



HAL
open science

Madame Bovary et Rides sur les eaux dormantes : deux destins de femmes : étude interculturelle

Jia Yi Li

► **To cite this version:**

Jia Yi Li. Madame Bovary et Rides sur les eaux dormantes : deux destins de femmes : étude interculturelle. Littératures. Université de Bretagne occidentale - Brest, 2012. Français. NNT : 2012BRES0018 . tel-00807841

HAL Id: tel-00807841

<https://theses.hal.science/tel-00807841>

Submitted on 4 Apr 2013

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

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



université de bretagne
occidentale



THÈSE / UNIVERSITÉ DE BRETAGNE OCCIDENTALE

sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne

pour obtenir le titre de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE BRETAGNE OCCIDENTALE

Mention :

École Doctorale (Arts, Lettres, Langues)

présentée par

JIAYI LI

Préparée à

BREST

Madame Bovary et Rides
sur les eaux dormantes:
deux destins de femmes
-- étude interculturelle

Thèse soutenue le 15 décembre 2012

devant le jury composé de :

Monsieur DUFIEF PIERRE-JEAN

Université Paris X Nanterre/Littérature française

Monsieur GARDES JEAN-CLAUDE

Université de Bretagne Occidentale/Littérature et civilisation
germaniques

Madame LE HAN MARIE-JOSETTE

Université de Bretagne Occidentale / Littérature française

Monsieur ZHANG GEN

Université de Wuhan(CHINE)/ Littérature comparée

Remerciements

L'aboutissement d'un travail de thèse ne saurait être le fruit d'un individu isolé. De nombreuses personnes ont su m'encourager, avoir le mot juste, ou me recadrer dans les moments les plus abyssaux. Parmi elles, je tiens à remercier en premier lieu Monsieur le Professeur Jean-Claude Gardes pour m'avoir fait l'honneur de diriger mes recherches depuis mon mémoire de maîtrise jusqu'à ma thèse, toujours avec patience, rigueur et justesse. Il m'a encouragée et apporté une aide énorme pour que je puisse surmonter les difficultés rencontrées tout au long de mes recherches. Il m'a pas à pas fait partager son expertise dans le domaine de la culture et l'interculturalité. Je remercie aussi vivement Madame le Professeur Marie-Josette Le Han d'être ma co-directrice. Sans elle, je ne serais pas arrivée à accomplir les analyses de la partie littéraire. Ses riches connaissances sur la littérature française m'ont ouvert de nouveaux horizons, approfondissant et diversifiant sans cesse mon approche du texte de Flaubert.

J'adresse également mes sincères remerciements à Madame Françoise Maurel et à Monsieur Alain Pacaud qui ont bien voulu lire et relire ma thèse et corriger les fautes lexicales et syntaxiques. De plus, Madame Françoise Maurel, en tant que secrétaire de l'École doctorante ALL, a eu la bienveillance d'avoir facilité toutes mes démarches administratives quand j'étais en Chine.

Je suis aussi très reconnaissante envers ma famille : Fu Jie, mon mari, qui m'a soutenue moralement pendant ces cinq dernières années ; mes parents et mes beaux-parents, qui m'ont aidé à m'occuper de mon fils depuis sa naissance.

Enfin, faute d'espace, je ne peux pas énumérer toutes les personnes qui m'ont donné des soutiens moraux ou académiques dans mon travail, je dois présenter ici mes excuses à ceux que je ne cite pas dans ces remerciements.

TABLE DES MATIERES

Introduction	5
1^{ère} partie : Diffusion et réception de la littérature française en Chine.....	15
1. Période du Mouvement du 4 Mai (1919) — naissance de la littérature moderne chinoise.....	16
1.1 Contexte historique de cette époque.....	16
1.2 Introduction en Chine des œuvres françaises traduites à l'époque du Mouvement du 4 Mai	18
1.3 Réception des œuvres françaises en Chine à l'époque du Mouvement du 4 Mai.....	19
1.3.1 Réception des œuvres de J.-J. Rousseau.....	19
1.3.2 Réception des œuvres d'autres écrivains français	23
2. Période des années 1930-1940 — développement de la littérature moderne chinoise.....	24
2.1 Contexte historique de cette époque.....	24
2.2 Introduction des œuvres françaises traduites dans les années 1930-1940	25
2.3 Réception des œuvres françaises dans les années 1930-1940	26
2.3.1 Le réalisme de Balzac dans son ouvrage <i>La comédie humaine</i> :...	26
2.3.2 <i>Germinal</i> de Zola et <i>Xue (La neige, 雪, 1933)</i> de Ba Jin	31
3 Période des années 1980 jusqu'à aujourd'hui — renaissance de la littérature moderne chinoise.....	33
3.1 Contexte historique de cette époque.....	33
3.2 Introduction de la littérature française à cette époque.....	34
3.3 Réception de la littérature française à cette époque	36
3.3.1 Réception de Marcel Proust.....	36
3.3.2 Gao Xingjian, Lauréat du Prix Nobel 2000, un des écrivains chinois les plus influencés par la littérature française.....	38

2^{ème} partie : <i>Madame Bovary</i> de Flaubert et <i>Rides sur les eaux dormantes</i> de Li Jieren.....	43
1. Apparition de <i>Madame Bovary</i> et sa réception en Chine	43
1.1 Présentation de Gustave Flaubert et de ses œuvres	43
1.2 Publication de <i>Madame Bovary</i> en France et son influence.....	46
1.2.1 Naissance du roman <i>Madame Bovary</i> en France.....	46
1.2.2 Influences de ce roman en France	47
1.3 Traduction du roman <i>Madame Bovary</i> en Chine.....	50
1.3.1 Traductions des œuvres de Flaubert en Chine avant <i>Madame Bovary</i>	50
1.3.2 Versions de la traduction du roman <i>Madame Bovary</i>	52
1.3.3 Traductions des trois traducteurs chinois : Li Jianwu, Zhou Kexi et Xu Yuanchong.....	63
1.3.3.1 Théorie et critique de la traduction.....	63
1.3.3.2 Problème de l'exactitude dans la traduction.....	65
1.3.4 Analyse de la traduction de <i>Madame Bovary</i> de Li Jieren	69
1.4 Réception et critiques de <i>Madame Bovary</i> en Chine.....	72
2. <i>Rides sur les eaux dormantes</i> et ses influences en Chine.....	76
2.1 Présentation de la vie de l'auteur Li Jieren et de ses œuvres	76
2.2 Parution du roman <i>Rides sur les eaux dormantes</i> et son influence en Chine	82
3^{ème} partie : Ressemblances des deux romans malgré la divergence de dénouement	90
1. Genre littéraire – une écriture du <i>réel</i>	91
1.1 Le sujet du roman	100
1.2 Personnages principaux	102
1.3 Description minutieuse	107
1.4 Style narratif	112
2. Organisation structurelle.....	117

