce qu'ils offrent des pistes qui peuvent être adaptées au contexte chinois. Ces théories trouvent parfois écho dans les textes de Mian Mian alors que d'autres fois, elles s'en éloignent radicalement. Le corps, tel qu'il sera étudié, renvoie bien sûr à un corps biologique avec des traits physiologiques qui déterminent son sexe, mais il ne se limite pas qu'à cela. Le corps, c'est aussi la voix, les sens, la sexualité et le désir; ce sont tous les déterminants qui le construisent tel qu'il est. Enfin, c'est aussi le corps par rapport à l'écriture.

Parler du corps dans le contexte de la théorie féministe prend en quelque sorte les allures d'un travail de déconstruction : démolir les évidences et les idées reçues qui font du corps quelque chose de naturel pour mettre à jour le processus qui le construit. C'est un moyen pour la femme de se réappropriier le discours sur son corps lui ayant longtemps échappé. La religion, la médecine, la politique et la morale ont toutes leur mot à dire sur le corps de la femme alors que la principale intéressée a été exclue du discours sur son propre corps qui est devenu ce matériau polyvalent dont se sert l'homme. Corps qui se matérialise dans sa réalité d'objet ou qui s'évapore pour ne devenir que la simple métaphore incarnant le désir masculin, la femme est manipulée pour lui donner la forme d'objet qui existe parce que l'homme l'énonce. Son corps est pareil à un grand écran sur lequel l'homme projette ses désirs et ses fantasmes. Dans son article portant sur le plaisir visuel masculin au cinéma, Laura Mulvey explique clairement la façon dont la femme tient le rôle passif d'objet de plaisir :

« Woman then stands in patriarchal culture as a signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer, not maker, of meaning. »⁷

Objet de plaisir dépositaire du désir de l'homme ou au contraire, frappé d'interdit parce que menaçant, le corps est ce que la femme doit redécouvrir sous les couches successives laissées par les différentes spéculations à son sujet et c'est ce qu'elle doit se réapproprier à travers le discours en parlant de son corps, de ses sensations, de sa sexualité et de son désir. Évidemment, briser un tabou en parlant de son corps choque.

En Occident, la tradition veut que l'on pense le corps en opposition à l'esprit qui est bien entendu valorisé. Cette dichotomie entraîne une foule d'autres suivant une échelle de valeurs où le premier terme est valorisé au détriment du second : culture et nature, pensée et action, raison et passion, etc. D'un point de vue spirituel, le corps mortel torturé par les désirs et les passions est clairement dévalué par rapport à l'âme immortelle. D'un point de vue cartésien, c'est une machine, un outil passif qui filtre les informations grâce à la pensée et aux sensations. Cette vision mécanique du corps que nous devons à Descartes nous hante encore, d'autant plus qu'avec les progrès de la médecine, certaines parties du corps peuvent être remplacées par des prothèses ou des organes artificiels telles les pièces usées ou endommagées d'une machine.

⁷ MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Visual and Other Pleasures*, Indianapolis, Indiana University Press, 1989, p. 15

L'attention portée au corps par les féministes permet de percer les mécanismes qui agissent sur lui pour le modeler ou le contrôler. Le corps n'est pas que l'entité naturelle et biologique détachée de tout déterminant culturel. Au contraire, il est dès le départ déterminé par des facteurs qui font de lui une construction sociale de la nature. C'est l'interaction entre des facteurs sociaux, culturels, religieux, politiques et historiques qui organisent le corps et qui le rendent pour ainsi dire multiple. Il n'y a pas qu'un corps, mais plusieurs corps qui sont tous en interrelation avec le milieu et qui sont sollicités de façon différente : le corps et la politique, le corps et le travail ou encore le corps et la vie quotidienne. Dire que, revenir au corps pour les femmes, c'est revenir à la base, parce que toute femme a un corps, simplifie et masque le fait que l'interaction entre le corps et l'environnement donne aux femmes des expériences et des corps différents.

Or, cette différence échappe aux hommes dans leurs discours sur le corps de la femme, depuis toujours associée à la matérialité et à l'imperfection, servant de piédestal pour mettre en valeur l'esprit, la raison et l'âme associés à l'homme. Le corps de la femme devient une marchandise que s'échangent les hommes entre eux, l'objet qui satisfait leurs besoins sexuels, le contenant qui reçoit leur progéniture ou encore l'objet de beauté qui inspire leurs créations artistiques. Vu dans le passé par les femmes elles-mêmes comme un obstacle pour atteindre l'égalité avec l'homme, le corps est maintenant crucial pour comprendre l'existence de la femme tant sur le plan social que sur le plan psychique. Notre relation au monde passe nécessairement par l'interrelation entre les sensations et la pensée, entre le corps et le cerveau. La position des féministes aujourd'hui en est une qui englobe et réunit les deux termes de l'ancienne dichotomie corps/esprit tout en tenant compte de la spécificité du corps à travers les particularités sexuelles, sociales ou culturelles.

Plus que liée à la question du corps, celle très complexe de la sexualité en est indissociable. Concept mouvant, s'il en est un, la sexualité échappe à la tentative de définition. Il est impossible de fixer une définition ou un sens précis et englobant à la sexualité car elle est toujours autre chose, elle est toujours plus que ce qu'on essaie de fixer. Elizabeth Grosz définit la sexualité ainsi : « As a concept, sexuality is incapable of ready containment : it refuses to stay within its predesignated regions, for it seeps across boundaries into areas that are apparently not its own. »⁸ Pulsions et mouvement d'un corps

⁸ GROSZ, Elizabeth, *Volatile Bodies : Toward a Corporeal Feminism*, Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p. viii

vers un autre qui implique le désir et le plaisir, cette définition est contrebalancée par une autre plus rigide qui met en évidence les déterminismes agissant sur le sexe. Judith Butler définit quant à elle la sexualité comme un processus :

« In other words, “sex” is an ideal construct which is forcibly materialized through time. It is not a simple fact or static condition of a body, but a process whereby regulatory norms materialize “sex” and achieve this materialization through a forcible reiteration of those norms. »⁹

À force d'être répétées et réitérées, certaines normes deviennent « naturelles » et le sujet se forme en s'identifiant à ce sexe normatif basé sur un modèle d'exclusion. Ainsi, la norme de l'hétérosexualité n'a rien de naturel et est constamment hantée par les autres possibilités qui ont été reléguées dans les marges. De la même façon, la norme veut que l'on soit homme ou femme, toute autre possibilité (par exemple, hermaphrodisme ou transsexualisme) venant déstabiliser cette logique binaire est exclue. Le sens assigné aux catégories « homme » et « femme », les attitudes et les comportements exigés par ces catégories, la façon dont on se perçoit en leur sein, la relation des individus au sein d'un genre ou encore entre les deux genres sont des constructions culturelles. Les concepts de « masculin » et de « féminin » n'ont de sens que dans leur relation avec ce qu'ils excluent, mais aussi, n'ont de sens que dans le rapport d'un sexe à un autre, même si le sujet masculin se pose invariablement en tant que sujet universel neutre.

Constamment maintenue dans un état de dépendance, la femme voit son corps marqué et reçoit son identité de l'homme par son sexe, par ses lois, par sa morale, par ses idées et par son langage. Cette question du langage nous amène nécessairement à la question de l'écriture. C'est le langage qui énonce la femme, c'est en prononçant la femme comme manque qu'elle le devient. L'action et le discours répétés deviennent le pouvoir et créent la norme. C'est cette construction de la femme avec son réseau de relations et de mécanismes que l'écriture féminine tente de mettre à jour en déconstruisant le système qui fait de la femme, de son corps et de sa sexualité un miroir ou un complément de l'identité sexuelle mâle. L'écriture féminine cherche à révéler les possibilités multiples de l'érotisme de la femme, à exprimer ce qui a été réprimé, à exprimer elle-même ce que l'homme disait pour elle et à briser les conventions du langage.

⁹ BUTLER, Judith, *Bodies That Matter : On the Discursive Limits of Sex*, New York, Routledge, 1993, p. 1-2

L'écriture féminine et par extension, l'écriture du corps, telle que développée par Hélène Cixous, Luce Irigaray et Catherine Clément¹⁰ a souvent été perçue comme un concept essentialiste qui parle d'une essence féminine sans tenir compte de l'existence particulière de chaque femme, allant trop loin dans la poésie et le lyrisme, jusqu'à oublier la réalité quotidienne et matérielle. Cette critique, qui naît dans le contexte féministe anglo-américain, a été développée de façon extensive entre autres par Toril Moi dans son livre *Sexual/Textual Politics*¹¹. Bien que ces critiques soient justifiées dans une certaine mesure, il demeure tout de même que certains thèmes importants mis de l'avant par l'écriture du corps conservent de leur pertinence et de leur utilité, en particulier lorsque vient le temps d'examiner les œuvres de Mian Mian. Le projet de l'écriture féminine est à la fois concret et abstrait, politique et personnel, car s'il faut s'attaquer aux problèmes politiques, économiques et sociaux bien réels, on doit aussi dévoiler les mécanismes et les codes qui fonctionnent au plan symbolique, donc dans le langage, pour réprimer la subjectivité, le corps et le désir de la femme. De ce projet d'écriture féminine, je retiendrai deux thèmes importants qui seront utiles dans l'analyse des textes de Mian Mian.

Le premier de ces thèmes est le corps de la femme en tant que sujet sexuel et non pas en tant qu'objet sexuel du désir masculin. Il s'agit de découvrir la jouissance de la femme qui devient autonome et se libère de la dépendance à l'homme en revalorisant son corps et ses sensations, en particulier le toucher. Chez Mian Mian, ce thème devient problématique car, même si la femme affirme sa sexualité et ses désirs pour parfois assumer la position de sujet qui désire, elle est encore trop souvent reléguée par les hommes au statut d'objet sexuel. L'écriture de Mian Mian met à jour la tension qui existe entre ces deux positions de sujet et d'objet en montrant la façon dont la femme peut passer de l'un à l'autre, par elle-même ou à cause des hommes. Pour des théoriciennes comme Irigaray, il est nécessaire de faire disparaître la honte liée au corps et de célébrer son caractère autre. En abolissant le jugement sur le corps de la femme, on remplace la notion de manque par celle de multiplicité alors que la sexualité féminine ne se trouve pas concentrée en un seul point, mais s'étend plutôt sur toute la surface de son corps et s'exprime en de multiples façons.

¹⁰ Voir des textes fondateurs comme *Ce sexe qui n'en est pas un* ou *Speculum de l'autre femme* de Luce Irigaray ou encore *La jeune née* qu'Hélène Cixous a écrit en collaboration avec Catherine Clément.

¹¹ MOI, Toril, *Sexual/Textual Politics : Feminist Literary Theory*, New York, Routledge, 1985, 206 p.

Liée au corps et à l'écriture, la voix féminine est un autre thème important qui, comme nous le verrons au chapitre trois, rejoint l'écriture de Mian Mian. La voix que prône les théoriciennes et qui se fait entendre à travers l'écriture est tout à fait à l'opposé de l'idée d'un sujet universel qui s'exprime de façon neutre ou encore de l'idée de l'écriture comme pur produit de l'esprit car elle renvoie à quelqu'un qui s'exprime, elle est un prolongement du corps et la marque d'une intériorité. De qualité dynamique, elle émerge du corps en créant une résonance et en engendrant des rythmes et des vibrations. La voix révèle ce qui a été supprimé et caché, elle permet d'abolir la distinction entre ce qu'on est intérieurement et ce qu'on doit paraître extérieurement, entre parler bien et parler mal. Parler bien, c'est se maintenir dans l'uniformité et reproduire un discours bien intériorisé dont Trinh T. Minh-Ha nous met en garde :

« Clarity is a mean of subjugation, a quality both of official, taught language and of correct writing, two old mates of power : together they flow, together they flower, vertically, to impose an order. Let us not forget that writers who advocate the instrumentality of language are often those who cannot or choose not to see the suchness of things – a language as language – and therefore, continue to preach conformity to the norms of well behaved writing. »¹²

Parler bien, c'est parler le langage des hommes d'où la femme est exclue, un langage qui ne lui appartient pas, où les mots lui échappent. L'écriture féminine vise à retrouver le langage de la femme pour raconter son histoire, celui au plus près d'elle, qui peut transmettre ses émotions et ses expériences. À la fois poétique, oral et musical, ce langage est à l'écoute du corps et de ses rythmes comme le montre le texte de Luce Irigaray « Lorsque nos lèvres se parlent » : un langage mouvant qui submerge le lecteur dans la voix de la femme qui parle/écrit, qui interpelle et déstabilise la pensée au lieu de la réifier et qui, poétique sans être obscur, contourne le piège du langage clair et précis afin de transmettre l'urgence pour la femme de se réappropriier le langage :

« Si nous n'inventons pas un langage, si nous ne trouvons pas son langage, notre corps aura trop peu de gestes pour accompagner notre histoire. Nous nous fatiguerons des mêmes, laissant notre désir en latence, en souffrance. Rendormies, insatisfaites. Et rendues aux mots des hommes. Qui, eux, savent depuis longtemps. »¹³

Le travail entrepris par les critiques et théoriciennes féministes en est un de déconstruction et de reconstruction : prendre ce qui est donné pour acquis et pour norme

¹² MINH-HA, Trinh T. citée dans SALVAGGIO, Ruth, *The Sounds of Feminist Theory*, New York, State University of New York Press, 1999, p. 68

¹³ IRIGARAY, Luce, « Quand nos lèvres se parlent », *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, collection Critique, 1977, p. 213

(le corps, le sexe, le langage), questionner leur soi-disant normativité afin de mettre à jour leurs mécanismes pour enfin abolir les hiérarchies et exprimer ce qui est refoulé. Ces trois termes, corps, sexualité et langage, seront ce sur quoi l'analyse des textes de Mian Mian portera.

Méthodologie, corpus et hypothèses de travail

Les questions développées tout au long de ce chapitre l'ont été grâce à l'apport des théoriciennes, pour la plupart occidentales, qui ont mis de l'avant le caractère problématique du corps féminin et qui ont amorcé un mouvement pour le repenser. Leurs idées offrent un cadre assez souple pour travailler sur la question du corps et de la sexualité dans le contexte littéraire chinois des années 90 et le fait que la théorie émane de l'Occident n'empêche pas son utilisation dans d'autres contextes culturels.

C'est dans l'esprit de remise en question mis de l'avant par les théoriciennes que j'aborde les textes de Mian Mian. J'ai lu les critiques faites à son égard et maintenant, je les confronte aux textes eux-mêmes. Ce travail se basera principalement sur cinq nouvelles de Mian Mian : « La, La, La »¹⁴, « Une soirée qui manque de naturel »¹⁵, « Le désir de neuf objectifs »¹⁶, « Tous les enfants ont droit à leur bonbon »¹⁷ et « Tes nuits noires, mes jours blancs »¹⁸. Les quatre premiers textes ont été choisis parce qu'ils sont à mes yeux très représentatifs de l'œuvre de Mian Mian quant au type de personnages, au style de la narration et aux thèmes abordés. Le dernier texte, « Tes nuits noires, mes jours blancs », a été choisi parce qu'il s'éloigne de façon significative des quatre premiers textes en ce qu'il adopte une narration de style omnisciente pour aborder la marginalité dans sa forme la plus violente et pour présenter des personnages féminins dont l'aliénation, l'oppression et la tension entre la liberté et la dépendance se complexifient lorsque transposés dans le milieu de la prostitution.

¹⁴ MIAN MIAN, « La, La, La », *Xiaoshuo jie (Le Monde du roman)*, 1997, numéro 4, p. 60-76

¹⁵ MIAN MIAN, « Yige jiaorou zaozuo de wanshang » (Une soirée qui manque de naturel), *Xiaoshuo jie (Le Monde du roman)*, 1997, numéro 1, p. 164-174

¹⁶ MIAN MIAN, « Jiu ge mubiao de yuwang » (Le désir de neuf objectifs), *Xiaoshuo jie (Le Monde du roman)*, 1998, numéro 2, p. 153-166

¹⁷ MIAN MIAN, « Mei ge hao haizi dou you tang chi » (Tous les enfants ont droit à leur bonbon), *Shanghai wenxue (Littérature de Shanghai)*, 1998, numéro 8, p. 56-65

¹⁸ MIAN MIAN, « Ni de heiye, wo de baitian » (Tes nuits noires, mes jours blancs), *Furong (Lotus)*, 1999, numéro 6, p. 61-65

Ce que je désire montrer dans ce travail, c'est tout d'abord la façon dont l'écriture du corps chez Mian Mian doit non seulement au corps, à ses sensations et aux expériences vécues à travers lui, mais aussi à la voix, aux rythmes et à la musicalité que l'auteure fait constamment intervenir. Le chapitre trois nous montrera plus clairement la relation essentielle entre le corps, la voix et l'écriture chez Mian Mian. De plus, l'analyse des cinq nouvelles tentera de faire ressortir la tension inhérente au corps, tension qui s'exprime par la façon dont les femmes, dans les nouvelles, privilégient les sens, explorant toutes les sensations possibles vécues dans leur corps dans une tentative d'affirmation et de libération alors qu'en même temps, ce corps peut devenir le moyen d'asservir et d'opprimer la femme. La sexualité participe aussi à ce processus en ouvrant parfois la voie à la violence, à l'exploitation et à la commodification du corps féminin dans une tension toujours palpable entre le désir de liberté et la dépendance.

Résumé des chapitres

Ce travail est divisé en quatre chapitres, le premier se voulant une petite introduction au contexte culturel et social de la Chine des années 90. Ce chapitre nous permettra non seulement de comprendre le processus de transition qui affecte toutes les couches de la société chinoise, mais nous permettra aussi de situer Mian Mian et les jeunes auteurs de sa génération au cœur de ces changements.

Le deuxième chapitre aborde de façon plus spécifique les questions féministes en présentant tout d'abord un survol du mouvement des femmes chinoises, de ses balbutiements au début du siècle jusqu'à son développement actuel pour ensuite faire l'esquisse de certaines auteures chinoises qui partagent à leur façon les mêmes préoccupations pour la femme, le corps et la sexualité que Mian Mian.

Les troisième et quatrième chapitres entrent dans le vif du sujet avec l'analyse des nouvelles de Mian Mian. Le troisième chapitre se veut une introduction à certains aspects particuliers de l'écriture de Mian Mian tels son rapport à l'écriture, son style, la narration et les personnages pour ensuite passer à une analyse plus approfondie de la représentation du corps dans ses textes. Le quatrième chapitre porte exclusivement sur la nouvelle « Wo de heiye, ni de baitian » (Mes nuits noires, tes jours blancs) où la figure de la prostituée vient enrichir et complexifier la question du corps féminin comme objet sexuel.

Chapitre un :
Société et culture chinoises des années 90 :
Transitions, transformations, perspectives

Ce premier chapitre se veut une brève introduction au contexte culturel chinois des années 90 qui a permis à une auteure telle que Mian Mian de faire ses débuts en littérature. Le sujet est vaste et l'espace est limité, c'est donc pourquoi ce chapitre aura l'allure d'un survol qui, bien qu'incomplet, permettra de comprendre l'impact des transformations de la société chinoise sur le domaine culturel et sur la littérature. Ce sera en dressant rapidement un portrait de la société chinoise en crise et en transformation qu'on arrivera ensuite au contexte littéraire des années 90 avec les écrivains qui ont marqué cette période et la tension générée par la montée de jeunes écrivains qui s'éloignent de tout ce qui a pu être fait auparavant, avec un style nouveau et iconoclaste.

1.1 L'impact des réformes économiques : entre l'euphorie et la crise

Chen Xiaoming, critique littéraire en Chine, a écrit un article intitulé « Après les avant-gardes : direction de la littérature des années 90 et autres crises »¹. Le terme « crise » soulève dans l'esprit du lecteur plusieurs images liées aux difficultés, aux bouleversements, à l'instabilité et aux tensions. Même si l'article de Chen Xiaoming porte essentiellement sur la littérature, le terme de « crise » s'applique à toutes les sphères de la société. Ce n'est pas un hasard si dans les journaux, à la télévision et dans les discussions avec les gens, la même idée de crise revient souvent. Loin de se limiter au domaine littéraire, il semblerait que les crises soient partout, tant sur le plan des valeurs que de la morale ou de la sexualité, dans le milieu de l'éducation, chez les jeunes, chez les travailleurs, chez les personnes âgées, etc. Les réformes économiques amorcées durant les années 80 combinées à un désengagement progressif de l'État ont déclenché un processus de modernisation et d'ouverture qui va en s'accéléralant, mais qui, inévitablement, entraîne en même temps beaucoup de tensions et de questionnements.

C'est lors de mon séjour en Chine que j'ai pu prendre conscience de tous les changements qui se produisent dans ce pays. C'est en regardant la télévision, en lisant les journaux et en discutant avec les gens que j'ai pu saisir l'ampleur des réformes et la façon dont les gens intègrent ces transformations, mais c'est surtout en observant les transformations dans le paysage urbain et rural, en posant beaucoup de questions, que j'ai

¹ CHEN, Xiaoming, «Xianfengpai zhihou : jishi niandai de wenxue liuxiang jiqi weiji » (Après l'avant-garde : direction de la littérature des années 90 et autres crises), *Dangdai zuojia pinglun (Critique des écrivains contemporains)* 1997, numéro 3, p. 35-53.

compris les tensions inhérentes à ce passage à une économie de marché. De semaine en semaine, en voyant changer le quartier universitaire où j'habitais, les commerces qui fermaient, les *hutong* démolis, les nouvelles routes construites et les nouveaux chantiers de construction qui surgissaient de nulle part, j'ai compris l'ampleur des bouleversements que vivent les Chinois alors qu'ils voient changer leur pays, leur vie et leurs habitudes avec un mélange d'enthousiasme et d'appréhension, de confiance et de méfiance. C'est pourquoi ce portrait de la société chinoise en mutation tient autant aux livres de références que j'ai lus² qu'à mes expériences en Chine.

La vitesse avec laquelle la société chinoise est passée à l'économie de marché entraînant la réapparition de problèmes tels que le chômage, l'écart de plus en plus marqué entre les riches et les pauvres et la criminalité, en déroutent plusieurs qui se sentent dépassés par les événements. Les plus conservateurs rêvent d'un passé plus simple et plus égalitaire, les plus ambitieux voient l'avenir comme étant plein de possibilités ; les premiers se lamentent à propos d'un système social où la compétition féroce ne laisse plus de chances, les seconds rêvent d'universités étrangères, d'Internet et de la Bourse. Les points de repère traditionnels ont changé ou sont devenus désuets. Ceux qui réussiront seront ceux qui sauront s'adapter et naviguer entre les zones grises d'un système politique qui, lui aussi, est un peu pris au dépourvu.

Les réformes économiques en Chine ont été amorcées durant les années 80 mais se sont intensifiées au début des années 90 grâce à Deng Xiaoping qui a lancé le mot d'ordre que l'ensemble du pays allait bientôt suivre avec plus d'enthousiasme qu'un mouvement de masse maoïste : « Être riche est merveilleux ! ». Les nouveaux investissements étrangers qui ont commencé à affluer font en sorte que le marché chinois est inondé de produits de consommation des grandes marques étrangères et de la publicité qui, nécessairement, les accompagne. MacDonaldis, Kentucky, IBM, Motorola, Sony et compagnie font maintenant partie du quotidien des Chinois (du moins, des citoyens). De plus, l'industrie chinoise a été forcée de s'adapter face à la venue de ces produits de consommation étrangers en diversifiant sa production pour fabriquer des versions

² *Chinese Society : Change, Conflict and Resistance* (Elizabeth J. Perry et Mark Selden [éd.], New York, Routledge, 2000, 249 p.) pour le contexte social et *China Pop* (Zha Jianying, New York, The New Press, 1995, 210 p.) ainsi que *In the Red : On Contemporary Chinese Culture* (Geremie R. Barmé, New York, Columbia University Press, 1999, 512 p.) pour le contexte culturel sont d'excellentes références pour comprendre les transformations en cours présentement en Chine.

chinoises plus économiques et parfois tout aussi compétitives. L'abondance des produits, la multiplication des marques et le développement de la publicité ont profondément transformé le paysage urbain chinois et les habitudes de consommation de la population, longtemps habituée à la frugalité avec une économie rigoureusement planifiée et rationnée reposant sur un système de magasins d'État et de coupons pour les denrées de base. Or, depuis les années 90, les Chinois, qui font face à une abondance et à une variété de produits, sont devenus de véritables consommateurs qui ont le contrôle de leur consommation basée sur de nouveaux besoins et de nouveaux désirs.

Symbole des changements, de la nouvelle prospérité et de la volonté des dirigeants de faire de la Chine un pays développé, le gouvernement a créé des zones économiques spéciales qui fonctionnent comme de petits Hong Kong le long des côtes et dans le sud du pays. En même temps, les autorités ont doté le marché d'une bourse qui, même si elle n'est pas encore totalement ouverte aux spéculateurs étrangers, fonctionne à plein régime, poursuivant le « travail d'éducation » des Chinois en matière de socialisme avec des caractéristiques chinoises. Même le statut de l'homme d'affaires, l'ancien ennemi des masses, s'est amélioré et on pense même l'autoriser à faire partie du Parti Communiste Chinois aux côtés du paysan, de l'ouvrier et du soldat.

C'est surtout dans les villes que l'impact de ces réformes est le plus fort et le plus visible avec les chantiers de construction qui poussent comme des champignons et l'amélioration des infrastructures urbaines. Le meilleur exemple est sans aucun doute Shanghai qui est en train de reconquérir son titre de « Paris de l'Orient ». Shanghai, c'est LA ville où il faut être. Seule ville chinoise véritablement cosmopolite en tant que centre économique et culturel important durant la première moitié du XX^e siècle, Shanghai semble avoir vécu dans l'ombre durant la période qui a suivi la Révolution de 1949, victime de sa réputation de ville bourgeoise et décadente. Or, la renaissance de Shanghai fait directement référence à cet héritage d'avant la Révolution. Les compagnies étrangères qui ont réemménagé dans les vieux édifices de style européen sur le Bund font revivre la gloire et l'élégance de l'époque des concessions, l'impérialisme en moins. Le secteur de Pudong, qui il y a vingt ans n'était que des champs parsemés de taudis, est maintenant le centre économique et technologique de la ville avec ses gratte-ciel imposants. Le milieu des affaires est en plein essor, tout comme celui des arts avec la multiplication de musées et de galeries. La ville bouillonne d'énergie dans un mélange

excitant de l'Orient et de l'Occident, de nostalgie et de modernisme, d'élégance et de kitsch³.

Les réformes économiques signalent aussi une ouverture du pays à l'étranger. D'une part, la Chine ne résiste plus aux charmes des compatriotes capitalistes de Hong Kong, Macao et Taïwan, les deux premiers territoires étant revenus à la Chine en juillet 1997 et en décembre 1999 respectivement. Leur influence est de nature économique grâce à de nombreux investissements, mais elle est aussi de nature culturelle grâce à la musique, au cinéma, à la télévision et à la littérature qui traversent les frontières, témoignant d'une communauté chinoise dépassant le territoire de la République Populaire de Chine pour englober toute la diaspora. D'autre part, l'Ouest continue d'exercer sa fascination dans sa version américanisée grâce à tous les signes de la culture américaine qui sont omniprésents, que se soit à travers les films de Hollywood qui inondent les salles de cinéma, les émissions de télévision, la mode, la musique ou le fast-food. Pendant ce temps, les jeunes Chinois étudient frénétiquement l'anglais dans l'espoir d'aller étudier à l'étranger, d'où beaucoup ne reviennent pas.

Or, ces changements qui semblent augurer un futur radieux ont aussi leurs revers. La corruption au sein du gouvernement est en hausse et elle est si bien ancrée dans le réseau des relations interpersonnelles (*guanxi*) que personne n'ose dénoncer personne de peur d'en souffrir. Cette corruption est un des symptômes d'un système politique hypercentralisé où les fonctionnaires aux multiples échelons du gouvernement veulent eux aussi profiter d'un capitalisme sauvage et désordonné qui crée la prospérité, mais de façon inégale. Les différences sont frappantes entre les régions de la côte et celles de l'intérieur du pays, entre la ville et la campagne. Les restructurations faites dans les entreprises d'État pour les rentabiliser ont entraîné de nombreuses fermetures et mises à pied. Du jour au lendemain, des gens qui comptaient sur l'État pour vivre avec un salaire, des services de santé et un logement garantis se retrouvent les mains vides, sans recours. Laissés à eux-mêmes, ils viennent grossir les rangs d'une population de plus en plus instable de travailleurs migrants qui affluent vers les métropoles en quête de travail. De plus, le secteur économique se développe tandis que d'autres comme celui de la santé ou de l'éducation sont en pleine débandade aux prises avec des infrastructures désuètes et

³ Pour un bon dossier sur Shanghai comme ville du passé et ville du présent, voir *Asiaweek*, édition du 30 mars 2001, volume 27 numéro 12 ou sur Internet : www.asiaweek.com/asiaweek/magazine/0,8783,3516010329,00.html

des employés sous-payés. Si on ajoute à cela la pollution dans les villes, la démolition de nombreux secteurs résidentiels pour faire place à d'autres tours à bureaux, la hausse inquiétante de la criminalité et de la toxicomanie ainsi que la propagation du sida (face auquel la population est mal ou pas informée), on peut comprendre que le sentiment général soit celui de crise. Le succès des réformes économiques, pour être véritablement compris, doit être examiné à la lumière de l'ampleur des « rénovations » à apporter à la Chine et des transformations sociales qui s'y produisent. Des villes comme Shanghai, Beijing ou Nanjing ont des allures cosmopolites et modernes, mais elles masquent le fait que la Chine est un pays reposant à 80 % sur l'agriculture qui ne s'est pas encore débarrassé de son statut de pays en voie de développement.

1.2 Société de consommation, culture de consommation

Ce qui paraît évident pourtant c'est que la Chine s'est engagée sur un chemin où il est extrêmement difficile de revenir en arrière : les gens ont pris goût à l'argent et à la consommation, c'est une liberté qu'il serait bien difficile de leur enlever maintenant. Partout, les signes d'une société de consommation sont visibles. Bien que ce soit de façon inégale, le niveau de vie s'améliore, les gens veulent plus de confort et, influencés par la publicité, les consommateurs deviennent de plus en plus au fait des nouveautés et exigent de la diversité. Le groupe qui est sans aucun doute le moteur de cette société de consommation est celui des jeunes. La politique de l'enfant unique a créé une génération de *xiao huangdi* ou petits empereurs sur qui toute l'attention, la dévotion et l'argent des parents sont concentrés. Comme en Occident, les enfants influencent la consommation des parents. De plus, on voit dans les villes l'émergence d'une classe de « yuppies » constituée de jeunes hommes et femmes dans la trentaine qui gagnent un bon salaire à travailler pour les compagnies étrangères ou privées, qui ne sont pas mariés et qui profitent de la vie. Jouissant d'une plus grande liberté, tant personnelle que financière, ils sont un groupe de consommateurs privilégiés.

Les signes d'une culture populaire de consommation en pleine émergence sont visibles à plusieurs niveaux. Dans le secteur des médias, les magazines étrangers tels *ELLE* ou *Cosmopolitan* côtoient leurs versions chinoises ainsi que les tabloïds qui misent sur le sensationnalisme pour mousser les ventes. À la télévision, les chaînes chinoises se multiplient et diffusent des émissions d'intérêt public qui répondent aux plaintes de corruption ou d'injustice des téléspectateurs (pour donner l'impression qu'il existe une

justice malgré tout), des variétés, des émissions de télémagasinage (en version locale), des téléseries (chinoises, taïwanaises, hongkongaises, japonaises et étrangères), des jeux télévisés, bref, sensiblement la même programmation de divertissement qu'en Occident. Seules les nouvelles restent « sérieuses » car après tout, elles demeurent la voix par laquelle s'exprime le gouvernement. Les chaînes diffusent aussi de la publicité, beaucoup de publicité! La télévision est présente dans presque tous les foyers et s'avère un outil efficace pour transmettre les messages, tant ceux des publicitaires et que ceux du gouvernement. Parallèlement à ces médias traditionnels, et grâce à l'amélioration du système de télécommunication, Internet se développe à une vitesse fulgurante, le nombre d'abonnés et de cafés Internet ne cessant d'augmenter⁴. Internet est encore contrôlé par le gouvernement qui bloque l'accès à certains sites dits « sensibles » (sites de dissidents, de sectes religieuses, à caractère pornographique ou de journaux étrangers), mais ces restrictions peuvent parfois être contournées par des utilisateurs experts pour qui Internet est un outil de connaissance du monde, de communication et d'expression. Les sites de clavardage (« chat ») permettent aux utilisateurs d'échanger des idées et de discuter dans l'anonymat tout en permettant la diffusion de nouvelles qui contrebalancent le monopole de l'État sur la circulation et la diffusion de l'information⁵.

Les jeunes dans la Chine des années 90 ont plus de choix et plus de libertés que ceux des générations précédentes. Curieux, avides de nouveautés et désirant faire des expériences, ils jouissent d'une plus grande liberté sexuelle⁶ et ils expérimentent aussi de plus en plus la drogue⁷, toutefois, par manque d'éducation ou d'informations, ils ignorent les dangers encourus tels que le sida. Dans les grandes villes comme Shanghai ou Beijing, la scène des bars est en pleine effervescence et devient de plus en plus diversifiée : bars chics et branchés où les nouveaux riches viennent voir et se faire voir, raves clandestins, concerts punks, petit club de blues et de jazz, etc. On consomme, on s'amuse, on dépense, bref, ça bouge en Chine pour le plaisir des uns et pour le malheur des autres. Les tenants de la culture élitiste dénoncent ce qu'ils croient être un « à plat ventrisme » devant les lois du marché et les goûts populaires des consommateurs alors

⁴ www.usembassy-china.org.cn/english/sandt/netoverview.html

⁵ Par exemple, la nouvelle d'un viol commis sur le campus de l'Université de Pékin au printemps 2000 dont les autorités avaient empêché la diffusion dans les médias traditionnels pour étouffer l'affaire s'est retrouvée sur Internet, a circulé parmi la communauté étudiante qui s'est mobilisée pour protester contre l'irresponsabilité des autorités et a même rejoint certains médias étrangers.

⁶ SAYWELL, Trish, « Sex Matters », *Far Eastern Economic Review*, 17 septembre 1998, volume 161, numéro 38, p. 38-40

⁷ www.cnn.com/ASIANOW/time/features/youngchina

que d'autres voient au contraire ces changements comme bénéfiques. Les changements provoqués par le passage à la société de consommation (même si ce n'est pas pour l'ensemble du pays) ont entraîné beaucoup de questionnement et d'anxiété, en particulier dans le domaine culturel.

1.3 Le milieu intellectuel en crise

L'examen du contexte culturel et de la « crise » qui le secoue est très révélateur si l'on veut comprendre ce qui se passe en Chine actuellement. Caractérisé par les transformations, l'éclatement, et la commercialisation, le milieu culturel n'est pas épargné par les lois du marché. Les premiers à en souffrir sont sans aucun doute les intellectuels et les écrivains de la vieille génération qui ont vu leur influence sur la société diminuer comme une peau de chagrin. La littérature dite sérieuse est boudée par le public qui lui préfère d'autres formes plus populaires de divertissements tels la télévision, le cinéma et le karaoke. En fait, cette littérature dite sérieuse a vu son impact et son lectorat diminuer de façon significative car elle est maintenant en compétition avec une littérature de divertissement (romans d'amour, romans de chevalerie, autobiographies de vedettes, etc.). Pour l'auteur Wang Meng, cette situation est symptomatique de la période de transition que traverse la Chine qui passe « d'une société dominée par la politique et la lutte des classes à une société qui met l'accent sur le développement économique. »⁸ Il en résulte une crise d'identité pour les intellectuels et les écrivains dont le rôle a toujours été lié à une responsabilité morale et intellectuelle. Or, ce rôle semble perdu pour l'intellectuel, il n'est plus le porte-parole des masses car c'est désormais le marché qui guide la société.

Même les écrivains dits sérieux doivent se plier aux lois du marché s'ils veulent non seulement écrire, mais surtout vendre leurs livres. Les préoccupations de création et esthétiques cèdent le pas aux considérations d'ordre économique, les livres sont réduits à de simples produits de consommation. À titre d'exemple, le roman *Malaise*⁹, publié par un auteur dont on ne connaît pas la véritable identité mais qui écrit sous le pseudonyme de Laoniu, raconte sous la forme d'un pseudo roman d'apprentissage le parcours d'étudiants universitaires et leur entrée sur le marché du travail tout en décrivant les

⁸ www.chinadaily.com.cn/cndydb/2000/04/d9-wang.417.html

⁹ LAONIU, *Le Malaise (Bu shufu)*, Paris, Éditions Bleu de Chine, 1998, 251p.

changements sociaux qui s'opèrent en Chine. Un des jeunes se rend bien vite compte que son diplôme universitaire et son statut d'intellectuel, loin d'inspirer le respect, ne lui apportent que sarcasmes et mépris de ceux qui réussissent financièrement tout en le cantonnant dans un poste de fonctionnaire inutile et sous-payé. Le ton satirique et les traits d'humour du roman masquent mal le « malaise » de ceux qui appartiennent à la classe des « lettrés » et qui ne savent plus très bien quels sont leur place et leur rôle dans la société en mutation.

Les auteurs qui ont marqué la paysage littéraire chinois tout en voyant leurs talents reconnus à l'étranger durant les années 80 sont encore actifs durant les années 90. On peut citer à titre d'exemple des auteurs comme Ge Fei et Yu Hua, représentants de la littérature expérimentale (*shixian xiaoshuo*), dont les œuvres ont eu un impact tant en Chine qu'à l'étranger. Mais, exemple des temps qui changent, ces auteurs ont même diversifié leurs activités en participant à la création de séries télévisées ou encore en adaptant leurs romans pour le cinéma. Yu Hua a adapté son roman *Huozhe (Vivre!)*¹⁰ pour Zhang Yimou qui en a fait un film du même nom. D'autres auteurs ont vu leurs films portés à l'écran par Zhang tels Mo Yan et son roman *Hong gaoliang jiazou (Le clan du sorgho rouge)*¹¹, Liu Heng et son roman *Fuxi, Fuxi*¹² (devenu *Judou* à l'écran) et Su Tong avec *Qiqie chengqun (Épouses et concubines)*¹³. Voir son roman transposé au grand ou au petit écran, c'est non seulement voir élargir le public, mais c'est aussi permettre à l'œuvre littéraire un passage à une forme visuelle plus populaire. De plus, la version cinématographique entrera dans le circuit international des festivals et fera connaître l'auteur à l'étranger. Dans le contexte culturel des années 90, il faut se diversifier et être polyvalent pour s'adapter au marché si on veut continuer à créer. Celui qui a sans aucun doute le mieux compris cette nouvelle vérité et qui a eu le plus d'impact sur la scène culturelle chinoise est Wang Shuo.

Traité de voyou par un milieu littéraire qui ne savait pas s'il devait être encensé ou critiqué, Wang Shuo a su rejoindre grâce à des œuvres pleines de cynisme, d'arrogance et d'humour un public populaire avide d'histoires où il pouvait se reconnaître et donner libre cours à ses frustrations. « Success story » des années 80 et 90, ses romans

¹⁰ YU, Hua, *Vivre ! (Huozhe)*, Paris, Librairie générale française, Le Livre de Poche, 1994, 223 p.

¹¹ MO, Yan, *Le clan du sorgho (Hong gaoliang jiazou)*, Arles, Actes Sud, 1990, 153 p.

¹² LIU, Heng, *Judou ou l'amour damné, (Fuxi, Fuxi)*, Beijing, Collection Panda, 1991, 185 p.

¹³ SU, Tong, *Épouses et concubines (Qiqie chengqun)*, Paris, Flammarion (Lettres d'Extrême-Orient), 1992, 148 p.

ont fait fureur parce que Wang a réussi à combiner le langage populaire (dialecte de Beijing) avec les vieux clichés et la vieille langue de bois du Parti qui, lorsqu'ils sont mis dans la bouche de personnages qui ne sont engagés ni socialement ni politiquement, créent un effet comique et satirique. Ayant pour personnages des fainéants, des voyous, des fins rusés ou des individus sans travail, ses histoires écorchent au passage les intellectuels, les écrivains, les autorités et les bien-pensants, ce qui fait dire à plusieurs critiques que Wang Shuo élève le *liumang*, c'est-à-dire le voyou ou plus généralement, celui qui est en dehors des normes sociales, au statut de héros (ou de anti-héros). Ainsi, son roman *Yiban shi huoyan, yiban shi haishui (Feu et Glace)*¹⁴ a pour protagoniste un voyou qui, avec une bande d'amis, extorque l'argent des étrangers en leur faisant croire qu'ils sont pris dans une descente de police. Un autre roman, *Qianwan bie ba wo dang ren (Ne me traitez surtout pas en humain)*¹⁵, déconstruit de façon hilarante le discours officiel nationaliste en le rendant carnavalesque avec cette histoire d'un boxeur qui abandonne son corps et sa volonté à l'État et qu'on entraîne pour devenir un surhomme qui symbolisera l'esprit de la nation et qui sauvera l'honneur du peuple chinois longtemps bafoué par les puissances étrangères. Rien n'est sacré pour Wang Shuo, tout discours ou phénomène est traité avec sarcasme et ironie pour en faire ressortir l'absurde. Il faut prendre les intentions du narrateur avec un grain de sel et toujours se méfier de l'arnaque de l'auteur qui aime bien se moquer un peu de son lecteur. On lui a reproché sa vulgarité, son manque de sérieux (en disant qu'il s'amuse avec la littérature, *wanr wenxue*) et son manque d'honnêteté face au lecteur, mais ces critiques ne diminuent en rien sa popularité auprès du public. Non seulement les romans de Wang Shuo ont été transposés à l'écran, l'adaptation cinématographique la plus célèbre à l'étranger étant sans aucun doute celle de son roman *Dongwu xiongmen (Animaux Féroces)* qui est devenu avec le film de Jiang Wen *Yangguang canlan de rizi (In the Heat of the Sun, 1994)*, mais il a aussi participé à la création de nombreuses séries télévisées qui ont été extrêmement populaires en Chine. Il est un des rares auteurs à avoir su jouer tant avec le milieu littéraire qu'avec le marché simplement parce qu'il ne prend rien ni personne au sérieux, pas même lui-même.

¹⁴ WANG, Shuo, *Feu et Glace (Yiban shi huoyan, yiban shi haishui)*, Paris, Éditions Philippe Picquier, 1992, 143 p.

¹⁵ WANG, Shuo, *Please don't call me human (Qianwan bie ba wo dang ren)*, New York, Hyperion East, 2000, 289 p. (il n'y a pas encore de traduction française)

1.4 La relève culturelle : les cinéastes

Lorsqu'on aborde le domaine culturel, le concept de génération est extrêmement important en Chine. Le meilleur exemple qu'on peut donner est celui du cinéma où les réalisateurs sont classés par générations, la plus célèbre étant la Cinquième génération avec des réalisateurs comme Zhang Yimou, Chen Kaige ou Tian Zhuangzhuang qui ont commencé à tourner au début des années 80. Par contre, on parle de plus en plus des réalisateurs dans la trentaine de la Sixième génération. Ces jeunes travaillent pour la plupart hors du système des studios d'État dont ils reçoivent très peu de financement, l'argent provenant souvent d'investissements étrangers ou du salaire que les réalisateurs gagnent en réalisant d'autres projets et qu'ils réinvestissent dans leurs films. La Chine qu'ils présentent n'est pas celle du passé, paysanne ou exotique des réalisateurs de la Cinquième génération. C'est la Chine d'aujourd'hui, avec toutes ses contradictions, que les réalisateurs acceptent d'emblée, où se mélangent l'ancien et le moderne, l'Est et l'Ouest, pour montrer la complexité de ce qu'est être Chinois au XXI^e siècle. Ces jeunes réalisateurs utilisent souvent des acteurs non-professionnels pour filmer la ville et l'aliénation de ses habitants, la détresse de la jeunesse qui n'a plus de points de repère précis, la marginalité sous toutes ses formes.

Les sujets dont traitent les cinéastes de la Sixième génération sont brûlants d'actualité, ils montrent certaines facettes de la société que les autorités, qui préfèrent des images positives, et le public, qui préfère le divertissement, ne veulent pas voir, ce qui rend évidemment la diffusion de leurs films en Chine presque impossible. Ainsi, les films du réalisateur Zhang Yuan traitent de la délinquance et de la marginalité chez les jeunes (*Beijing Zazhong – Beijing Bastards*, 1993), l'homosexualité à Beijing (*Dong Gong Xi Gong – East Palace, West Palace*, 1996) ou encore de la femme en milieu carcéral et sa réintégration dans une société qu'elle ne reconnaît plus après dix-sept ans d'incarcération (*Guonian huijia – Home for the New Year*, 2000, le seul film de Zhang Yuan autorisé à être présenté dans les salles de cinéma chinoises). Un autre réalisateur qui se fait connaître dans le milieu du cinéma d'auteur est Jia Zhangke avec ses films sur un pickpocket professionnel (*Xiao Wu*, 1997) ou encore sur une troupe artistique qui trouve le moyen de se réinventer au fil des changements politiques et sociaux entre 1979 et 1989 en passant de la représentation des opéras modèles révolutionnaires aux concerts punk (*Zhantai – Platform*, 2000). Puis il y a Lou Ye avec son film *Suzhou He (La rivière Suzhou*, 2000) qui décrit une histoire d'amour située dans le monde interlope de Shanghai avec ses truands, ses criminels, ses prostituées, bref, une faune bigarrée qui représente

une des facettes de cette Chine nouvelle. Ces jeunes réalisateurs, malgré les difficultés qu'ils peuvent rencontrer dans leur pays en regard du tournage et de la distribution de leurs films, sont les représentants d'un nouveau cinéma chinois, ils mettent de l'avant leur vision du monde et de la société, une vision et des préoccupations dont la version cinématographique trouve son pendant dans la littérature.

1.5 La relève culturelle : les auteurs

Dans le domaine littéraire, on parle aussi de la jeune génération d'auteurs en citant une foule d'étiquettes pour les catégoriser : ceux de la « génération après 1970 » (70 *niandai hou*) composée d'auteurs nés durant les années 70, « littérature du nouvel état d'esprit » (*xin zhuangtai wenxue*), « écriture personnelle » (*geren xiezu*) ou encore « écriture de style autobiographique » (*zizhuanxing xiezu*), « écriture de la nouvelle humanité » et « écriture de la nouvelle nouvelle humanité » (*xin renlei xie zuo* et *xinxin renlei xie zuo*). Les étiquettes sont tellement nombreuses qu'il devient parfois difficile de savoir qui appartient à quoi. Plus souvent qu'autrement, ces étiquettes sont totalement inutiles pour rendre compte du style ou de la richesse d'écriture d'un auteur puisqu'elles tentent toutes à leur façon d'épingler un aspect particulier et de l'ériger en une catégorie qui, de façon trompeuse, englobe et explique tout. Une chose est certaine, la multiplication de ces étiquettes de la part des critiques montre leur désarroi face à une littérature qui change, qui se diversifie et qui résiste à l'imposition d'un moule. De la même façon que les réalisateurs de la Sixième génération créent selon leur vision subjective, en étant engagés dans le monde qu'ils filment, les impressions et les expériences personnelles face au monde qui entoure des auteurs de la jeune génération comme He Dun, Han Dong, Lin Bai, Mian Mian et Wei Hui sont à la base de leurs œuvres.

J'emploierai le terme « auteurs de la jeune génération » qui, bien qu'il généralise et regroupe sous un même nom des auteurs plus ou moins jeunes et aux situations différentes, évite de nous faire sombrer dans le fouillis des étiquettes et nous permettra de dresser un portrait assez clair de ce qu'il conviendrait d'appeler leurs caractéristiques générales. La première de ces caractéristiques est leur indépendance qui s'affirme dans leur façon de fonctionner dans le milieu des lettres. Contrairement à leurs aînés qui reçoivent un salaire de l'État en étant rattachés à diverses associations d'écrivains toutes plus ou moins supervisées par celui-ci, beaucoup de jeunes auteurs choisissent de se

lancer dans le métier sans ce filet de sécurité, ne dépendant que d'eux-mêmes et de la vente de leurs livres. Leur situation est sans doute plus précaire sur le plan financier, mais elle a l'avantage d'offrir plus de contrôle sur ce qu'ils écrivent et sur le processus d'édition. De nombreuses maisons d'édition indépendantes ont vu le jour tout comme des revues littéraires telle *Furong (Lotus)*, elles donnent une chance aux auteurs peu connus d'être publiés et offrent une autre alternative que celle du système officiel reposant sur l'ancienneté et la notoriété des auteurs. De plus, un système de diffusion parallèle s'est créé d'une part grâce à l'Internet, d'autre part grâce aux éditions « underground ». Beaucoup de jeunes auteurs se servent maintenant du Web pour publier leurs textes de façon plus libre et plus rapide, rejoignant un plus grand public d'internautes qui peuvent même interagir avec l'auteur. Souvent, face à la popularité de l'œuvre sur le Web, ces auteurs se voient offrir la possibilité d'être publié par une maison d'édition. Les éditions « underground » constituent quant à elles un réseau qui permet la publication et la diffusion de textes peut-être trop marginaux pour les maisons d'édition traditionnelles ou de textes qui ont tout simplement été interdits. Malheureusement, ces éditions « underground » vendent trop souvent des livres dans leur version pirate, sans que l'écrivain puisse toucher des droits d'auteur. Dans le domaine littéraire des années 90, un auteur ne peut plus simplement créer, il doit arriver à se négocier un espace où sa créativité, l'économie, les goûts du public et la politique peuvent cohabiter.

Même si la société est de plus en plus ouverte et qu'il y a un relâchement relatif de la surveillance de la part du gouvernement, un auteur n'est jamais tout à fait libre de tout dire. Le problème qui surgit maintenant est que la limite entre ce qui peut et ne peut pas être dit devient de plus en plus floue à mesure que la politique cède la place à l'économie, forçant les auteurs, les éditeurs et les censeurs à avancer à tâtons, à coup d'essais et d'erreurs¹⁶. En visant avant tout les éditeurs et les magazines littéraires, enlevant ainsi à l'auteur non pas son droit d'écrire mais le moyen d'être diffusé, la censure continue à faire efficacement son travail.

L'indépendance des jeunes auteurs s'affirme aussi dans leur style d'écriture et dans les sujets qu'ils abordent, ceux-ci ayant autant d'ardents défenseurs que de détracteurs. Les auteurs revendiquent le droit à l'individualisme comme le dit Wang Hongtu : « À notre avis [l'avis de ceux qui appartiennent à la jeune génération], l'existence individuelle est un objectif tout à fait valable tant comme point de départ que

¹⁶ www.cnn.com/ASIANOW/time/features/youngchina

comme destination finale. »¹⁷. Malheureusement, on entend surtout les détracteurs et parfois, la réaction suscitée par la question de la littérature chinoise des années 90 en est souvent une de désintérêt ou de rejet systématique. Le mot qui revient fréquemment est *kujie* qui signifie tari, comme si la littérature était une source d'eau vive qui s'était peu à peu épuisée. Cette image renvoie plus à la qualité qu'à la quantité de la production car pour beaucoup de critiques, même si les jeunes auteurs sont nombreux et très actifs, on les considère souvent comme des phénomènes éphémères. Bref, on qualifie de minime leur impact sur la littérature chinoise, un peu comme un effet de mode qui attire l'attention de tous mais qui va vite passer. De plus, les jeunes écrivains frustrant, par la diversité et par leurs expérimentations, les critiques qui aiment classifier et créer des catégories d'auteurs. La « crise » dont parle Chen Xiaoming est directement liée à la question de la direction de la littérature chinoise : les directions sont maintenant trop nombreuses ! On ne peut plus parler comme avant d'un type de littérature facilement identifiable (par exemple, la littérature des cicatrices, *shanghen wenxue*, ou la littérature des racines, *xungen wenxue*¹⁸). Les étiquettes se multiplient mais relèvent plus d'une convention nécessaire aux critiques que d'une représentation de la réalité. Pourtant, pour les besoins de la cause, voici quelques traits qui permettent de mieux cerner la production de ces jeunes auteurs.

Ce qui caractérise les jeunes auteurs et ce qu'on leur reproche, c'est avant tout leur individualisme, voire leur désengagement face aux grandes questions sociales. À Bernard Pivot, qui lui demandait lors d'une entrevue où étaient les questions politiques dans ses textes, Mian Mian lui a tout simplement répondu qu'elle se sentait écrasée par la politique, qu'elle n'aimait pas ce sujet alors elle n'en parlait pas¹⁹. La plupart des jeunes auteurs sont intéressés par le « maintenant » de leur existence, sans véritable souci de l'Histoire, du futur ou de la continuité. Avec une grande préoccupation pour le « Moi », ils écrivent souvent dans un style autobiographique à propos de leurs expériences en milieu urbain. Ce désengagement et ce pessimisme n'ont rien de très surprenant et font

¹⁷ WANG, Hongtu, « Guanyu women zhe yidai ren » (À propos de notre génération), *Shanghai wenxue* (*Littérature de Shanghai*), 1997, numéro 1, p. 76

¹⁸ La littérature des cicatrices émerge après la Révolution Culturelle alors que les auteurs, souvent des jeunes envoyés à la campagne ou des intellectuels victimes de la violence des Gardes Rouges, racontent leurs expériences dans le but de faire connaître la folie de cette époque et d'arriver à surmonter la douleur. La littérature des racines apparaît au début des années 80 avec des auteurs comme A Cheng et Liu Heng. Ces histoires puisent dans les expériences des auteurs en milieu rural alors que la campagne devient le lieu où se produit une réflexion sur ce qu'est la culture chinoise, sur le rapport à une tradition qui doit être retrouvée et redéfinie.

¹⁹ Emission *Bouillon de Culture* diffusée à TV5 le 11 mars 2001

de ces jeunes de véritables produits de la nouvelle société chinoise. Ils ont sans doute appris que l'engagement ne mène à rien, comme leur ont montré les expériences de la Révolution culturelle et de Tian'anmen. Ils ont sans doute compris que les valeurs traditionnelles balayées par le communisme sont trop lointaines et dépassées pour servir aujourd'hui, que les valeurs communistes elles-mêmes ont été rendues obsolètes par le gouvernement lorsqu'il a embrassé le capitalisme et que l'enthousiasme des années 80 durant la « fièvre culturelle » (*wenhua re*) pour les nouvelles idées n'est rien comparativement au nouvel enthousiasme pour l'argent. Quant à la question politique, c'est souvent un luxe que d'en parler, luxe que certains ne peuvent pas se permettre alors que pour d'autres, la politique n'a tellement rien à voir avec la réalité de leur vie personnelle que la mentionner ne vaut même pas la peine. On critique leur individualisme alors que c'est toute la société qui est absorbée par la recherche personnelle de l'argent, du plaisir, du bonheur et de la réussite. On critique leur manque d'idéal alors que les gens s'en remettent corps et âme à la consommation d'objets produits par la nouvelle économie capitaliste. On critique leur pessimisme alors que c'est toute une société qui est déstabilisée et qui doit se remettre en question.

L'écriture de ces auteurs met l'accent sur l'individualité et sur l'expérience personnelle alors que leur attention passe du monde extérieur à leur monde intérieur, le monde extérieur n'ayant de la valeur que dans la mesure où il affecte le monde intérieur de l'auteur. Leur narration crée un nouvel espace en manipulant le temps et la subjectivité grâce à un rythme effréné et à un montage (ici, dans tout ce que ce mot peut avoir de cinématographique) qui s'apparentent à ce que l'on voit dans les vidéoclips : des flashbacks, des instantanés, des séquences où le temps semble suspendu, d'autres où il se déroule à une vitesse folle, d'autres encore où différents temps et espaces se superposent ou se côtoient. La narration ainsi construite ne fait que refléter la réalité du monde urbain où, tous les jours et toutes les heures, nous sommes sollicités par une foule d'informations qui proviennent d'un peu partout, qui nous arrivent toutes en même temps, décousues, dissonantes, dépareillées et que nous reconstruisons, décodons et interprétons. Comme nous le verrons au troisième chapitre, le cas de la narration dans les nouvelles de Mian Mian est exemplaire et illustre très bien ce travail sur le temps et l'espace. Et ce qui dérange sans doute un peu les puristes de la littérature, c'est la façon dont les auteurs mélangent les styles et les références à la culture populaire dans une combinaison qui produit une œuvre hybride, mouvante, qui déstabilise le lecteur mais qui en même temps le rejoint. Les textes, ni tout à fait représentants de la culture élitiste ni tout à fait pur produit de la culture populaire, abolissent ainsi la distinction entre ces deux formes,

acceptant les contradictions que cela peut soulever parce qu'elles ancrent le texte dans la réalité chinoise d'aujourd'hui, réalité où l'auteur ne détient plus le monopole sur le savoir et sur la vérité. Le ton des œuvres est sans doute individualiste, très loin des intentions éducatrices ou moralisatrices, et elles puisent à la fois dans le quotidien et dans des références populaires, loin des critères de la littérature dite sérieuse, mais lorsqu'on y regarde de plus près, les nouvelles, les poèmes et les romans ainsi créés parlent d'une société en mutation et de l'individu qui essaie de s'y faire une place, de trouver des points de repère. La marginalité chez les jeunes, le chômage, les conflits entre générations, la drogue, la prostitution, le monde des bars, l'homosexualité, le sida, l'aliénation sont des réalités que ces auteurs osent aborder. Ces réalités dérangent et choquent, pour plusieurs, elles ne représentent pas le meilleur de la Chine et on voudrait bien les oublier, surtout ne pas en parler publiquement dans une œuvre littéraire. C'est pourquoi je dirais que les jeunes auteurs sont profondément engagés, non pas au sens politique et militant du terme, mais plutôt parce qu'ils écrivent à propos de ce qu'ils vivent et ce qu'ils voient, témoins d'une société en mutation.

Chapitre deux :
Féminisme chinois et la littérature des femmes en Chine :
Questionnements sur le corps

Dans le premier chapitre, je voulais montrer les transformations en cours actuellement en Chine, tant dans le domaine social que dans le domaine culturel, et ce, d'une part afin de faire ressortir l'état de transition dans laquelle est plongée la société chinoise et d'autre part, afin de montrer la façon dont les jeunes créateurs intègrent et reflètent ces transformations dans leurs œuvres. Le contexte culturel tel que présenté au premier chapitre me permettra dans ce chapitre-ci de situer l'œuvre de Mian Mian dans la mouvance des jeunes auteurs, mais aussi d'examiner la façon dont ses textes ont été reçus. La réception des textes de Mian Mian par les critiques littéraires et par les médias soulève plusieurs problèmes : commodification de l'auteure par les médias, critiques dont le jugement se base avant tout sur l'aspect moral plutôt que sur l'aspect littéraire, dénonciation de la place qu'occupe la sexualité féminine dans les œuvres, etc. Ces problèmes font en sorte qu'on ne peut pas parler de la réception des œuvres de Mian Mian sans parler au préalable de la question féministe en Chine. Bien que Mian Mian ne se considère pas comme une féministe et qu'elle ne revendique aucune filiation avec les auteures qui l'ont précédée, il n'en demeure pas moins qu'en tant que femme, elle est le produit d'un mouvement féministe en Chine et qu'en tant qu'écrivaine, elle se situe dans la mouvance d'écrivaines dont elle profite des gains et des avancées. C'est pourquoi ce chapitre, avant de passer à Mian Mian, dressera un portrait sommaire du mouvement des femmes en Chine et tentera brièvement de faire un lien entre les préoccupations d'auteures chinoises et celles particulières à Mian Mian.

2.1 Le mouvement des femmes en Chine

2.1.1 Les tabous de la femme

Parler du corps et de la sexualité en Chine n'est pas chose facile comme le montre l'exemple de Mian Mian. Sujets tabous, surtout si c'est une femme qui les aborde, le corps et le sexe ne semblent avoir qu'un espace limité pour s'exprimer dans la sphère publique en ce qui concerne les débats, la théorie et la critique. Les mœurs se libèrent, mais le discours ne suit pas les changements. Le corps et la sexualité sont surtout visibles avec la pornographie et tout ce qui touche aux médias populaires à sensation ou encore dans la littérature. Peu importe l'endroit, les remous sont garantis quand des expériences dites privées sont étalées dans la sphère publique. De jeunes auteures comme Mian Mian et, de la même façon, les cinéastes, les musiciens, les écrivains et les artistes de la jeune génération repoussent petit à petit les frontières de ce qui peut être dit avec leurs paroles

franches et leurs sujets controversés qui ne s'embarrassent ni des conventions ni des tabous. Les jeunes initient les changements et forcent les institutions à s'adapter et à prendre position en les confrontant directement à la nouveauté. En ce sens, les auteures, même si elles rencontrent beaucoup de résistance, avancent et font sauter les barrières qui limitent ce que la femme peut dire et peut faire.

En effet, l'homme a toujours décidé de ce que la femme pouvait dire et de la façon acceptable dont elle devait agir. Il a parlé d'elle et pour elle et continue encore à le faire. Durant la période classique, le confinement de la femme au privé et sa position d'objet esthétique admiré par les poètes réduisait la menace qu'elle constituait : dépeinte dans ses quartiers, retirée des regards, belle et indolente, le poète se servait de termes tels « fleur », « jade », « saule faible et fragile » pour décrire sa beauté et la réduire au statut d'objet passif sur lequel l'homme projette ses désirs. Le désir féminin n'a aucun moyen de s'exprimer et si on rencontre des exemples de femmes qui affirment leur sexualité (Pan Jinlian, l'héroïne du roman érotique *Jin Ping Mei* datant de l'époque Ming) ou qui vont à l'encontre des normes patriarcales (l'impératrice Wu Zetian de la dynastie Tang), elles sont celles qui ont transgressé les interdits et qui méritent bien la punition qui les attend pour ne pas avoir respecté les règles. D'un autre côté, si la femme est exceptionnellement le sujet parlant et agissant, elle doit, afin d'être acceptée, se défaire de sa subjectivité féminine pour adopter une subjectivité masculine : la femme guerrière Hua Mulan était déguisée en homme. Bien sûr, il existe des cas où la femme a résisté aux modèles qu'on lui imposait et où elle a joué activement un rôle dans la production de la culture, mais ce n'est véritablement qu'au début du XX^e siècle que les rôles traditionnels assignés à la femme ont commencé à être contestés et que celle-ci a assumé de plus en plus ouvertement un rôle actif tant dans le domaine social que dans le domaine culturel. Afin de comprendre la situation des femmes chinoises des années 90, il est nécessaire de faire un survol du mouvement d'émancipation et de libération des femmes en Chine.

2.1.2 Le Mouvement des femmes avant 1949

Le débat sur la libération de la femme, sur ses droits et sur l'égalité qui devrait exister entre elle et l'homme apparaît à un moment où la Chine est plongée dans une profonde crise d'identité provoquée par le contact avec l'Occident à la fin XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Forcés à examiner les causes du retard et de la faiblesse de la

Chine face aux nations occidentales et en même temps influencés par les idées nouvelles venues de ces mêmes nations, les intellectuels cherchent à moderniser et à rendre la Chine plus forte. Dans leur recherche, le groupe qui émerge comme symbole de l'oppression dont est victime le peuple chinois, tant par le féodalisme que par l'impérialisme occidental, est celui des femmes.

Dans la quête de modernité des intellectuels, le projet d'une nation moderne et forte est inséparable de l'amélioration du statut de la femme et de son émancipation. L'affranchissement de la famille et de ses règles féodales, l'accès à l'éducation et au travail, le libre choix en amour et pour le mariage étaient des thèmes importants dans le discours sur l'émancipation de la femme. C'est à travers elle que les intellectuels et les écrivains expriment leurs inquiétudes face à la nation et à la société, ils parlent de la femme, de ses souffrances et de son asservissement comme symbole des souffrances et de l'asservissement du peuple chinois tout entier. Avec le Mouvement pour la nouvelle culture du Quatre Mai (*wusi yundong*)¹ qui débute en 1919, mais dont l'influence se prolongera jusqu'en 1927, l'importance et la visibilité accordées à la question des femmes vont en grandissant, celles-ci se mobilisant pour revendiquer l'égalité entre les sexes (*nannü pingdeng*). Or, pour plusieurs raisons – fin de l'alliance entre les nationalistes et les communistes en 1927, invasion et occupation japonaise à partir de 1932, guerre de résistance au Japon jusqu'en 1945, suivie d'une guerre civile jusqu'à la victoire communiste en 1949 – les questions d'ordre sexuel ont été reléguées à l'arrière-plan et récupérées pour appuyer et servir la cause de la révolution. Au cœur d'une époque si troublée pendant laquelle la Chine est déchirée par plusieurs conflits, mettre de l'avant la question des femmes en tant que revendication indépendante des questions d'ordre national est devenu chose impossible. Le mouvement féministe s'est retrouvé subordonné au mouvement plus large visant la libération de la nation. La lutte entre les sexes fut remplacée par la lutte des classes, ce qui a fait dire à plusieurs critiques que la question de la libération de la femme n'a jamais été tout à fait résolue.

¹ Le Mouvement du Quatre Mai trouve ses racines vers 1915 avec la fondation de la revue *Xin qingnian* (*Nouvelle Jeunesse*), mais éclate en 1919 en réaction au traité de Versailles qui permet le partage de la Chine entre les puissances impérialistes. Ce mouvement est à la fois politique et culturel, visant la modernisation du pays, le rejet des traditions confucéennes et la revitalisation de la culture chinoise grâce entre autre aux idées occidentales et à une littérature basée sur le langage vernaculaire. Parmi les auteurs les plus célèbres associés à ce mouvement, on peut citer Lu Xun, Ding Ling, Ba Jin et Yu Dafu.

2.1.3 Le Mouvement des femmes et le Parti Communiste chinois

Dès ses débuts en 1921, le Parti communiste chinois (PCC) a fait siennes les préoccupations sur la femme issues du Mouvement du Quatre Mai pour faire de la libération de la femme un de leurs engagements principaux, mais en en modifiant le discours. En effet, pour les communistes, l'oppression de la femme fait partie de l'oppression des classes et seule la révolution communiste peut y mettre fin. Le PCC met de l'avant la libération des femmes, mais celle-ci est subordonnée à la libération plus grande de l'ensemble du peuple chinois. Avec l'établissement de l'État communiste en 1949, non seulement la libération des femmes est-elle achevée à travers la libération du peuple, mais l'égalité entre les sexes est aussi proclamée. Même s'il est vrai que cette égalité a permis à plusieurs femmes vivant surtout en milieu urbain d'avoir accès à l'éducation et à des emplois, elle est pourtant basée sur un principe inégal qui abolit les différences sexuelles en faisant de l'homme le standard face auquel la femme doit se mesurer et se conformer. La hiérarchie sexuelle n'est pas transformée car c'est la femme qui doit elle-même s'y adapter et s'y faire une place en se conformant au modèle masculin :

« Even though gender hierarchy in Chinese culture was never seriously challenged by the Maoist state, the slogan inherited from May Fourth feminism, “the equality between men and women”, entered daily language in the PRC with the power of state propaganda, and gender equality became a state-sponsored dominant theme in China’s gender discourses. »²

Avec les communistes, on proclame l'égalité des sexes tout en déssexualisant l'individu. La sexualité est encore vue comme une force potentiellement dangereuse qui doit être régie, contrôlée, voire tue. Pour y arriver, on rend le corps asexué en encourageant la femme à être comme un homme : « ce qu'un homme peut faire, la femme peut le faire aussi », disait Mao. De la même façon, on transforme le corps de chair avec ses désirs, sa subjectivité, son individualité et ses sensations en corps d'acier, métaphore employée par Mao pour signifier le parfait révolutionnaire qui s'oublie totalement, qui rejette tout ce qui pourrait nuire à l'entreprise de la révolution. On crée dans l'imaginaire collectif un idéal de corps surhumain, affranchi des contraintes physiques et émotives de ce monde.

² WANG, Zheng, « Research on Women in Contemporary China », *Guide to Women's Studies in China*, Gail Hershatter, Emily Honig, Susan Mann et Lisa Rofel [éd.], Berkeley, Institute of East Asian Studies, University of California, 1998, p.9

Or, cette déssexualisation de l'individu ainsi que cette pseudo-égalité entre hommes et femmes ne sont rien d'autre que la négation de la différence sexuelle. Obsédés par l'égalité et l'identité absolues, les communistes ont voulu effacer toute différence, non seulement celle des classes, mais aussi celle des sexes en faisant de l'homme le modèle idéal et universel auquel la femme devait se plier. Grosz parle de la peur que génère le concept de différence sexuelle dans cette citation qui s'applique parfaitement au cas de la Chine maoïste :

« This irreducible difference under the best conditions evokes awe and surprise; under less favorable conditions it evinces horror, fear, struggle, resistance. When respected, this difference implies distance, division, an interval : it involves each relating to the other without being engulfed or overwhelmed. In other words, it involves a remainder, an indigestible residue, which remains unconsumed in any relation between them. More commonly, though, this gulf, this irremediable distance, is what remains intolerable to masculinist regimes bent on the disavowal of difference and the insistence on sameness and identity : these regimes make the other into a (lesser) version of the same. While sexual difference entails its own forms of violence (the violence of differentiation), the insistence on sameness, identity, equivalence, formalized exchange, exerts a different kind of violence, a violence that occurs to a group (in this case women) whose difference is effaced. »³

Corps d'acier, corps surhumain et corps de femme masculinisé, le discours de l'État a le pouvoir de changer les corps, mais il a aussi le pouvoir de redéfinir les identités. Ainsi le terme *funü* qui veut dire « femme » se trouve chargé d'une nouvelle signification quand l'État se l'approprié. Tani E. Barlow a montré avec beaucoup de justesse ce qui se cache derrière les mots qui désignent tous la même chose, la femme, mais qui ont tous une signification différente⁴. Barlow explique la construction de la femme en terme de *funü*, c'est-à-dire qu'elle est la femme en tant que sujet national au sein d'un État maoïste et communiste. Pour Barlow, la femme-*funü* est une force révolutionnaire qui s'oppose au féodalisme, à l'impérialisme, à l'individualisme, qui accepte le fait que l'intérêt individuel ne fait qu'un avec l'intérêt de l'État et qui comprend que la libération de la femme est une condition de la révolution prolétarienne,

³ GROSZ, Elizabeth, *Volatile Bodies : Toward a Corporeal Feminism*, Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p. 208

⁴ BARLOW, Tani E., « Politics and Protocol of *Funü* : (Un)Making National Woman », *Engendering China : Women, Culture, and the State*, Christina K. Gilmartin, Gail Hershatter, Lisa Rofel et Tyrene White [éd.], Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1994, p. 339-359 et voir aussi

BARLOW, Tani E., « Theorizing Woman : *Funü*, *Guojia*, *Jiating* (Chinese Woman, Chinese State, Chinese Family) », *Body, Subject and Power in China*, Angelina Zito et Tani E. Barlow [éd.], Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 253-289.

le travail productif étant la base de cette libération⁵. Ce qui apparaît comme évident à travers ces caractéristiques, c'est que non seulement le discours sur la femme-*funü* fait d'elle un instrument dévoué au service de la révolution, parce que c'est là le seul moyen d'arriver à la libération (et par le fait même occulte plusieurs problèmes auxquels les femmes font face et qui ne peuvent être résolus par la révolution!), mais il justifie aussi l'autorité du PCC parce que c'est lui qui a libéré les femmes chinoises et qui est garant du maintien de leur liberté et de leur égalité avec les hommes. Ce féminisme d'État est complété par la Fédération des Femmes de Chine (*Fulian*), organisme d'État chargé de représenter et de promouvoir la femme-*funü* tout en agissant comme intermédiaire et médiateur entre les femmes et l'État. Cette Fédération semble parfois jouer un rôle ambigu en ce qu'elle défend les intérêts des femmes, mais demeure tout de même subordonnée au grand patron qui est le gouvernement, les intérêts de ce dernier passant parfois avant ceux des femmes.