3. Conceptions des personnages	119
3.1 Conceptions identiques des deux héroïnes	119
3.2 Ressemblances des autres personnages	130
4^{ème} partie : Motifs culturels des destins différents de Madame Bovary et de Belle-sœur Cai.....	138
Chapitre I Culture et interculturalité.....	139
1. La notion de « culture ».....	139
2. Quelques différences culturelles entre la France et la Chine.....	142
2.1 Distance hiérarchique	142
2.2 Collectivisme et individualisme	145
2.3 Conception du temps	148
3. En ce qui concerne « l’interculturel ».....	152
3.1 Définition de « l’interculturel ».....	152
3.2 Une littérature interculturelle.....	155
Chapitre II Les différences entre les deux héroïnes	158
1. Caractère.....	158
2. Contexte social	169
3. Attitude envers l’amour et la vie	175
Chapitre III Études sous l’angle interculturel sur la conception du destin de l’héroïne dans les deux romans	180
1. Engagement politique de l’auteur.....	181
1.1 Le dégoût de Flaubert envers la société bourgeoise et ses valeurs. 182	
1.1.1 La mort d’Emma, tragédie semée par la poursuite de l’argent des bourgeois	184
1.1.2 La mort d’Emma, tragédie couvée par le dégoût de Flaubert envers les normes bourgeoises	187
1.2 L’objectif politique de Li Jieren – lutter pour l’émancipation de la femme chinoise.....	192
1.2.1 Contexte social et condition féminine dans la Chine de	

l'époque	194
1.2.2 Influence de la civilisation française sur le jeune écrivain..	197
1.2.3 Li Jieren, écrivain engagé, et sa lutte pour l'émancipation féminine en Chine.....	203
2. Choix littéraires de l'auteur	208
2.1 Exploration littéraire de Flaubert.....	211
2.1.1 Les polémiques sur l'école littéraire de Flaubert.....	211
2.1.2 La mort d'Emma, tragédie accentuée par la littérature romantique qui est exclue de la société bourgeoise.....	220
2.2 Le choix littéraire de Li Jieren.....	226
2.2.1 Le réalisme et le naturalisme : une nouvelle ère de la littérature chinoise	226
2.2.2 Choix littéraire de Li Jieren : une littérature réaliste associée à la littérature classique chinoise.....	233
2.2.3 La destinée de Belle-sœur Cai, reflet de la réalité sociale et de la doctrine littéraire de l'auteur	242
3. Personnalité et conception de vie de l'auteur	245
3.1 Flaubert : confessions du nihiliste	247
3.1.1 Une personnalité pleine de contradictions.....	247
3.1.2 Une quête de la mort.....	253
3.1.3 Pessimiste ou nihiliste ?.....	256
3.1.4 La philosophie de Flaubert incarnée dans ses œuvres littéraires	266
3.2 Li Jieren et son attitude positive et optimiste envers la vie	269
3.2.1 Le taoïsme : religion dominante du Sichuan	270
3.2.2 Un écrivain amoureux de son pays natal	279
3.2.3 Li Jieren et son caractère optimiste typiquement sichuanais	285
Conclusion	291
Annexes.....	300
Bibliographie.....	334

Introduction

« Quelques jours après la mort de Flaubert, Théodore de Banville saluait en lui le père du roman moderne. Cent ans plus tard, la formule est encore en vigueur, renvoyant – bien sûr – à une modernité toute différente. La mise au jour et la publication d'une quantité de textes et de documents expliquent sans doute en partie et l'intérêt croissant que suscite Flaubert et les transformations successives de son image »¹.

Flaubert est l'un des écrivains français les plus connus du XIX^e siècle. Né à l'époque florissante de l'école du Romantisme, il est tout d'abord un jeune écrivain romantique en devenir. Mais, à l'âge de sa maturité, influencé par le contexte politique et social, il commence à écrire dans un style réaliste, qui reflète la vie telle qu'elle est. Avec *Madame Bovary*, grâce à l'originalité de son style (impersonnalité, discours indirect libre, vocabulaire rythmé, exactitude et objectivité), Flaubert est qualifié de 'premier en date des non-figuratifs du roman moderne'², 'précurseur de l'école naturaliste'³ et 'grand maître du nouveau roman'⁴ dans l'histoire de la littérature française.

En Chine, la traduction des œuvres de Flaubert a été réalisée beaucoup plus tard que dans beaucoup d'autres pays. Un extrait de *Salammbô* fut traduit en chinois en 1921 par Zhou Enlai, futur Premier Ministre de la République Populaire de Chine. Ensuite, *Un cœur simple* fut traduit par Shen Zemin et publié dans la revue *Xiaoshuo yuebao* (*La*

¹ BEAUMARCHAIS Jean-Pierre (de), *Dictionnaire des littératures de langue française E-L*, Bordas, Paris, 1995, p. 876

² ROUSSET Jean, *Forme et signification-- Essai sur les structures de Corneille à Claudel*, José Corti, 1995, pp. 194, p. 111

³ LACOSTE Francis, *La réception de Madame Bovary (1852-1882)*, Université de Bordeaux, cité du site <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=74>, consulté le 24 mai 2012

⁴ Les auteurs du « nouveau roman » sont unanimes à se reconnaître en lui, mais pour des raisons fort variables : pour la « substance psychique nouvelle » qu'il met au jour dans *Madame Bovary* (Nathalie Sarraute), pour le rôle qu'il fait jouer à la description (Alain Robbe-Grillet), pour la façon dont il détruit les structures romanesques traditionnelles (Jean Ricardou). Cité d'après BEAUMARCHAIS Jean-Pierre (de), *Dictionnaire des littératures de langue française E-L*, Bordas, Paris, 1995, p. 876

Revue mensuelle des nouvelles, 小说月报), la revue littéraire la plus influente de la Chine d'alors. C'est la première fois que le peuple chinois a accès à la lecture intégrale d'une œuvre de Flaubert. Il faut attendre 1925 pour que *Madame Bovary*, considéré comme le chef-d'œuvre de l'école réaliste, soit traduit en chinois par Li Jieren. Ce fut un grand événement littéraire. Flaubert fut chaleureusement accueilli par les précurseurs du mouvement de la nouvelle littérature chinoise ; il devint l'un des écrivains occidentaux les plus cités dans les critiques littéraires. Les écrivains chinois ont porté un grand intérêt à ses romans depuis la première traduction en Chine. Pour le seul roman *Madame Bovary* sont parues pas moins de 94 éditions qui peuvent être regroupées en deux périodes florissantes : celles publiées avant la fondation de la République Populaire de Chine (1949) et celles publiées après la Grande Révolution Culturelle (1966-1976). Nous pouvons considérer que les traductions de *Madame Bovary* avant la fondation de la République Populaire de Chine sont une sorte de première interprétation de cette œuvre ; par contre, nous pouvons aussi affirmer que les retraductions suivantes, réalisées au cours des trente années qui suivent la Grande Révolution culturelle, témoignent de l'engouement du peuple chinois pour les œuvres littéraires étrangères et surtout pour les œuvres flaubertiennes. Globalement, grâce à l'amélioration de l'apprentissage de la langue française et des techniques de traduction, au niveau du style, de la valeur et de la précision du vocabulaire, les traductions récentes sont plus fidèles à l'œuvre originale de Flaubert. En dehors de la traduction, une série d'articles critiques sur Flaubert et sur l'école réaliste est parue dans la revue *Xiaoshuo yuebao*. Malheureusement, à cause de la quasi-disparition des archives de cette publication pendant la Guerre sino-japonaise, la Guerre civile et la Révolution culturelle, nous ne pouvons pas préciser le nombre exact d'articles publiés sur Flaubert dans cette revue. Néanmoins, nous savons que Mao Dun, en tant que rédacteur en chef, avait créé une rubrique spéciale pour présenter des écrivains français réalistes et naturalistes, parmi lesquels Flaubert, Zola et Maupassant étaient les plus étudiés. Des années 1940 aux années 1980, la Chine a connu des guerres et des troubles sociaux successifs. Les écrivains chinois, comme tous les autres, en ont souffert profondément. Pendant ces quarante années, toutes les activités littéraires, du moins, celles qui existaient encore,

devaient obligatoirement servir la politique. Les vraies recherches sur la littérature étrangère disparaissent alors peu à peu, y compris celles sur le roman *Madame Bovary*. Après la Grande Révolution culturelle, période pendant laquelle la littérature occidentale est réintroduite, la réception de la littérature française connaît un deuxième essor. Cette phase d'expansion se différencie de celle des années 30, car, pendant cette période, la réflexion critique l'emporte sur le reste. De 1978 à 2011, nous découvrons plus de deux cents articles sur Flaubert et ses œuvres publiés dans des revues académiques et des journaux universitaires. Quelques thèses de doctorat se consacrent à l'étude du grand écrivain français, parmi lesquelles *La traduction, la réception et l'influence de Madame Bovary en Chine* de Zhou Xiaoshuan inspire beaucoup notre présente thèse. En dehors des articles critiques, les écrivains chinois, en lisant et relisant les œuvres de Flaubert, sont très influencés dans leur propre création littéraire. *Madame Bovary* se manifeste souvent, chez les écrivains chinois, dans le choix des thèmes, dans la manière de les traiter. En comparant *Madame Bovary* à certaines œuvres chinoises, nous trouvons des ressemblances surprenantes. Dans *Si shui wei lan (Rides sur les eaux dormantes, 死水微澜, 1936)* de Li Jieren, *A Mao guniang (Mademoiselle A Mao, 阿毛姑娘, 1928)* de Ding Ling et *Zi Ye (Minuit, 子夜, 1933)* de Mao Dun, s'agit-il d'une œuvre originale ou d'une inspiration voire d'une réécriture de la grande œuvre de Flaubert ?

Flaubert, génie littéraire français, dont les œuvres inspirent et influencent énormément les écrivains chinois, mérite toujours des études approfondies, réalisées avec des approches différentes.

La présente thèse est intitulée *Madame Bovary et Rides sur les eaux dormantes : deux destins de femmes – étude interculturelle*. Cette étude vise à examiner comment l'influence de la littérature française peut réunir Flaubert et Li Jieren malgré les différences notables d'espace et d'époque entre eux, et comment Li Jieren forme son propre style d'écriture influencé par Flaubert mais différent de ce dernier. À travers cette étude, nous évaluons la valeur de l'influence interculturelle dans la littérature.

Alors pourquoi comparer Li Jieren à Flaubert ? Parmi leurs très nombreuses œuvres, pourquoi choisir *Rides sur les eaux dormantes* et *Madame Bovary* ? Pourquoi examiner ces deux écrivains dans une perspective interculturelle ?

Nous avons choisi Li Jieren parce qu'il est le premier traducteur des œuvres de Flaubert et aussi, un adepte fidèle de ce grand maître français. Cinq ans d'études en France lui ont permis de s'intégrer dans un 'autre monde culturel' et de mieux comprendre la littérature française et ses différentes écoles littéraires, surtout le réalisme et le naturalisme. Les théories de ces deux écoles, d'après lui, correspondent bien à un besoin de la société chinoise d'alors. Ce qui attire le plus Li Jieren dans le réalisme, c'est d'écrire plus précisément le réel, le vrai et de décrire la vie telle que son regard la capte et de présenter ses propres constatations grâce à une observation objective et minutieuse. Selon Li Jieren, les œuvres de Flaubert correspondent parfaitement à ce principe d'écriture. Il commente ainsi : « Le style littéraire de Flaubert reflète son écriture très sérieuse ; il décrit avec exactitude, ni trop, ni trop peu, comme un grand peintre qui peint le portrait d'une personne... »⁵. Quant à la description d'Emma si frappante et si profonde, « elle sera toujours aussi vivante et touchante si l'on relit ces lignes cent ans après »⁶. Ainsi, il affirme que « *Madame Bovary* occupe une place prépondérante dans l'histoire de la littérature française. Le succès et l'influence de Flaubert dépassent déjà ceux de Balzac, de George Sand. Ses collègues contemporains, comme Zola, les Goncourt et Daudet, ne peuvent pas se comparer à lui »⁷. En se basant sur ce jugement, Li considère alors, dans ses propres œuvres littéraires, Flaubert comme son maître. Il ne nous est pas difficile d'affirmer que l'exigence de descriptions minutieuses et la volonté de décrire le réel préconisées par le réalisme, servent de principe premier à la création du roman *Rides sur les eaux dormantes* de Li Jieren. À

⁵ LI Jieren, *Li Jieren xuanji (Recueil des œuvres choisies de Li Jieren, 李劫人 选集)*, Sichuan wenyi chubanshe, Chengdu, Volume V, 1980, p. 582. Texte original : 福氏写法, 都能认真严肃, 不过分, 也不偷工减料, 恰如一位高手画师之描写一个活人的肖像一般。

⁶ *Ibid.* p. 584. Texte original : 描写了爱玛这个人物, 揭示之深刻, 刻画之精确“在百年左右再读之, 亦复醇醇有味, 百读不厌。

⁷ *Ibid.* p. 582. Texte original : 福氏的《包法利夫人》不啻在法国文学史上, 占一个重要地位, 以成就与影响而论, 且过于巴尔扎克、乔治桑, 即与同时并驾的左拉、龚古尔、都德诸氏, 亦有不及之处。

travers sa trilogie *Sishui weilan* (*Rides sur les eaux dormantes*, 死水微澜, 1935), *Baofengyu qian* (*À l'approche de l'orage*, 暴风雨前, 1936) et *Dabo* (*Les grosses vagues*, 大波, 1937), avec une attitude objective et une description minutieuse, Li Jieren propose une fresque sociale de la Chine d'alors. Dans son article intitulé *Zhongguo zuola zhi zhanwang* (*Le Zola de Chine en perspective*, 中国左拉之展望)⁸, Guo Moruo, après lecture de *Rides sur les eaux dormantes*, indique à propos du premier volume de la trilogie de son confrère que les « coutumes locales, la vie des gens dans toutes les couches sociales, la psychologie des personnages, la langue dialectale, les hommes et les femmes, vieux ou jeunes, sont tous étudiés en profondeur grâce à l'écriture naturelle et vraie de Li Jieren ». Sous cet angle, l'auteur de *Rides sur les eaux dormantes* peut être considéré comme un fidèle 'pratiquant' de la théorie de « décrire le réel ». Avec précision et justesse, Li Jieren écrit, selon Guo Moruo, une « histoire moderne du roman » (小说的近代史), ou tout au moins une véritable *Monographie de Huayang* (*Huangyang guozhi*, 华阳国志)⁹. Dans l'article *Dongfang de Fuloubai he zhongguo de Zuola – Li Jieren he faguo xianshi zhuyi wenxue* (*Le Flaubert d'Orient et le Zola de Chine – Li Jieren et la littérature réaliste française*, 东方的福楼拜和中国的左拉—李劫人和法国现实主义小说), l'auteur Qian Linsen compare Li Jieren à un « Flaubert oriental »¹⁰. À l'occasion de l'inauguration du musée consacré à Li Jieren, Sha Ding communique son opinion sur le grand écrivain chinois. D'après lui, sa contribution à la littérature chinoise par ses nouvelles, par ses romans historiques est comparable à celle de Flaubert dans la littérature française avec *Madame Bovary*¹¹.

⁸ GUO Moruo, *Zhongguo zuola zhi zhanwang* (Le Zola de Chine en perspective, 中国左拉之展望), *Zhongguo wenyi* (*La littérature et l'art en Chine*, 中国文艺), N° 2, Volume 1, 1937

⁹ *La Monographie de Huayang* (*Huangyang guozhi*, 华阳国志), écrite par CHANG Jue (常璩) à la Dynastie des Jin de l'Est. Huayang, l'est du Mont Hua, désigne la région du Sichuan. Dans la monographie, l'auteur présente l'histoire, la géographie, la culture du Sichuan. Elle est connue par sa structure scientifique et systématique. Guo Moruo compare les œuvres de Li Jieren écrites entre 1935 à 1937 à une 'monographie de Huayang contemporaine'.