2.1.4 Le Mouvement des femmes à l'ère des réformes

La fin de la Révolution culturelle en 1976 et le début des réformes durant les années 80 entraînent une modernisation du pays, une plus grande ouverture dans le domaine idéologique et l'apport de nouvelles idées venues de l'Occident. Parmi ces nouvelles idées qui font leur entrée en Chine, il y a le féminisme à l'occidental. Ce n'était pas une nouveauté à proprement parler puisqu'au début du XX^e siècle le féminisme arrivé de l'Ouest était bien présent, mais comme nous l'avons vu plus haut, il a été peu à peu abandonné pour un engagement socialiste plus vaste. De plus, le féminisme venu de l'Ouest a été perçu comme une idéologie bourgeoise occidentale qui ne correspondait pas à la réalité chinoise. Les théories féministes qui ont fait leur entrée sur le sol chinois durant les années 80 sont celles de la « deuxième vague ». Ces idées ont suscité beaucoup d'intérêt et ont engendré un débat parmi les femmes : avec celles qui, d'une part, rejetaient des idées basées sur un système idéologique différent et inadapté à la réalité chinoise (position de la Fédération des Femmes) et celles qui, d'autre part, y voyaient une nouvelle discipline scientifique et moderne, un outil capable d'analyser les questions féminines et une alternative au discours officiel représenté par la Fédération des Femmes.

⁵ BARLOW, Tani E., « Politics and Protocols of Funü : (Un)Making National Woman », p. 345

Les années 80 sont une période de remise en question où les « vérités » de la période maoïste sont critiquées parce qu'elles correspondent de moins en moins à la réalité et n'expliquent pas les changements sociaux qui ébranlent de plus en plus la conviction dans l'égalité des sexes. Les femmes, dans les milieux académiques (mais aussi au sein de la Fédération des Femmes), réévaluent les politiques d'égalité qui font de l'homme le standard et qui créent une distorsion de la nature humaine. Cette idée d'une nature humaine essentielle se présente de deux façons selon qu'on parle des hommes ou qu'on parle des femmes.

Le discours sur le corps du Parti communiste chinois a rendu problématique la sexualité et le rapport entre les deux sexes. Après la Révolution culturelle, ce fut une pseudo révolution sexuelle alors que, durant les années 80, l'expression de la sexualité dans la littérature devenait un moyen de réagir contre l'oppression et la répression politiques. Du côté masculin, c'est le moment où les hommes ont commencé à exprimer leur désir et à parler d'une sexualité qui avait moins à voir avec l'exploration des relations amoureuses (hétérosexuelles bien sûr) qu'avec une anxiété, une peur et une incertitude liées à la masculinité en péril, d'où le besoin de retrouver une image de virilité et de puissance pour l'homme⁶. La femme est exclue de la sexualité dans la mesure où la relation amoureuse ne compte pas. Elle ne fait que servir d'objet pour prouver la puissance de l'homme qui se mesure à elle et, tel un miroir, elle reflète le désir de l'homme qui consiste à voir sa puissance reconnue par la femme. Encore une fois, la femme joue le rôle de l'autre qui révèle l'homme à lui-même. Les hommes sentent le besoin de retrouver leur masculinité qui aurait été niée et déformée par le communisme.

De la même façon, on parle d'une déformation de la nature féminine qu'il faut retrouver et valoriser. Le terme *nüxing*, qui désigne toujours la femme, en arrive à remplacer celui de *funü*, car, comme l'explique Barlow, il n'en a pas la connotation politique et révolutionnaire, il réfère plutôt à l'idée d'une femme essentielle et sexuée⁷. Parler de *nüxing*, réintroduire la différence entre hommes et femmes en parlant de la nature humaine qui a été aliénée et déformée (même s'il s'agit de concepts essentialistes) et séparer les questions féminines de celles des classes en mettant de l'avant une femme

⁶ Au sujet de la quête d'une nouvelle masculinité dans la littérature des années 80, voir l'excellente étude de ZHONG, Xueping, *Masculinity Besieged? :Issues of Modernity and Male Subjectivity in Chinese Literature of the Late Twentieth Century*, Durham, Duke University Press, 2000, 208 p.

⁷ BARLOW, Tani E., « Politics and Protocols of *Funü* : (Un)Making National Woman », p. 349-350

qui transcende toutes catégories de classes, d'âges ou d'histoire, en revient à critiquer un Parti aveugle aux différences entre hommes et femmes. Parce que le PCC s'est toujours servi de la libération de la femme pour justifier son pouvoir, le constat que la femme n'est pas libérée et qu'elle n'est pas égale à l'homme remet en question, bien que symboliquement, ce pouvoir.

Or, ces recherches d'une nature masculine et féminine et cette critique du Parti soulèvent certains problèmes. D'une part, en blâmant le Parti, on oublie de critiquer les institutions et la culture patriarcale qui, malgré le discours officiel, ont toujours été maintenus en place. D'autre part, se servir d'une supposée nature masculine et d'une supposée nature féminine comme forces subversives pour contrer le discours officiel de l'État sur la sexualité peut s'avérer une entreprise dangereuse parce qu'elle réactive une foule de vieilles caractéristiques stéréotypées qu'on croit naturelles, mais qui, comme nous l'avons vu dans l'introduction de ce travail, sont en fait construites par des facteurs culturels, sociaux ou économiques. De plus, parler d'une nature féminine masque les différences bien réelles qui existent entre les femmes.

Les critiques des années 90 ont pris conscience des écueils que crée une vision de la femme essentialisée et, grâce à la disponibilité grandissante de nouvelles théories féministes venues de l'Occident ainsi que d'un dialogue établi entre les femmes de la Chine et celles de l'Ouest, le concept de différence sexuelle prend de plus en plus d'importance pour théoriser les problèmes auxquels font face les femmes. Ces problèmes sont nombreux et variés, témoignant de la grande diversité des femmes chinoises, diversité auparavant camouflée par le discours uniformisant du Parti et qui va beaucoup plus loin que la simple dichotomie entre la femme opprimée du modèle confucéen et celle affranchie et forte du modèle révolutionnaire. Cette diversité se manifeste par la différence entre la vie à la campagne et celle à la ville, par le niveau d'éducation ou encore par le statut social.

Lorsqu'il est comparé au mouvement féministe occidental, le mouvement des femmes en Chine a souvent été perçu comme étant récupéré par l'État et peu radical, les grandes manifestations et revendications faisant défaut. Or, réduire à cela le mouvement des femmes en Chine, c'est ériger en norme le modèle occidental face auquel tous les autres mouvements des femmes doivent se plier. Il faut tenir compte de la situation de la Chine et de ses particularités. Avec le gouvernement communiste, toute action ou parole

radicale est considérée de façon suspecte. De plus, les changements dans les tendances politiques du gouvernement sont parfois si imprévus qu'une période d'ouverture et de libéralisme telle que celle vécue durant les années 80 peut facilement être balayée par un vent de conservatisme si le pouvoir se sent menacé comme ce fut le cas après Tian'anmen en 1989.

En outre, les forces conservatrices au sein du gouvernement sont aussi présentes dans le milieu intellectuel. Ainsi, la controverse qui a accueilli les textes de Mian Mian n'a rien de nouveau alors que des textes d'auteurs, tels ceux de Wang Anyi, étaient critiqués au début des années 80 pour leur dureté dans le jugement réservé aux hommes et pour leur représentation de la sexualité féminine. Dans un tel contexte, le problème n'est pas que le féminisme ne soit pas une force importante dans le domaine théorique et académique, car le domaine de la recherche est très actif : il existe de nombreux centres de recherche affiliés aux universités et les publications sont nombreuses. Le problème réside dans l'attitude conservatrice du milieu académique et intellectuel, encore dominé par les hommes qui préfèrent d'autres problématiques considérées comme plus pressantes et importantes parce qu'elles traitent directement de la question de la nation. Ces questions marginalisent celles d'ordre féministe de la même façon que le discours sur la libération du peuple a marginalisé celui sur la libération de la femme vers les années 30. Michelle Yeh apporte quelques précisions sur le sujet dans son article portant sur la réception de la théorie internationale en Chine : « In comparison, postcolonialism plays a much more prominent role than feminism in mainland China, despite the fact that feminism has been around longer. »⁸ Elle souligne que les questions de la différence sexuelle ou de l'homosexualité sont sans doute encore trop sensibles pour être franchement abordées et sont négligées par les milieux intellectuels préoccupés par des problèmes comme celui de l'identité nationale. De plus, Yeh souligne dans son article la relation possible entre un féminisme qui demeure marginal et l'idéologie dominante du Parti communiste chinois pour qui la question des sexes est réglée par la proclamation de leur égalité, proclamation qui en fait évite tout le problème.

Les réformes et l'ouverture de la Chine ont profondément transformé la société, apportant leur part de bon et de mauvais. Les femmes de la génération de Mian Mian

⁸ YEH, Michelle, « International Theory and the Transnational Critic : China in the Age of Multiculturalism », *Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory : Reimagining a Field*, Rey Chow [éd], Durham, Duke University Press, 2000, p. 275

sont sans doute plus libérées que celles de la génération précédente : elles jouissent sans doute d'un meilleur style de vie et les choix qui s'offrent à elles n'ont jamais été aussi nombreux. Pourtant, ceci ne vient pas sans problèmes. L'examen des nouvelles de Mian Mian, de même la façon dont ces nouvelles ont été reçues, nous montrent qu'il existe encore un double standard lorsqu'il est question des femmes, de ce qu'elles peuvent dire ou faire. Les vieilles idées machistes sont encore bien vivantes partout (l'auteure de ces lignes en ayant fait personnellement l'expérience!), démentant les paroles de Mao sur l'égalité entre les hommes et les femmes et, face à elles, les femmes peuvent plier l'échine, s'en accommoder pour trouver un compromis ou bien tout simplement les contester. Dans le jeu de l'amour libre, la femme est-elle vraiment gagnante? L'amélioration des conditions de vie se fait à quel prix pour les femmes? Les choix qui s'offrent à elles sont-ils si avantageux? Les textes de Mian Mian ne fournissent pas de réponses absolues, dressant au contraire un portrait sombre et soulevant plutôt davantage de questions sur la direction que doit prendre le féminisme en Chine au XXI^e siècle.

2.2 Écrivaines chinoises modernes et contemporaines

Écrire ce qu'on vit et écrire ce qu'on voit, écrire à partir de ses expériences, individualisme, vision trop étroite du monde, manque de conscience sociale, pessimisme, emphase sur les problèmes individuels et les conflits amoureux, ce sont là des objets de critique qui s'appliquent aux jeunes auteurs, mais qui, en même temps, sont souvent formulés à l'égard des écrivaines en Chine. En dépit de ces critiques, les écrivaines chinoises ne cèdent en rien aux auteurs masculins dont nous avons parlé au premier chapitre. En fait, il convient de dire qu'elles sont à l'origine d'œuvres ayant marqué et transformé le domaine de la littérature chinoise. Mian Mian ne cite peut-être aucune écrivaine chinoise parmi ses influences, mais elle est tout de même redevable à ces femmes qui ont ouvert le chemin de la littérature avant elle et qui continuent encore à le faire aujourd'hui. Pour les auteures chinoises, les questions concernant la femme ont toujours été centrales, que ce soit pour l'amour libre, la sexualité féminine, l'oppression d'une société patriarcale, la tension entre l'amour et l'engagement social ainsi qu'entre les rôles qu'on accorde aux femmes et les besoins de celles-ci de s'accomplir en tant qu'individu. Parler du corps, de la sexualité et du désir féminin comme le fait Mian Mian n'a rien de nouveau. Ce sont là des thèmes que des pionnières comme Ding Ling, Xiao Hong ou Zhang Ailing ont essayé de se réapproprier durant les années 30 et 40, qu'elles

ont tenté de mettre de l'avant et de faire accepter avec autant de force et d'acharnement que les hommes (auteurs, critiques ou autorités) ont tenté de les intimider, de les faire taire ou de les critiquer pour leur manque de moralité.

Durant la période allant de 1949 à 1976 (fin de la Révolution Culturelle), la littérature vise avant tout à faire l'apologie des masses et à vanter la réussite de la Révolution. Les modèles féminins ont donc plus à voir avec l'idéal communiste qu'avec la vraie femme. Or, durant les années 80, on redécouvre les textes d'autres auteures qui n'avaient pas été retenus dans le canon littéraire communiste (le meilleur exemple de cette redécouverte est le cas de Zhang Ailing qui, toujours populaire à Hong Kong et à Taïwan, avait été pratiquement oubliée sur le continent, non seulement à cause de ses sujets considérés comme bourgeois, mais aussi à cause de son ambiguïté politique) et on voit apparaître une vague d'écrivaines pour qui le besoin de retrouver la féminité se fait sentir. Ces auteures veulent faire de la femme, non plus un type ou un symbole, mais un individu avec d'autres rôles à jouer que ceux d'épouse et de mère. Des œuvres comme *Ai shi bu neng wangjide (L'amour ne doit pas être oublié)*⁹ de Zhang Jie ou encore *Zai tong yige dipingxian (Sur la même ligne d'horizon)*¹⁰ de Zhang Xinxin mettent en scène des femmes et remettent en question les tabous qui entourent l'amour, que ce soit dans les relations sexuelles ou dans les relations humaines en général. Elles introduisent petit à petit des thèmes qui concernent directement les femmes : discrimination dans le milieu de travail, conflit entre la famille et la carrière, persistance d'idées traditionnelles machistes, agression sexuelle. Leurs œuvres parlent toutes, à leur manière, du besoin qu'a la femme de s'affirmer en tant qu'individu, avec des désirs et des besoins qu'elle peut exprimer librement et ouvertement afin de réaliser son plein potentiel.

Plus près encore du cas de Mian Mian, une auteure du nom de Yu Luojin a écrit vers 1978 un roman intitulé *Le nouveau conte d'hiver*¹¹ à propos de ses expériences lors de la Révolution culturelle, parlant de son mariage malheureux et de sa relation amoureuse (très pudique) avec un autre homme. Dans ce roman, les traditions patriarcales ainsi que les attentes quant à la moralité se mêlent aux règles et aux catégories sociales établies par les communistes pour opprimer la femme. Ce que

⁹ ZHANG, Jie, *Love must not be forgotten (Ai shi bu neng wangjide)*, San Francisco et Beijing, China Books and Periodicals et Panda Books, 1986, 207 p.

¹⁰ ZHANG, Xinxin, *Sur la même ligne d'horizon (Zai tong yige dipingxian)*, Arles, Actes Sud, 1986, 179 p.

¹¹ YU, Luojin, *Le nouveau conte d'hiver*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1982, 237 p.

l'auteure revendique pour la femme, c'est la liberté d'aimer, de choisir son partenaire et d'exprimer librement ses désirs. La sexualité que Yu Luojin a réintroduit dans le paysage littéraire, après presque 30 ans de tabou, a attiré la curiosité du public et a fasciné, mais tout comme Mian Mian, les critiques l'ont condamnée parce que, d'une part l'histoire qu'elle a écrite est à propos d'elle et on ne lui accorde donc pas de véritable valeur littéraire et, d'autre part, on l'a accusée de laver son linge sale en public et de révéler des secrets personnels (*geren yinsi*). Un véritable scandale a éclaté, débordant du domaine littéraire pour devenir un débat social et politique sur la question de la moralité, réduisant pratiquement Yu Luojin au silence sous le coup d'attaques portées non seulement sur son livre, mais sur sa propre personne. Vingt ans séparent Yu Luojin de Mian Mian, mais les termes et les arguments employés par les critiques sont toujours les mêmes, comme si on faisait encore respecter le vieux principe confucéen qui dit que paroles de femmes ne sortiront point du gynécée.

Après Yu Luojin, d'autres auteures ont poursuivi et poussé plus loin l'exploration de l'intimité et du désir féminin. Le critique Chen Xiaoming parle de la littérature des auteures chinoises en ces termes :

« L'écriture féminine qui a émergé durant les années 90 s'obstine à établir le motif de la narration dans un champ purement féminin. Ces quelques auteures ne s'occupent plus de faire face aux grandes narrations et ne prêtent pas attention aux limites linguistiques imposées par l'histoire littéraire. Elles sont préoccupées par les questions du corps féminin et elles utilisent l'intuition féminine pour exprimer leur impression face à l'existence. »¹²

Si on oublie le terme « intuition féminine » qui a une connotation un peu trop stéréotypée, cette citation définit bien l'écriture de Chen Ran et de Lin Bai qui ont commencé à écrire vers la fin des années 80. Écriture personnelle, écriture de style autobiographique, écriture individualiste, ce sont tous des termes employés pour qualifier le style de ces auteures qui écrivent sur la vie intime des femmes en abordant des thèmes tels que la sexualité féminine tant hétérosexuelle que lesbienne, le désir, l'importance de la mémoire, les relations entre mères et filles, etc. Des romans comme *Siren shenghuo* (*Vie privée*)¹³ de Chen Ran ou *Yi ge ren de zhanzheng* (*Le combat d'une personne*)¹⁴ de Lin

¹² CHEN, Xiaoming, « Xianfengpai zhihou :jiushi niandai de wenxue liuxiang jiqi wei ji » (Après l'avant-garde : direction de la littérature des années 90 et autres crises), *Dangdai zuojia pinglun* (*Critique des écrivains contemporains*), 1997, numéro 3, p. 35-53.

¹³ CHEN, Ran, *Siren shenghuo* (*Vie privée*), Yangzhou, Jiangsu wenyi chubanshe, 1997, 294 p.

¹⁴ LIN, Bai, *Yi ge ren de zhanzheng* (*Le combat d'une personne*), Wuhan, Chanjiang wenyi chubanshe, 1999, 255 p.

Bai sont un repli vers le privé où l'individualité, l'indépendance et la liberté sont plus facilement accessibles que dans la sphère publique.

2.3 « Beauté écrivaine » : réception des œuvres de Mian Mian

La fin des années 90 a vu l'apparition de nouvelles écrivaines venant du sud du pays (souvent de Shanghai et de ses environs) pour la plupart et donnant une toute autre dimension à l'« écriture personnelle ». Parmi elles, Wei Hui et Mian Mian sont les plus connues et sont celles ayant attiré le plus l'attention, tant des lecteurs que des médias. Leurs nouvelles ont pris le monde littéraire par surprise lorsqu'elles ont été publiées dans des revues respectables comme *Xiaoshuo jie (Le Monde du roman)* et *Shouhuo (Moisson)* et leurs recueils, une fois sur le marché, se sont vendus à des milliers d'exemplaires. Traînant avec elles une odeur de scandale et de rébellion, elles sont vite devenues un phénomène médiatique où leur talent d'auteur fut pratiquement passé sous silence au profit de leur vie privée et des thèmes tabous qu'elles abordent. C'est entre l'automne 1999 et l'été 2000 qu'on a surtout parlé d'elles dans les journaux, à la télévision et dans les groupes de discussion sur Internet. La presse, toujours rapide pour donner un nom au phénomène, s'est mise à parler des *meinü zuojia*, les beautés écrivaines.

Pourquoi un tel engouement médiatique pour ces écrivaines? Qu'ont-elles de spécial? Surtout, qu'écrivent-elles? Pour tenter d'expliquer la démarche de ces auteures, leur situation dans le milieu littéraire et la réception de leur oeuvre par le public et par les médias, je me limiterai à parler de Mian Mian et de Wei Hui. J'inclus Wei Hui à cette étape-ci de l'analyse, même si ce travail ne porte pas sur ses œuvres et même si elles n'aiment pas être comparées l'une à l'autre, car Wei Hui est un des personnages clés avec Mian Mian, ses textes ayant subi les mêmes attaques et les mêmes critiques. Au risque de commettre les mêmes erreurs que les médias et de tomber dans la généralisation, je réserverai les analyses et les détails plus poussés pour les chapitres trois et quatre qui seront consacrés exclusivement aux textes de Mian Mian.

Les nouvelles de Mian Mian et de Wei Hui ont pour protagonistes de jeunes femmes marginales vivant en milieu urbain, essayant tant bien que mal de se tailler une place dans une société chaotique, en quête à la fois du grand amour et de leur propre

identité. Les textes qui les ont véritablement fait connaître sont « La, La, La »¹⁵ pour Mian Mian et *Shanghai baobei (Shanghai baby)*¹⁶ pour Wei Hui. La ville, cadre de l'action, est un monde qui semble artificiel, où les sentiments sont superficiels et où les personnages errent sans véritable but. Les nouvelles abordent sans fard les relations amoureuses folles et destructrices, la violence, la dépendance aux hommes et aux drogues, la prostitution, le milieu artificiel des bars peuplés d'artistes et de musiciens. Les lieux, les gens et les sentiments sont décrits de façon crue et directe, dans un langage très proche de celui parlé au quotidien, rapide et rythmé, qui à l'image des protagonistes elles-mêmes, semble parfois perdre le contrôle. La sexualité, les sens et les désirs aussi sont des thèmes centraux. C'est pourquoi les critiques parlent souvent de l'écriture du corps pour caractériser le style de Mian Mian et de Wei Hui où il s'agit d'écrire le corps dans ses sensations, dans ses désirs, dans ses mouvements et dans son rythme. En outre, ces deux auteures brossent le portrait d'une jeunesse qui, même si elle ne reflète pas la situation de la majorité des jeunes en Chine, est profondément troublée et perdue, souvent sans espoir et en quête d'une liberté qu'elle ne peut même pas clairement définir.

Les deux auteures disent trouver leur inspiration à la fois dans leurs expériences personnelles et dans ce qu'elles ont pu observer dans leur milieu. C'est pourquoi il est souvent difficile de faire la part entre ce qui est autobiographique et la fiction, entre le véritable souvenir et ce qui est imaginé. Ce qui est indéniable pourtant, c'est que la propre vie des auteures a fait l'objet d'une observation minutieuse de la part des médias au détriment même de ce qu'elles écrivent. Ainsi, Wei Hui est présentée comme une sorte de bohème ayant occupé une panoplie de métiers allant de la simple serveuse à la journaliste en passant par percussionniste. On met surtout l'accent sur ses frasques lors de lancements de livres ou d'expositions alors qu'elle peut tenir des propos provocateurs ou bien improviser son propre « happening », ce qui lui confère une image de folle qui cherche par tous les moyens à choquer. La biographie de Mian Mian est encore plus juteuse, celle-ci ayant abandonné l'école à seize ans et étant partie pour Shenzhen. Elle fraye dans le milieu des bars, devient héroïnomane, subit deux cures de désintoxication puis, finalement, se met à écrire. Elle est à Shanghai une figure connue du circuit des bars, présidant à la vie nocturne de la ville, organisant plusieurs concerts techno tout en continuant à écrire.

¹⁵ MIAN MIAN, « La, La, La », *Xiaoshuo jie (Le Monde du roman)*, 1997, numéro 4, p. 60-76

¹⁶ WEI, Hui, *Shanghai baobei (Shanghai baby)*, Shenyang, Chunfeng wenyi chubanshe, 1999, 266 p. (la traduction française est parue sous le titre *Shanghai baby* aux éditions Philippe Picquier au printemps 2001)

La vie des auteures, leur personnalité, les sujets qu'elles abordent et leur style d'écriture forment pour ainsi dire un cocktail explosif qui a tout pour choquer et pour combler les besoins voyeurs d'un public en quête de sensations fortes. Leur démarche littéraire, pourtant bien légitime, a vite été récupérée par les médias, avec parfois l'aide des auteures elles-mêmes qui ont essayé de se servir des médias pour la promotion de leurs œuvres, mais qui ont vite été prises à leur propre jeu. Le discours sur leur œuvre s'est déplacé des revues littéraires dites sérieuses vers les journaux plus populaires, puis vers le Web et, en chemin, l'attention est passée des textes et de leur valeur littéraire aux vies privées des auteures et aux jugements moraux qu'on porte sur elles et sur ce qu'elles écrivent. Les œuvres ont reçu beaucoup de publicité, mais pour les mauvaises raisons; on titillait la curiosité du public en mettant l'accent sur la sexualité de ces auteures et sur leur vie marginale. Les ventes des romans et des nouvelles ont été spectaculaires, Mian Mian et Wei Hui ayant même signé le contrat le plus payant de l'histoire pour un auteur du continent chinois afin d'être publiées à Taïwan. Tout a été publicisé de façon follement exagérée de sorte que les répercussions n'ont pas tardé à se faire sentir : après la curiosité et l'enthousiasme, ce furent les critiques acerbes et des interdictions de publier. Ainsi, à la fin de mai 2000, le livre *Shanghai baobei* de Wei Hui était formellement interdit, ses éditeurs et ceux de Mian Mian étant sous de considérables pressions. Quant à Mian Mian, ses livres ont peu après été également interdits, mais ils circulent encore sous forme de copies pirates.

Le nom de « beautés écrivaines » dont ont été affublées Wei Hui et Mian Mian par les médias témoigne du double standard qui existe lorsqu'il est question des écrivaines. D'une part, il généralise à des fins de marketing en ne tenant pas compte des caractéristiques et des préoccupations particulières aux textes de chacune des auteures et témoigne du pouvoir de la commercialisation : quelques détails piquants un peu généraux, un nom accrocheur, on emballe et on vend! D'autre part, il est hautement péjoratif car il met l'accent sur la beauté et la jeunesse des écrivaines (donc sur leur corps comme produit de marketing) au détriment de leur talent spécifique pour l'écriture. *Meinü* est un terme qui renvoie à la beauté dans tout ce qu'elle a de passif. Tout le sérieux du terme *zuo jia* (écrivain) est éclipsé par la frivolité et la légèreté du terme *meinü* et autorise le lecteur à considérer ces œuvres avec tout autant de légèreté car ce qui compte, ce n'est pas le texte lui-même, mais l'écrivaine, son corps, sa vie et sa sexualité. La femme prend la position d'un sujet qui écrit mais on la ramène de force à la position d'objet de beauté. Or, nous sommes en droit de nous demander quel est le rapport entre

la beauté d'une femme et l'écriture? Demande-t-on aux hommes d'être de beaux écrivains? Lorsqu'ils écrivent, accordons-nous plus d'importance aux détails de leur vie intime qu'aux œuvres mêmes?

Cet incident témoigne du double standard qui règne dans le milieu des critiques, majoritairement masculin. Il montre aussi la connivence qui existe entre ce milieu et le gouvernement lorsque vient le temps de dénoncer des œuvres jugées choquantes ou pour critiquer les influences néfastes de la culture populaire. Le cas de Mian Mian et de Wei Hui n'est pas unique. À la parution de son roman *Sur la même ligne d'horizon*, l'auteure Zhang Xinxin s'est vue fortement critiquée pour avoir montré une femme qui était prête à tout, même à divorcer et à se faire avorter, pour pouvoir poursuivre ses rêves d'études et de carrière. Quant à Can Xue, les critiques ont carrément décidé qu'elle était folle et schizophrène pour écrire des textes aussi étranges, comme si ce qu'elle écrivait était le pur reflet de son état d'esprit ou, dans ce cas-ci, de sa santé mentale¹⁷. Les critiques, dans leur réception d'œuvres écrites par des femmes, se concentrent malheureusement trop souvent sur l'aspect moral des personnages et sur leurs comportements pour voir s'ils se conforment ou non aux comportements attendus des femmes. De plus, ils se servent de l'œuvre pour établir des liens directs avec l'auteure elle-même en supposant que ce qu'elle écrit est nécessairement autobiographique ou que c'est le reflet de son intériorité. Dans le cas de Mian Mian et de Wei Hui, on a fait rejoindre la fiction à la réalité en entremêlant la critique des œuvres, la moralité, les intentions et le style de vie des auteures pour créer le portrait de deux filles dégénérées et sans morale justifiant les interdits qui ont frappé leurs œuvres. Dans leur discussion sur la littérature des années 90 paru sous forme d'article, les critiques Zong Renfa, Shi Zhanjun et Li Jingze se plaignent de ce phénomène en parlant des auteurs nés durant les années 70 mais faisant explicitement référence aux *meinü zuojia* : « Le lien entre la façon dont certains auteurs nés durant les années 70 sont devenus populaires et leurs œuvres est trop étroit, le lien avec leur vie personnelle est trop grand. »¹⁸.

Il faut pourtant spécifier que ces jeunes auteures se sont servies des médias pour vendre leurs livres. Ceci est tout à fait légitime dans le contexte d'un marché très

¹⁷ LU, Tonglin, « Can Xue : What Is So Paranoid In Her Writings », *Misogyny, Cultural Nihilism and Oppositional Politics : Contemporary Chinese Experimental Fiction*, Stanford, Stanford University Press, 1995, p. 75-103

¹⁸ ZONG, Renfa, SHI Zhanjun et LI Jingze, « Bei zhebi de "70 niandai ren" » (La génération des années 70 qui a été cachée), *Nanfang wentan (Le Monde littéraire du sud)*, 2000, numéro 4, p. 50

compétitif où on doit aller chercher des lecteurs trop passifs et blasés. Elles ont pour ce faire beaucoup misé sur leur apparence, sur leur personnage et, parfois, sur des commentaires chocs, mais le contrôle de leur relation avec la presse et les médias leur a échappé, d'où l'engouement qui a vite été suivi d'une critique féroce. Le tout a été une sorte de divertissement pour le public qui a été attiré par le sexe dans les textes puis qui s'est ensuite mis à crier à l'immoralité pour enfin oublier et passer au prochain scandale.

On a critiqué le manque de sens et l'incohérence du langage dans les textes de ces auteures. On a aussi beaucoup critiqué cette obsession de soi et de ses propres expériences, sorte de désengagement au profit de soi-même qui frise le narcissisme où la femme aime se regarder, à la fois critiquant le regard de l'homme sur elle et l'attirant par l'insistance avec laquelle elle parle de son corps et de sa sexualité. Les critiques ont parlé de morbidité dans la description de la vie, d'autres parlent d'une « insoutenable légèreté » (bu neng chengshou zhi qing)¹⁹ car, disent-ils, les protagonistes semblent errer dans le monde sans but, sans souci, sans sentiments véritables et surtout sans morale. Critiquer le caractère subversif des œuvres dont on décrit la mauvaise influence sur les lecteurs contourne le véritable problème. La ville, la délinquance, les relations amoureuses et l'individualisme que décrivent les œuvres sont déjà des réalités qui existent, les auteures créent leur fiction à partir d'éléments déjà présents dans la société. Dire que ces œuvres exercent une mauvaise influence, c'est accorder un trop grand pouvoir à la littérature alors que l'époque où elle guidait les masses est depuis longtemps révolue.

La question de la moralité est cruciale dans toutes les critiques faites à l'égard des œuvres de Wei Hui et de Mian Mian. Voici quelques exemples à propos de *Shanghai baby* et des *meinü zuojia* en général :

« [...]œuvre de bas niveau, qui propage des idées nihilistes et une conception de la vie vulgaire et décadente et qui, de plus, est parsemée de passages obscènes. »

« Les “belles femmes écrivains” peuvent toutes être considérées comme des ordures. Leurs histoires sont des banalités qui s'articulent autour d'un ego exacerbé, la défense du côté matériel, l'amour considéré comme un jeu, une vie décadente. »²⁰

¹⁹ ZONG, Renfa, SHI Zhanjun et LI Jingze, « Bei zhebi de “70 niandai ren” » (La génération des années 70 qui a été cachée), *Nanfang wentan (Le Monde littéraire du sud)*, 2000, numéro 4, p. 50

²⁰ www.courrierinternational.com/numeros/507/050703301.asp?TYPE=archives

En qualifiant les écrits de ces femmes de pornographiques et obscènes, les critiques et le gouvernement, tous des hommes, posent un jugement moral sévère avec de lourdes conséquences. Le sexe est une force extrêmement subversive qui échappe de plus en plus au contrôle de l'État incapable parfois de distinguer la vraie pornographie de ce qui n'en est pas. Ce sont donc des paroles teintées d'irritation, mais aussi de panique parce que la femme brise un tabou : celui de parler de son corps et de sa sexualité. Les hommes sont frappés de perplexité, mais aussi d'incrédulité lorsqu'ils sont confrontés au terme « écriture du corps », comme si une relation directe avec le corps était impossible, ce concept venant déstabiliser l'idée fermement ancrée que l'écriture est exclusivement le produit d'un cerveau qui pense et réfléchit. L'introduction du désir et des sens, de surcroît ceux de la femme, dans l'écriture dérange et revêt une dimension encore plus choquante lorsque situé dans un contexte de marginalité où l'optimisme et l'espoir sont évacués. Pour leur défense, les auteures refusent de façon véhémement le nom de beautés écrivaines et rejettent les accusations de vouloir provoquer car pour elles, l'écriture est une affaire sérieuse. Wei Hui est claire à ce sujet :

« En écrivant *Shanghai Baby*, je n'avais pas du tout l'intention d'attirer le lecteur par des descriptions érotiques. J'ai voulu exprimer la réalité et la folie de la jeune génération... Pour moi, si le livre s'est aussi bien vendu, c'est parce qu'il montre le mode de vie d'une génération jeune et féministe. D'ailleurs, le fait que les hommes ne l'apprécient pas prouve que j'ai bien mis le doigt sur certains aspects de la culture féministe de notre époque. »²¹

La question que soulève cette citation de Wei Hui est la suivante : de quel féminisme parle-t-elle? Dans le roman *Shanghai baby*, la protagoniste hésite entre deux hommes, le jeune artiste chinois pur et innocent et l'Allemand séduisant, sans jamais vraiment décider car elle revendique pour elle les droits que les hommes se sont arrogés depuis longtemps : ceux d'avoir des liaisons et de séparer les affaires du corps de celles du cœur. Un tel comportement de la part de la femme choque. Dans les prochains chapitres, l'examen des textes de Mian Mian pourra sans doute nous éclairer sur le féminisme de ces jeunes femmes qui, parfois, ne correspond pas tout à fait à l'idée que l'on s'en fait. Quoi qu'il en soit, la position féministe des jeunes auteures peut se comprendre dans leur refus de suivre le modèle préféré pour la femme, dans l'affirmation de leur indépendance et dans leur attitude libérée face à la sexualité féminine qui, loin d'être bâillonnée, s'exprime librement. Malgré toutes les critiques dont elles sont l'objet,

²¹ www.courrierinternational.com/numeros/507/050703301.asp?TYPE=archives

malgré les doutes que soulève leur projet d'écriture, il n'en reste pas moins qu'elles font partie d'une nouvelle génération de jeunes femmes qui va redéfinir la façon dont on pense les relations entre les hommes et les femmes en Chine et qu'elles incarnent à leur manière une nouvelle tendance dans l'affirmation de soi, de son corps et de sa sexualité. C'est ce que les chapitres trois et quatre consacrés aux nouvelles de Mian Mian tenteront de mettre à jour.