¹⁰ QIAN Linsen, *Dongfang de Fuloubai he zhongguo de Zuola – Li Jieren he faguo xianshi zhuyi wenxue* (Le Flaubert en Orient et le Zola de Chine – Li Jieren et la littérature réaliste française, 东方的福楼拜和中国的左拉—李劫人和法国现实主义小说), *Journal de la faculté des lettres de l'Université Normale de Nanjing*, n° 2, 2011, pp. 130-140

¹¹ SHA Ding, *Yinggai henhao yanjiu Li Jieren* (Il faut bien étudier Li Jieren, 应该很好研究李劫人), *Li Jieren xiaoshou de shishi zhuiqiu* (*Recherches épiques des romans de Li Jieren*, 李劫人小说

Comme nous l'avons présenté ci-dessus, dès que les œuvres de Flaubert furent traduites en Chine, elles ont, immédiatement, capté toute l'attention du peuple chinois. S'étant imprégnés du style objectif de Flaubert et de ses descriptions minutieuses, beaucoup d'écrivains chinois ont entamé leur propre création littéraire. Le traducteur-romancier chinois, Li Jieren, premier traducteur du roman *Madame Bovary*, avoue qu'il s'est beaucoup inspiré de Flaubert et a été très influencé par son style dans *Madame Bovary*. En 1935, dix ans après sa première traduction de *Madame Bovary*, il commence la rédaction de son roman *Rides sur les eaux dormantes*, chef-d'œuvre considéré par les milieux critiques chinois comme 'le *Madame Bovary* chinois'. Sous différents aspects, les deux héroïnes présentent de nombreux points communs. La plupart des critiques littéraires chinois se contentent de faire une comparaison entre ces deux femmes afin de prouver l'influence de l'écrivain français sur Li Jieren. Cependant, nous ne pouvons pas considérer le roman de Li Jieren comme une réécriture de *Madame Bovary*, parce qu'en dehors de certains points communs, nous relevons aussi de nombreuses divergences dans la conception du destin des deux héroïnes. Quelques articles énumèrent les différences entre Emma et Belle-sœur Cai, l'héroïne du roman de Li Jieren, mais très peu d'articles les analysent ; les études se situent au niveau des deux seules protagonistes. Mais quels sont les éléments qui suscitent ces différences ? Aucun article n'en donne une réponse exacte et exhaustive. C'est pourquoi l'objectif de la présente thèse est de trouver les raisons pour lesquelles les auteurs de ces deux romans conçoivent une telle fin à leur héroïne, et ceci surtout dans une perspective interculturelle.

Une autre question se pose : pourquoi les comparaisons partent-elles d'une perspective interculturelle ?

Comme nous l'avons présenté plus haut, de l'introduction de la littérature française en Chine jusqu'à nos jours, de très nombreux articles se consacrent aux études comparatives entre les œuvres françaises et chinoises pour montrer au lecteur

的史诗追求), Association littéraire et Bureau culturel de Chengdu, Maison d'édition de Chengdu, Chengdu, 1992, p. 311

l'influence de la littérature occidentale et analysent comment elle est reçue et perçue en Chine. La plus grande partie des analyses se situent surtout dans le domaine purement littéraire, tels que le thème, le lexique, la structure, la syntaxe, etc. D'autre part, depuis ces dernières années, les études sur les différences culturelles entre la France et la Chine et les phénomènes interculturels commencent à se développer. Cette étude touche des domaines divers : enseignement, management, diplomatie, vie quotidienne... Néanmoins, peu d'études lient étroitement comparaison littéraire et culture, c'est-à-dire comparent les deux romans par l'analyse des différences culturelles de l'auteur. L'approche interculturelle aborde l'environnement politique et social, les caractéristiques et la sensibilité du peuple, la pensée traditionnelle ; elle se base sur la référence au contexte dans lequel l'approche littéraire n'a pas une haute corrélation; elle étudie les œuvres dans leur propre contexte et dans leurs propres réalités. Pendant son séjour en France, Li Jieren, comme beaucoup d'autres écrivains de sa génération qui ont fait leurs études à l'étranger, a subi l'influence et l'impact culturels et littéraires différents de son propre pays, la Chine. Face à la culture chinoise et à l'éducation confucianiste qu'il a reçues en Chine depuis sa naissance, tout en s'immergeant dans l'esprit du mode de vie occidental, Li Jieren élabore sa propre façon de penser, différente, à la fois, de l'esprit traditionnel chinois et de la conception occidentale. Ce cheminement interculturel influence directement sa propre création littéraire. *Rides sur les eaux dormantes*, œuvre décrivant les us et coutumes de la région du Sichuan, imprégnée à la fois de littérature traditionnelle chinoise et de l'esprit réaliste européen, apparaît comme un trésor d'informations historiographiques, sociologiques et ethnologiques sur une région et sa population, à la fin du XIX^e siècle. Outre l'intérêt proprement littéraire et ethnographique, c'est un modèle de syncrétisme culturel réussi. Cette manière très personnelle de se réapproprier des modèles, de les remodeler dans un contexte différent, nous est apparu digne d'attention. En effet, « dans un monde où l'intensification des échanges multipolaires se développe à grande vitesse, la question de l'identité culturelle reste d'une brûlante actualité »¹². C'est pourquoi la vision que nous adopterons dans la présente étude est avant tout une vision interculturelle. Nous ne

¹² BERNIER-WANG Catherine, *Li Jieren et le naturalisme français*, Paris III, Paris, 1997, p. 5

prétendons pas que notre travail soit complet, loin de là : une analyse purement littéraire des deux romans sera peu pratiquée dans la présente thèse. Comme notre objectif est de révéler les ressemblances et les divergences du personnage principal des romans pour démontrer l'influence culturelle sur la conception de l'histoire littéraire, nous avons choisi de ne pas beaucoup aborder cette démarche dans cette étude et de laisser des recherches littéraires plus profondes hors de notre propos pour un éventuel travail ultérieur.

Nous tentons de diviser cette thèse en quatre parties :

Dans la première partie, nous voudrions, en trois étapes, montrer l'évolution de l'introduction de la littérature française en Chine et son cheminement. Chronologiquement, nous distinguons trois grandes périodes : la naissance de la littérature moderne chinoise avec le Mouvement du 4 Mai (1919), le développement de la littérature moderne chinoise dans les années 1930 et 1940, enfin, la renaissance de la littérature moderne chinoise des années 1980 à aujourd'hui. Aux premières heures de ces étapes se situe la création du Mouvement du 4 Mai 1919 ; la société chinoise se trouve à la croisée des chemins entre l'impérialisme souverain et la république, au moment du choc frontal entre le confucianisme traditionnel et l'individualisme occidental. À cette période, l'ouverture à la littérature française se caractérise principalement par une influence sur le choix des thèmes traités dans les œuvres chinoises. La deuxième période d'influence est présente dans les années 1930-40 ; c'est une époque de misères et de catastrophes pour les Chinois à cause de la Guerre sino-japonaise et de la Guerre civile. Les conditions de vie et d'édition deviennent intolérables. Les traducteurs, pour la plupart des étudiants chinois qui ont fait leurs études à l'étranger, ne relâchent jamais leur effort. Leurs expériences à l'étranger élargissent leur horizon et améliorent la qualité des traductions. Les œuvres des grands écrivains français comme Balzac, Victor Hugo, Flaubert et Maupassant offrent une ère de fécondité à la littérature chinoise. C'est la période de l'ouverture totale à la littérature française, voire d'une forme d'imitation. Du point de vue du fond, l'intrigue, la

description et l'organisation structurelle de l'œuvre française offrent d'autres horizons créatifs aux écrivains chinois. La troisième période débute dans les années 1980. La fin de la Révolution culturelle et la réforme de l'ouverture vers l'extérieur enclenchée par le gouvernement chinois permettent le redémarrage de la diffusion de la littérature française en Chine. Les échanges entre écrivains, spécialistes littéraires et comparatistes français et chinois s'accroissent ; les maisons d'édition des deux pays coopèrent et se concurrencent ; les colloques littéraires, les commémorations organisées en Chine pour les écrivains français symbolisent un nouvel essor de la réintroduction de la littérature française. Moins d'emprunts à la littérature française mais une véritable référence où puisent les écrivains chinois pour leurs créations.

Dans la deuxième partie, nous présenterons Flaubert et Li Jieren ainsi que leurs chefs-d'œuvre *Madame Bovary* et *Rides sur les eaux dormantes*. Nous parlerons d'abord de Flaubert et de ses œuvres, principalement de *Madame Bovary* : le contexte d'écriture, l'origine de l'histoire, son influence en France. Quant à la réception du roman *Madame Bovary* en Chine, nous lui accorderons la plus grande importance. Il faut, tout d'abord, parler de la première version en chinois, des plus de 90 retraductions et de leurs auteurs. Les traducteurs jouent un rôle très important pour la propagation et la diffusion d'une nouvelle œuvre étrangère. Il serait intéressant, pour nous, de travailler davantage sur la qualité des traductions de ce roman, parce que la plus ou moins bonne connaissance de la langue française et de la culture étrangère des traducteurs, leur choix des œuvres, leurs goûts littéraires et leurs approches de la traduction influencent beaucoup l'opinion des lecteurs. Mais toute cette recherche demanderait un long travail précis, systématique et une large argumentation ; cela élargirait démesurément le cadre de notre thèse. Nous avons décidé de nous borner, seulement et arbitrairement, à l'étude de quelques fractions de traductions diverses. Puis, nous classerons et grouperons, en fonction du thème, des articles critiques sur ce roman. Suivant les mêmes principes, nous examinerons Li Jieren et son roman *Rides sur les eaux dormantes*.

Il y a un fait bien connu : *Madame Bovary* est vraiment une œuvre influente en

France et même dans le monde entier. Comme un classique littéraire, il engendre inévitablement une intertextualité plus vaste. La troisième partie étudiera, à partir de la théorie intertextuelle, comment l'œuvre de Flaubert influence Li Jieren et ses œuvres. Elle traitera des ressemblances entre les deux romans : genre littéraire du roman, sujet traité, conception des personnages principaux et secondaires, sans oublier le style d'écriture ; nous essayerons de définir les points communs qui relient les deux romans pour susciter la question la plus essentielle de notre thèse : malgré toutes ces similitudes, pourquoi la destinée de ces deux héroïnes est-elle si différente ?

La quatrième partie sera consacrée à cette même question, mais dans une perspective interculturelle. Dans le premier chapitre, nous présenterons tout d'abord la définition du mot « culture » et les différences culturelles entre la France et la Chine. Et puis, nous parlerons d'interculturalité et surtout, de son rôle dans la littérature. L'objectif du deuxième chapitre sera de trouver, dans le contenu du roman, les différences qui peuvent faire diverger la destinée de ces deux femmes. Le troisième chapitre énoncera une série de comparaisons entre les deux écrivains eux-mêmes. Nous tenterons de découvrir les différents facteurs culturels qui influencent Flaubert et Li Jieren et qui suscitent les dénouements différents des deux romans.

1^{ère} partie : Diffusion et réception de la littérature française en Chine

Si nous observons l'évolution de la littérature chinoise moderne, nous pouvons constater que celle-ci a été influencée par la littérature occidentale, et particulièrement, par la littérature française. Cette influence joue un rôle non négligeable.

Dès la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, les Chinois accordent un grand intérêt aux auteurs français dont ils apprécient vivement les œuvres. « La littérature française dont le charme particulier lui vaut l'estime des Chinois est l'une des littératures les mieux accueillies en Chine »¹³. *La dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils, roman traduit en langue classique chinoise en 1899 par Lin Shu, est la première traduction d'une œuvre littéraire française. Dès sa parution, ce roman connaît un immense succès dont les retombées sont générales. Dès lors, beaucoup d'œuvres françaises sont traduites en chinois, «...même si les ouvrages français étaient souvent traduits de façon hâtive, pas forcément de la langue originale, mais à partir d'une traduction japonaise, et même si les lecteurs se limitaient aux habitants des grandes villes et aux intellectuels »¹⁴.

En Chine, l'influence de la littérature française connaît trois périodes successives : celle de la naissance de la littérature moderne chinoise du Mouvement du 4 Mai (1919) ; celle du développement de la littérature moderne chinoise dans les années 1930 et 1940 et celle de la renaissance de la littérature moderne chinoise des années 1980 jusqu'à aujourd'hui.

¹³ QIAO Mizia, *La réception de la littérature française en Chine entre 1912-1949*, thèse, Université de Nice, 1993, citation tirée du résumé de la thèse (microfiche).

¹⁴ PIMPANEAU Jacques, *Histoire de la littérature chinoise*, Edition Philippe Picquier, Paris, 1989, p. 394

1. Période du Mouvement du 4 Mai (1919) — naissance de la littérature moderne chinoise

1.1 Contexte historique de cette époque

À l'issue de l'échec du Gouvernement Qing (1644-1912) dans la première Guerre de l'Opium contre la Grande-Bretagne, cinq villes chinoises (Guangzhou, Fuzhou, Xiamen, Ningbo, et Shanghai) sont ouvertes au commerce britannique de l'opium à cause du Traité de Nankin du 29 août 1842. Hongkong est colonisée par les Anglais; et une somme de 21 millions de dollars est versée par Qing à la Grande-Bretagne comme indemnité pour les dommages causés pendant les luttes contre l'opium provoquées par les Chinois. L'empereur de Chine doit désormais accepter et assurer l'immunité diplomatique des étrangers résidant en Chine. En 1890, après la répression des Boxers par 11 pays (Grande Bretagne, Etats-Unis, Allemagne, France, Japon, Italie, Russie, Belgique, Pays Bas, Espagne, Autriche-Hongrie), la Chine se voit obligée de s'ouvrir au commerce international, et elle doit s'engager à payer une indemnité de 1 milliard de francs or. Ainsi, la Chine, qui pratique depuis longtemps une politique isolationniste, connaît bon gré mal gré une ouverture brutale et complète. La culture traditionnelle chinoise, chargée de 5000 ans d'histoire, ne peut plus rester intacte sous le choc de la rencontre avec l'Occident. Confrontés à la civilisation occidentale plus moderne, les intellectuels chinois s'interrogent pour la première fois sur l'idéologie traditionnelle chinoise. Après avoir été témoins de l'effondrement de l'Empire Qing et de la faiblesse du pseudo-gouvernement républicain, les révolutionnaires chinois, tels que Liang Qichao¹⁵ et Lu Xun¹⁶, commencent à rechercher dans la culture occidentale la façon de

¹⁵ Liang Qichao (梁启超) (23 février 1873 - 19 janvier 1929) fut un philosophe et un homme politique chinois. Disciple de Kang Youwei, il participa avec celui-ci, en 1898, aux Réformes de Cent jours (百日维新) qui fut réprimé par l'impératrice Cixi. Obligé de s'enfuir au Japon, Liang Qichao fonda en exil *la Revue Xinmin* (新民业报), qui contribua beaucoup à ouvrir aux idées occidentales la jeunesse universitaire chinoise. Revenu en Chine en 1912, après la chute des Mandchous, il se rallia à Sun Yat-Sen contre Yuan Shikai.