Chapitre trois

L'écriture du corps dans quatre nouvelles de Mian Mian

Le deuxième chapitre se voulait une sorte d'introduction à la situation du mouvement des femmes en Chine et à la littérature des femmes afin de bien y situer l'œuvre de Mian Mian. C'est en examinant les transformations dans la société chinoise depuis les années 80 et le domaine littéraire en évolution qu'on arrive à comprendre la position de Mian Mian face à ses prédécesseurs et face à ses contemporains. C'est aussi en faisant intervenir les auteures qui ont précédé Mian Mian et leur réception par la critique de l'époque que nous comprenons mieux la réception des textes de Mian Mian. Ses œuvres sont encore peu connues à l'étranger et elles restent malheureusement encore méconnues dans son propre pays. Grâce à l'analyse de quelques nouvelles ayant d'abord été publiées dans les revues littéraires chinoises pour ensuite être regroupées dans deux recueils, *Yansuan qingren (Amant acide)*¹ et *Mei ge hao haizi dou you tang chi (Tous les enfants ont droit à leur bonbon)*², je tenterai d'examiner les diverses manifestations de la question du corps dans les textes. Plutôt que d'analyser les nouvelles individuellement, je me propose ici de les examiner comme si elles formaient un ensemble au sein duquel elles dialoguent, alors que les thèmes, les sujets et les personnages se recoupent et circulent librement d'une nouvelle à l'autre. La diversité des nouvelles et leur discontinuité cachent une unité qui se révèle à travers la narratrice et les personnages qui peuplent ses histoires, à travers le monde dans lequel ils évoluent, mais surtout à travers les thèmes et les sujets abordés, créant une sorte d'osmose entre les textes.

3.1 Les nouvelles de Mian Mian : Thèmes, personnages et narration

La narratrice et les personnages, le rapport de l'auteure à l'écriture, la narration et la structure des textes serviront de point de départ à l'analyse et nous amèneront petit à petit au sujet central de cette étude qui est le corps. Le sujet du corps est à la fois petit et vaste, personnel et général. C'est cette flexibilité et cette multitude de possibilités qui m'attirent. Le corps sera donc étudié comme thème avec le corps de la femme, la sexualité, le désir et l'amour, mais il sera aussi étudié comme outil de travail dans le processus d'écriture. Cette question de l'écriture du corps est très importante dans l'œuvre de Mian Mian pour qui la création abolit la dichotomie entre le corps et l'esprit

¹ MIAN MIAN, *Yansuan qingren (Amant acide)*, Shanghai, Sanlian shudian, 2000, 150 p.

² MIAN MIAN, *Mei ge hao haizi dou you tang chi (Tous les enfants ont droit à leur bonbon)*, Shijiazhuang, Huashan wenyi chubanshe, 1999, 160 p.

en faisant intervenir les sens et la perception. L'écriture pour Mian Mian, et la lecture de ses textes pour le lecteur, se vivent mentalement et physiquement comme une expérience totale.

Les textes utilisés ont été choisis parce que la question du corps y est omniprésente, mais aussi parce qu'ils sont exemplaires de l'écriture de Mian Mian. Les textes sont : « Une soirée qui manque de naturel »³ où le récit d'une soirée dans un bar est constamment contaminé par les souvenirs passés de la narratrice. « La, La, La »⁴ est la narration d'une relation amoureuse violente où la narratrice et son amant s'entre-déchirent. Histoire d'une dépendance réciproque qui glisse vers les stupéfiants, la nouvelle s'articule telle une perte de contrôle qui entraîne la narratrice dans une descente aux enfers pour aboutir, à la toute fin, à une prise de conscience et à l'amorce d'un processus de guérison. « Le désir de neuf objectifs »⁵ débute quant à lui avec un meurtre, celui de l'ex-amant de la narratrice, qui devient bien vite accessoire dans le processus de la narration alors que les réflexions amoureuses, les rêves et les souvenirs de la narratrice nous entraînent de plus en plus loin du crime et de sa résolution. Enfin, « Tous les enfants ont droit à leur bonbon »⁶ est une nouvelle constituée des monologues de différents personnages sur les relations amoureuses, brossant le portrait de la jeunesse marginale et libérée de Shanghai. Ces résumés semblent très simplifiés et incomplets, mais les nouvelles de Mian Mian, de par leur structure sans linéarité et sans histoire au sens habituel du terme, échappent à la description et frustrent toute tentative de les ramener à une logique cohérente. Les nouvelles fourmillent confusément de personnages, d'actions et de paroles qui ne sont pas nécessairement liés, la narration pouvant suivre pendant un moment un personnage pour ensuite le laisser tomber sans qu'il ne réapparaisse jamais. Bref, ces nouvelles semblent au premier coup d'œil stagner dans la confusion et n'aller nulle part alors qu'en réalité, elles bougent et s'éclatent dans plusieurs directions. Bien que l'analyse dans ce chapitre se basera essentiellement sur ces quatre nouvelles, je me permettrai parfois de faire intervenir d'autres nouvelles de Mian Mian que je jugerai pertinentes afin d'illustrer certains points précis.

³ MIAN MIAN, « Yi ge jiaorou zaozuo de wanshang » (Une soirée qui manque de naturel), *Xiaoshuo jie (Le Monde du roman)*, 1997, numéro 1, p. 164-174

⁴ MIAN MIAN, « La, La, La », *Xiaoshuo jie (Le Monde du roman)*, 1997, numéro 4, p. 60-76

⁵ MIAN MIAN, « Jiu ge mubiao de yuwang » (Le désir de neuf objectifs), *Xiaoshuo jie (Le Monde du roman)*, 1998, numéro 2, p. 153-166

⁶ MIAN MIAN, « Mei ge hao haizi dou you tang chi » (Tous les enfants ont droit à leur bonbon), *Shanghai wenxue (Littérature de Shanghai)*, 1998, numéro 8, p. 56-65

La narration est toujours à la première personne, la plupart du temps étant assumée par une narratrice qui change de nom à travers les nouvelles, mais qui semble toujours la même personne avec la même voix, les mêmes inquiétudes et les mêmes problèmes. Cette narratrice aux multiples visages traverse l'œuvre en traînant avec elle un sentiment d'échec qui la fait douter d'elle-même en lui donnant l'impression qu'elle ne pourra jamais triompher. Triompher de quoi? Ce n'est jamais très clair, mais on peut croire qu'il s'agit simplement de réussir à être heureuse en acceptant ce qu'elle est avec ses qualités et ses défauts. Malgré les tentatives de suicide nombreuses et le spleen qui hante les nouvelles, celles-ci évitent de sombrer totalement dans une atmosphère nihiliste parce qu'elles réussissent à naviguer entre des sentiments d'incertitude et d'espoir, un espoir parsemé ça et là au fil des nouvelles tels les cailloux que sème le Petit Poucet et qui le guide à bon port.

Il existe chez la narratrice un goût pour l'excès dans les émotions, en amour et dans les sensations, un excès mal vu parce qu'il se nourrit de lui-même, faisant fi des conventions ou des dangers. Elle s'emballe, fonce, pose des gestes sans réfléchir, s'appuyant entièrement sur ses sentiments et sur ses sens, sachant qu'à travers sa course folle elle doit arriver à trouver un point d'équilibre sans jamais y parvenir tout à fait. C'est à travers ses expériences qu'elle veut se découvrir, inspirée de Jim Morrison ou d'Allen Ginsberg qui ont fait du dérèglement des sens le moyen pour arriver à la connaissance de soi. Les narratrices trouvent leur « high » dans la drogue, l'alcool ou le chocolat, elles aiment les hommes de façon totale jusqu'à l'oubli d'elle-même, elles vivent pour la danse et la musique dont les rythmes sont leur ligne de vie. Avec elles, tout n'est qu'intensité.

Ces alter ego de l'auteure appartiennent à la ville et au monde flottant des bars, de la musique et des artistes. Nous avons vu au premier chapitre la façon dont les réformes économiques ont permis aux villes chinoises de se développer et de se moderniser. Dans les nouvelles de Mian Mian, la ville est omniprésente, mais c'est souvent son aspect marginal qui est mis de l'avant. Même si l'attention se porte toujours sur la narratrice et ses émotions, la ville est le personnage dans les coulisses qui participe subtilement à créer une atmosphère particulière. Que se soit Shanghai, Beijing ou Shenzhen, la ville que Mian Mian nous donne à voir est toujours celle des marginaux et des bohèmes. À Shanghai, ce sont les bars et le milieu artistique d'où se dégage une certaine sensualité, un air de décadence et où l'ivresse règne :

« L'odeur de la marijuana, musique africaine, nattes brillantes sous les fluorescents, femmes froides bière chaude (pour protéger ma voix, je n'ose pas boire des boissons froides), bière froide femmes chaudes.

L'alcool bu devient acide dans l'estomac, se sentir libéré de son corps après avoir bu est naturel, il y a de l'alcool tout le monde boit, tout le monde a de l'alcool à boire. L'alcool nous donne du courage et de l'inspiration comme si, dans l'extrême fatigue de l'ivresse, nous pouvions enfin voir clairement les liens mystérieux entre les gens et ce monde.

Le bar ressemble parfois à une illusion. [...] »⁷

À Beijing, c'est le milieu intellectuel dominé par des hommes trop sûrs d'eux, c'est aussi la froideur, l'austérité et le caractère belliqueux de la capitale masculinisée : « [...] Beijing est vraiment immense, les grands boulevards froids sont pleins d'un désir de bagarre et de violence, ville d'hommes. »⁸. Quant à Shenzhen, Mian Mian décrit les mouvements de la faune bigarrée qui peuple les rues, à commencer par les prostituées qu'elle observe de sa fenêtre :

« Les gens d'ici les nomment "petits loriots". Autour de ces femmes se regroupent la majorité des mendiants de cette ville, les petites filles qui vendent des fleurs, les maquereaux (ces hommes qui se font vivre par les prostituées), les vendeurs de drogue, les marchands de viande grillée. »⁹

Cette faune habite la rue et, pareille à des oiseaux effrayés qui s'envolent au moindre bruit, court à la moindre apparition de la police pour ensuite revenir une fois le danger passé. La ville de Mian Mian est à la fois dangereuse et sécurisante, elle isole et aliène l'individu, mais elle peut aussi l'envelopper, le protéger et lui assurer intimité et liberté.

La ville moderne dans laquelle évoluent les narratrices est avant tout un monde marginal et artificiel où il est nécessaire de jouer, de se créer une identité. Ce jeu permet aux gens de cacher leurs véritables émotions, qui sinon sont tournées au ridicule ou tout simplement piétinées, et les narratrices des nouvelles, avec leur soif d'absolu et leurs émotions intenses à fleur de peau, sont souvent les premières victimes. Jeunesse peu sûre d'elle-même qui vit au jour le jour, elle rejette les valeurs des parents et de la société pour créer les siennes avec ses propres héros et perdants, ses propres oppresseurs et opprimés. Dans la Chine d'aujourd'hui, beaucoup de jeunes ne savent plus où est leur place, écrasés par la pression de la part des parents, de l'école et de la société en général, pour se

⁷ « Une soirée qui manque de naturel », p. 169

⁸ « Le désir de neuf objectifs », p.159

⁹ « La, La, La », p. 67-68

conformer. Certains jeunes rejettent tout pour s'inventer d'autres possibilités. Dans son article « Guanyu women zhe yidai ren » (À propos de notre génération), Wang Hongtu imite la voix des bien-pensants qui fustigent les jeunes : « Vous n'êtes finalement que d'éternels enfants qui refusent de grandir, d'éternels spectateurs indifférents. [...] Vous n'avez jamais réellement vécu! »¹⁰. Les critiques que Wang imite si bien s'appliquent aux personnages de Mian Mian. Fuyant les responsabilités, refusant de se conformer aux normes, les jeunes marginaux dont parle Mian Mian ont des rêves mais ils n'ont ni les moyens ni l'ambition pour les réaliser. Souvent *wusuoshishi*, c'est-à-dire vivant sans rien faire, les personnages appartiennent à un monde flottant, vivant de l'air du temps. Ils ne semblent pas s'inquiéter de valeurs aussi bourgeoises que le travail et l'argent, ayant pour philosophie de profiter de la vie. *Wan*, s'amuser, est le mot d'ordre, les concerts et les soirées dans les bars soupoudrant leur vie de l'agrément tant recherché. Cette jeunesse que Mian Mian qualifie de « printemps cruel » (*canku de chuntian*) est décrite dans « La, La, La » à la façon d'un manifeste :

« Saining et moi aimons l'intuitionnisme, nous accordons de l'importance aux expériences, nous manifestons notre désir. Nous aimons une vie naturelle, calme et libre. Les gens disent que nous vivons dans une hallucination. Nous ne croyons en aucun intermédiaire quel qu'il soit, nous craignons l'échec, le rejet nous plonge dans l'angoisse. Notre vie n'est que plaisir et divertissement, nous refusons de faire partie de la société car nous ne savons même pas comment en faire partie. »¹¹

Liberté qui passe dans le dérèglement des sens et dans la perte de contrôle, recherche du bonheur qui devient recherche hédoniste du plaisir vouée à l'insatisfaction perpétuelle, ces jeunes vivent dans un chaos organisé qui les protège de la banalité du quotidien des gens « normaux », mais qui les blesse tout à la fois.

L'ironie de cette fameuse marginalité réside dans la place réservée aux femmes. Que l'homme soit un rebelle ou un bohème ne change rien au fait qu'il continue de reproduire les mêmes rôles et les mêmes stéréotypes pour les deux sexes. Les personnages masculins peuplant les nouvelles sont des artistes, des musiciens et des écrivains. Souvent mauvais garçons, batailleurs, violents et immatures, ils esquivent tout engagement sérieux envers les femmes, préférant le sexe à l'amour, se servant d'elles pour se faire vivre, pour le plaisir ou pour l'inspiration artistique. Le monde des idées et de la création est leur fief exclusif duquel la femme est exclue en tant que créatrice. Il se

¹⁰ WANG, Hongtu, « Guanyu women zhe yidai ren » (À propos de notre génération), *Shanghai wenxue* (Littérature de Shanghai), 1997, numéro 1, p. 76

¹¹ « La, La, La », p. 67

crée ainsi une dichotomie entre les illusions de la narratrice sur ces créateurs et ce que l'auteure nous donne à voir d'eux. À l'admiration aveugle de la narratrice subjuguée par la créativité (virilité?) qui émane de l'intellectuel ou de l'artiste, Mian Mian oppose plutôt la réalité d'hommes frustrés, occupés à parler « des grandes questions » et qui rivalisent entre eux pour la renommée, l'argent et les groupies. De fait, la seule tendresse mutuelle entre homme et femme où l'exploitation et la violence sont exclues se retrouve dans la relation entre la narratrice et les personnages homosexuels de *Chocolat* et de *Kiwi* qui ont avec elle une relation idéale basée sur l'amitié où les confidences et une tendresse platonique remplacent les luttes de pouvoir et le sexe sans amour.

3.2 L'écriture comme quête identitaire

Qu'en est-il alors de la création au féminin? Quel est le rapport de la femme à l'écriture? Dans la nouvelle « Une soirée qui manque de naturel » la narratrice parle abondamment de ce qu'elle croit être l'écriture:

« À cause de mon attitude ambiguë face au terme “bagage intellectuel” et à cause de l'histoire de ma vie qui est d'un intérêt limité, j'ai toujours résisté à ce que les autres disent que je suis une personne qui “aime écrire des choses”.

J'ai déjà pensé que l'écriture ne servait qu'à faire parade. À seize ans, Sun Ganlu m'a fait sombrer dans le désespoir et j'ai alors renoncé à l'écriture. Aujourd'hui, je peux à nouveau lire ses romans, ils sont comme des sucreries fascinantes. Je ne peux pas m'empêcher de penser que c'est une sorte de processus.

Je suis une personne avec des problèmes personnels et en pénétrant dans ma vie, l'écriture porte en elle une mission guérisseuse. À mon avis, c'est une technique qui transforme ce qui est pourri en quelque chose de merveilleux (bien que je ne sois pas sûre de jamais atteindre ce niveau).

Je suis une personne qui cherche des miracles partout et actuellement, j'ai l'étrange pressentiment que si un miracle doit se produire dans ma vie, ce sera à travers mon acte d'écriture.

En même temps, je sais parfaitement bien qu'à l'heure actuelle je ne suis pas la personne ayant la plus grande passion pour les miracles. Il n'y a rien à faire, c'est pareil au fait que je suis une chanteuse sans âme, c'est pareil au fait que je suis lasse d'exprimer mes sentiments et que je crois le reste du monde las de m'entendre, c'est pareil à Zuzhou qui n'en peut plus de me voir constamment m'engueuler avec ce parasite de J.

Alors, je crois qu'à part chanter et gagner de l'argent, il n'y a vraiment rien d'autre que je puisse faire à part écrire, mais je suis assidue.

Je crois que c'est la seule chose qui a un sens (récemment, j'ai recommencé à jouer le jeu pathétique "où est le sens de ma vie?"). Penser de cette façon est un peu stupide, mais je crois que je peux continuer à penser ainsi (contre toute attente, je me sens devenir timide).

C'est maintenant l'été 1996, je suis assise devant une quelconque table de travail à Shanghai et entendre le premier chant des oiseaux à l'aube améliore mon estime de moi-même. Bien que je ne suis pas encore certaine dans mon choix de la chose que je considérerai comme une histoire, bien qu'à l'égard de la partie déjà écrite je n'ai qu'une pauvre compréhension, bien que je crois que si jamais mon ouvrage voit le jour il sera pareil au fils que j'aurai dans le futur (les prédictions de la bonne aventure disent que j'aurai un fils ce qui me rend extrêmement émue d'avoir trouvé une autre raison de continuer à vivre), une chose est sûre, il aura sa propre destinée.

C'est maintenant l'été 1996, je suis assise devant une quelconque table de travail à Shanghai (mon attitude sincère m'émeut) et je sais que je me trouve dans une ville que j'adore passionnément (même si je n'arrive pas à expliquer mon lien avec cette ville), sur ma table est posé un miroir, il me permet de voir les traces des émotions sur mon visage, derrière ma table il y a une table tournante et des disques, ils me permettent de distinguer ce qui est rebus et ordure. »¹²

À seize ans, la narratrice idéalise l'acte d'écrire à travers les romans qu'elle a lus, dont ceux de Sun Ganlu, qui lui renvoient l'image d'une maîtrise élevée de l'acte d'écriture qu'elle se sent incapable d'atteindre. Elle parle de la distance qui la sépare encore du vrai travail d'écrivain car il lui manque deux conditions essentielles : un bagage de connaissances suffisant et une vie qui a de l'intérêt. C'est là le handicap de la femme qui veut écrire dans un monde où les normes littéraires sont fixées par les hommes qui veulent « faire parade » de leurs connaissances et de la richesse de leurs expériences. Elle se sent inadéquate, ayant la sensation que ce qu'elle écrit ne peut qu'intéresser elle-même. Les seules choses dont elle peut parler sont ses émotions, sa vie intérieure, ses peurs et ses angoisses. Elle résiste à l'appellation « une personne aimant écrire des choses »¹³ (*xihuan xie dongxi de ren*), un peu comme si en écrivant à propos des « petites choses » de sa vie, elle ne se qualifiait pas au titre d'écrivain, se cantonnant dans des sujets anodins manquant de sérieux. Dans une entrevue, Mian Mian a dit que le véritable auteur est celui qui arrive à faire face à lui-même. Faire face à soi-même implique voir la vérité en face, se connaître et ne rien cacher à travers le geste d'écriture.

¹² « Une soirée qui manque de naturel », p. 167

¹³ Ibidem

C'est à ses yeux un geste de mise à nu et de découverte de soi exigeant, mais en même temps d'une grande humilité. « Être écrivain ne constitue pas mon identité, mon identité vient de moi-même. »¹⁴. Elle écrit parce qu'elle sent le besoin d'écrire, mais lorsque le besoin ne se fera plus sentir, elle arrêtera. L'écriture n'est donc pas un absolu autour duquel tourne toute sa vie, ce n'est ni une mission ni une vocation, seulement un besoin de s'exprimer.

Dans l'extrait, Mian Mian, à la fois peu sûre d'elle et pleine de bonnes intentions, se laisse presque séduire par l'espoir de transformation dont l'écriture est porteuse tout en conservant quelques doutes mis en évidence par des images de lassitude, de persistance et de répétition. L'écriture permet de remettre les choses en perspective, de les dédramatiser dans une sorte de travail de transformation alors que le but de l'auteure est de prendre la douleur, ce qui est sale et laid et de leur donner un sens positif. La « mission guérisseuse » dont parle l'extrait renvoie à cette idée de prendre le mauvais, le pourri et le transformer en quelque chose de bien et de productif. Après avoir connu les hauts et les bas, après avoir ressenti le découragement, le dégoût de soi et l'envie de mourir, l'écriture devient, d'une part, le témoignage de la survie et d'autre part, la récompense à laquelle l'auteure a droit pour avoir surmonté ses épreuves, prouvant ainsi sa force. C'est ce genre de processus qui caractérise « La, La, La », sa nouvelle sans doute la plus autobiographique, où l'amour déçu et la descente aux enfers sont revécus et réexaminés à la lumière du présent, faisant ressortir le processus de guérison. Le goût de mourir qui parcourt tout le texte se trouve à la toute fin transformé en désir de vivre, le manque d'estime de soi est corrigé par l'acceptation de ses limites et de ses capacités. La narratrice en arrive à une meilleure connaissance d'elle-même qui, bien qu'incomplète, lui permet de mettre derrière elle un passé douloureux.

L'extrait plonge le lecteur dans l'instant présent de l'écriture avec les mouvements d'espoir et d'inquiétude, avec la timidité face aux confidences faites au lecteur et la fierté à se voir ainsi écrire de façon si diligente. La narratrice nous fait pénétrer dans l'intimité de sa chambre où se trouvent les deux objets fétiches qui nous permettent de comprendre son travail écriture : le tourne-disque et le miroir. Le tourne-disque renvoie bien évidemment à la musique qui, non seulement accompagne l'acte d'écriture en agissant comme un filtre rendant la pensée de l'auteure plus claire, mais qui, comme nous le verrons plus loin, va aussi jusqu'à s'insinuer dans le texte même pour lui

¹⁴ www.mianmian.com

donner un rythme particulier. Quant au miroir, c'est la métaphore par excellence pour parler de la fascination de la narratrice avec elle-même. La narratrice regarde son reflet dans le miroir pendant qu'elle écrit, elle regarde les expressions de son visage qui traduisent ses émotions. Ses textes sont pareils à des miroirs dans lesquels elle cherche son reflet.

Les expériences personnelles nourrissent l'écriture de Mian Mian qui, sans qu'elle soit totalement autobiographique, s'inspire beaucoup de l'analyse du « printemps cruel ». Ses expériences influencent son état d'esprit, sa vision du monde et, par extension, le contenu de ses textes en lui faisant refuser tout compromis. Il faut tout de même éviter de tout prendre pour de l'autobiographie chez Mian Mian et éviter de penser que tout ce qui relève de l'intériorité et des expériences chez la femme dans le texte est nécessairement le reflet exact d'elle-même. Mian Mian ne parle que pour elle en refusant d'être porte-parole d'une génération et inversement, elle ne parle pas que d'elle-même. Ses expériences viennent nourrir ses textes non pas dans un sens autobiographique exclusif, mais plutôt en enrichissant la gamme des émotions et des sensations décrites, en influençant le regard qu'elle pose sur le monde qui l'entoure et sur elle-même.

Cette question de l'aspect autobiographique de l'écriture féminine est extrêmement problématique tant pour Mian Mian que pour d'autres auteures qui doivent constamment se justifier et s'expliquer face à ceux qui cherchent entre les lignes des bribes de la vie personnelle de la femme. À ce sujet, le commentaire de l'auteure Lin Bai est éloquent car il montre la frontière extrêmement flexible existant entre ce qui est réellement vécu et ce qui est imaginé, l'auteure ayant la liberté de la transgresser à sa guise :

« Je suis lasse qu'on dise de mes écrits qu'ils sont autobiographiques, mais je dois pourtant reconnaître qu'ils ont un style autobiographique. Les souvenirs sont une sorte d'attitude, de point de vue, ce ne sont pas tous des souvenirs d'incidents qui se sont réellement produits. Parfois, en se tenant à la place qu'occupent les souvenirs, on peut imaginer des événements qui ne se sont jamais produits. Même à l'égard des souvenirs d'événements réels, on ne peut pas affirmer qu'ils sont totalement vrais, ils sont teintés par la subjectivité, ils ont été transformés. »¹⁵

Consciente de la façon avec laquelle l'écriture s'emmêle à sa vie et à ses expériences, mais aussi du travail d'équilibre qu'elle doit faire pour éviter le danger

¹⁵ LIN, Bai et Tao Dongfeng, « Sirenhua xiezuoyu nüxing zuojia » (Écriture personnelle et écrivaines), *Wenxue shijie (Le Monde littéraire)*, 1996, numéro 5, p. 50

toujours présent de sombrer, Mian Mian écrit comme si c'était un pas en avant de l'autre, un peu comme on avance dans la vie, sachant que ce geste lui appartient en propre :

« L'écriture, c'est ma vie. Quand j'écris, c'est le seul moment où j'ai l'impression que les choses qui me blessent ne sont pas vraiment des problèmes. Je suis heureuse. Je sais que je peux écrire. »¹⁶

Mian Mian, en choisissant de ne parler que de ce qui la concerne, résiste donc à cette responsabilité sociale et morale qu'on impose aux écrivains, elle refuse d'être catégorisée dans le moule contraignant et réducteur des *meinü zuojia* (beautés écrivaines) et elle refuse aussi d'être considérée comme la porte-parole de toute une génération « parce que chaque personne ne peut représenter qu'elle-même »¹⁷. Elle ramène ainsi l'écriture à quelque chose de simple, un geste naturel pour soi. À part être un moyen d'expression au même titre que la musique ou la danse, l'écriture n'a pas d'autres buts pour elle. Elle n'a aucun intérêt pour ce qu'on appelle la littérature féminine, elle ne connaît rien aux théories littéraires et déteste tout ce qui se termine en -isme, ce qui la place en marge des milieux littéraire et académique. Moyen d'expression qu'elle revendique pour elle et qu'elle ramène à sa façon à quelque chose de simple et d'individuel tout en lui reconnaissant le sérieux qu'il se doit, l'écriture se révèle aussi être un moyen de lutte, de recherche et de transformation dans les textes de Mian Mian.

Les textes de Mian Mian mettent l'accent sur l'individualité en se basant sur des expériences personnelles, plusieurs critiques voyant là une limitation à la créativité, l'auteur étant incapable d'aller plus loin dans sa recherche esthétique en se confinant constamment à son Moi et à sa vie individuelle. En ce sens, elle est représentative des jeunes auteurs chinois, dont nous avons parlé dans le premier chapitre, pour qui l'individualisme, l'immédiat et la subjectivité sont des caractéristiques importantes. Lorsque je parle de « lutte » en référence aux textes de Mian Mian, ce n'est pas au sens engagé du terme car elle ne se mêle jamais de critiques ou de théories littéraires qui justifieraient sa démarche à l'exception de sa sortie contre l'étiquette de *meinü zuojia* qui minimise et qui rend trivial le travail de création des jeunes écrivaines. J'emploie le mot « lutte » pour signifier l'acharnement et l'indépendance d'esprit de l'auteure qui malgré les critiques négatives a choisi ce style d'écriture pour elle-même parce qu'il lui convient. Indifférente, elle fait ce qui lui plaît. J'emploie aussi le mot « lutte » pour désigner la tension souvent apparente dans les textes entre l'auteure et l'acte d'écriture. La

¹⁶ YATSKO, Pamela, « Rebel, Rebel », *Far Eastern Economic Review*, 17 septembre 1998, volume 161, numéro 38, p. 40

¹⁷ edu.sina.com.cn/wander/2000-08-17/10243.shtml

narratrice/auteure doit souvent lutter contre elle-même, contre son sentiment d'infériorité et d'incertitude quant à son talent, contre les « ciseaux de l'auto-censure »¹⁸ qu'elle a dans la tête et qui l'empêchent de faire face à elle-même. Écrire avec assiduité, mais aussi réussir à publier sont des moyens pour elle de prouver sa force, non pas aux autres mais à elle-même. Ce travail d'écriture se fait avant tout par, pour et à l'encontre d'elle-même.

On peut parler aussi d'écriture en terme d'une recherche de soi qui n'est jamais complète, ce désir d'arriver à se connaître et à s'accepter parcourt toutes les nouvelles et motive en quelque sorte l'acte d'écriture. Par contre, son aboutissement est toujours incomplet, retardé. Dans « Le désir de neuf objectifs », le personnage de Tantan reproche à la narratrice d'écrire comme elle chie, c'est-à-dire de se servir de l'écriture comme d'un moyen pour évacuer tout le mauvais dans sa vie sans réfléchir aux conséquences et sans prendre de responsabilité. Incapable de comprendre la démarche de l'auteure et n'y voyant qu'une façon de faire parade, il lui demande : « Et toi l'écrivaine? Est-ce que tu comprends réellement ta vie? »¹⁹. La question que pose Tantan est en quelque sorte la suivante : est-ce qu'un auteur qui écrit à partir de sa vie privée en entremêlant réalité et fiction a réellement la force de faire face à cette vie privée? Tantan demande des réponses et des vérités absolues que la narratrice n'a pas et qui, sans doute, n'existent pas. Celle-ci dit dans « La, La, La » :

« J'aimerais vraiment au cours de ce processus d'écriture arriver à quelque vérité or, la seule chose que je peux maintenant affirmer est que l'écriture à ce moment m'a finalement transformée en femme diligente.»²⁰

Loin de l'épiphanie qui met l'auteur face à lui-même, ce que l'auteure découvre est tout autre. Il s'agit d'une vérité toute personnelle qui touche à la connaissance de soi qui émerge peu à peu grâce au geste de l'écriture.

C'est dans cet esprit d'indépendance que se construisent les nouvelles, leur structure suivant une logique propre oscillant entre le récit continu et des bribes éparpillées de souvenirs, rendant la linéarité avec un vrai début et une véritable résolution des conflits complètement obsolète. Les nouvelles sont faites d'épisodes qui semblent indépendants les uns des autres, sans liens logiques apparents entre ce qui les précède et ce qui les suit. Mian Mian agence ces épisodes à la manière d'un montage d'événements,

¹⁸ www.mianmian.com

¹⁹ « Le désir de neuf objectifs », p. 19

²⁰ « La, La, La », p. 76

de portraits de gens et de tableaux de relations, chaque vignette n'étant pas nécessairement importante dans le déroulement de l'histoire, mais prenant sens lorsqu'elles sont vues dans leur ensemble. Cette citation de Li Jiefei à propos de l'écriture féminine explique très bien le travail de déconstruction et de reconstruction dans l'œuvre de Mian Mian :

« Elles [les auteures] peuvent se disloquer, se briser, se décomposer en morceaux qu'elles examinent en vue de distinguer où est le Moi et où est l'Autre. Ce genre de narration n'est pas une construction mais bien une déconstruction, ce n'est pas pour faire en sorte que l'invisible devienne visible, mais plutôt pour que le visible se fragmente. De plus, c'est dans cette fragmentation que la narration féminine obtient la liberté de s'échapper hors des formes masculines du langage. »²¹

L'auteure se fragmente en plusieurs voix qui sont toutes les siennes, en multipliant les alter ego qui vivent des expériences différentes mais qui sont toutes reliées au même corps, aux mêmes sensations telles les morceaux de verre dans un kaléidoscope qu'elle manipule à sa guise, créant de nouvelles images et de nouvelles perspectives de façon tout à fait aléatoire. C'est un peu le hasard qui la guide alors qu'elle n'est jamais trop certaine de la destination où la mènera ce qu'elle a commencé à écrire. L'absence de linéarité, la trajectoire un peu aléatoire, l'éclatement et la fragmentation contribuent paradoxalement à créer des nouvelles qui se tiennent et qui forment véritablement un tout non pas monolithique, mais plutôt mouvant comme le montre l'exemple de « Le désir de neuf objectifs ».

La narration de la nouvelle est partagée entre une femme, et d'autres personnages, multipliant les points de vue dans un travail de fragmentation du visible alors que la narratrice principale annonce dès le début de la nouvelle l'impossibilité d'une histoire uniforme et monolithique : « Chaque histoire a trois versions, la tienne, la mienne et la véritable. »²². Où est la véritable version? Personne ne le sait car chaque histoire est nécessairement influencée par la subjectivité de quelqu'un. Un fil conducteur qui suit une logique fixe est inutile pour expliquer la réalité qui se décompose en une multitude de vérités et de possibilités. Les apparences sont trompeuses dans cette nouvelle où l'événement central semble être le meurtre de Tantan et sa résolution, la narratrice victime d'un blanc de mémoire sur ses activités le soir du meurtre se cherchant désespérément un alibi. Or, ce n'est pas le meurtre et sa résolution qui constituent les

²¹ LI, Jiefei, « "Tamen" de xiaoshuo » ("Leur" littérature), *Dangdai zuojia pinglun (Critique des écrivains contemporains)*, 1997, numéro 5, p. 82

²² « Le désir de neuf objectifs », p. 159

événements guidant l'histoire tout comme « ce qui semble être le meilleur moyen d'élucider le crime est un fil conducteur inutile. »²³.

En fait, la nouvelle n'a pas de centre fixe, le centre se déplaçant constamment en suivant des épisodes disparates, sans ordre chronologique ou d'importance. Les épisodes suivent la logique du souvenir tel qu'il émerge pêle-mêle de la mémoire avec une fluidité qui ne tient pas compte du temps en entremêlant la réalité, la mémoire et le rêve. La seule chose qui nous ramène au meurtre est la question que se pose inlassablement la narratrice : « Mais qu'est-ce que je faisais le soir du 27 décembre? »²⁴. Cette phrase est un leitmotiv qui veut ancrer la pensée de la narratrice dans la réalité du meurtre, mais qui est impuissant à empêcher le vagabondage de l'esprit de la narratrice. La nouvelle se termine ironiquement par la narratrice interrogée par la police, se lançant dans une narration décousue où s'emmêlent faits, souvenirs, rêves, opinions et émotions. Le policier, pris au dépourvu et désarçonné par ce flot de paroles, demande à la narratrice d'écrire son histoire en détail en utilisant le moins d'adjectifs possible.

Le policier, représentant de l'ordre, ne peut pas accepter un témoignage aussi éclaté qui s'éloigne du point principal qu'est le meurtre. Il exige une narration claire, précise, chronologique, objective et qui évite les frivolités que sont les adjectifs. Il exige un témoignage qui choisit une vérité et qui la construit en conséquence, en excluant tout ce qui se trouve à l'extérieur. Il correspond parfaitement à ces tenants du « bien parler » qui prêchent un langage fixe, dépourvu d'ambiguïté dont parle Trinh T. Minh-Ha²⁵. Or, la narratrice ne peut se résoudre à choisir une vérité unique et ne peut se soumettre aux contraintes imposées par un langage normatif masculin que symbolise le policier. Sa narration s'éloigne de plus en plus du meurtre parce que ce n'est pas tant la résolution du crime qui importe que le regard que pose la narratrice sur elle-même et sur les relations qu'elle entretient avec les autres personnages. Ceci est vrai pour toutes les autres nouvelles qui refusent un langage rationnel et ordonné pour plutôt laisser parler le corps à travers un foisonnement de sens, de perceptions, d'émotions et de souvenirs.

²³ « Le désir de neuf objectifs », p. 159

²⁴ Ibidem

²⁵ voir la citation de Trinh T. Minh-Ha dans l'introduction à ce travail à la page 10.

3.3 Le corps

L'examen de l'écriture de Mian Mian soulève certains points importants tels l'expérience comme moteur de l'écriture ou encore l'éclatement et le foisonnement de la narration qui témoignent d'une voix féminine qui cherche à s'exprimer en ses propres termes et de sa propre manière. Une des façons prônées par les théoriciennes féministes telles Luce Irigaray ou Hélène Cixous a été de faire intervenir le corps dans le processus d'écriture. Comme nous l'avons vu au chapitre d'introduction, leur projet n'a pas toujours fait l'unanimité et fut souvent taxé d'essentialisme en étant plus préoccupé par des considérations d'expérimentations littéraires que par la réalité quotidienne des femmes. Or, chez Mian Mian, le corps qui intervient dans le processus d'écriture semble réconcilier recherche stylistique et réalité des femmes. Au point de vue littéraire, le corps est à la fois un thème et un outil d'écriture, c'est à partir de lui qu'elle appréhende le monde, à travers lui qu'elle vit ses expériences et par sa médiation qu'elle met ses idées, ses souvenirs ou ses émotions sur papier. Quant à la réalité féminine, elle est présente dans tous les textes. Le corps n'est ni idéalisé ni essentialisé, c'est un corps de chair avec ses forces, ses désirs et ses faiblesses. C'est aussi un corps pris dans un système où la femme fait constamment face à la discrimination, à l'exploitation et à la violence. Loin de l'idéalisation d'un corps féminin universel et illimité par Cixous ou encore loin de l'idéalisme communiste du corps d'acier du révolutionnaire, le corps chez Mian Mian en est un de chair qui souffre, qui ressent le plaisir, qui a ses limites bref, qui est plongé dans le monde et qui vit en relation avec lui. En examinant le corps comme thème et comme outil d'écriture, j'espère pouvoir montrer les contradictions présentes dans l'œuvre concernant la femme, son corps et son identité toujours en relation avec l'homme. L'écriture du corps chez Mian Mian n'aboutit pas nécessairement à ce que les théoriciennes françaises prônaient. Celles-ci voulaient faire du corps de la femme un sujet sexuel plutôt qu'un objet sexuel, elles voulaient valoriser le corps et les sensations tout en faisant entendre la voix de la femme en déconstruisant l'organisation phallique du langage dans un but de libération. Or, nous verrons que, même si la voix de la femme se fait entendre et que le corps est valorisé, la libération demeure toujours problématique.

3.3.1 Les sensations

Mian Mian et les narratrices de ses nouvelles sont des femmes qui se fient énormément à leur corps et à leurs sensations pour appréhender le monde qui les entoure ce qui parfois leur cause des problèmes. Ceci est évident dans leur goût pour l'excès avec le « high » de la drogue, l'ivresse de l'alcool et la jouissance du sexe alors qu'elles se perdent dans leurs sensations dans un état de bien-être mêlé à la douleur. Le bien-être et la douleur sont les deux faces de la recherche de plaisir ou inversement, du besoin d'engourdir la douleur émotive qui passe obligatoirement pour les personnages par les sens. Le plaisir est le but de la vie, l'excitation des sens en est l'aboutissement entraînant les personnages tant féminins que masculins dans une recherche de nouvelles expériences avec de nouveaux amants, de nouvelles substances et de nouveaux moyens. Ainsi, Saining dans « Tous les enfants ont droit à leur bonbon » parle du plaisir qu'apporte la sensation d'être au plus près de la mort :

« [...] aller jusqu'au point le plus près de la mort pour ensuite revenir, j'ai besoin d'éprouver ce qu'on appelle revenir des morts. Cela me donne la sensation que la vie est toujours nouvelle, qu'elle reste à découvrir. J'ai besoin de cette sensation de la même façon qu'il m'est impossible de ne pas avoir de femmes, de musique ou de bonne chair dans ma vie. »²⁶

Les moyens qu'emploie la narratrice pour satisfaire son besoin de sensations sont souvent négatifs, voire destructeurs. Le sexe reste toujours insatisfaisant, l'alcool et la drogue procurent une extase éphémère qui laisse toujours plus démunie. Seules la danse et la musique font naître cette sensation d'excitation qui se propage dans tout le corps. Dans la nouvelle « Une soirée qui manque de naturel », Mian Mian décrit la façon dont se crée une synergie presque érotique entre le corps et la musique, celle-ci pénétrant lentement le corps, coulant dans le sang, le corps se laissant gagner par l'excitation puis se mettant en mouvement, les gestes se modulant au rythme, les corps des danseurs en mouvement entrant en contact les uns avec les autres, se touchant et se frôlant.

Le rapport à la musique et à la danse est extrêmement sensuel, devenant un moyen affranchi du rationnel pour s'exprimer. Véritable langage, la musique et la danse montrent la façon dont l'esprit fonctionne à travers les mouvements du corps dans l'espace et dans le temps. Le corps « parle » à travers ses gestes et ses ondulations dans sa propre interprétation du rythme. Le phénomène qu'elle décrit peut sembler banal dans

²⁶ « Tous les enfants ont droit à leur bonbon », p. 62

un contexte occidental, mais il faut se replacer dans le contexte chinois alors qu'il y a trente ans, la danse était vue d'un mauvais œil par les autorités qui la considéraient comme une activité bourgeoise dangereuse parce qu'elle permettait le rapprochement des deux sexes et encourageait la promiscuité. Durant les années 80, la danse est réapparue en Chine et est pour ainsi dire synonyme d'une libération des corps (et par extension de la sexualité) : au commencement, le corps peu habitué à la danse est rigide et maladroit dans ses mouvements, mais il se détend peu à peu, apprivoise la musique et les rythmes, se laisse tranquillement porter par eux pour ensuite être de plus en plus à l'aise. À travers la danse, on réapprivoise le corps et, en même temps, de façon plus subtile, sa propre sexualité. En ce sens, la présence et l'importance de la danse dans les nouvelles de Mian Mian témoigne d'un changement social qui, à première vue semble lié à des transformations économiques et culturelles, mais qui a des implications dans la façon même dont le corps et la sexualité sont définis. Dans « Une soirée qui manque de naturel », la danse devient non seulement un moyen d'attirer l'attention et de séduire, mais aussi un moyen pour exprimer les sentiments intérieurs, cachés, qui s'extériorisent à travers les mouvements :

« Je sais que si Chocolat veut danser c'est qu'il a remarqué les charmes d'un certain homme. Dans ce bar, lorsque nous dansons, nous montrons nos dehors éclatants et notre cœur déprimé tout à la fois. Nous savons très bien que danser de façon si intense ne sert qu'à attirer l'attention des gens. Je crois que ce soir, c'est particulièrement ainsi. »²⁷

Cette façon qu'a la danse de faire intervenir le corps et l'esprit, l'un étant l'extension par laquelle l'autre s'exprime, rejoint ce que dit Elizabeth Grosz lorsqu'elle parle des sensations et de la perception comme étant la dépendance et de l'interrelation entre l'intérieur et l'extérieur, entre le corps et l'esprit :

« Perception is a concept that already exists in the breach between the mind and the body, being the psychical registration of the impingement of external and internal stimuli on the body's sensory receptors. »²⁸

L'implication du corps et des sensations dans les activités de l'esprit (et vice-versa) est inévitable. L'exemple de la danse montre qu'il n'y a pas de dichotomie entre le corps et l'esprit chez Mian Mian. C'est le corps qui donne forme aux expériences, c'est à travers lui qu'on peut avoir une relation aux autres et au monde et c'est à travers lui que la narratrice vit ses relations avec les hommes : « J'utilise mon corps pour passer en revue

²⁷ « Une soirée qui manque de naturel », p. 170

²⁸ GROSZ, Elizabeth, *Volatile Bodies : Toward a Corporeal Feminism*, Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p. 28

les hommes, j'utilise ma peau pour écrire »²⁹. Comme l'explique Trinh T. Minh-Ha, l'acte d'écrire (comme tout autre acte d'ailleurs) n'est pas coupé du corps et de ses sensations :

« We write – think and feel – (with) our entire bodies rather than only (with) our minds or hearts. It is a perversion to consider thought the product of one specialized organ, the brain, and feeling, that of the heart. »³⁰

L'importance des sens dans l'écriture de Mian Mian est nettement visible lorsqu'elle parle de la relation de la narratrice avec ses amants alors qu'elle fait ressortir la primauté des sens dans les relations avec les hommes, le goût, l'odorat et le toucher étant tous stimulés. Mian Mian parle en détail du parfum de l'amant, de l'odeur de son corps, du goût de ses baisers, de la chaleur de son corps et du contact avec sa peau, de la texture de ses cheveux lorsqu'elle y passe la main, etc. Mais c'est encore le regard qui fait naître le désir, regard tourné vers le corps de l'autre ou vers son propre corps, regard qui s'affirme ou qui doit être subi. Le projet de l'écriture féminine tel que pensé par Irigaray ou Cixous tentait de remplacer la primauté du regard (regard de l'homme sur l'objet féminin passif) par le toucher, geste actif qui implique interaction, mais aussi autoérotisme. Or, chez Mian Mian, le regard demeure toujours le moteur essentiel du désir.

3.3.2 Le désir

À travers un renversement dans les rôles du voyeur et de l'objet regardé, l'homme devient parfois l'objet regardé et désiré par la femme. Dans « Le désir de neuf objectifs », la narratrice s'entoure de photos d'hommes qui sont tous différents, mais qui pour elle semblent n'en former qu'un seul, sorte de fantasme de l'homme idéal qui excite son désir et qui peut y répondre sans la blesser :

« Je collectionne plusieurs photos d'hommes. Bien qu'ils appartiennent tous à différents lieux et à différentes époques, j'ai la sensation qu'ils ressemblent à une personne que je connais bien toujours présente dans ma chambre, ils comprennent le mieux ma souffrance, ils savent ce qui peut m'émouvoir, ils comprennent mon obscurité. »³¹

²⁹ « La, La, La », p. 76

³⁰ MINH-HA, Trinh T., « Write Your Body and the Body in Theory », *Feminist Theory and the Body : A Reader*, Janet Price et Margrit Shildrick [éd.], New York, Routledge, 1999, p. 258

³¹ « Le désir de neuf objectifs », p. 156-157

Le regard de ces hommes est figé par la photographie, ils « regardent » la narratrice mais ce regard est désamorcé de toute tension, rendu passif et inoffensif. C'est maintenant la narratrice qui les regarde et qui projette sur eux ses fantasmes, qui les idéalise comme une seule présence protectrice et amicale dans sa chambre. Dans « Tous les enfants ont droit à leur bonbon », le regard de la narratrice posé sur les hommes les réduit au statut de produit de consommation de luxe devenu inaccessible. Enfin, dans « L'Amant de Hong Kong »³², la narratrice observe son amant et Kiwi s'entraîner, admirant leurs corps en sueur, son désir pour l'amant étant excité par le regard de Kiwi posé sur lui. La narratrice regarde et désire Kiwi qui regarde et désire l'amant hongkongais dans une sorte de renversement du fameux fantasme masculin, l'amant étant réduit dans cette nouvelle au statut de simple objet sur lequel le désir d'une femme et d'un homme sont projetés. C'est lorsque ces désirs se croisent sur le corps de l'amant qu'ils changent d'objet et que la relation d'amitié entre la narratrice et Kiwi se complique. Leurs désirs se rencontrent et se reconnaissent sur le corps d'un autre. Même si la femme choisit de regarder l'homme en tant qu'objet de désir (et elle n'échappe donc pas à la réduction de l'Autre à un objet), elle demeure fondamentalement celle qui est toujours regardée et c'est sur son corps que s'inscrit la marque du regard masculin. Corps généreux, obscène, exploité, battu ou dépendant, il est toujours défini dans sa relation à l'homme.

Ce corps généreux, c'est celui qui donne sans compter, un corps idéalisé sans limite dans sa capacité de donner, un corps qui ne connaît pas la propriété. Pour Saining dans « Tous les enfants ont droit à leur bonbon », le corps de sa maîtresse est ainsi, changeant et multiple, prenant plusieurs formes et plusieurs visages, mais restant toujours constant dans sa générosité et dans sa disponibilité :

« Nous nous connaissons depuis neuf ans alors j'ai eu neuf amantes, chacune de ces amantes était elle, son corps, sa personne sont différentes à chaque année. En fait, je peux trouver sur son corps tout ce que je désire mais je ne veux pas arrêter de vivre éloigné d'elle. »³³

Le corps de la femme devient un asile vers lequel l'enfant terrible peut retourner après ses frasques l'ayant amené au seuil de la mort et où il trouve chaleur, réconfort, plaisir et stabilité. Il oppose la vérité du corps et des sensations comme moyen d'appréhender le réel au mensonge des paroles. Le corps de la femme est une constante et une certitude dont parle de façon romantique Saining, mais il la place dans une position passive,

³² MIAN MIAN, « Xianggang qingren » (L'Amant de Hong Kong), *Yansuan qingren (Amant acide)*, Shanghai, Sanlian shudian, 2000, p. 5-29

³³ « Tous les enfants ont droit à leur bonbon », p. 62

comme si elle n'était là que pour donner continuellement, son corps étant une ressource inépuisable dont l'homme peut disposer à sa guise. Or, la narratrice refuse ce cycle d'adieux et de retours que lui impose Saining, ne voulant plus donner et gaspiller. Dans *La jeune née*³⁴, Cixous et Clément parlent de la femme et de son corps comme étant illimité, sans fin, généreux et qui donne de façon désintéressée, comme si la femme s'apparentait à une force cosmique. Bien que cela soit une métaphore, la supposée générosité du corps féminin a des limites et se révèle être une vertu essentialiste dangereuse parce qu'elle justifie et excuse les abus. Ce qui devrait valoriser le corps féminin et célébrer son caractère autre chez ces théoriciennes sert en fait chez Mian Mian à reléguer la femme dans une position passive où sa supposée générosité est prise pour acquis et exploitée. Or, qu'en est-il du véritable désir et de la sexualité de la femme?

3.3.3 Tensions et contradictions de la sexualité féminine

« La, La, La » débute avec la narratrice qui, pour la première fois, fait l'amour. L'auteure met en pièce tout idéal romantique ou fantasme amoureux, la scène étant décrite de façon froide et succincte, sans détails érotiques, la narratrice parlant avec un ton désabusé :

« La musique des Doors jouait à ce moment-là. Ma première nuit marquée par l'ignorance semblait être liée à la violence et allait à l'encontre de mes illusions sur le sexe entretenues depuis de nombreuses années. Je ne comprends pas l'étrange excitation sur le visage de cet homme, je n'ai aucun moyen de trouver ce dont je crois avoir besoin et dans l'étreinte de Saining, je ressemble à un chaton apeuré qui n'ose pas pousser un cri.

Ce que j'ai eu devant mes yeux ensuite était une sorte de matière reliée au mal, brusque et vivante, qui s'écoulait de moi. De moi qui n'était rien. Le monde à l'extérieur est étrange, je suis entrée dans la salle de bain et le miroir trouble a reflété un visage confus. C'est un inconnu, nous nous sommes rencontrés dans un bar, je ne sais pas qui il est. »³⁵

Les « illusions sur le sexe » de la narratrice proviennent du fait que « nos plaisirs et nos anxiétés sont toujours vécus à travers des modèles, des images, des représentations

³⁴ CLÉMENT, Catherine et Hélène Cixous, *La jeune née*, Paris, Union générale d'édition, coll. 10/18, 1975, 296 p.

³⁵ « La, La, La », p. 60

et des attentes. »³⁶. La première relation sexuelle nous a toujours été présentée comme le moment où l'on devient véritablement femme, sorte de rite de passage où la possession par l'homme marque le corps de la femme et fait d'elle une femme faite ou une fille perdue. Nous avons toutes plus ou moins été nourries d'illusions romantiques sur ce qu'est l'amour, or, Mian Mian vient les briser : violence faite contre les illusions entretenues à l'égard de l'homme et du sexe par la narratrice, stupeur face au plaisir de l'homme alors qu'elle ne ressent que douleur, dégoût face à son propre corps et isolement dans son incompréhension de ce qui vient de se passer. Cette scène, dans toute sa brièveté, montre l'ignorance en matière sexuelle de la jeune femme et le dégoût face à son corps. Le sang qui coule est « relié au mal », le liquide s'écoulant du corps de la femme étant associé à la gêne, à la honte, à la saleté, à l'incontrôlable, à la blessure³⁷.

Dans une entrevue³⁸, Mian Mian parle d'une lacune dans l'éducation sexuelle et d'une méconnaissance combinées à un manque affectif pour expliquer la raison qui pousse ses jeunes héroïnes vers des relations décevantes basées sur le sexe, comme si elles confondaient sexe et amour, ne faisant aucune différence entre deux besoins spécifiques. La passivité de la femme qui subit le désir de l'homme et qui doit soumettre son propre désir naît de son ignorance alors qu'elle ne connaît pas la source de son désir. L'homme préoccupé par son propre plaisir laisse la femme avec ses désillusions, la distance entre les deux étant immense. C'est de cette distance entre les deux sexes et de la hiérarchie qui existe entre eux dont parle Grosz alors que la sexualité féminine « acceptable » doit être soumise à l'homme, passive et secondaire :

« Women's bodies and sexualities have been structured and lived in terms that not only differentiate them from men's but also attempt, not always or even entirely successfully, to position them in a relation of passive dependence and secondariness to men's. This is not to say that women necessarily experience their sexualities and desires in this way but rather that the only socially recognized and validated representations of women's sexuality are those which conform to an accord with the expectations and desires of a certain heterosexual structuring of male desire. »³⁹

³⁶ GROSZ, Elizabeth, *Volatile Bodies : Toward a Corporeal Feminism*, Indianapolis, University of Indiana Press, 1994, p. 196-197 : « Our pleasures and anxieties are always lived and experienced through models, images, representations, and expectations. »

³⁷ Idem, p. 203-206. Grosz parle de l'association sur le mode négatif faite entre le corps féminin et la matière liquide (en particulier le sang).

³⁸ www.mianmian.com

³⁹ GROSZ, Elizabeth, *Volatile Bodies : Toward a Corporeal Feminism*, Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p. 202

La contradiction existant entre le désir de la femme et celui de l'homme est évidente alors que la femme se retrouve flouée au jeu de la liberté sexuelle. La narratrice croyait que ce que l'homme voulait, c'était des sentiments amoureux or, elle ne pouvait pas se tromper davantage. Ce que l'homme et la femme veulent respectivement sont deux choses totalement différentes. Cette première fois donne le ton au reste de ses relations avec les hommes, basées sur l'incompréhension. Le paradoxe devient évident à travers toutes les nouvelles alors que le sexe devient un moyen pervers de comprendre le réel et soi-même. En ce sens, l'utilisation répétée que fait Mian Mian du mot *gao* est révélatrice. Ce mot en chinois a plusieurs sens, mais l'auteure en privilégie deux. Dans son sens premier, il est souvent utilisé avec d'autres termes comme *qingchu* (clair) ou *dong* (comprendre) pour exprimer la compréhension ou l'incompréhension. Ainsi, *gaobudong* signifie « être incapable de comprendre », *gaoqingchu* signifie « comprendre » ou « faire sens ». Dans son deuxième sens qui relève de l'expression populaire et vulgaire, il signifie « faire l'amour » ou encore plus précisément « baiser ». L'emploi que fait Mian Mian de ce mot dans ses deux sens est éloquent, la narratrice fait l'amour (*gao*) mais n'arrive jamais à comprendre (*gaobudong*) son propre désir.

Le désir tel qu'il est vécu dans les nouvelles échappe à toute logique et à tout contrôle. Il surgit du regard, se prolonge et se nourrit de lui-même, agité, indéterminé, mouvant. Les héroïnes de Mian Mian mêlent souvent le sexe à d'autres émotions en y voyant parfois le moyen de résoudre leurs problèmes, panacée qui s'avère trop souvent inefficace. Elles se servent du sexe pour pouvoir se comprendre, mais elles en arrivent à s'oublier elles-mêmes. Ce qui frappe dans toutes les nouvelles c'est cette façon qu'ont les héroïnes de s'accrocher à un homme « parce qu'il baise bien », parce qu'elles ont l'impression que leurs corps sont compatibles ou bien parce qu'il peut leur donner l'orgasme. C'est là le paradoxe de l'expression du désir chez Mian Mian car alors que son expression devrait être libératrice, elle ne fait qu'aboutir à une dépendance à l'homme. La sexualité est dite libérée, défiant les normes sociales parce que la femme choisit librement son amant, or dans les faits, elle reste prisonnière du même code sexuel qui soumet le plaisir de la femme à celui de l'homme. Pire encore, la dépendance amoureuse devient souvent une dépendance toxicomane, la drogue et l'extase qu'elle apporte engourdissent la douleur physique et émotionnelle, venant remplacer l'homme et le plaisir qu'il donne à la femme. Dans « La, La, La », l'alcool puis l'héroïne donnent à la narratrice le sentiment de sécurité que ne peut lui offrir son amant infidèle. Elle a la sensation qu'à travers les paradis artificiels, elle peut rejoindre un néant étourdissant

qu'elle peuple à sa guise des images de son amant, que même si elle est séparée de lui, elle s'en rapproche en prenant comme lui de l'héroïne pour vivre les mêmes extases ou les mêmes affres du manque. C'est en dérégulant son corps et ses perceptions qu'elle parvient à être près de lui :

« À la Fête du Printemps de 1994, j'ai soudainement senti que mon Saining ne reviendrait plus. J'ai été poussée au bord de l'hystérie, regarder ma montre et penser aux choses m'effrayaient, je suis devenue de plus en plus obstinée. Je n'ai pratiquement pas hésité à choisir la drogue, je me suis dit meurs donc tu es finie. Avec la drogue, je pouvais faire disparaître le monde devant moi, avec elle j'avais rendez-vous avec Saining. Son plus grand bienfait était de me plonger indéfiniment dans un néant étourdissant, le temps semblait filer à toute vitesse, la mort et la vie semblaient être deux palais suspendus au-dessus de ma tête, la seule chose que je pouvais faire était d'aller de l'un à l'autre, confuse. »⁴⁰

Cette fameuse dépendance aux hommes est reconnue par les différentes narratrices qui le disent elles-mêmes : elles ont besoin des hommes, de leur regard sur elles, de leur chaleur. Les hommes sont fascinants et charmants comme de grands enfants. Pour les femmes dans l'univers de Mian Mian, l'amour est une faiblesse dangereuse :

« Les hommes sont trop mignons, les hommes sont trop terribles, les hommes me donnent trop de sensations. J'ai compris une vérité après mon divorce, à part ces hommes déjà mariés, il y a une autre sorte d'hommes à laquelle je ne peux absolument pas toucher et ce sont ceux qui comme moi ne peuvent pas surmonter leur sentiment d'échec, ces hommes très troublés et très émouvants (comme par exemple les artistes).»⁴¹

Elles aiment s'en remettre à eux jusqu'à ce qu'elles comprennent la source de leur dépendance comme la narratrice de « La, La, La » vers la fin de la nouvelle. Elle se rend enfin compte qu'elle ne faisait qu'adopter un comportement exigé par les hommes, se conformant aux règles du jeu établies par eux, s'abîmant dans des rêveries de sacrifice romantique jusqu'à s'oublier elle-même, jusqu'à s'annuler, s'effacer, se confondre à un modèle idéal pour ensuite disparaître :

« Selon moi, l'amour est créé par les hommes. J'ai toujours pensé que j'étais le genre de fille à ne pas avoir honte de mourir pour un homme, ainsi, je me trouvais héroïque et grandiose. Dans le monde des hommes, je suis devenue sur une longue période une femme faible. Je suis douce, j'ai besoin d'amour, je connais très bien mon côté pitoyable, j'excelle à révéler mon apitoiement sur moi-même. Au cœur de mon monde isolé et ardent, je croyais que c'était beau. Chercher son salut dans la mort, j'ai

⁴⁰ « La, La, La », p. 72-73

⁴¹ « Une soirée qui manque de naturel », p. 167

un peu réagi contre cette idée. Je peux peut-être croire que je suis une femme pas tellement mignonne, mais j'ai davantage la conviction qu'une femme vraiment faible est déjà une femme supprimée. »⁴²

Cette idée de mourir par amour est un idéal inventé par les hommes qui, depuis l'Antiquité chinoise, vantent les vertus de la femme fidèle à son homme en dépit de tout. Seul moyen d'expression qu'on a donné à la femme et qui passe par le corps, c'est en se détruisant physiquement qu'elle se fait entendre et existe comme sujet. La narratrice comprend qu'elle a bien intériorisé ce qu'on attend de la femme et qu'elle excelle à imiter le comportement idéal féminin, celui basé sur l'effacement, la dépendance et le sacrifice.

Les corps sont empêtrés dans une sexualité faussement libérée, mettant en évidence les relations de pouvoir entre les sexes où l'homme sort vainqueur. Les amants mentent ou disparaissent après avoir eu ce qu'ils voulaient. Les artistes, qui sont souvent amants eux-mêmes, se servent du corps pour créer. Rabaissant la femme à une sottise juste capable de faire l'amour, Mao dans « Le désir de neuf objectifs » adopte la voix de l'autorité artistique et fait clairement comprendre à la narratrice qu'elle n'appartient pas au cercle d'intellectuels qui discutent de choses trop complexes pour qu'elle puisse comprendre. Kiwi, dans « L'Amant de Hong Kong », est artiste maquilleur et se sert du visage et du corps désincarnés et dépersonnalisés comme d'un canevas pour créer la femme parfaite : « Il se fout de l'âme de la femme, il crée sur le corps de la femme l'âme et la vie parfaites telles qu'elles se trouvent dans son idéal. »⁴³. De la même façon l'amant de la narratrice dans « Amant acide » décide qu'il veut se filmer avec sa maîtresse en train de faire l'amour : « Il a dit qu'il voulait par le moyen de cet enregistrement arriver à saisir les caractéristiques de cette époque, la forme plastique qui émeut le plus les gens, ce qui inclut le visage et les membres. »⁴⁴. Dans les deux cas, le corps de la femme devient un objet valorisé pour sa plasticité et pour sa beauté visuelle alors qu'elle est réduite au rôle passif d'objet. Selon Laura Mulvey qui, dans « Visual Pleasure and Narrative Cinema »⁴⁵ aborde la question du regard mâle dans le cinéma, la femme devient l'Autre de l'homme, l'image silencieuse et passive, celle sur qui il impose ses fantasmes et ses obsessions et qui lui procure un plaisir voyeur en la regardant. Chez Mian Mian, les hommes créent ce qu'ils croient être la femme idéale, celle qui peuple

⁴² « La, La, La », p. 74

⁴³ « L'Amant de Hong Kong », p. 13

⁴⁴ « Amant acide », p. 128

⁴⁵ MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Visual and Other Pleasures*, Indianapolis, Indiana University Press, 1989, p. 14-26

leurs rêves d'artistes, sans que celle-ci ait un quelconque rapport avec la réalité : l'artiste-maquilleur crée la femme parfaite, le cinéaste fait du corps féminin un symbole de l'époque et le « rocker » chante sa conception (masculine) de ce qu'il croit être l'amour et la femme. Meilleure que la vraie, la femme « créée » se plie aux exigences esthétiques de l'homme. Rarement les hommes reconnaissent à la femme un rôle d'artiste, préférant la cantonner dans le rôle de la muse ou de la compagne qui supporte les humeurs du créateur tout en étant disponible sexuellement. Les nouvelles nous présentent des hommes pour qui toutes les filles se valent, traitant l'amour et le sexe avec désinvolture, passant d'une relation à l'autre facilement et sans remords parce qu'ils sont préoccupés par des choses beaucoup plus importantes : la musique, l'art, l'écriture. Les filles succombent aux charmes de l'artiste, se laissent faire pour un temps et emploient leur créativité à élaborer des stratégies pour garder leur homme.

Dans le Shanghai des années 90, les héroïnes de Mian Mian s'engagent dans une recherche de liberté, ayant un besoin intense de s'affirmer. Or, elles finissent toujours par devenir dépendantes d'un homme, d'attendre de lui qu'il les reconnaisse et voyant en lui le moyen d'accomplir leur identité. Elles manigancent et rusent en se servant aussi de leur corps. Un excellent exemple de ceci est la nouvelle « Les hommes étrangers à Shanghai »⁴⁶ où Mian Mian pousse ce conflit entre les désirs du corps et les manigances de l'esprit encore plus loin. Cette nouvelle aborde un véritable tabou en Chine, celui des relations entre les hommes étrangers et les femmes chinoises. De façon très réaliste, Mian Mian explique sans ambages comment les hommes étrangers cherchent une jolie chinoise pour satisfaire leurs plaisirs alors que les femmes cherchent un homme pour les entretenir. Les filles de Shanghai calculent froidement les bénéfices à obtenir d'une relation avec un *laowai* (étranger), s'engageant volontairement dans une transaction qui implique leur corps. Les hommes ont un goût éphémère pour l'exotique et l'inconnu qu'incarne le corps de la femme asiatique, les femmes ont un goût plus durable pour l'argent et les possibilités d'immigration qu'incarne le corps de l'étranger. Les hommes ne promettent rien et les femmes, malgré tous leurs calculs, finissent souvent par être déçues. Que l'homme soit Chinois ou étranger, le résultat est le même dans le monde de Mian Mian. Tout le monde cherche à user de son prochain pour obtenir ce qu'il veut et dans ce petit jeu, c'est invariablement la femme qui se retrouve perdante parce que la seule carte qu'elle possède est ce corps qui est en même temps son point faible. Dans le

⁴⁶ MIAN MIAN, « Kan zai Shanghai de laowai nanren » (Les hommes étrangers à Shanghai), *Yansuan qingren (Amant acide)*, Shanghai, Sanlian shudian, 2000, p. 140-142

chapitre quatre où j'analyse en détail la nouvelle « Tes nuits noires, mes jours blancs », le contexte de la prostitution nous permettra de voir ce marchandage et cette exploitation du corps poussés à leur extrême.

3.3.4 Violence

La femme dans les nouvelles de Mian Mian n'est pas la petite victime faible et innocente, elle s'embarque volontairement dans le jeu de pouvoir avec les hommes et tente de rivaliser avec lui, mais il y a un aspect face auquel elle se retrouve toujours démunie et c'est la violence tant verbale que physique. Pour contrôler, dominer et pour montrer leur masculinité, les hommes ont recours à la violence physique. Cette violence est présente dans « Tous les enfants ont droit à leur bonbon » à deux reprises. La nouvelle s'ouvre avec la narratrice Hong qui raconte comment elle a fait la connaissance de Bailian, un voyou qui l'invite à danser et à qui elle refuse. Ce refus entraîne immédiatement une riposte, l'homme sort un couteau et la poignarde. La réaction de Hong a ceci de particulier qu'elle s'approche de la sensation de plaisir, comme si la douleur éprouvée subitement était plutôt une excitation presque sexuelle qu'elle ressent enfin dans son propre corps après l'avoir frôlée indistinctivement dans ses lectures ou dans la musique :

« Il m'a poignardée, cela m'a fait très mal. Je me suis sentie voler. Cette sensation et l'émotion que j'ai rencontrées dans les poèmes que j'ai lus, dans les chansons que j'ai chantées et dans les histoires que j'ai entendues étaient presque pareilles. Le froid dans le dos, la tête vide, les larmes imprévues. »⁴⁷

Plus loin, alors qu'elle prend sa revanche et poignarde Bailian, elle ressent un plaisir décuplé à sentir la lame s'enfoncer dans la chair molle non pour des raisons de vengeance, mais bien pour la simple sensation physique voilée d'interdit que ce geste engendre.

Au chapitre cinq de la nouvelle, deux femmes non identifiées se racontent leur passé de violence. Mian Mian laisse tomber une simple phrase qui brise le tabou et le silence : « J'ai aussi été battue par un homme. »⁴⁸. Suivant son habitude, l'auteure ne cache rien en révélant simplement la violence des hommes et une certaine complicité des

⁴⁷ « Tous les enfants ont droit à leur bonbon », p. 57

⁴⁸ Idem, p. 59

femmes dans cette violence, leur peur, mais aussi ce dont elles sont capables lorsqu'elles se révoltent. Une des femmes tombe en amour avec une brute « parce qu'il baise bien » or, celui-ci décide de trouver son plaisir non pas dans le sexe mais en battant, en humiliant et en avilissant la femme. L'autre femme, dans un scénario que nous connaissons bien maintenant, tombe en amour avec un artiste et devient infatuée par l'aura de bohème qui l'entoure :

« C'était lui qui avait créé cette pièce de théâtre, il m'a montré le scénario, il m'a expliqué le concept, j'ai tout de suite pensé qu'il était un artiste. Ce soir-là il a mentionné qu'il voulait coucher avec moi. J'ai pensé que je devais coucher avec lui, à ce moment-là j'avais très envie de faire la connaissance d'un artiste, j'ai toujours pensé que mon copain devrait être un artiste [...] »⁴⁹

Que la femme se donne à l'étranger pour de l'argent ou à un artiste pour le « prestige » qu'engendre leur marginalité, le résultat est le même, la femme se satisfait d'une position passive parce qu'elle profite du statut de l'homme. Or, lorsque la jeune fille décide de se lancer dans la réalisation de projets de création par elle-même et qu'elle réussit, sa réussite renvoie à son amant artiste le triste reflet de sa médiocrité et de ses échecs alors celui-ci se met à la battre et à l'insulter violemment. Le corps de la femme agit comme exutoire pour libérer les hommes de leurs tensions tant sexuelles que violentes.

Que le corps de la femme soit généreux, esthétiquement beau, exotique, exploitable ou qu'il permette à l'homme de se défouler par le biais de la violence, il est toujours marqué par l'homme qui le brise, le fait, le défait ou le recrée. Sur ses surfaces ou dans ses replis intérieurs, le corps porte des marques qui constituent son histoire, histoire qui pour les femmes dans le monde de Mian Mian est toujours liée à celle des hommes qu'elles ont connus et aimés. Le corps est plus qu'un thème à travers la nouvelle, il est la surface sur laquelle est écrite l'histoire de la femme.