¹⁶ Lu Xun (鲁迅), écrivain chinois, est né le 25 septembre 1881 à Shaoxing, province de Zhejiang,

sauver la Chine alors en proie à d'extraordinaires soubresauts politiques et intellectuels. Ils introduisent et traduisent des ouvrages occidentaux dans presque tous les domaines. Ils préconisent des concepts développés dans les œuvres de Voltaire et de Rousseau comme "la science" et "la démocratie", qui jusque-là n'existaient pas en Chine, tout en dénonçant la corruption du confucianisme et du féodalisme. Dans ce contexte social, la littérature moderne chinoise est née d'une révolution littéraire déclenchée en 1917. Influencés par les œuvres occidentales, certains jeunes écrivains préconisent l'abandon de la langue écrite classique (*wenyanwen*)¹⁷ en faveur de la langue parlée moderne (*baihuawen*) qui n'a jamais servi en littérature. Cette nouvelle littérature, écrite dans une langue compréhensible pour toutes les couches sociales, s'impose pour permettre à la Chine d'acquérir des idées nouvelles, de s'ouvrir au monde et enfin de s'engager rapidement sur la voie de la modernisation.

En 1919, la manifestation patriotique, dirigée par les étudiants, née de l'attribution au Japon à l'issue du Traité de Versailles des anciennes possessions allemandes situées dans certaines provinces chinoises, donne naissance à un vaste mouvement social et culturel, appelé généralement Mouvement du 4 Mai.

et mort le 19 octobre 1936 à Shanghai. Après des études de médecine au Japon, il se consacra à une œuvre multiforme : nouvelles, poésie en prose, nombreux essais polémiques, traductions. Son engagement contre le Guo mindang, pour une littérature de gauche, et son prestige, conduisirent les communistes à le revendiquer alors même qu'il n'appartint jamais au Parti et tint à rester indépendant.

¹⁷ Le *wenyanwen* (**chinois classique**, chinois littéraire ou langue écrite classique, 文言文) est une forme traditionnelle de la langue chinoise écrite fondée sur la grammaire et le vocabulaire d'états anciens de la langue chinoise, ce qui en fait une langue totalement différente du *baihuawen*. Le *wenyanwen* est la forme du chinois écrit utilisée entre la fin de la dynastie Han jusqu'au début du XX^e siècle. Le *baihuawen* (la langue parlée, 白话文) est un style ou registre linguistique de la langue chinoise essentiellement basé sur le mandarin parlé. Depuis le début des années 1920, le *baihua* est le style d'écriture le plus usité en Chine. Ce fut après le mouvement du 4 Mai en 1919, et la diffusion par les écoles et les intellectuels tels Hu Shi, Lu Xun et Chen Duxiu que le *baihuawen* gagna en importance. Le *wenyanwen* perdit son prestige et fut dès lors considéré vieilli et symbole de la corruption de l'éducation confucianiste. C'est pour cette raison que les écrivains et les intellectuels qui refusent d'écrire en *wenyanwen* sont appelés avant-gardistes ou progressistes. Les œuvres de Lu Xun et d'autres écrivains de fiction ou autres, comme celles de Li Jieren, firent beaucoup pour la promotion du *baihua*. Le *baihuawen* fut désormais considéré comme le standard par la plupart des gens. Depuis la fin des années 1920, la quasi-totalité des journaux, livres et publications officielles et légales en Chine sont écrites en *baihuawen*.

Il s'agit d'une prise de conscience nationaliste ; de la victoire des idées nouvelles en faveur de la science et de la démocratie ; d'une lutte contre le féodalisme et le confucianisme ; de l'abandon du chinois classique au profit de la langue moderne, en littérature comme dans le système éducatif ; et de la création d'une littérature moderne¹⁸.

La première décennie qui suit la Révolution littéraire du Mouvement du 4 Mai jouit d'un grand dynamisme. Au cours de ces dix années, « la Chine absorbe les courants et théories que l'Europe a mis plus d'un siècle à engendrer... Entre 1917 et 1927, plus de 400 titres littéraires étrangers sont traduits en chinois et plus d'une centaine de sociétés et de revues littéraires voient le jour dans les grandes villes »¹⁹. Mais en même temps, nous devons avouer que les connaissances limitées des traducteurs et leur goût désuet restreignent le choix des sujets. La faiblesse du niveau de langue met en question la qualité et la fidélité de la traduction.

Fort peu d'auteurs chinois possèdent une maîtrise d'une ou plusieurs langues étrangères suffisante pour pouvoir lire dans le texte des œuvres d'écrivains d'autres pays. C'est dire que leurs goûts en matière de littératures étrangères ne peuvent être considérés dans l'absolu : les découvertes et les éventuels coups de cœurs des auteurs chinois passent par le filtre de la traduction.²⁰

Bien naturellement, plusieurs facteurs interviennent au cours de la traduction. Il y a le choix du sujet de l'œuvre, le choix de l'auteur, la préférence de l'éditeur ; il peut même exister des coupures quand le traducteur rencontre des passages difficiles ou impossibles à traduire.

1.2 Introduction en Chine des œuvres françaises traduites à l'époque du Mouvement du 4 Mai

Après le Mouvement du 4 Mai, les jeunes intellectuels sentent que la pensée

¹⁸ PIMPANEAU Jacques, *Histoire de la littérature chinoise*, Edition Philippe Picquier, Paris, 1989, p. 399

¹⁹ ZHANG Yinde, *Histoire de la littérature Chinoise*, Ellipses, Paris, 2004, p. 68

²⁰ DETRIE Muriel, *France-Asie : un siècle d'échanges littéraires*, Libraire-Editeur YOU FENG, Paris, 2001, p. 276

bourgeoise est indispensable pour détruire le féodalisme, l'impérialisme et le militarisme en Chine. La revue littéraire la plus progressiste d'alors *Xinqingnian* (*La nouvelle jeunesse*, 新青年) affirme « qu'il ne suffit pas d'apprendre aux Chinois la science et la politique auprès du capitalisme occidental et qu'il faut leur apprendre la conception bourgeoise du monde et celle de la vie »²¹. Dans ce contexte historique, les intellectuels avant-gardistes se mettent à traduire en chinois les œuvres littéraires bourgeoises de l'Occident pour que les Chinois en connaissent bien le contenu dans le but de détruire les idées féodales et les superstitions. À la veille du Mouvement du 4 Mai, la traduction de *la Marseillaise* est publiée dans *Xinqingnian* (*La nouvelle jeunesse*, 新青年) (Volume 2, No.6). Ce chant de combat, au contenu profond et puissant, a joué un rôle d'encouragement lors de la Révolution Française. Pendant le Mouvement du 4 Mai, un assez grand nombre d'œuvres d'écrivains français célèbres sont traduites en Chine, par exemple, *L'avare* de Molière, *L'esprit des lois* de Montesquieu, *Candide* de Voltaire, *Le contrat social* et *Les confessions* de Rousseau, *Les trois Mousquetaires* de Dumas, *Carmen* de Mérimée, *Les misérables* de Victor Hugo, *Le tour du monde en 80 jours* de Jules Verne, *Le livre de mon ami* d'Anatole France, etc. « Ces œuvres jouent toutes le rôle d'inspiratrices pour faire connaître à l'immense public chinois la pensée démocratique, la société française et ses liens avec la réalité de la société chinoise d'alors »²².