3.3.5 Le corps comme surface écrite

La métaphore du corps comme une page ne s'applique pas exclusivement à la femme car tous les corps sont façonnés et marqués de façon physique ou symbolique. Elizabeth Grosz parle de traces laissées sur le corps à la manière de palimpsestes plus ou moins visibles par une foule d'institutions et de facteurs tels la loi, les impératifs sociaux,

⁴⁹ « Tous les enfants ont droit à leur bonbon », p. 59

les coutumes et les habitudes, la mode, la religion et ainsi de suite. Des choses aussi banales que les vêtements, le maquillage, les diètes ou l'exercice participent aussi à l'inscription de signes sur nos corps. Sans que nous en ayons conscience, notre corps se trouve chargé de signification par eux. Grosz explique :

« This metaphoric of body writing posits the body, and particularly its epidermic surface, muscular-skeletal frame, ligaments, joints, blood vessels, and internal organs as corporeal surfaces, the blank page on which engraving, graffiti, tattooing, or inscription can take place. This metaphor of the textualized body asserts that the body is a page or material surface, possibly even a book of interfolded leaves (one of Merleau-Ponty's favorite metaphors), ready to receive, bear, and transmit meanings, messages, or signs, much like a system of writing.»⁵⁰

De la même façon, les expériences vécues, tant sur le plan physique que mental, telles le viol, la dépression, une grossesse ou la maladie sont écrites et enregistrées, façonnant l'individu et ce qu'il est, influençant la façon dont il perçoit le monde, dont le monde le perçoit et dont il se perçoit lui-même. Le corps est pareil à une histoire écrite par plusieurs instances qui peut être segmentée, examinée, voire même retranscrite.

Dans « La, La, La », Mian Mian adopte cette métaphore du corps comme une page en se remémorant sa jeunesse. Elle était alors pareille à « une page vierge »⁵¹, sans soucis, mais les « marques » se sont rapidement accumulées sur elle : indiscipline, difficultés d'apprentissage, suicide d'une amie qui la laisse traumatisée et enfin, l'étiquette apposée sur elle par la famille, l'école et les autorités : fille à problèmes. Cette étiquette l'a marquée et lui colle encore à la peau. Encore maintenant, dans les critiques faites à propos de son œuvre, on parle d'elle comme d'une fille à problème, voire une hystérique, une exhibitionniste, une fille sans morale⁵², une dépressive qui ébauche des tentatives de suicide comme elle respire⁵³. La page blanche qu'elle était s'est de plus en plus chargée d'écriture pour devenir un gribouillage compact et illisible : désirs, amours déçus, alcool, drogue, tentatives de suicide et dépression. L'écriture sur son corps lui échappe, le sens lui échappe et la lecture que font les autres de ces marques lui échappe

⁵⁰ GROSZ, Elizabeth, *Volatile Bodies : Towards a Corporeal Feminism*, Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p. 117

⁵¹ « La, La, La », p. 74

⁵² qualificatifs accordés à Mian Mian par certains participants dans les groupes de discussions sur www.sina.com

⁵³ JACCARD, Roland, « Les filles de Shanghai », *Le Monde*, vendredi 9 mars 2001, p. IV. Dans son article sur Mian Mian et Wei Hui, la citation exacte est : « Une de ces filles qui ont envie de se suicider rien qu'en se brossant les dents. » (Sans commentaires...)

également. On peut donc voir ses tentatives de suicide comme un moyen inefficace de s'effacer, de revenir à la page blanche originale.

En écrivant/réécrivant son histoire, en se basant sur ses expériences, en transcrivant sur le papier les « marques » sur son corps, elle tente de retrouver à travers tout le gribouillage un certain ordre. C'est une façon pour elle de reprendre le contrôle sur l'écriture, sur son corps et sur son existence dans un travail de recherche et de transformation tel que mentionné au début du chapitre.

3.3.6 Voix et rythme

L'apport du corps dans l'écriture de Mian Mian se reflète aussi dans le processus par lequel la voix s'insinue dans le langage écrit en tant qu'extension du corps qui narre et témoigne de ses expériences, des théoriciennes comme Cixous préconisant un langage ayant un rapport direct avec le corps et étant porté par la voix et le rythme. Dans son livre *The Sounds of Feminist Theory*⁵⁴, Ruth Salvaggio met en évidence le fait que pour la femme, il ne s'agit pas seulement de prendre la plume et d'écrire, mais elle doit aussi trouver son propre style, sa propre voix affranchie des conventions masculines du langage, développer un langage dynamique qui redonne à l'oralité et aux sonorités une place importante. C'est ce que Mian Mian accomplit dans ses nouvelles alors que son style est très oral, très vivant, employant beaucoup d'expressions populaires à la mode chez les jeunes ce qui donne parfois au texte une certaine dureté tout en pouvant parfois devenir très lyrique, presque tendre et cajoleur, pour ensuite passer à un style plus près de ce qu'on peut voir dans les vidéoclips, c'est-à-dire la compression dans un temps et dans un espace restreints d'une foule de messages brefs mais accrocheurs. C'est cette sorte d'hybridité du langage où soudainement les règles et les conventions disparaissent qui donne à la narration toute sa particularité, comme si l'auteure modulait sa voix au rythme de ses émotions, passant aisément de la vulgarité à la poésie dans un excès et une urgence de dire les choses. Cette excitation dans l'écriture peut parfois rendre la lecture difficile alors que les mots soudainement affranchis du point et de la virgule semblent se bousculer les uns après les autres. Ils semblent jaillir tels quels, comme ils auraient pu être prononcés dans l'immédiateté de la parole, donnant au texte un caractère oral

⁵⁴ SALVAGGIO, Ruth, *The Sounds of Feminist Theory*, New York, State University of New York Press, 1999, 151 p.

particulier. Par exemple, la narratrice de « Une soirée qui manque de naturel » décrit le personnage de J en énumérant ses défauts en rafale en multipliant l'utilisation du pronom *ta* (il), ce qui donne en chinois un ton parlé, très désinvolte, qui ne s'embarrasse pas de la politesse à l'égard de la personne dont on parle. Toujours faire référence à quelqu'un en disant *ta* semble créer une distance un peu méprisante entre celui qui parle et celui dont on parle. Les défauts de J s'enchaînent les uns après les autres, créant dans la version originale chinoise une litanie rythmée et rapide :

« Je crois que J est une personne sans âme.

J ne travaille pas (à part avoir été chanteur dans un bar pendant quatre mois il n'a jamais travaillé et ne veut pas travailler), il apparaît dans le décor lorsque les femmes sont en détresse il baise les femmes des autres; il n'aime pas les enfants il n'aime pas les animaux il a même fait mourir mes plantes; il flambe l'argent des femmes; il ne joue pas de "base" et ne sait même pas jouer du piano mais il a payé le gros prix pour une "base"; il brutalise les handicapés; c'est un ivrogne; il n'a aucune qualité à part avoir un jugement artistique passable [...]; il ne fout rien à part accompagner sa "chérie" regarder des vidéos acheter des vêtements acheter des livres ou bien manger de la crème glacée en glandant sur le bord du chemin dans un monde où il n'est même pas digne d'occuper une place.»⁵⁵

Très souvent, les dialogues entre les personnages sont entièrement rapportés par la narratrice sans les marques habituelles qui encadrent le discours, les paroles de l'un s'enchaînant et se mêlant aux paroles de l'autre sans que l'on ait le temps de distinguer qui dit quoi. Si le lecteur se donne la peine d'aborder le texte à la manière d'un auditeur, cette oralité de l'écriture l'immerge dans le présent en engageant sa participation, en l'interpellant à travers le rythme de la voix qui narre, en le rapprochant de la femme qui raconte. Bien plus que les détails intimes narrés, c'est cette oralité de l'écriture qui crée la proximité/promiscuité entre l'auteure et le lecteur. C'est cette même voix qui, parfois, rend la narration insupportable lorsqu'elle se laisse aller au désespoir pour submerger et engloutir le lecteur. La femme est entièrement sa voix, l'écriture devenant un prolongement de l'acte de parole. L'écriture du corps chez Mian Mian se fait par la voix qui suit le rythme des émotions et du corps tout en jouant avec la subjectivité du lecteur. Par exemple, dans « La, La, La », lorsque la narratrice fait l'amour avec son amant Saining, le rythme semble s'accélérer dans une sorte de crescendo où les phrases

⁵⁵ « Une soirée qui manque de naturel », p. 166

s'enchaînent de plus en plus rapidement, le point cédant la place à la virgule qui elle-même finit par disparaître, trahissant l'excitation de la narratrice qui retombe soudainement, déçue :

« Nous avons commencé à nous embrasser, s'embrasser jusqu'à ce que ça devienne comme une sorte de douleur. La première fois que j'ai vu le corps nu de cet homme, le silence nous entourait tendrement, mon amour et mon désir sont cachés dans son corps. Sa sueur tombait sur mon visage, mon dos, ma poitrine, j'aime à en mourir cette pluie qui tombe. Les sons s'envolent vers le lointain, mon utérus mystérieux existe réellement, je vante mon utérus, j'entends cet homme me dire presque méchamment à la toute fin tu dois te souvenir de moi car c'est comme te souvenir de toi-même.

Après avoir joui, j'ai pressenti que je serai dans le futur une femme avec beaucoup d'histoires mais ces histoires ont toujours un prix.»⁵⁶

D'autres fois, la narration devient chargée de mots répétés obsessivement, les « mon amour » et « mon chéri » devenant des interpellations d'une tendre tristesse à l'amant infidèle, des refrains qui donnent au texte une certaine musicalité rappelant le blues et ses complaintes narrant à travers la musique les amours déçus et trahis :

« Saining, le ciel s'est effondré sur moi quand tu m'as quittée, je ne sais pas comment corriger cette erreur, j'ai souhaité mourir.

Saining, quand tous les doux sentiments deviennent une sorte de haine, tu comprends enfin ce que c'est que la douleur.

Saining, j'ai interrogé ciel et terre pour qu'ils te fassent revenir près de moi. Tu es finalement réapparu, qu'est-ce que tu veux maintenant? »⁵⁷

Tributaire de la voix, l'écriture du corps chez Mian Mian est aussi fondamentalement liée au rythme. La musique fonctionne dans l'immédiateté avec une sorte de facilité et de rapidité pour arriver à exprimer des émotions, mais aussi pour exprimer les rythmes du corps, la corporalité désignant pour Mian Mian :« [...] une façon de saisir la raison en utilisant les émotions qui sont les plus près du corps. Ceux qui aiment la musique et qui ont un sens du rythme très fort pourront comprendre ce que cela veut dire. »⁵⁸

⁵⁶ « La, La, La », p. 63

⁵⁷ Idem, p. 75-76

⁵⁸ www.mianmian.com

On peut faire un parallèle entre le travail de DJ (disc-jockey) et celui d'écrivain chez Mian Mian alors que tous les deux s'engagent dans des actes créatifs à travers un agencement de notes dans un cas ou de mots dans l'autre comme moyen de s'exprimer et d'interpeller les gens. Lorsqu'elle endosse le rôle de DJ dans les boîtes de nuit à Shanghai, Mian Mian crée la musique comme elle écrit et lorsqu'elle devient écrivaine, elle écrit comme si elle agençait différents rythmes musicaux en suivant les mouvements en elle. Le lien entre la musique et le corps est extrêmement puissant dans le travail de DJ puisqu'il s'agit d'un travail à la fois physique et mental par la danse mais aussi par le rapport presque sensuel avec la musique qui coule dans le sang, les pulsations du « beat » s'unissant à celles du cœur :

« Ce n'est que lorsque je suis devant la console de DJ que les portes de mon cœur s'ouvrent sans réserve. Quand les portes de mon cœur sont grandes ouvertes, la musique se met à couler dans mes veines. À ce moment-là, la musique est pour moi la force la plus naturelle qui soit, comme le vent, comme la mer. À ce moment, je suis éclatante. [...] »

Je crois fermement que toute musique qui peut m'exciter est de la bonne musique. À toutes les fins de semaine j'utilise la musique pour briser la tranquillité des gens [...] »⁵⁹

Mian Mian utilise la musique pour briser la tranquillité des gens mais aussi pour se maintenir en vie comme si le tourne-disque qui tourne continuellement en déversant dans les airs la musique faisait renaître à chaque tour l'espoir qu'elle porte en elle.

La musique intervient continuellement dans les textes de Mian Mian qui dit que sans la musique, elle ne serait rien. Elle pourrait se passer d'écrire, mais la musique est une nécessité absolue dans sa vie. L'influence musicale est sans doute plus forte chez cette auteure que peut l'être l'influence littéraire. C'est là l'ironie de cette auteure qui écrit mais qui puise son inspiration dans tout ce qui est dénigré par les écrivains sérieux : la culture populaire de divertissement. Il n'est donc pas surprenant que la narration prenne parfois l'allure de clips musicaux syncopés. Des chansons originales sont souvent retranscrites, alternant avec le texte, créant deux niveaux de sens. Le premier naît des paroles de la chanson elle-même qui exprime de façon différente ce que l'auteure aurait voulu dire, la chanson ayant cette merveilleuse qualité que l'auteure aimerait posséder elle-même qui consiste à évoquer beaucoup avec peu de mots : « L'auteur de cette chanson m'a rendue terriblement envieuse, je souhaiterais vraiment l'avoir écrite. Cette

⁵⁹ « Une soirée qui manque de naturel », p. 168

idée m'excite au point de trembler de tout mon corps. »⁶⁰ Le deuxième sens relève du non-verbal et implique le lecteur qui doit connaître la musique, qui doit se la remémorer en relation avec la narration. La musique est un langage commun qui relie l'auteure à son lecteur, faisant passer à travers une chanson connue par tous deux toute une gamme d'émotions. La chanson que choisit Mian Mian reflétera son intériorité, elle deviendra le moyen par lequel l'auteure peut exprimer ce qu'elle sent confusément en elle sans pouvoir l'exprimer par les mots. « Une soirée qui manque de naturel » débute avec une chanson de Wang Fei intitulée *Wo yuanyi* (J'accepte). Cette ballade que chante la narratrice de la nouvelle nous situe immédiatement dans l'atmosphère du bar où se déroule l'action, une atmosphère un peu mélancolique où plane les souvenirs amoureux :

« Le souvenir est une chose bien mystérieuse qui nous suit comme l'ombre. Sans un son, sans un souffle, il touche le cœur, il m'engloutit dans la solitude où je suis plongée, je n'ai pas la force de résister, surtout la nuit.....Je pense à toi jusqu'à ne plus pouvoir respirer. La haine ne pourrait pas t'atteindre, je veux te crier.....j'accepte pour toi, j'accepte pour toi de m'exiler vers l'horizon, je veux seulement que tu m'aimes vraiment, que l'univers disparaisse, je m'en fous. J'accepte pour toi, j'accepte pour toi, j'accepte pour toi d'oublier mon nom pour seulement une seconde être dans tes bras, j'accepte tout, j'accepte tout, pour toi. »⁶¹

La ballade fait écho aux amours déçus de la narratrice, aux souvenirs qui la hantent constamment, à l'oubli d'elle-même qui caractérise ses relations avec les hommes, les paroles et la musique de Wang Fei deviennent une sorte de trame sonore pour la vie amoureuse de la narratrice, la musique et le rythme contenus dans une seule chanson symbolisant et exprimant dans leur universalité l'histoire d'une personne.

3.4 L'illusion de liberté

Mian Mian fait entendre la voix féminine en révélant ce qui a été supprimé, réprimé ou caché. Elle fait entendre le corps de la femme et ses désirs non pas dans un langage aseptisé ou métaphorique, mais dans un langage parlé aux rythmes fluides, accessible dans l'immédiat, désarmant par son côté direct parfois tendre, parfois cynique et parfois violent. Mian Mian ne parle pas bien, son langage choque parce qu'il ne se conforme pas à ce qui est attendu d'une femme. Son langage déstabilise parce qu'il repose sur une façon de faire intervenir les rythmes du corps en les modulant pour leur

⁶⁰ « Une soirée qui manque de naturel », p. 165

⁶¹ Idem, p. 164

faire épouser la narration. Mais son langage séduit aussi parce que si nous écoutons attentivement et devenons réceptifs à ces rythmes, nous découvrons une nouvelle texture et une nouvelle chaleur à des textes qui semblent à prime abord crus et froids. Ses héroïnes ne sont pas des symboles de femmes affranchies, elles sont prisonnières comme nous toutes d'un système où les valeurs, les comportements et les rôles accordés à chacun des sexes sont déterminés. Le regard que la femme pose sur elle-même et sur son corps est conditionné par une culture et une société masculine qui nous apprend à vouloir pour nous ce que les hommes désirent en nous. Le désir est donc constamment refoulé ou s'exprime en conformité avec celui de l'homme. Ce que l'on pense, ce que l'on désire, la façon dont on se comporte et même la façon dont nous nous voyons, tout est conditionné par le regard et le désir masculins. La colère que je peux ressentir face à la faiblesse de l'héroïne qui tente de se suicider par amour ou encore mon incapacité à accepter sa dépendance émotive naît du fait que je ne veux pas être comme elle. Mais en même temps, je ne peux m'empêcher de ressentir de la sympathie pour elle parce que je sais qu'au fond, je suis aux prises avec les mêmes pressions, les mêmes désirs et les mêmes attentes projetées sur moi par une société avant tout masculine. En lisant Mian Mian, j'oscille entre le rejet et l'identification.

Le lien entre l'écriture et le corps comme chemin qui mène la femme à une certaine liberté tel que pensé par les théoriciennes féministes est troublé chez Mian Mian parce qu'on revient toujours à l'homme. Comme le disait si bien Zhang Ailing, on en revient toujours à lui : « Les femmes...les femmes passent leur vie à parler des hommes, à penser aux hommes, à condamner les hommes et ce pour l'éternité. »⁶². Tout pour la femme converge vers une tension entre son besoin d'être elle-même et ses relations avec les hommes. L'écriture du corps ne peut pas déboucher sur une libération, elle est tout au plus un constat des limites imposées à la femme ou qu'elle s'impose elle-même en acceptant tacitement les attentes et les désirs projetés sur elle. Le désir, *yuwang*, dont parle Mian Mian n'est pas seulement sexuel car ce dernier cache un autre désir plus profond, celui d'être reconnue par l'autre. Que l'autre soit l'amant dont elle veut l'amour, l'artiste dont elle espère être traitée en égale ou le critique dont elle souhaite le respect, la recherche de l'identité passe par l'homme. Par essence toujours insatisfait, le désir peut s'accomplir lorsqu'il est reconnu par l'autre qui y répond. Or, dans le cas des nouvelles de Mian Mian, la réponse des hommes détourne et pervertit le désir originel,

⁶² ZHANG, Ailing, « You nü tong che » (Des femmes sur le même tram), *Zhang Ailing sanwen* (La prose de Zhang Ailing), Hangzhou, Zhejiang wenyi chubanshe, 2000, p.72

renvoyant à la narratrice une image déformée d'elle-même qu'ils construisent selon leurs besoins. Là est le danger de s'en remettre entièrement aux autres (aux hommes) dans cette recherche de soi-même. La narratrice doit trouver l'équilibre entre son désir et ce qu'elle est, entre l'amour pour l'homme et ce qu'elle veut pour elle-même, entre la façon dont l'homme la perçoit et la façon dont elle se perçoit elle-même. La narratrice de « La, La, La » souligne ses lacunes alors que certaines qualités pouvant contrebalancer les excès de son tempérament lui font défaut, l'empêchant d'atteindre un certain équilibre :

« Je suis de naissance sensible mais je n'ai pas la sagesse, je suis de naissance rebelle mais je n'ai pas la fermeté. Je crois que c'est là mon problème. J'utilise mon corps pour passer en revue les hommes, j'utilise ma peau pour écrire. Je me suis déjà demandé qu'est-ce que prendre son envol. C'est voler jusqu'au point le plus élevé puis continuer à voler. J'ai essayé puis j'ai compris que cela ne me permet pas d'atteindre la libération. »⁶³

Ce désir de libération n'est jamais satisfait. Les narratrices choisissent une vie marginale qui semble libre des contraintes et des normes imposées par la société en croyant que choisir ses amants, vivre la vie de bohème d'artiste et faire l'expérience des paradis artificiels c'est ça la vraie liberté. Or, elles se rendent compte bien rapidement que même dans la marginalité, il existe des mécanismes qui régissent l'individu et que ce qu'elles croyaient être des symboles de liberté ne sont que des formes de dépendance. Les personnages des nouvelles sont tous à la recherche de quelque chose sans trop savoir ce dont il s'agit. Ils attendent la prochaine nouveauté qu'ils pourront essayer, aimant tout ce qui bouge, change et évolue : la nouvelle drogue, le nouvel amant, le nouveau bar, le nouveau DJ, la nouvelle mode et ainsi de suite. Leur liberté, c'est de pouvoir tout expérimenter.

Car la véritable liberté n'existe pas dans les nouvelles de Mian Mian, c'est une utopie toujours hors de portée. Mian Mian crée dans la marginalité son propre langage et son propre univers, mais ils demeurent toujours encadrés par une culture d'hommes hostile à toute « hérésie » féminine. Cette hostilité s'est rapidement manifestée avec les accusations de pornographie à l'encontre des textes de Mian Mian. La critique Li Jiefei parle de cette crainte qu'ont les hommes devant une femme qui exprime sa sexualité dans des œuvres littéraires, crainte qui trouve sa source dans la logique et le système de valeurs traditionnelles pour ensuite s'exprimer dans les jugements esthétiques :

⁶³ « La, La, La », p. 76

« “Frisant la pornographie” est un terme qui renvoie à une mentalité qui préfère ignorer le fond du problème. D’une part, ce terme manifeste visiblement une intention de condamnation sur des bases morales et, d’autre part, il signifie de façon évidente l’incapacité à inclure définitivement ce genre de description [celles à caractère sexuel et écrites par des femmes] dans la catégorie “pornographique”. Finalement, quand on y regarde de plus près, ce terme ne laisse qu’une sorte de “juste indignation” ou encore une sorte “d’irritation”. »⁶⁴

La recherche de liberté dans l’œuvre de Mian Mian soulève la question du contrôle de soi qui, peu importe où l’on se place dans la société, nous échappe indéfiniment : « Finalement, est-ce afin d’obtenir la liberté qu’on perd le contrôle ou bien est-ce que notre liberté est essentiellement une sorte de perte de contrôle? »⁶⁵ Toute liberté a un prix, et en général, celui que paie la femme est toujours plus élevé. Les héroïnes de Mian Mian s’épuisent à rechercher une liberté qui leur échappe constamment et qui se révèle trop souvent illusoire. Dans le Shanghai des années 90, tout semble possible. La ville vit une véritable révolution et est en pleine effervescence, une multitude de choix s’offrent aux jeunes attirés par la nouveauté et qui veulent faire de nouvelles expériences. Jamais ils n’ont semblé aussi libres. Or, en misant sur leur corps et sur leurs sensations, en vivant pleinement leur sexualité, les femmes jouent avec un couteau à double tranchant. Elles découvrent bien vite le double standard qui existe : le corps et le sexe sont des moyens de libération qui peuvent se transformer en moyens d’asservissement. En quête de leur propre identité et de leur indépendance, elles sont en même temps prisonnières des mêmes relations inégales avec les hommes. Les personnages féminins de Mian Mian montrent ce paradoxe auquel il est difficile d’échapper.

⁶⁴ LI, Jiefei, « “Tamen” de xiaoshuo » (“Leurs” romans), *Dangdai zuojia pinglun (Critique des auteurs contemporains)*, 1997, numéro 5, p. 78-79

⁶⁵ « La, La, La », p. 76

Chapitre quatre
« Tes nuits noires, mes jours blancs »

Nous avons vu avec le chapitre trois les enjeux importants dans l'œuvre de Mian Mian avec son style particulier qui laisse une place importante pour que la voix, le corps et la sexualité de la femme s'expriment alors qu'en même temps, le mouvement entrepris par les protagonistes vers la libération reste incomplet ou aboutit l'échec. Ce chapitre-ci poursuivra là où le chapitre trois avait laissé, en analysant de façon approfondie les thèmes récurrents dans l'œuvre de Mian Mian à travers la nouvelle « Tes nuits noires, mes jours blancs »¹. Il y a des textes qui nous secouent et qui nous déstabilisent, qui nous révoltent aussi. Cette nouvelle est de ceux-là. On en vit la lecture comme un véritable coup de poing au ventre qui soudain coupe le souffle; quasi état de choc provoqué non seulement par le sujet de cette histoire située dans le monde interlope de la prostitution et de la drogue, mais aussi par le ton cru et réaliste de la narration, racontant dans les moindres détails le quotidien sordide de cinq individus appartenant à la population flottante. Coup de cœur donc pour un texte dur et brutal, mais aussi sentiment qu'à lui seul, il permet d'approfondir et de mieux comprendre la relation importante entre la femme, son corps et l'écriture dans l'œuvre de Mian Mian. Lorsque les critiques disent qu'elle n'a pas le talent nécessaire afin de « [...] sublimer (son) esprit "alternatif" pour démontrer une expérience esthétique plus générale »², je repense à cette nouvelle et je sais qu'ils ont tort. Car la nouvelle, avec une économie de moyens, brosse de façon percutante le portrait de ceux qui sont à la fois en marge du système social et prisonniers de celui-ci.

4.1 L'envers des réformes : la population flottante et le monde interlope

L'histoire se déroule dans une de ces villes du Sud – sans doute Shenzhen – proches de la frontière de Hong Kong et littéralement transformées par les réformes des années 80 en aimant pour les Chinois de toutes classes confondues. Ces villes du Sud sont devenues les centres économiques du pays, symboles de la modernisation et de la réussite économique de la Chine, là où les possibilités d'enrichissement semblent innombrables et infaillibles.

¹ MIAN MIAN, « Ni de heiyè, wǒ de bái tiān » (Tes nuits noires, mes jours blancs), *Furong* (*Lotus*), 1999, numéro 6, p.61-65.

² www.courrierinternational.com/numeros/507/050703301.asp?TYPE=archives

Nous avons vu au premier chapitre la façon dont les réformes économiques entreprises au début des années 80 ont engendré de profonds changements dans le tissu social. Le développement économique se fait de façon inégale, particulièrement pour les gens en milieu rural et pour ceux en milieu urbain qui ont perdu leur emploi lors des restructurations d'entreprises ou dont les qualifications nécessaires pour se trouver un bon emploi font défaut. Amorcée durant les années 80 et se poursuivant jusqu'à maintenant en s'intensifiant, la migration vers les grands centres urbains témoigne de la détresse d'une certaine partie de la population. Tous vont en ville avec l'espoir d'y faire fortune ou d'y trouver une vie meilleure. La ville, tant dans la réalité que dans les textes de Mian Mian, représente toutes les possibilités d'enrichissement et de liberté que peut offrir la société de consommation, fussent-elles réelles ou illusives.

Ces gens qui échouent dans les villes sont des immigrants illégaux au sein de leur propre pays, car si la misère les pousse à venir en ville, leur migration demeure tout de même illégale. La migration se fait en dépit du *hukou* (permis de résidence) qui assigne l'individu de façon permanente à la ville ou à la campagne pour limiter ce genre de mouvement de population difficilement contrôlable et source d'instabilité. Le résultat : une population flottante illégale composée de travailleurs illégaux, de prostituées, de criminels et de mendiants. Victimes de la répression policière et du mépris des citoyens, vulnérables à l'exploitation économique ou sexuelle de par leur illégalité, ils sont ce que les autorités appellent la population spéciale, *zhongdian renkou*, ceux qui n'ont pas le permis nécessaire pour être en ville, ceux qui sont engagés dans des activités illégales et criminelles, ceux qui mettent en péril l'ordre social, ceux qui échappent au contrôle de l'État. Pour ces raisons, ils sont les éléments dérangeants de la société qu'il faut contrôler à défaut de s'en débarrasser. Pourtant, ils sont le pur produit des réformes au même titre que les entrepreneurs et les nouveaux riches dont ils sont l'envers.

Ils sont ceux que Gayatri Chakravorty Spivak appelle les « subalternes », ceux qui, dans la foulée des réformes, ont été oubliés et exclus, ceux qui sont « à l'extérieur de l'organisation du travail »³ traditionnelle. Ils sont surtout ceux qui n'ont pas de voix parce qu'ils n'ont ni le droit pour les aider, ni l'opinion publique en leur faveur, ni les moyens pour s'exprimer. Dans le vocabulaire populaire chinois, on parle de *liumang* pour qualifier les gens appartenant à cette population flottante, terme qu'on traduit

³ SPIVAK, Gayatri Chakravorty, « Woman in Difference », *Outside in the Teaching Machine*, New York, Routledge, 1993, p. 78

souvent par « voyou », mais qui ne se limite pas seulement qu'aux criminels. Michael Dutton explique que le terme *liumang* englobe les criminels et de façon plus large, tous ceux qui n'ont pas de « place » : « Être sans place signifie l'exclusion de la norme et l'exclusion d'une position sociale acceptable. »⁴.

Mian Mian situe l'action de sa nouvelle dans le monde qu'elle a elle-même connu des petits bandits, des prostituées et de leurs souteneurs, des drogués et des revendeurs. Ses personnages sont ces subalternes produits par les réformes, appartenant à l'univers des *liumang* et évoluant dans le milieu interlope. C'est le cauchemar du gouvernement devenu réalité : le retour en force de la criminalité après avoir cru qu'elle avait été éliminée avec l'arrivée des communistes au pouvoir en 1949. Tout le monde veut sa part de profit dans la Chine en plein développement et le milieu criminalisé n'est pas en reste avec les triades (la mafia chinoise basée non seulement en Chine, à Hong Kong et à Taïwan, mais aussi partout à travers le monde) qui contrôlent non seulement la drogue, le jeu, la contrebande et la prostitution, mais qui se sont aussi infiltrées dans d'autres activités plus respectables dans les secteurs financier et immobilier. L'ombre des triades plane constamment au-dessus des personnages dans la nouvelle sans que celles-ci ne soient explicitement nommées grâce à l'économie parallèle qui y est décrite. Cette économie parallèle existe dans les grands centres grâce au jeu clandestin, au trafic de la drogue, à la contrebande, au travail de faussaire (faux CD, faux VCD, faux papiers) et à la prostitution. Pour donner des exemples, on estime en Chine le nombre d'utilisateurs de drogue à 12 million⁵. Grâce à la culture du techno qui gagne en popularité chez les jeunes, l'ecstasy, qu'on nomme *yaotouwan* parce que les jeunes qui la consomment dansent en se secouant la tête, devient de plus en plus accessible⁶. Dans le domaine de la prostitution, on assiste à une véritable multiplication des services sexuels qui sont disponibles dans les bars, les karaokes, les hôtels et même dans les salons de coiffure « spécialisés ». Quant à la contrebande, les receleurs sont omniprésents dans toutes les villes, arpentant les rues, chuchotant au passant pour lui proposer CD et VCD pirates, fausses cartes d'identités et faux diplômes. C'est dans cet univers interlope que se situe la nouvelle « Tes nuits noires, mes jours blancs ». Dans ce monde où tout est artificiel et

⁴ DUTTON, Michael, *Streetlife China*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 62 : « To be without a place means exclusion from the norm and exclusion from an acceptable social position. »

⁵ www.cnn.com/ASIANOW/time/features/youngchina

⁶ Ibidem

monnayable, les sentiments sont faux et les personnes sont réduites à l'état de marchandise.

4.2 Contexte de la nouvelle et personnages

Le titre de la nouvelle révèle la contradiction inhérente à la ville qui le jour, sous des dehors respectables, se pose comme centre des affaires alors que le soir, elle montre son côté plus sombre. Les personnages ne semblent jamais voir la lumière du jour. La nouvelle nous les présente à tour de rôle, ils sont les problèmes sociaux que Mian Mian ramène au statut d'individu avec un passé et une histoire alors que leurs crimes sont ramenés à de simples gestes posés au quotidien, rendus presque normaux non seulement par leur redondance, mais aussi parce qu'ils sont ce par quoi ces individus marginaux survivent. Mian Mian ne fait pas de ses personnages des héros en idéalisant leur mode de vie comme peuvent le faire par exemple les films de Hong Kong à la John Woo et ne fait pas non plus la critique de leurs crimes. Les personnages qu'elle a choisis pour sa nouvelle sont les petits pions manipulés et sacrifiés par les plus puissants, ceux dont la vie ne semble avoir aucune valeur.

Il y a tout d'abord Xiao Xi'an, 21 ans. Né dans la pauvreté et attiré par les bénéfices que peut rapporter la vie dans les triades, il devient surveillant dans une maison de jeu clandestine jusqu'au jour où il décide de s'enfuir avec les profits. « L'argent n'est pas gagné, il vient tout seul. »⁷, c'est la seule parole qu'il connaît à propos de l'argent qui lui tient lieu de valeur. Petit truand sans envergure au plus bas échelon des triades qui, du jour au lendemain, se retrouve avec plus d'argent qu'il ne peut en dépenser, il décide de se payer une prostituée, question de goûter au pouvoir que donne l'argent. Aucune fille ne veut de lui, il finit tué par les truands dans la plus grande indifférence.

Il y a aussi Xiao Shanghai qui vient d'une famille aisée, mais qui a suivi le premier homme lui ayant montré de l'affection, la forçant par la suite à travailler comme prostituée pour lui. Elle rêve d'amour et d'une vie heureuse tout en restant prisonnière d'un engrenage qui gruge sa vie à petits morceaux, détruisant son corps et son estime de soi. Malade, abandonnée par son souteneur, trompée par son nouvel amant et jetée en prison, ce n'est qu'en épousant un homme « bien » qu'elle croit retrouver sa dignité.

⁷ « Tes nuits noires, mes jours blancs », p. 61

Ye Meili (Beauté du soir), l'autre prostituée, est celle dont on ne sait pratiquement rien et qui aime raconter des histoires sur sa vie. Ayant des traits et un physique ambigus qui font en sorte qu'on ne peut pas affirmer si elle est Chinoise ou Occidentale, ne sachant ni lire ni écrire et parlant un mandarin approximatif, elle rêve de fuir la Chine vers Macao et se sert des hommes pour y arriver sans trop de succès. Elle ment, trompe et gagne de l'argent qu'elle dépense aussitôt sur le corps d'autres hommes.

Il y a le personnage de Baifen mei (petite sœur Poudre blanche) qui a hérité de ce surnom pour son expertise en matière de drogue. Elle ressemble énormément à la narratrice de « La, La, La » en ce qu'elle a été abandonnée par son grand amour et s'est tournée vers la drogue comme moyen d'engourdir la douleur. Il n'y a que lorsqu'elle est défoncée qu'elle a la sensation de retrouver celui qu'elle a perdu.

Enfin, il a le personnage de Xiao Gezi (Petite Colombe) qui nous est présenté très brièvement. Cette fille est née dans la pauvreté et, pour se sortir du trou, devient prostituée. Détestant cette vie, elle se recycle dans la vente de faux papiers et de faux visas.

Ces « biographies » à l'intérieur de la nouvelle se superposent les unes sur les autres, commençant toujours par « xxx, c'est son nom » et enchaînant en décrivant la vie qui coule entre les mains de ces personnages. Elles sont comme des fiches sur les personnages qui décrivent leurs activités et leur vie de façon plus personnelle et plus subjective que ne le feraient les vraies fiches au ton laconique et froid que tiennent les policiers sur cette population flottante. Elles ne semblent pas suivre un déroulement linéaire vers un but précis jusqu'au moment où leur juxtaposition révèle le lien unissant chacun des personnages. À ce moment, ces histoires qui semblaient indépendantes et disparates convergent, se réajustant les unes aux autres dans un même espace-temps et dans une même action pour faire surgir le portrait de la vie d'un homme et de plusieurs femmes dans la marginalité.