1.3 Réception des œuvres françaises en Chine à l'époque du Mouvement du 4 Mai

1.3.1 Réception des œuvres de J.-J. Rousseau

Au début du XX^e siècle, parmi les écrivains français introduits en Chine, Jean-Jacques Rousseau est un des plus appréciés du public chinois, parce que l'influence de ses œuvres, comme *Le contrat social*, *Émile*, *Les confessions*, s'étend à plusieurs domaines sociaux: politique, littéraire, éducatif, culturel et moral. L'idée

²¹ HUANG Huizen, *Les nouvelles de Maupassant en Chine : étude de réception*, Université de Paris 3, 1986, p. 15

²² *Ibid.*, p. 15

dominante de l'ouvrage politique *Le contrat social* est de «substituer à la souveraineté du prince la souveraineté du peuple. L'État est comparé par Rousseau à un contrat social. L'union d'hommes naturellement libres ne peut s'expliquer que par l'hypothèse d'un contrat librement consenti qui garantit à chacun ses droits, sa liberté, sa propriété, l'égalité. Telles sont les bases sur lesquelles est constitué l'État. La souveraineté, qui doit être absolue, appartient à la volonté générale, c'est-à-dire aux masses populaires. De quelque forme que soit le gouvernement, démocratique, aristocratique ou monarchique, il doit toujours être surveillé par le peuple, seul détenteur de la véritable souveraineté »²³. Dans *Le discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, l'auteur nous donne une esquisse critique de la formation et de l'évolution de la société humaine.

Il arrive à cette conclusion que la source de l'inégalité est la propriété privée. Cette inégalité est contraire au droit naturel, puisque tous les hommes sont nés bons et égaux. Mais d'autre part, cette inégalité est inévitable du fait qu'elle résulte des besoins toujours accrus de l'homme, ce mobile qui pousse l'homme à la civilisation²⁴.

À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, dès leur arrivée en Chine, les idées politiques de Rousseau attirent tout de suite l'attention du peuple chinois, parce que c'est justement cette idée démocratique qui peut être une arme idéologique très puissante contre le féodalisme. Pendant la Révolution de XinHai (1912), toutes les idées politiques de Rousseau sont préconisées par les révolutionnaires républicains. Journaliste, homme politique et essayiste, Liang Qichao est un des intellectuels chinois profondément inspirés par les idées et les œuvres de Rousseau. « Il (Liang Qichao) proposait des changements à travers des études sur les classiques. Dans l'une de celles-ci, il faisait dire à un personnage qu'il fallait faire comme Rousseau et Voltaire, éveiller le peuple, changer les us et coutumes. Il présentait aux Chinois les œuvres de Rousseau et expliquait ce qu'était la Révolution Française »²⁵. C'est grâce aux

²³ GUO Ling, *Histoire condensée de la littérature française du Moyen Age au 18^e siècle* volume 1, Shangwu chubanshe, Shanghai, 2000, p. 328, texte original écrit en français.

²⁴ *Ibid.*, p. 327

²⁵ PIMPANEAU Jacques, *Histoire de la littérature chinoise*, Edition Philippe Picquier, Paris, 1989,

traductions complètes et exactes de Liang Qichao que la Chine prend connaissance des idées démocratiques et des philosophes français tels que Rousseau, Voltaire et Montesquieu. La crise politique provoquée par la chute du régime impérial et par la faiblesse du nouveau gouvernement républicain occupe une place dominante dans tous les problèmes sociaux. C'est la raison pour laquelle nous pouvons expliquer le phénomène suivant : les Chinois prennent Rousseau tout d'abord pour un philosophe politique et parmi ses œuvres, celles qui frappent le plus la société chinoise d'alors sont les œuvres politiques.

Mais il faut aussi citer l'influence de Rousseau dans les domaines littéraire et éducatif. Aux yeux des écrivains chinois, surtout des écrivains initiateurs de la littérature moderne chinoise, Rousseau est d'abord un écrivain et son autobiographie *Les confessions* jouit d'une réputation égale au *Contrat social*. *Les confessions* est un texte autobiographique considéré comme un des chefs-d'œuvre de la littérature personnelle. Dans cet ouvrage, Rousseau se propose de raconter sa vie depuis sa naissance en 1766, jusqu'à l'année où il a quitté l'île de Saint-Pierre. Guo Linge, le célèbre critique littéraire chinois, nous donne dans une de ses œuvres son opinion sur *Les confessions* : « Cet ouvrage n'a pas d'égal dans la littérature mondiale. Par sa captivante franchise du cœur, Rousseau, le pénitent, se dévoile à lui-même et aux lecteurs. On a donc raison de dire que ce livre est le premier chef-d'œuvre de cette littérature personnelle qui devait ouvrir la voie à la littérature romantique »²⁶. Jusqu'aux années 20, plusieurs versions de cette œuvre voient le jour en Chine. Cet engouement pour l'œuvre de Rousseau montre que les écrivains chinois d'alors espèrent détruire la littérature classique déjà pervertie. Tout en bénéficiant de l'expression audacieuse de ce préromantique français, ils souhaitent construire une nouvelle littérature pleine de respect de soi-même et de liberté. La littérature du Mouvement du 4 Mai se caractérise par le désir de liberté, par l'éloge de l'individualisme, par la présentation de la nature humaine, et surtout par l'amour de l'écrivain pour tout l'univers et par la révélation de

p. 399

²⁶ GUO Linge, *Histoire condensée de la littérature française du Moyen Age au 18^e siècle* volume 1, Shangwu chubanshe, Shanghai, 2000, p. 330

soi-même. Tous sont unanimes pour dire que l'influence de Rousseau est puissante. Yu Dafu, figure éminente de la Société de Création (*Chuanzuo she*, 创作社)²⁷, voue une admiration profonde à Rousseau. Dans son essai *Lusuo de sixiang he tade chuangzuo* (*L'esprit de Rousseau et ses œuvres*, 卢梭的思想和他的创作), Yu Dafu reconnaît complètement la pensée et le style de Rousseau. C'est pour cela que Yu Dafu décrit avec ferveur l'expression de l'individu, et que cette idée prédomine toute son œuvre, également empreinte d'une forte consonance autobiographique. Sa première nouvelle, *Chen Lun* (*Naufrage*, 沉沦), fonde sa célébrité. « Le texte décrit un jeune étudiant chinois au Japon, mettant à nu sa frustration sexuelle, son extrême solitude et son ultime suicide. Le ton en est d'autant plus pathétique que les actions sont d'une totale futilité. Cette disproportion et ce contraste permettent à l'auteur de dépasser un sentimentalisme mal contrôlé pour s'élever vers une intensité psychologique rare »²⁸. L'idée et les œuvres de Rousseau influencent Yu Dafu à plusieurs niveaux comme le style de l'écriture, l'idée politique et l'attitude de la vie. La réception de Yu Dafu symbolise, à l'époque du Mouvement du 4 Mai, le changement de mentalité des Chinois par rapport à la pensée traditionnelle confucianiste²⁹.

Emile est un autre roman représentatif de Rousseau. Dans cet ouvrage, l'auteur préconise un nouveau système d'éducation, qui repose avant tout sur l'amour de l'enfant et sur la foi en la bonté de la nature humaine. Tout le roman manifeste vigoureusement les idées pédagogiques de Rousseau : vouloir une âme franche et libre de toutes contraintes, de tous préjugés, une tête bien faite plutôt qu'une tête bien pleine de connaissances inutiles. Ces idées, servant d'inspiration, provoquent chez les Chinois, surtout dans les milieux éducatifs, une réflexion sur le système d'éducation en rigueur dans la société d'alors. Keju (科举)³⁰, système des examens qui existe depuis plus de cinq cents ans, reste le seul moyen d'accéder à la carrière administrative et aux honneurs. Servant de pilier au pouvoir étatique et à l'organisation bureaucratique, il est

²⁷ Société littéraire créée en 1921 au Japon par Guo Moruo et Yu Dafu.