Le style de la narration est direct et emprunte fortement au langage quotidien, utilisant abondamment des expressions du monde de la drogue et de la prostitution. Par exemple, les filles appellent leur souteneur *laogong* et ce dernier les appelle *laopo*, termes qui veulent dire dans le langage populaire « mari » et « femme », faisant du lien de servitude qui lie la fille au souteneur un synonyme du mariage. *Zuo shengyi* signifie dans

le milieu commercial « faire des affaires », mais dans le milieu de la prostitution, cela signifie avoir une relation sexuelle payée avec le client. Une prostituée est une *ji*, une « poule » ou une « grue » et son souteneur est une *jitou*, « à la tête d'une poule ». Mian Mian mêle la dureté et la vulgarité des termes qu'on entend dans la rue avec une prose sérieuse, qui parfois prend une texture plus poétique et plus douce, en particulier lorsqu'elle parle des sentiments et de l'intériorité des personnages. Mais la narration reste toujours brève, allant droit au but et visant l'efficacité en exprimant beaucoup avec peu de termes et en peu d'espace, gardant toujours l'attention du lecteur en enchaînant d'un personnage à l'autre en dressant des portraits vifs et percutants qui sont comme des vidéoclips projetés en rafales.

Ces « vidéoclips » brossent le portrait de la marginalité où l'exclusion, la violence et l'incertitude se vivent au quotidien, faisant de la femme la première victime. Dans ce monde interlope, c'est la femme qui est au bas de l'échelle, celle qui est la plus aisément abusée et trompée, mais qui pour se défendre abuse et trompe aussi. La femme n'a de la valeur que dans la mesure où un homme lui en donne. Le monde de Baifen mei s'écroule lorsque son amant la quitte et, de la même façon, l'abandon de Xiao Shanghai par son souteneur signifie sa perte de valeur aux yeux des habitués de ce milieu. Dans un univers aussi hostile, il n'est pas question de solidarité féminine. Il se crée plutôt une hiérarchie divisant les femmes entre elles où la droguée méprise la prostituée et où la call-girl de luxe méprise la petite grue qui fait le trottoir. Dans cette nouvelle, la prostituée incarne dans tout son extrême l'image même de la femme dépossédée de son corps et de sa sexualité, réduite à n'être qu'un objet de plaisir. Cet objet de plaisir est entouré d'un discours complexe et puissant articulé par une foule de voix qui le façonne, le régite, le définit et le stigmatise tout à la fois.

4.3 Les discours sur la prostitution et la construction de la figure de la prostituée en Chine

4.3.1 « Réapparition » de la prostitution en Chine

La figure de la prostituée est pour ainsi dire la subalterne par excellence, Shannon Bell affirmant que la prostituée est « l'autre de l'autre », traditionnellement stigmatisée tant par les hommes et leur discours hégémonique que par les femmes elles-mêmes qui

veulent se distinguer d'elle et de ses mauvaises moeurs⁸. La prostituée a toujours été le lieu de nombreux discours dont les enjeux dépassent les simples questions de moralité et de santé publique et ceci est vrai tant dans le cas de l'Occident que dans le cas de la Chine.

La prostitution a toujours existé en Chine et ce, malgré toutes les tentatives des communistes pour éradiquer le phénomène. La prostitution a resurgi des profondeurs de la clandestinité où elle avait été confinée grâce aux réformes économiques qui ont entraîné, comme nous l'avons vu au premier chapitre et au début de ce chapitre-ci, une ouverture déstabilisante pour le pouvoir central se traduisant par un relâchement dans le contrôle social et une plus grande mobilité de la population qui cherche à profiter, par des moyens légaux ou non, des bénéfices engendrés par l'économie de marché. Ainsi, la nouvelle de Mian Mian est d'actualité et reflète un aspect de la société chinoise en mutation que beaucoup de gens refusent de voir en face et qu'on explique de façon bien commode par l'influence pernicieuse de l'Occident. Dans ce cas-ci, l'excuse de l'Occident qui corrompt les mœurs n'arrive pas à expliquer un problème complexe aux multiples causes directement liées aux réformes économiques entreprises par l'État.

4.3.2 Le corps de la prostituée comme symbole

La prostitution en dit beaucoup sur les relations entre les sexes et sur les autres relations sociales. Elle en dit encore d'avantage sur la femme, sur son corps et sur sa sexualité, sujets qui nous intéressent tout particulièrement ici. Le corps est le lieu où la prostituée subit la domination et la discrimination alors que le pouvoir tente de nommer, de contenir et de légiférer sa sexualité, mais en même temps, il peut aussi devenir le lieu où se produit la résistance à cette domination. C'est ce pouvoir de résistance et de contestation dont Bell parle lorsqu'elle souligne l'importance du corps de la prostituée pour les féministes : « [le corps de la prostituée] est le terrain où les féministes contestent la sexualité, le désir et la constitution du corps féminin »⁹. Or, comme nous le verrons plus loin, faire du corps de la prostituée un outil de contestation revient à se servir d'elle comme d'un symbole sans jamais réellement parler de SON corps et sans jamais entendre

⁸ BELL, Shannon, *Reading, Writing and Rewriting the Prostitute Body*, Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p. 1-2

⁹ Idem, p.73 : « [...]prostitution is important to feminism because the prostitute body is a terrain on which feminism contest sexuality, desire, and the writing of the female body. »

SA voix. Afin d'enrichir notre analyse de la nouvelle et de mieux comprendre comment y est construite l'image de la prostituée, il est nécessaire de faire intervenir certaines questions liées au discours sur la prostitution dans ce pays, discours où malheureusement la voix de la principale intéressée brille trop souvent par son absence ou est tout simplement masquée par les différents discours qui s'affrontent.

Dans son livre *Dangerous Pleasures : Prostitution and Modernity in Twentieth-Century Shanghai*¹⁰, Gail Hershatter soutient que le discours sur le plus vieux métier du monde a toujours varié au fil du temps et des changements sociaux, mais ne s'est jamais tout à fait éloigné de l'opposition binaire entre la prostituée comme innocente victime et celle qui vient mettre en péril l'ordre social. Sur cette question, sa position est sensiblement la même que celle de Shannon Bell qui étudie la prostitution dans un contexte occidental.

D'une part, on considère la prostituée comme un objet de beauté qui procure à l'homme un plaisir esthétique, visuel et sexuel. C'est d'autant plus vrai lorsqu'il est question de la situation en Chine au tout début du siècle dernier alors que la courtisane est le produit de consommation de l'élite qui vante ses charmes et ses talents. La courtisane devient l'objet d'idéalisations romantiques tout en étant le moyen par lequel un homme peut affirmer son statut social face à ses pairs (Hershatter, p. 8). De nos jours, la call-girl a remplacé la courtisane, mais elle satisfait encore les désirs sexuels des hommes tout en leur fournissant un moyen d'étaler leurs richesses nouvellement acquises. L'homme qui fait appel à une prostituée ou à une hôtesse pose un geste qui met en évidence sa capacité de consommer un « produit de luxe » rendu d'autant plus attrayant qu'il est entouré d'une aura d'illégalité.

D'autre part, la prostituée est aussi associée au danger, à la maladie et à la décadence. Elle est porteuse de maladies transmissibles sexuellement qui mettent en danger l'ordre et la santé de la société en bouleversant l'unité sur laquelle repose cette dernière, à savoir la famille (Hershatter, p.9). Le corps de la prostituée comme objet de plaisir devient un objet dangereux s'il échappe au contrôle de l'ordre. Encore une fois, le

¹⁰ HERSHATTER, Gail, *Dangerous Pleasures : Prostitution and Modernity in Twentieth Century Shanghai*, Los Angeles, University of California Press, 1997, 591 p.

corps et la sexualité de la femme sont perçus comme une menace et une cause de désordre qu'il faut garder sous contrôle tout en demeurant une source de plaisir sexuel et visuel à laquelle les hommes ne peuvent pas renoncer.

Ce que Hershatter montre tout au long de son étude, c'est la construction de la prostituée par différentes instances qui parlent toutes au nom de quelque chose d'autre que de la prostituée elle-même, celle-ci étant réduite au rôle muet d'objet montré, expliqué, vanté ou critiqué. Hershatter met en évidence la tension que génère le corps de la prostituée à travers les transformations du discours la concernant, changements qui sont directement liés aux transformations sociales et politiques que subit la Chine durant la première moitié du XX^e siècle et dont on trouve l'écho encore aujourd'hui à l'ère des réformes. Les prostituées en Occident dont parle Bell, celles du début du siècle en Chine que décrit Hershatter et celles qui peuplent la nouvelle de Mian Mian à la fin du millénaire sont prises dans une toile aux multiples points de contacts brouillant la frontière entre le privé et le public, entre l'individuel et le national.

À travers les discours qui la construisent, la prostituée est toujours autre chose, la force symbolique de son corps excède toujours le corps réel. L'analyse que Bell fait du discours des différentes théoriciennes féministes comme Carole Pateman, Catherine McKinnon ou Luce Irigaray nous montre que celles-ci insèrent la prostituée dans leur espace théorique sans nécessairement lui donner une voix, la prostituée étant souvent une pierre de gué qui permet d'élaborer la théorie, qui sert de métaphore ou encore de point de comparaison avec la femme qui n'est pas prostituée (et à qui semble avant tout s'adresser la théorie).

Nous avons un scénario similaire en Chine, avant la Révolution de 1949, alors que les intellectuels avaient fait de la prostituée un symbole de la nation exploitée par les forces externes de l'impérialisme et minée par les forces internes du féodalisme. Voulant se faire la voix des groupes subalternes les plus opprimés, les intellectuels avaient fait de la prostituée une métaphore incarnant les victimes d'une société oppressive, figure digne de pitié. À ce sujet, des films tels *Shennü* (*La Divine*, 1934) et *Malu tianshi* (*Les Anges du boulevard*, 1935) ou encore des textes littéraires comme « Yue yar » de Lao She (« Le croissant de lune », 1935) font de la prostituée victime du féodalisme et du capitalisme le symbole de la nation opprimée. Le cas des intellectuels chinois nous montre qu'ils étaient avant tout préoccupés par des questions nationales (modernisation du pays, se

libérer du joug de l'impérialisme et du féodalisme) plutôt que par celles spécifiques de la prostituée et ce, malgré toute leur bonne foi. Le problème qui se posait à eux en faisant de la prostituée un symbole n'était pas nécessairement de revendiquer des droits pour elle mais bien, comme l'a montré Rey Chow, d'arriver à créer un symbole de la nation qui parlerait aux masses car la préoccupation était la relation entre l'intellectuel chinois, la culture nationale chinoise et la masse :

« In the writing of fiction, this relationship always presents itself as a question rather than a solution : how do we write (construct images of our culture) in order to relate to “the people” – *especially those who are socially inferior and powerless, since they are the ones who constitute the “mass” of the nation?* »¹¹

Que ce soit pour les intellectuels chinois d'avant la Révolution communiste ou pour les féministes d'aujourd'hui, la prostituée et son incapacité de parler en tant que subalterne en font l'outil par excellence pour la contestation, elle est le symbole qui cristallise de la façon la plus vive et saisissante l'oppression et l'exploitation.

4.3.3 Spéculations sur les motivations de la prostituée

Aujourd'hui, lorsqu'on aborde en Chine la question de la prostitution avec les gens, on comprend mal pourquoi une fille en arrive à « choisir » ce métier. Sans vouloir ériger en faits scientifiques quelques conversations informelles que j'ai eues en Chine avec des personnes connaissant le milieu de la prostitution, j'ai quand même pu me rendre compte que les anciens préjugés à l'égard de la prostituée sont encore tenaces. Loin d'être perçue comme étant victime d'une société oppressive qui la force à faire le trottoir (après tout, l'excuse du féodalisme et de l'impérialisme ne tient plus), on considère que la femme a choisi ce métier parce que c'est une façon facile de faire beaucoup d'argent en peu de temps afin de satisfaire des besoins de consommation de plus en plus nombreux. L'idée qu'avant 1949 les prostituées étaient forcées par la vie à suivre cette voie et qu'aujourd'hui elles s'y engagent volontairement repose sur des préjugés et des idées préconçues qui généralisent les expériences et les émotions de ces femmes alors que les réalités personnelles et individuelles sont hautement plus complexes. Les pressions exercées par une nouvelle société de consommation qui crée

¹¹ CHOW, Rey, « Male narcissism and National Culture : Subjectivity in Chen Kaige's *King of Children* », *Primitive Passions : Visuality, Sexuality, Ethnography and Contemporary Chinese Cinema*, New York, Columbia University Press, 1995, p. 112, italiques dans l'original.

des inégalités au sein de la population combinées à des attitudes masculines traditionnelles encore bien ancrées dans les mentalités font que la prostitution est parfois un choix volontaire, parfois une stratégie de survie alors que dans d'autres situations la question de la volonté ne se pose même plus.

La nouvelle de Mian Mian est très éloquentes à ce sujet en ce qu'elle se situe dans les nouveaux paradis de la consommation que sont les grandes villes où le sexe, l'amour et les rêves sont tous monnayables et montre dans ces conditions des femmes faisant ce métier pour plusieurs raisons. Si Xiao Shanghai débute dans le métier parce qu'elle y a été forcée par son souteneur, lorsque celui-ci l'abandonne, elle continue à se prostituer pour gagner de l'argent qui lui permettra de réaliser ses rêves de bonheur. L'option d'occuper un autre emploi n'existe même pas car, d'une part, elle se considère comme une fille à la réputation salie, d'autre part, aucun emploi respectable ne lui permettra de gagner autant d'argent. Pour Petite Colombe, c'est l'extrême pauvreté qui la pousse vers ce métier qu'elle déteste et qu'elle abandonne bien vite pour le remplacer par une autre activité illégale mais où elle n'a pas à vendre son corps. Quant à Ye Meili, elle fait ce travail parce qu'illettrée et parlant un mandarin hésitant, les qualifications nécessaires pour se trouver un bon emploi lui font défaut. Même si cela peut sembler extrêmement choquant, elle éprouve du plaisir à faire ce métier. Dans la nouvelle, les rôles que peuvent revêtir les prostituées se multiplient, faisant d'elles des victimes, des esclaves sexuelles, des guérisseuses ou des femmes d'affaires.

Plusieurs voix parlent, dénoncent, se superposent ou s'entrecroisent sans que nous puissions jamais entendre la voix de la prostituée elle-même. Les médecins traitent, les policiers arrêtent et interrogent, les juges condamnent, les politiciens réglementent, les sociologues étudient et les écrivains écrivent à propos d'elle. Même les journaux à sensation s'en mêlent, peignant dans de pseudo-reportages un portrait riche en détails scabreux et scandaleux pour mousser les ventes. Entre des discours moralisants inquiets pour la santé de la nation et d'autres capitalisant sur le côté choquant du phénomène, où est la femme elle-même? Son identité est constamment construite par d'autres voix et institutions qui décident de ses intentions et de sa culpabilité. Rarement la prostituée va prendre la plume pour faire entendre sa propre voix, sans doute par manque de moyen, parce que personne ne lui demande, parce que personne n'écoute ou tout simplement parce qu'elle n'a pas les mots pour raconter. Avec sa nouvelle, Mian Mian participe à ce processus qui construit l'image de la prostituée, sa fiction rejoignant de façon troublante

la réalité. Alors que plusieurs vont choisir de parler de la prostituée du haut de leur grandeur morale, Mian Mian, par son écriture et grâce à des personnages plus ou moins fictifs, va faire parler le corps de la femme. Elle ne peut pas parler en leur nom et ne peut pas non plus leur imposer sa voix et ses idées, mais en faisant parler leurs corps et les expériences qu'elles vivent à travers lui, elle réussit à nous amener dangereusement près de ce que vivent ces femmes. Sans que la prostituée ne soit tout à fait victime ou tout à fait coupable, la nouvelle évite les oppositions réductrices.

4.4 Le corps de la prostituée comme objet

La nouvelle « Tes nuits noires, mes jours blancs », parce qu'elle se situe dans l'univers de la prostitution, aborde la question de la femme dans la marginalité et sa commodification dans ce qu'elle a de plus aliénant. Ici, des termes que nous avons vu au troisième chapitre comme dépendance, exploitation et violence prennent une toute autre dimension, donnant à l'image du corps comme objet un sens encore plus lourd.

Le milieu de la prostitution est caractérisé par une grande diversité qui est en même temps hiérarchisée. Les protagonistes de la nouvelle n'appartiennent pas à la catégorie haut de gamme, elles sont donc souvent à la merci de souteneurs et le contrôle qu'elles exercent sur leur revenu est ainsi limité. Le corps devient un véritable objet de transactions entre le souteneur, la prostituée et le client. Pour le client, la prostituée n'est qu'un corps anonyme et interchangeable rencontré au hasard d'un voyage qui procure du plaisir sexuel. Pour le souteneur, la prostituée n'est qu'un corps qu'on contrôle, qu'on fait travailler et qu'on remplace lorsque les profits diminuent. Dans cette optique, il s'agit d'un corps coupé de toute subjectivité, réduit à sa seule et simple fonction sexuelle.

En même temps, le corps de la prostituée est le fétiche d'une société hypocrite. Rey Chow fait l'analyse de la prostituée en tant que fétiche dans le film *Shennü (La Divine, 1935)* en faisant intervenir les concepts de Marx et de Freud qui s'appliquent aussi aux prostituées de la nouvelle de Mian Mian :

« The prostitute is a *fetish* in both Marx's and Freud's senses. In Marx's sense, she is a laborer whose work (performing sex) is appropriated from her while she is denounced by the same society that thrives by commodifying her services. [...] Meanwhile, in the manner of Freud's

theory, the prostitute's body functions as a fetish for the sexuality that a "civilized" society repressed. »¹²

Or, Mian Mian montre l'envers de cette situation. Vus à travers son écriture, ce sont les clients et les souteneurs qui sont anonymes, sans nom et sans visage, masse d'hommes tous interchangeables qui défilent dans la vie et sur le corps de la femme, laissant leur marque comme une cicatrice. Lorsqu'elle écrit « un autre homme est encore apparu »¹³, ce n'est généralement pas bon signe. Ces hommes ne cessent de disparaître puis de réapparaître dans la vie de ces femmes, prenant d'elles ce qu'ils peuvent jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien, sorte de coopération masculine entre ceux qui fournissent la chair et ceux qui achètent. Les relations entre hommes et femmes sont réduites à une simple question d'argent. L'homme voit la femme comme un objet procurant du plaisir sexuel, il inspecte la marchandise avant d'acheter, touchant, regardant et faisant des commentaires osés. La femme voit l'homme comme de l'argent, elle minaude, sourit et endure. Xiao Shanghai, dans sa recherche de clients, s'encourage : « elle se dit à elle-même un autre, un autre, encore un autre, un autre c'est 500 kuais. »¹⁴ Un client représente un certain montant d'argent, mais il est aussi ce qui détermine si elle sera battue par son souteneur et si elle crèvera de faim.

4.5 La prostitution comme travail et exploitation

La prostitution considérée comme travail ne fait pas l'unanimité en Chine car elle ne correspond pas au discours officiel en matière de travail. Un vrai travail demande un certain effort physique et intellectuel tout en étant fait dans un but et un cadre honnêtes. Aux yeux des autorités, la prostitution est une façon facile mais illégale de faire de l'argent, la prostituée aimant la paresse et la facilité, détestant le travail et les efforts qu'il exige tant elle est absorbée dans la recherche de plaisir et des biens matériels. Pourtant, dans la nouvelle, les prostituées réfèrent à leur occupation comme un travail, *gan huo*. Dans sa description du milieu, Mian Mian ne semble pas faire de différence entre le travail des prostituées et le travail « honnête ». Lorsqu'on sait que la beauté est devenue un critère important dans l'embauche des femmes pour certains postes et que, parfois, l'obligation d'avoir des relations sexuelles avec le patron fait partie des exigences de

¹² CHOW, Rey, « Visuality, Modernity, and Primitive Passions », *Primitive Passions : Visuality, Sexuality, Ethnography and Contemporary Chinese Cinema*, New York, Columbia University Press, 1995, p. 24, italiques dans l'original.

¹³ « Tes nuits noires, mes jour blancs », p.63

¹⁴ Idem, p. 62

l'emploi¹⁵, on se demande où est la limite entre l'emploi « honnête » et la prostitution. Ce qui détermine cette fameuse limite, ce sont les hommes qui par des actes et des paroles, décrètent ce qui est honnête et illégal.

Dans la nouvelle, l'hôtel est le milieu de travail de Xiao Shanghai, l'ascenseur est son « bureau » où elle rencontre ses « clients ». L'univers de Xiao Shanghai se résume à cela, corps aliéné prisonnier d'une boîte métallique qui monte et qui descend : « Cet ascenseur est son monde, cet ascenseur qu'elle connaît par cœur est une fenêtre sur sa vie [...] »¹⁶. C'est là qu'elle montre ce qu'elle a à vendre et que se clôt la transaction. Comme pour un travail ordinaire, il y a la répétition des mêmes tâches qui suivent un ordre préétabli, les trucs et les risques du métier, les façons de sauver du temps tout en maximisant les profits, la hiérarchie au sein de la profession, etc. Les nuits de Xiao Shanghai se suivent et se ressemblent dans un métier où il n'y a aucune protection contre l'exploitation, la violence, les abus et la maladie et où la sécurité d'emploi et les congés sont inexistantes. L'outil pour ce travail, c'est le corps qui doit fonctionner vingt-quatre heures sur vingt-quatre, sept jours par semaine. Telle une chaîne de production qui ne peut jamais s'arrêter, elle monte et descend dans l'ascenseur, marche de long en large dans les corridors de l'hôtel, frappe à toutes les chambres, répète les mêmes questions aux employés qui sont complices (« Est-ce qu'il y en a? ») ou aux clients potentiels (« Tu achètes? »), doit passer les hommes les uns après les autres, prendre sa douche, retourner à l'ascenseur, recommencer toujours en tenant compte du temps écoulé et calculant à chaque rencontre le montant qu'elle a gagné. C'est tout en elle qui doit apporter le plaisir à l'homme qui la paie : ses paroles, ses regards, ses mouvements, sa technique sexuelle, son toucher, son apparence extérieure et son cri. L'amour est réduit à ce qu'il a de plus technique et mécanique, le corps est réduit à un outil pour faire jouir qui ne peut jamais s'arrêter. L'ouvrier aliéné peut avoir l'impression de vivre attaché à sa machine et ne faire qu'un avec elle. Pour la prostituée, la machine est littéralement son propre corps.

Pourtant, l'argent gagné ne revient pas totalement à la fille, servant plutôt à financer les activités du souteneur allant du jeu, à la drogue en passant par la fréquentation d'autres prostituées. Non seulement la femme est dépossédée de son corps mais elle est aussi dépossédée du « fruit » de son travail. Celle qui n'a pas la chance

¹⁵ HERSHATTER, Gail, *Dangerous Pleasures : Prostitution and Modernity in Twentieth-Century Shanghai*, Los Angeles, University of California Press, 1999, p. 374

¹⁶ « Tes nuits noires, mes jours blancs », p. 62

d'être à son propre compte et qui doit se mettre sous la protection d'un souteneur voit le contrôle sur son corps et sur le revenu qu'il engendre lui échapper :

« L'argent qu'elle [Xiao Shanghai] a gagné suffirait amplement à payer l'achat d'une usine mais maintenant, elle n'a sur elle que 500 kuais. En travaillant jusqu'à aujourd'hui, elle ne s'est jamais achetée de vêtements, n'est jamais allée manger au restaurant. »¹⁷

Non seulement le travail que fait Xiao Shanghai n'est pas valorisé mais aussi, elle est entièrement privée du salaire qui devrait lui revenir. Mao Zedong parlait de la grande machine socialiste dans laquelle chaque individu devait être le petit boulon voué à son maintien et à son bon fonctionnement. Désormais, on parle d'une grande machine capitaliste dans laquelle des individus comme Xiao Shanghai sont écrasés par l'engrenage. Dans son texte intitulé « Woman in Difference »¹⁸, Gayatri Chakravorty Spivak aborde la question du corps de la femme à travers l'analyse de la nouvelle « Dolouti the Bountiful » de Mahasweta Devi, qui elle aussi, met en scène l'exploitation de la femme à travers la prostitution et montre comment un système capitaliste s'érige sur le corps des femmes. Ce corps, Spivak en parle en terme de « dernière instance ». L'action de la nouvelle que Spivak analyse se situe dans l'Inde qui a acquis son indépendance de l'Angleterre, mais où les pratiques féodales persistent et s'imbriquent aux pratiques capitalistes, créant un système où, sous des dehors de démocratie nouvellement acquise, la vieille exploitation des classes pauvres persiste. Les dettes de ses parents faisant d'elle et de sa famille les esclaves de leur créancier à travers un système d'esclavage qu'on transmet d'une génération à une autre avec le poids de la dette, le personnage de Douloti est forcé de se prostituer. Son corps et le revenu qu'il génère appartiennent totalement au créancier qui se sert de cet argent pour financer ses entreprises, ce qui fait dire à Spivak que « le corps de la femme est donc la dernière instance dans un système où le régulateur demeure le prêt : le capital de l'usurier imbriqué à chaque niveau dans le capital industriel national et transnational. »¹⁹

Cette « dernière instance », c'est le corps de la femme impliqué dans le mode de production capitaliste parce que le revenu qu'il génère est à la base du capital. Or, la femme ne jouit jamais des bénéfices et se trouve ainsi écartée de ce même système pour

¹⁷ « Tes nuits noires, mes jours blancs », p. 63

¹⁸ SPIVAK, Gayatri Chakravorty, « Woman in Difference », *Outside in the Teaching Machine*, New York, Routledge, 1993, p. 77-95

¹⁹ Idem, p. 82 « Woman's body is thus the last instance in a system whose general regulator is still the loan : usurer's capital, imbricated, level by level, in national industrial and transnational global capital. »

lequel elle travaille. Dans la nouvelle de Mian Mian, le revenu généré par les prostituées, en particulier Xiao Shanghai, leur échappe et se trouve réinjecté dans le système de plusieurs façons et à différents échelons : les pots-de-vin qui circulent et qui augmentent le potentiel de consommation de ceux qui les reçoivent, l'argent gagné par les triades grâce à la prostitution se trouve réinvesti dans d'autres « projets », légaux ou non, etc. Bref, les capitaux circulent sur le dos de la prostituée. En fait, la prostituée peut aussi être remplacée par tout autre groupe subalterne dont l'exploitation fait rouler l'économie : les employées exploitées dans les ateliers, les travailleurs migrants illégaux, etc. L'ironie dans tous ces cas est que l'argent est perçu comme le moyen d'acquérir la liberté et d'avoir une vie meilleure mais il se révèle n'être qu'un autre moyen d'asservissement, tout dépendant de la position dans laquelle on se trouve au sein de la machine capitaliste.

4.6 Corps nié, dévalorisé et meurtri

Dans ce système, le corps lié à une subjectivité, à des sentiments et à des sensations est nié de plusieurs façons. Tout d'abord, on nie l'individualité des femmes qui sont interchangeable, une pouvant en remplacer une autre. C'est ce qui arrive à Xiao Shanghai qui est abandonnée par son souteneur puis remplacée par une fille plus jeune et en meilleure santé parce qu'elle ne rapporte plus assez. Négation aussi de la sexualité de la femme alors que ses désirs et son propre plaisir ne peuvent s'exprimer librement, toujours au service du profit et du plaisir des autres. De la même façon, la maternité est dévaluée parce qu'elle nuit aux affaires ou embête tout simplement les hommes, Xiao Shanghai devant subir deux avortements contre son gré parce que son amant l'exige. Enfin, la santé de la femme est complètement négligée car elle entraîne des frais inutiles. La femme doit obéir au client s'il décide de ne pas utiliser le condom, elle doit travailler malgré ses règles ou la maladie et se voit parfois refuser tout traitement.

Corps malade, avorté, surtravaillé, mal nourri, pas assez habillé, drogué, battu, violé, qui inspire à la fois le désir et le dégoût, il est examiné sous tous les angles possibles. Ainsi, Mian Mian parle de la maladie de Xiao Shanghai en des termes directs qui ne cachent ni la douleur ni le sang qui coule :

« Après plusieurs traitements, elle a repris le commerce. Après plusieurs fois, elle a recommencé à saigner. Une fois, elle saignait sans que ça arrête. On l'a amenée à l'hôpital, elle y est restée quelques jours puis à sa sortie elle a recommencé. Seulement, quand elle le faisait c'était terriblement douloureux, sa technique en a été affectée et s'est détériorée,

son utérus était usé. Xiao Shanghai est bonne pour les rebuts! Xiao Shanghai est bonne pour les rebuts! C'est ce que tout le monde disait. »²⁰

Mian Mian utilise le mot *feidiao* qui renvoie à l'idée de quelque chose d'usé, d'inutilisable, qui est en train de se décomposer. Le corps de Xiao Shanghai qui était décrit dans sa beauté (« elle semble blanche comme neige » ou « un client lui a dit que sa peau avait la texture des boules de riz glutineux faites de la farine de riz la plus fine qui soit »²¹) ne vaut plus rien, il cache une maladie innommable qui le détruit lentement, les organes de la femme devenant pareils à des déchets qui répugnent par le sang et par la maladie. Xiao Shanghai est littéralement jetée aux rebuts par son souteneur qui perd de l'argent parce qu'elle ne peut pas se servir de tout son corps pour travailler, ne pouvant que faire des fellations qui ne sont pas assez lucratives.

« Parce que le mari [nom donné au souteneur] a décidé d'aller à Macao et qu'il ne peut pas amener Xiao Shanghai, parce que Xiao Shanghai ne peut que se servir de sa bouche pour le travail et que ça coûte tellement cher d'aller à Macao, il a besoin de quelqu'un qui peut travailler tant d'en haut que d'en bas. »²²

Mian Mian n'accorde pas une seule ligne aux clients qui peuvent être infectés par Xiao Shanghai. Ce à quoi elle accorde de l'attention et qui est malheureusement oublié dans tous les discours où la prostituée est présentée comme source de maladie, c'est la femme qui souffre dans son corps et dans son esprit. Les sensations de douleur et le sang sont ce que Xiao Shanghai vit dans son corps. C'est aussi l'usure du corps dont elle est victime après sa sortie de prison et son énième avortement :

« Après l'opération, elle a complètement perdu ses formes, son visage et son corps se sont affaiblis, en particulier son ventre et ses fesses, ses yeux noirs ont perdu de leur éclat, seuls ses cils conservaient leur belle courbe. »²³

Ce qu'elle vit dans son esprit, c'est la honte de se sentir souillée et inutile, c'est aussi l'inquiétude de ne pas pouvoir gagner sa vie.

4.7 Sexe, désir et amour

La sexualité est traitée sensiblement de la même façon, n'ayant rien d'érotique ou de pornographique, renvoyant plutôt à des faits bruts vidés de leur dimension de plaisir et

²⁰ « Tes nuits noires, mes jours blancs », p. 63

²¹ Idem, p. 62

²² Idem, p. 63

²³ Ibidem

de jouissance. L'intention n'est pas de décrire le sexe de façon à ce qu'il excite le lecteur, puisqu'il est plutôt présenté comme un travail redondant et exigeant où le plaisir de Xiao Shanghai est soumis à celui du client. La vente du sexe est coupée du propre désir sexuel de la prostituée, celle-ci faisant clairement la distinction entre son travail et ses sentiments amoureux. Xiao Shanghai semble aimer son travail au sens où elle aime la sensation qu'elle plaît aux hommes, qu'elle est désirée par eux. De la même façon, elle aime aider les hommes qui souffrent d'impotence, comme si elle avait la mission d'apporter un peu de réconfort par le sexe :

« En réalité, Xiao Shanghai ne peut pas supporter de voir des hommes impuissants, elle se sent alors triste, parfois elle pleure car c'est à ses yeux une chose qui devrait rendre malheureux. C'est pourquoi elle consacre toutes ses énergies à aider ces hommes impotents et si c'est vraiment impossible d'arriver à un résultat positif, elle ne demande que la moitié du prix normal même si, plus souvent qu'autrement, les clients tiennent à payer le prix complet. »²⁴

Le sexe est le moyen par lequel elle se sent valorisée en tant que personne. C'est la seule chose qui lui permet de recevoir des compliments ou qui lui fait sentir qu'elle est appréciée, voire aimée et utile. C'est à travers le sexe qu'elle montre sa valeur et ses talents car malgré le dédain des autres prostituées à son égard, malgré la brutalité de son souteneur et malgré les stigmates attachés à la profession, elle a la conviction qu'elle est bonne. Et dans sa quête constante d'affection, le moindre compliment est pareil à une pluie dans le désert :

« Tous les hommes assouvissent sur son corps une foule de fantasmes et elle excelle à apprendre de chaque relation sexuelle avec eux. Chaque fois qu'un homme fait l'éloge de sa technique, elle est particulièrement heureuse. »²⁵

Quant à Ye Meili, elle réussit à trouver son propre plaisir quelque part entre le client qu'elle sert pour l'argent et l'autre qu'elle sert parce qu'il lui plaît et qu'elle le désire : « elle baise les hommes et parfois dépense pour eux l'argent qu'elle a elle-même gagné, elle dit que ce n'est pas pareil car se sont des amis. »²⁶. Son plaisir naît d'une part de tromper les hommes, qu'ils soient souteneurs ou clients, en leur soutirant ce qu'elle veut et d'autre part, il vient aussi de sa capacité à payer pour avoir des hommes de la même façon que le client paye pour la prostituée. Le sexe est une arme dont elle use à sa guise comme le montre l'épisode où ayant réussi à passer à Macao, elle n'a pas d'argent pour

²⁴ « Tes nuits noires, mes jours blancs », p. 62

²⁵ Ibidem

²⁶ Idem, p. 64

payer le passeur qui se paie en nature en la violant. Or, sans vouloir banaliser la violence sexuelle faite aux femmes, dans la bouche de Ye Meili, l'horreur du viol est désamorcée parce qu'elle affirme avec bravade qu'il la violée jusqu'à ce qu'elle jouisse, laissant ainsi entendre que ce que l'homme croyait être une agression pour se venger n'était pour Ye Meili qu'une façon de s'en sortir sans trop perdre de plumes où elle y a même trouvé du plaisir.

Cette coupure entre la femme et sa sexualité est évidente lorsqu'on examine la question de l'amour. On prend pour acquis que le lien entre l'amour et l'acte sexuel est naturel et universel tout en pensant que la prostituée est incapable de faire la distinction entre l'intimité amoureuse et l'acte sexuel lui-même. Or, la prostituée est capable de maintenir des barrières entre les sentiments amoureux qu'elle peut avoir et ce qui demeure essentiellement un travail. Pour Xiao Shanghai : « son amour est dans son cœur, pas sur son corps, il n'a jamais été sur son corps[...] »²⁷. Toute sa vie tourne autour du sexe, mais il n'arrive jamais à combler son besoin presque maladif de se sentir aimée et appréciée. Ce qui l'émeut et ce qui la rend folle, c'est d'être prise dans les bras de son souteneur et d'être rassurée par lui. Elle a besoin de croire qu'un homme l'aime et pour entendre ces mots, elle est prête à tout. Or, entre ce qu'elle croit être de l'amour et la réalité, la distance est bien grande. Tant pour Xiao Shanghai que pour Baifen mei, le verbe *xiang* répété avec insistance et qui peu être traduit par « penser », « croire » ou « être persuadé » est le verbe qu'elles utilisent pour définir leur conception de l'amour mais qui ne font que montrer à quel point cette conception est erronée. « Elle croit l'aimer », « Elle ne peut pas vivre sans lui, s'il n'est pas là rien ne va, elle croit que c'est ça l'amour », « Elle croit que l'amour c'est ça. », ces convictions sont vite démenties lorsqu'on voit la façon dont ces femmes sont abandonnées par les hommes dont elles croient être aimées. Comme dans la plupart des nouvelles de Mian Mian, l'amour ici est une faiblesse : à s'abandonner à l'autre aveuglément, on finit toujours trompée et abusée. Les filles s'accrochent chacune à leur idéal. Pour Xiao Shanghai, c'est cette perversion du mariage avec son souteneur :

« [...] elle a un homme qu'elle peut traiter d'époux, elle croit qu'elle l'aime, elle lui a donné son cœur, elle n'a toujours voulu qu'un seul homme, maintenant elle ne veut que lui, elle peut tout faire pour lui et puis de toute façon, elle est maintenant prostituée, aucun homme ne voudra plus jamais d'elle. »²⁸

²⁷ « Tes nuits noires, mes jours blancs », p.62

²⁸ Ibidem

Le souteneur qui dit à la prostituée « Tu es ma femme, je suis ton homme » donne à la fille l'illusion d'un « mariage », d'avoir une relation qui reproduit les normes établies dans la société où l'homme est là pour la protéger. Mian Mian décrit là une situation où le mariage en tant qu'institution préconisée par la société et présentée comme devant être l'idéal de toutes les jeunes filles est rendu grotesque, perversi. Xiao Shanghai et son souteneur reproduisent le mariage dans ce qu'il y a de plus opprimant et d'inégal pour la femme.

Pour Baifen mei, l'idéal est celui du grand amour et du sacrifice qui l'accompagne. Évidemment le sacrifice est supporté par la femme. Dans la poésie chinoise classique, l'image de la beauté abandonnée par son lettré, se réfugiant dans son pavillon, s'enivrant de vin en espérant le retour de celui qu'elle aime est une image répandue. Dans l'univers de Mian Mian, la beauté que son musicien a quittée se réfugie dans une chambre d'hôtel miteuse et se drogue à l'héroïne pour oublier sa douleur et pour retrouver à travers l'extase que procure la drogue celui qu'elle a perdu. Ce n'est qu'une fausse libération au même titre que les autres stratégies employées par les femmes de la nouvelle (tentative de suicide, fuite ou trouver un autre homme qui serait moins pire que le précédent) car elles n'arrivent pas à briser l'encerclement dont sont victimes les prostituées. Comme les autres héroïnes de Mian Mian que nous avons vu au chapitre trois, les femmes dans « Tes nuits noires, mes jours blancs » sont encerclées par un monde d'homme qui les exploitent, elles le sont aussi par les idées de ceux qui les exploitent et qu'elles ont intégrées. Elles sont des « esclaves sans chaînes », les chaînes se trouvant dans leur tête étant plus solides que si elles étaient faites de fer. C'est à mon avis ce qui devrait choquer et déranger, et non les descriptions à caractère sexuel.

4.8 La voix de la prostituée et des autres marginaux

Ces descriptions souvent très détaillées de la vie intime des prostituées et des relations qu'elles ont avec leurs clients choquent et attirent le lecteur tout à la fois mais, elles ne sont que des manifestations en surface qui cachent l'exploitation sexuelle, économique et émotive des femmes, leur vie précaire et incertaine, le vacuum affectif dans lequel elles vivent où toutes émotions sincères sont détruites ou trompées, où la véritable amitié n'existe pas et où le destin de son prochain nous laisse froid et indifférent. La narration nous plonge dans cet univers sans ménagement, sans fausses pudeurs et sans prendre parti. Le discours officiel est prisonnier du paradoxe de la

prostituée comme victime et coupable, il doit défendre les droits de la femme (c'est le rôle du gouvernement) mais en même temps, il porte la majorité du blâme sur celle qu'il doit défendre. Mian Mian refuse ce paradoxe et refuse de prendre parti. Ses prostituées ne sont ni ange ni démon, elles sont des femmes qui tentent de survivre avec ce qu'elles ont ou plutôt avec ce qu'on leur fait croire qu'elles ont de plus important : leur corps. Mian Mian soulève le paradoxe d'un corps valorisé pour le plaisir sexuel qu'il peut procurer aux hommes mais qui, dans un même souffle, est dévalorisé par eux, ceux-ci faisant sentir à la femme que son corps est honteux et sale. Même chose pour la sexualité et le désir de la femme qui ne peuvent trouver leur accomplissement que dans la satisfaction du désir de l'homme. L'auteure ne répond pas à la question : « Pourquoi les femmes choisissent-elles la prostitution? » car il y a autant de réponses qu'il y a de femmes. Elle laisse plutôt le lecteur osciller entre la sympathie pour les filles et la colère contre elles sans jamais pouvoir porter de jugement définitif, Mian Mian cultivant l'ambiguïté morale de ses personnages parce que la réalité est plus complexe que l'image des bons et des méchants.

Mian Mian écrit de façon crue, directe, non-censurée et hyper-réaliste, n'employant jamais de métaphore polies et appelant toujours les choses par leur nom. Les prostituées ne parlent jamais elles-mêmes, leur voix étant toujours rapportée par l'intermédiaire de la narratrice qui raconte leur histoire et leurs émotions. Pourtant, loin de masquer la voix de la femme, la narration se module à elle, aux rythmes et aux émotions des différents personnages, devenant tantôt douce et pleine de chaleur, semblant caresser le corps de Xiao Shanghai et s'attacher à ses sensations :

« On joue du piano dans le grand hall de l'hôtel. Elle ne connaît pas le nom de cet air mais l'écouter lui procure une sensation agréable de bien-être, comme si les notes effleuraient doucement la surface de sa peau. Un client lui a déjà dit que sa peau avait la texture des boules de riz glutineux faites de la farine de riz la plus raffinée qui soit. »²⁹

tantôt nerveuse et désespérée lorsqu'elle décrit la dépendance de Xiao Shanghai à son souteneur :

« Ses yeux noirs sont une fenêtre sur son âme : elle a un homme qu'elle peut appeler "chéri", elle croit qu'elle l'aime, elle lui a donné son cœur, elle n'a toujours voulu qu'un seul homme et maintenant elle ne veut que lui, elle peut faire n'importe quoi pour lui car de toute façon, elle est une pute, personne ne voudrait d'elle maintenant. »³⁰

²⁹ « Tes nuits noires, mes jours blancs », p. 62

³⁰ Ibidem

tantôt affirmative et pleine de bravade lorsqu'elle décrit les péripéties de Ye Meili qui veut passer à Macao :

« Leur bateau a été poursuivi, Ye Meili trouvait ça terriblement marrant et engueulait de toutes ses forces le capitaine en lui criant comment peut-on conduire aussi lentement. Le capitaine avait peur qu'elle crie trop fort, la seule chose à faire était d'accélérer, les secousses du bateau heurtaient le cul de Ye Meili mais leur fuite a réussi. »³¹

Chaque femme a un rythme qui lui est propre, ce rythme si précieux pour Mian Mian qu'elle tente de faire sentir avec ses mots, mais que la traduction en français n'arrive pas à rendre avec toute la justesse qu'il se doit. Elle redonne ainsi à chacune de ces femmes une individualité, un nom, une histoire, des expériences, des désirs et des sentiments, comme si son écriture venait contrecarrer la dépersonnalisation dont elles sont victimes quotidiennement. Ces femmes sans voix s'expriment avec leur corps, avec leur regard, mais surtout avec leur cri. La seule attente que les hommes ont envers elles c'est qu'elles crient assez fort pour les exciter et montrer qu'elles jouissent :

« Le cri de Xiao Shanghai est parfait. Est-elle vraiment en train de jouir ou fait-elle seulement semblant, personne ne le sait, elle ne l'a jamais dit parce que personne ne lui a jamais posé cette question. »³²

On ne leur demande pas ce qu'elles pensent, ce qu'elles veulent ou ce qu'elles ressentent, on exige seulement qu'elles fassent bien leur travail. Mian Mian nous montre de l'intérieur leur vie, leur corps exploité et surtravaillé, leurs aspirations et leurs petites stratégies de survie pour résister tant bien que mal à leur réduction au statut d'objet passé des mains d'un homme à celles d'un autre. Mais ces filles restent tout de même muettes, toujours représentées par une autre voix que la leur. La voix de l'auteur, malgré toute sa bonne volonté et son refus d'être porte-parole de qui que ce soit, s'ajoute à toutes les autres voix qui parlent de et pour la prostituée, ce qui ne change pas le fait que son corps reste prisonnier d'un système qui fait de lui une marchandise vendue au nom du profit.

Ces personnages, qu'ils soient hommes ou femmes, sont tous prisonniers de leur statut de marginal, ils veulent y échapper par tous les moyens mais leur libération est illusoire. Ce chapitre se concentre avant tout sur la femme, en particulier sur la figure de la prostituée, mais l'homme ne doit pas être exclu de l'analyse. Le cas de Xiao Xi'an est exemplaire. Ce n'est pas seulement la femme qui souffre, l'homme aussi est prisonnier d'un système qui est là pour maintenir les gens dans leur état subalterne. Le nom de Xiao

³¹ « Tes nuits noires, mes jours blancs », p. 64

³² Idem, p. 62

Xi'an renvoie évidemment à la célèbre ville de Xi'an au nord la Chine, ville dont l'ancien rôle de capitale impériale n'est plus qu'un lointain souvenir et ne fait que mettre cruellement en évidence son statut de laissée pour compte du boum économique lorsqu'on la compare aux autres villes du Sud et de la côte. Ce sont dans les provinces centrales de la Chine comme le Shanxi, le Shaanxi ou les régions du Nord-Ouest comme le Ningxia et le Gansu qu'on retrouve la plus grande pauvreté et le plus grand retard économique. Pour le garçon de Xi'an qui n'a connu que la misère, les grandes villes du Sud sont le nouvel Eldorado. Voulant quitter la misère qu'il a toujours connue, en quête non seulement d'argent, mais aussi d'un statut social, ses activités dans les triades lui permettent de vivre une vie meilleure :

« Il est un enfant né dans la misère mais maintenant, il peut porter des jeans dernier cri, il peut courir les putes, il peut manger à tous les jours des pommes importées et il peut aussi envoyer de l'argent à la maison. »³³

Les jeans, les putes et les pommes sont les symboles de son ascension sociale et de son nouveau statut : être enfin quelqu'un, avoir de la face (*mianzi*), consommer et se payer du bon temps. Or, la réalité est qu'il n'est qu'un pion au sein des triades, un pion aveuglé par les jeans, les putes, les pommes et tout l'argent qu'il voit circuler sous son nez au point où il en oublie sa vraie place. En volant l'argent des triades, il a transgressé la règle en se prenant pour ceux qu'il sert. Pour un instant, il s'est senti au-dessus de sa condition, le laquais devenant le maître. Sa quête d'une fille pour l'accompagner dans sa cavale n'est qu'une autre façon pour lui d'afficher son nouveau statut, la prostituée devient le trophée qui fait de lui un vrai homme. Or, les filles qu'il cherche à acheter le rejettent de façon méprisante et le chef qui le liquide ne fait que lui rappeler sa vraie place. De la même façon dont les prostituées sont dépossédées de leur corps en étant prisonnières d'un système basé sur l'exploitation, Xiao Xi'an ne s'appartenait déjà plus, il était devenu lui aussi un petit boulon dans la grosse machine capitaliste. Après le meurtre de Xiao Xi'an, Petite Colombe dit : « [...] la seule erreur qu'il ait commise a été d'oublier qu'il était pauvre. Il a complètement oublié. Il ne savait pas que 400 000 kuais peuvent vite partir en fumée. »³⁴ Car ce n'est pas l'argent qui fait d'un pauvre un riche ou qui fait d'un être asservi un être libre. C'est sa place dans l'engrenage social qui est déterminante. Les paroles de Petite Colombe sont chargées de fatalité et témoignent de la difficulté de changer sa condition, particulièrement en Chine. Subalterne un jour,

³³ « Tes nuits noires, mes jours blancs », p. 61

³⁴ Idem, p. 65

subalterne toujours. Et comme l'a montré Spivak, « le subalterne ne peut pas parler »³⁵. Même si Mian Mian crée un espace pour la prostituée, pour le voyou ou pour la droguée, ils ne peuvent jamais parler, l'auteure ne peut que les représenter. Ils demeurent des personnages, sans doute très réalistes, mais tout de même créés par la fiction de quelqu'un d'autre et leur histoire ne peut se substituer aux vraies paroles de ces gens vivant dans la marginalité et pour qui l'issue semble décidée à l'avance. La fin tragique de Xiao Xi'an et les dernières paroles de Petite Colombe sont là pour nous le rappeler.

³⁵ SPIVAK, Gayatri Chakravorty, « Can the Subaltern Speak ? », *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson et Lawrence Grossberg [éd.], Chicago, University of Illinois Press, 1988, p. 308

Conclusion

À travers les quatre chapitres précédents, je voulais arriver à brosser un portrait clair et détaillé des enjeux présents dans les nouvelles de Mian Mian tout en tentant de situer l'auteure et son œuvre, à la fois dans le contexte plus vaste de la société chinoise changeante des années 90 et dans le contexte de l'écriture féminine en Chine. Mian Mian partage avec les artistes de sa génération le besoin de décrire la vie pour elle-même en posant sur elle un regard personnel et subjectif qui en capte toutes les manifestations et le fourmillement :

« Nous n'avons aucun moyen de transformer la société, tout ce que nous pouvons produire [à travers l'écriture] sont les possibilités limitées de la vie individuelle : sur une courte période, dans un désert pareil au néant, nous empoignons avidement la vie en en savourant les différents charmes et nuances. »¹

La vie individuelle chez Mian Mian et pour la plupart des auteures chinoises contemporaines, c'est avant tout celle des femmes, leur intimité et leurs expériences qui les fascinent et qu'elles couchent sur les pages de leurs nouvelles. Avec ses personnages de jeunes filles délurées, impulsives et émotives, les nouvelles de Mian Mian montrent de façon évidente l'ambiguïté qui existe entre des comportements et un mode de vie qui se veulent une tentative d'affirmation de soi et leurs résultats souvent désastreux alors que le personnage féminin oscille entre la force et la faiblesse, entre la confiance et le désespoir.

En ce sens, si on regarde le projet de l'écriture du corps dans l'œuvre de Mian Mian à la lumière des théories élaborées par des féministes comme Cixous ou Irigaray, on se rend compte que faire de la femme un sujet pour remplacer sa position traditionnelle d'objet devient problématique. Revendiquer et remettre en valeur son corps est senti par la femme comme un geste d'affirmation. Que ce soit à travers la sexualité ou à travers le travail de création, la femme qui décide d'occuper la position de sujet qui énonce rencontre de multiples obstacles, le corps étant perçu comme un outil d'affirmation de soi, mais devenant aussi la raison pour laquelle la libération échoue. Mian Mian rend bien visible cette ambivalence du corps qui est la source des sensations et du plaisir à l'effet libérateur, mais qui est en même temps source de souffrance à travers lequel se vit la dépendance, la douleur et l'exploitation.

Le corps est un sujet d'étude riche et vaste qui permet de comprendre la complexité de l'œuvre de Mian Mian, complexité malheureusement passée inaperçue aux

¹ WANG, Hongtu, « Guanyu women zhe yidai ren » (À propos de notre génération), *Shanghai wenxue*, (*Littérature de Shanghai*), 1997, numéro 1, p. 76

yeux de plusieurs critiques et lecteurs. Ce travail se devait d'éviter de trop s'éloigner du sujet principal et de ce fait, j'ai dû traiter de certains aspects de façon très sommaire alors qu'ils auraient mérité une étude à eux seuls. Un de ces aspects est la question du rôle des médias dans la réception et la diffusion des œuvres de Mian Mian. On peut parler de sensationnalisme, de récupération d'un phénomène, de commodification de l'auteure et de son œuvre mais on peut aussi aborder toute la question du marketing et de l'implication de l'auteure dans ce processus. La création du site web de Mian Mian avec des extraits d'entrevues, des photos et des extraits de son roman ou encore sa stratégie de mise en valeur de sa jeunesse et de sa beauté à travers des photos artistiques participent à la création d'un personnage « Mian Mian » et témoignent du virage que prennent certains auteurs qui ne se contentent plus d'écrire mais qui se soucient aussi de leur image et de sa mise en marché. À ce titre, Mian Mian n'est pas la seule puisque Wei Hui utilise les mêmes procédés².

D'autre part, la question de l'anti-intellectualisme est aussi pertinente. Dans ses entrevues, Mian Mian refuse l'image de l'auteure qui soupoudre tous ses discours des termes théoriques ou des grandes questions de l'heure. Quand on lui demande si elle a lu tel ou tel auteur, elle dit franchement non (ou bien qu'elle a simplement feuilleté le livre), quand on lui demande ce qu'elle pense de telle ou telle théorie, elle dit franchement qu'elle s'en fiche. Dans ses nouvelles, on remarque la façon ironique et négative avec laquelle les intellectuels mâles sont représentés, on note aussi la façon dont Mian Mian joue avec les types de cultures en incorporant tous les éléments de la culture populaire dans des formes littéraires (la nouvelle et le roman) essentiellement élitistes. L'anti-intellectualisme de Mian Mian est en opposition directe avec un milieu intellectuel masculin, élitiste, poseur et dominant où la femme ne trouve pas sa place et où sa voix n'est pas libre de s'exprimer.

Enfin, un aspect que j'aurais aimé traiter mais qui m'aurait amenée trop loin et qui, en fait, aurait exigé une étude à part entière, est la question de la sexualité non-normative et son rapport à l'hétérosexualité dans les nouvelles de Mian Mian. La franchise et l'ouverture de Mian Mian sur ce sujet contraste fortement avec le tabou et l'ignorance qui règnent encore en Chine. Bisexuels, lesbiennes, homosexuels,

² Son roman *Shanghai Baby* publié chez Philippe Picquier a trois couvertures différentes avec les photos de l'auteure, vêtue de vêtements en soie au style chinois revampés et modernisés, mettant en valeur son corps et sa beauté.

transexuels et travestis sont présents dans les nouvelles même si leur présence est surtout accessoire et que leur sexualité n'atteint jamais le même degré d'importance que l'hétérosexualité. Par exemple, dans la nouvelle « Tous les enfants ont droit à leur bonbon », Mian Mian consacre un chapitre à un couple de lesbiennes simplement nommées A et B. Ce qui d'un regard extérieur ressemble à une relation lesbienne est en fait une reproduction d'une relation hétérosexuelle car A se sent plus homme que femme et B rêve que A subisse l'opération afin qu'elle devienne réellement un homme, que B puisse la présenter à ses parents et qu'elles puissent se marier pour vivre des jours heureux ensemble. La narratrice de la nouvelle est fascinée par ce couple qui représente à ses yeux la relation « hétérosexuelle » idéale. En fait, tout personnage homosexuel (comme Chocolat ou Kiwi) est « idéal » aux yeux des différentes narratrices hétérosexuelles des nouvelles. Bien que la sexualité non-normative chez Mian Mian soit essentiellement présentée à travers un regard extérieur et hétérosexuel, sa présence dans les nouvelles témoigne d'une ouverture et d'un désir d'aborder toutes les formes de désir qui méritent d'être examinés

Avec ce travail, je voulais permettre au lecteur d'avoir une meilleure compréhension de la Chine des années 90 tant dans le milieu social que dans le milieu culturel. Lors de mon séjour là-bas, la réaction des gens lorsqu'ils apprenaient que je travaillais sur la littérature des années 90 en était souvent une de surprise, d'incompréhension, de rigolade et même de pitié (« Pauvre petite, elle va se casser les dents! »). Ce que plusieurs n'arrivaient pas à comprendre, trop occupés qu'ils étaient à vénérer un passé culturel grandiose, c'est la richesse et la diversité que génère la jeune génération d'auteurs et d'artistes dans un contexte de transformations sociales. Éveiller la curiosité du lecteur afin qu'il s'intéresse de plus en plus à la littérature faite par les femmes en Chine, des auteures qui innovent et qui bousculent les conventions, et donner une vision plus riche, plus étoffée de l'écriture de Mian Mian afin de la faire découvrir au monde autrement que par le scandale et la controverse sont les buts qui m'ont motivée à rédiger ce travail, devenant les forces qui parcourent le texte et qui, je l'espère, encourageront d'autres personnes à s'engager dans ce domaine de recherche riche en belles découvertes.

Bibliographie

Textes de Mian Mian étudiés :

MIAN MIAN, « Yi ge jiaorou zaozuo de wanshang » (Une soirée qui manque de naturel), *Xiaoshuo jie (Le Monde du roman)*, 1997, numéro 1, p. 164-174.

« La, La, La », *Xiaoshuo jie (Le Monde du roman)*, 1997, numéro 4, p. 60-76.

« Jiu ge mubiao de yuwang » (Le désir de neuf objectifs), *Xiaoshuo jie (Le Monde du roman)*, 1998, numéro 2, p. 153-166.

« Mei ge hao haizi dou you tang chi » (Tous les enfants ont droit à leur bonbon), *Shanghai wenxue (Littérature de Shanghai)*, 1998, numéro 8, p. 56-65.

« Ni de heiye, wo de baitian » (Tes nuits noires, mes jours blancs), *Furong (Lotus)*, 1999, numéro 6, p. 61-65.

« Xianggang qingren » (L'Amant de Hong Kong), *Yansuan qingren (Amant acide)*, Shanghai, Sanlian shudian, 2000, p. 5-29

« Yansuan qingren » (Amant acide), *Yansuan qingren (Amant acide)*, Shanghai, Sanlian shudian, 2000, p. 122-139.

« Kan zai Shanghai de laowai nanren » (Les hommes étrangers à Shanghai), *Yansuan qingren (Amant acide)*, Shanghai, Sanlian shudian, 2000, p. 140-142.

Ouvrages publiés par Mian Mian :

a) recueils de nouvelles :

Mei ge hao haizi dou you tang chi (Tous les enfants ont droit à leur bonbon), Shijiazhuang, Huashan wenyi chubanshe, 1999, 160 p.

Yansuan qingren (Amant acide), Shanghai, Sanlian shudian, 2000, 150 p.

b) roman :

Tang (Bonbon), Beijing, Zhongguo xiju chubanshe, 2000, 274 p.

c) traduction française du roman *Tang* :

Les bonbons chinois, Paris, Éditions de l'Olivier, 2001, 319 p.

Ouvrages de référence :

AMES, Roger T., Thomas P. Kasulis et Wimal Dissanayake, *Self as Body in Asian Theory and Practice*, Albany, State University of New York Press, 1993, 385 p.

Asiaweek, édition spéciale sur Shanghai, 30 mars 2001, volume 27, numéro 12

- BARLOW, Tani E., « Politics and Protocols of *Funü* : (Un)Making National Woman », *Engendering China : Women, Culture and the State*, Christina K. Gilmartin, Gail Hershatter, Lisa Rofel et Tyrene White [éd.], Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1994, p. 339-359
- BARLOW, Tani E., « Theorizing Woman : *Funü, Guojia, Jiating* (Chinese Woman, Chinese State, Chinese Family) », *Body, Subject and Power in China*, Angelina Zito et Tani E. Barlow [éd.], Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 253-289
- BARMÉ, Geremie R., *In the Red : on Contemporary Chinese Culture*, New York, Columbia University Press, 1999, 512 p.
- BELL, Shannon, *Reading, Writing and Rewriting Prostitute Body*, Indianapolis, Indiana University Press, 1994, 230 p.
- BUTLER, Judith, *Bodies That Matter : On the Discursive Limits of Sex*, New York, Routledge, 1993, 288 p.
- CHOW, Rey, *Primitive Passions : Visuality, Sexuality, Ethnography and Contemporary Chinese Cinema*, New York, Columbia University Press, 1995, 252 p.
- CLÉMENT, Catherine et Hélène Cixous, *La jeune née*, Paris, Union Générale d'Édition, coll. 10/18, série Féminin Futur, 1975, 296 p.
- DALLERY, Arleen B., « The Politics of Writing (the) Body : Écriture Féminine », *Theorizing Feminism : Parallel Trends in the Humanities and Social Sciences*, Anne C. Hermann et Abigail J. Stewart [éd.], San Francisco, Westview Press, 1994, p. 288-300.
- DUTTON, Michael, *Streetlife China*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 304 p.
- GROSZ, Elizabeth, *Volatile Bodies : Towards a Corporeal Feminism*, Indianapolis, Indiana University Press, 1994, 148 p.
- GROSZ, Elizabeth et Elspeth Probyn [éd.], *Sexy Bodies : The Strange Carnalities of Feminism*, , New York, Routledge, 1995, 305 p.
- HERSHATTER, Gail, *Dangerous Pleasures : Prostitution and Modernity in Twentieth-Century China*, Los Angeles, University of California Press, 1999, 591 p.
- HUOT, Claire, « Here, There, Anywhere : Networking by Young Chinese Writers Today », *The Literary Field of Twentieth-Century China*, Michael Hockx [éd.], Richmond, Curzon Press, 1999, p. 198-215.
- HUOT, Claire, *China's New Cultural Scene : A Handbook of Change*, Durham, Duke University Press, 2000, 258 p.
- IRIGARAY, Luce, « Quand nos lèvres se parlent », *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, collection Critique, 1977, p. 203-217

- IRIGARAY, Luce, *Speculum de l'autre femme*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Critique, 1974, 463 p.
- JACCARD, Roland, « Les filles de Shanghai », *Le Monde*, vendredi 9 mars 2001, p. IV
- JONES, Gary, « Mian Mian : Chronieler of China's Chemical Generation », *Beijing Scene*, 12-18 novembre 1999, p. 4-5
- LAONIU, *Le malaise (Bu shufu)*, Paris, Éditions Bleu de Chine, 1998, 251 p.
- LI, Ziyun, « Women's consciousness and Women's Writing », *Engendering China : Women, Culture and the State*, Christina K. Gilmartin, Gail Hershatter, Lisa Rofel et Tyrene White [éd.], Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1994, p. 299-317
- LIU, Heng, *Judou ou l'amour damné (Fuxi, Fuxi)*, Beijing, Collection Panda, 1991, 185 p.
- LU, Tonglin, *Misogyny, Cultural Nihilism and Oppositional Politics : Contemporary Chinese Experimental Fiction*, Stanford, Stanford University Press, 1995, 235 p.
- MINH-A, Trinh T., « Write Your Body and the Body in Theory », *Feminist Theory and the Body : A Reader*, Janet Price et Margrit Shildrick [éd.], New York, Routledge, 1999, p. 258-266.
- MO, Yan, *Le clan du sorgho (Hong gaoliang jiazou)*, Arles, Actes Sud, 1990, 153 p.
- MOI, Toril, *Sexual/Textual Politics : Feminist Literary Theory*, New York, Routledge, 1985, 206 p.
- MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Visual and Other Pleasures*, Indianapolis, Indiana University Press, 1989, p. 14-26
- PERRY, Elizabeth J. et Mark Selden [éd.], *Chinese Society : Change, Conflict and Resistance*, New York, Routledge, 2000, 249 p.
- SALVAGGIO, Ruth, *The Sounds of Feminist Theory*, New York, State University of New York Press, 1999, 151 p.
- SAYWELL, Trish, « Sex Matters », *Far Eastern Economic Review*, 17 septembre 1998, volume 161, numéro 38, p. 38-40.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, « Can the Subaltern Speak? », *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson et Lawrence Grossberg [éd.], Chicago, University of Illinois Press, 1988, p. 271-313
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, « Woman in Difference », *Outside in the Teaching Machine*, New York, Routledge, 1993, p. 77-95
- SU, Tong, *Épouses et concubines (Qiqie chengqun)*, Paris, Flammarion (Lettres d'Extrême-Orient), 1992, 148 p.

- THAKUR, Ravni, *Rewriting Gender : Reading Contemporary Chinese Women*, London, Zed Books, 1997, 224 p.
- THIBAUT, Pierre, « Encre de Chine », *ICI*, 12-19 avril 2001, p. 13
- WANG, Shuo, *Feu et Glace (Yiban shi huoyan, yiban shi haishui)*, Paris, Éditions Philippe Picquier, 1992, 143 p.
- WANG, Shuo, *Please don't call me human (Qianwan bie ba wo dang ren)*, New York, Hyperion East, 2000, 289 p.
- WANG, Zheng, « Research on Women in Contemporary China », *Guide to Women's Studies in China*, Gail Hershatter, Emily Honig, Susan Mann et Lisa Rofel [éd.], Berkeley, Institute of East Asian Studies, University of California, 1998, p. 1-43
- WEI, Hui, *Shanghai baby (Shanghai baobei)*, Paris, Éditions Philippe Picquier, 2001, 340 p.
- YATSKO, Pamela, « Rebel, Rebel », *Far Eastern Economic Review*, 17 septembre 1998, volume 161, numéro 38, p. 40
- YEH, Michelle, « International Theory and the Transnational Critic : China in the Age of Multiculturalism », *Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory : Reimagining a Field*, Rey Chow [éd.], Durham, Duke University Press, 2000, p. 251-280
- YU, Hua, *Vivre! (Huozhe)*, Paris, Librairie générale française, Le Livre de Poche, 1994, 223 p.
- YU, Luojin, *Le nouveau conte d'hiver*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1982, 237 p.
- ZHA, Jianying, *China Pop*, New York, The New Press, 1995, 210 p.
- ZHANG, Jie, *Love must not be forgotten (Ai shi bu neng wangjide)*, San Francisco et Beijing, China Books and Periodicals et Panda Books, 1986, 207 p.
- ZHANG, Xinxin, *Sur la même ligne d'horizon (Zai tong yige dipingxian)*, Arles, Actes Sud, 1986, 179 p.
- ZHONG, Xueping, *Masculinity Besieged? : Issues of Modernity and Male Subjectivity in Chinese Literature of the Late Twentieth Century*, Durham, Duke University Press, 2000, 208 p.

Ouvrages de référence en chinois :

- « Jiushi niandai de nüxing – geren xiezuo (bitan) » (Les femmes des années 90 – écriture personnelle (dialogue par écrit)), *Wenxue pinglun (Critique littéraire)*, 1999, numéro 5, p. 48-61.
- WANG, Xiaoming, « Zai chuangshangxing jiyi de huanbao zhong » (Dans l'étroite de la mémoire traumatisée), p. 48-50

- BI, Yi, « Fuchu lishi dibiao zhihou » (Après avoir émergé à la surface de l'Histoire), p. 50-55
- ZHANG, Lianhong, « Cong jujue dao lianxi » (Du refus à l'établissement d'un contact), p. 55-57
 - WANG, Yuehua, « Yu Dai xiaojie gaobie » (Dire au revoir à Mademoiselle Dai), p. 57-59
 - GUO, Chunlin, « Cong "siyu" dao "siren xiezuo" » (De "parole privée" à "écriture privée"), p. 59-61
- CHANG, Nianqun, « Nüren hui shuo hua ma? » (Est-ce que les femmes peuvent parler?), *Dushu (Lecture)*, 1999, numéro 1, p. 28-33.
- CHEN, Ran, *Siren shenghuo (Vie privée)*, Yangzhou, Jiangsu wenyi chubanshe, 1997, 294 p.
- CHEN, Xiaoming, « Xianfengpai zhihou : jushi niandai de wenxue liuxiang jiqi weiji » (Après l'avant-garde : direction de la littérature des années 90 et autres crises), *Dangdai zuojia pinglun (Critique des écrivains contemporains)*, 1997, numéro 3, p. 35-53.
- DAI, Jinhua, « Qiyu he tuwei – jushi niandai nüxing xiezuo » (Aventure et lutte pour briser l'encerclement – écriture féminine des années 90), *Wenxue pinglun (Critique littéraire)*, 1996, numéro 5, p. 95-102.
- DONG, Zhilin, « Nüxing xiezuo yu lishi changjing – cong 90 niandai wenxue sichaozhong "quti xiezuo" tanqi » (Écriture féminine et lieu historique – en parlant de "l'écriture du corps" dans les courants littéraires des années 90), *Wenxue pinglun (Critique littéraire)*, 2000, numéro 6, p. 41-53.
- LI, Jiefei, « "Tamen" de xiaoshuo » ("Leurs" romans), *Dangdai zuojia pinglun (Critique des écrivains contemporains)*, 1997, numéro 5, p. 68-83.
- LIN, Bai, *Yige ren de zhanzheng (Le combat d'une personne)*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1999, 255 p.
- LIN, Bai et TAO Dongfeng, « Sirenhua xiezuo yu nüxing zuojia » (Écriture personnelle et écrivaines), *Wenxue shijie (Le Monde de la littérature)*, 1996, numéro 5, p. 49-51.
- LIN, Danya, *Dangdai Zhongguo nüxing wenxue shilun (Historique de la littérature contemporaine des femmes en Chine)*, Xiamen, Les Presses de l'Université de Xiamen, 1995, 347 p.
- MENG, Yue et DAI Jinhua, *Fuchu lishi dibiao (Émerger à la surface de l'Histoire)*, Henan, Henan renmin chubanshe, 1989, 269 p.
- SHEN, Jiada, « "Xinxin renlei" de xiezuo moshi » (Le modèle de l'écriture de la "nouvelle nouvelle humanité"), *Dangdai wentan (Le Monde littéraire contemporain)*, numéro 5, p. 44-45.

- WANG, Gan et DAI Jinhua, « Nüxing wenxue yu gerenhua xiezuo » (Littérature féminine et écriture personnelle), *Dajia (Tous)*, 1996, numéro 1, p. 193-203.
- WANG, Hongtu, « Guanyu women zhe yidai ren » (À propos de notre génération), *Shanghai wenxue (Littérature de Shanghai)*, 1997, numéro 1, p. 75-80
- WEI, Hui, *Shanghai baobei (Shanghai baby)*, Shenyang, Chunfeng wenyi chubanshe, 1999, 266 p.
- ZHANG, Ailing, « You nü tong che » (Des femmes sur un même tram), *Zhang Ailing sanwen (La prose de Zhang Ailing)*, Hangzhou, Zhejiang wenyi chubanshe, 2000, p. 71-72
- ZONG, Renfa, SHI Zhanjun et LI Jingze, « Bei zhebi de “70 niandai ren” » (La génération des années 70 qui a été cachée), *Nanfang wentan (Le Monde littéraire du Sud)*, 2000, numéro 4, p. 49-51.

Références sur Internet :

- <http://www.courrierinternational.com/507/050702802.asp?TYPE=archives>
- <http://www.courrierinternational.com/507/050703301.asp?TYPE=archives>
- <http://edu.sina.com.cn/wander/2000-08-17-10243.shtml>
- <http://edu.sina.com.cn/wander/2000-08-08/9590.shtml>
- <http://edu.sina.com.cn/enjoy/2000-06-02/3870.shtml>
- <http://edu.sina.com.cn/enjoy/2000-06-07/4053.shtml>
- <http://edu.sina.com.cn/interest/2000-05-10/2716.shtml>
- <http://edu.sina.com.cn/i/23368.shtml>
- <http://edu.sina.com.cn/literature/celebrity/shows/4/824.html>
- <http://www.cnn.com/ASIANOW/time/features/youngchina>
- <http://www.mianmian.com>
- <http://www.usembassy-china.org.cn/english/sandt/netoverview.html>
- <http://www.chinadaily.com.cn/cndydb/2000/04/d9-wang.417.html>
- <http://www.asiaweek.com/asiaweek/magazine/0,8783,3516010329,00.html>

Émission télévisée :

Bouillon de Culture présenté par Bernard Pivot sur les ondes de TV5 le 11 mars 2001.