²⁸ ZHANG Yinde, *Histoire de la littérature Chinoise*, Ellipses, Paris, 2004, p. 73

²⁹ Voir l'Annexe A

³⁰ Voir l'Annexe B

à l'origine de la dégradation gouvernementale. L'impact de la pensée éducative de Rousseau accentue la ruine de ce système archaïque et corrompu.

1.3.2 Réception des œuvres d'autres écrivains français

Bien que l'influence des œuvres de Jean-Jacques Rousseau s'étende à presque tous les domaines sociaux, ce sont les œuvres d'Alexandre Dumas fils, de Jules Verne et de Victor Hugo qui sont les plus traduites en chinois. Donc, il nous paraît nécessaire de mentionner brièvement la réception de ces trois écrivains français.

L'influence d'Alexandre Dumas fils grâce à son chef-d'œuvre *La dame aux camélias* est déjà citée au début de la thèse. Tout de suite après lui, c'est Jules Verne qui connaît à son tour le succès. *Le tour du monde en 80 jours*, *Deux ans de vacances*, *Autour de la lune*, *L'île mystérieuse*, *De la terre à la lune*, *Voyage au centre de la terre*, tous ces voyages extraordinaires sont traduits en chinois. Lu Xun, le traducteur des deux dernières œuvres, annonce l'objectif de ses traductions dans la préface *À propos de 'De la terre à la lune'* : « les traductions ont pour finalité de réparer l'insuffisance de la traduction des romans scientifiques de l'époque et de détruire le carcan de la superstition féodale au moyen du savoir culturel et scientifique de l'étranger, afin d'éduquer le peuple et de le conduire à la réforme de la Chine... »³¹. Victor Hugo est surtout connu pour ses *Misérables*, traduits vers 1901 et édités à maintes reprises dans les années qui suivent. Il gagne la faveur des Chinois, parce que ce qu'il écrit est émouvant et humanitaire :

Nous voyons qu'Hugo passait alors pour un défenseur des pauvres et un pourfendeur de l'injustice sociale, quand il fut présenté en Chine. Enthousiasmés par la réforme ou la révolution politique, engagés dans le mouvement de la culture nouvelle, nos intellectuels découvrirent avec joie dans les œuvres d'Hugo ce qui correspondait à leur passion de réforme.³²

³¹ <http://shkjb.shkp.org.cn/?q=node/view/2539> consulté le 25 novembre 2007

³² KATO Haruhisa, *La modernité française dans l'Asie littéraire*, Presses universitaires de France, Paris, 2004, p. 209

Le Mouvement du 4 Mai 1919, guidé par de jeunes intellectuels progressistes, est un mouvement nationaliste qui proteste contre les « 21 Conditions»³³, présentées lors de la Conférence de Versailles, par le Japon à son gouvernement à l'issue de la Première Guerre mondiale. Ce mouvement dénonce également la dégradation des traditions confucianistes et l'inégalité pour les femmes. Les jeunes étudiants se montrent en même temps favorables à la modernisation et aux sciences nouvelles. Les Chinois commencent, pour la première fois, à se tourner vers l'Occident. Les intellectuels s'intéressent à la pensée démocratique et individuelle, ils introduisent les sciences et les techniques modernes. C'est dans ce contexte qu'est née la littérature moderne chinoise. La France d'alors, étant un pays développé dans tous les domaines sociaux et surtout dans le domaine littéraire, attire particulièrement l'attention des Chinois. Ainsi, les œuvres de Rousseau, de Dumas fils, d'Hugo et de Verne sont traduites et présentées au peuple chinois. Nous avons donc raison de dire que la littérature française joue un rôle incomparable dans la naissance de la littérature moderne chinoise.

2. Période des années 1930-1940 — développement de la littérature moderne chinoise

2.1 Contexte historique de cette époque

La période des années 30-40 est marquée par la misère et la situation catastrophique des Chinois en raison de deux guerres consécutives: la Guerre sino-japonaise et la Guerre civile. Commencée en 1937, la Guerre sino-japonaise dure 8 ans, ce qui réduit à néant le progrès économique, politique que les révolutionnaires républicains avaient obtenu durant la période précédente : beaucoup de villes sont ruinées, plusieurs millions de Chinois sont massacrés, des populations sont transplantées... La Guerre civile suit de près la Guerre sino-japonaise dont la fin est

³³ La Chine est entrée en guerre contre l'Allemagne auprès des Alliés en 1917. À la conférence de Versailles, lors du traité sur les conditions de paix, les Alliés attribuent au Japon la partie des territoires du Shandong (une province chinoise) alors sous contrôle de l'Allemagne. Cet accord (dit « 21 Conditions ») enflamme la jeunesse universitaire. Le premier mai 1919, peu après la naissance de la République chinoise, trois mille étudiants manifestent dans les rues de Pékin, aussi sur la Place Tiananmen, aux cris de « il faut sauver le pays ».

marquée par la capitulation japonaise dans la Deuxième Guerre mondiale. Ces guerres successives aggravent la crise dans tous les domaines de la société ; la nation connaît un drame profond. Il en va de même dans le milieu culturel. Face à la misère du peuple, la plupart des intellectuels, avec une grande incertitude, suivent de près l'évolution de la guerre. Les écrivains chinois, avec beaucoup de courage, continuent leurs activités de création en choisissant des sujets sur la guerre. Ba Jin crée les trilogies de la guerre *Huo* (*Feu*, 火, 1940-1945) et *Jia* (*Famille*, 家, 1931) ; Lao She écrit *Sishitongtang* (*Les quatre générations sous le même toit*, 四世同堂, 1944) ; Mao Dun publie *Ziye* (*Minuit*, 子夜, 1933) et *Shi* (*L'éclipse*, 蚀, 1927-1928). La traduction des œuvres étrangères connaît alors sa période de maturité, bien qu'il existe de grosses difficultés dues au manque d'œuvres originales, à la faible indemnisation du travail de traduction, à l'insuffisance du papier d'imprimerie et à l'instabilité de la vie. Les traducteurs, anciens étudiants chinois ayant fait leurs études à l'étranger, élargissent leur horizon littéraire: « le choix des œuvres, abondant, se caractérise par un goût plus raffiné. La mise en valeur de la langue parlée et du nouveau style fait ressortir l'aspect original. La traduction plus animée et l'édition en plein essor concourent toutes deux à une grande diffusion des ouvrages étrangers »³⁴. Différentes écoles littéraires occidentales comme l'humanisme, le classicisme, le romantisme, le réalisme, le naturalisme, le symbolisme sont introduites en Chine.

2.2 Introduction des œuvres françaises traduites dans les années 1930-1940

Durant cette période, plus de deux cents œuvres françaises, surtout des œuvres du XIX^e siècle et du XX^e siècle sont traduites ou retraduites en chinois, telles que *Le père Goriot*, *Illusions perdues* et *Le Médecin de campagne*, *La cousine Bette* d'Honoré de Balzac, *Nana*, *Germinal* d'Émile Zola, *Madame Bovary* de Flaubert, *Boule de suif*, *Deux amis*, *Pierre et Jean* de Maupassant, *Le retour de l'enfant prodigue* d'André Gide, *Jean Christophe* de Romain Rolland, etc. Les œuvres réalistes et naturalistes occupent alors une place dominante (nous y reviendrons). Ce qui mérite particulièrement d'être

³⁴ QIAO Mizia, *la réception de la littérature française en Chine entre 1899-1949*, thèse, Université de Nice, 1993, p. 282

mentionné, c'est qu'en 1935, face à l'agression de l'impérialisme japonais, les versions chinoises de *La dernière classe* d'Alphonse Daudet et du *Feu* d'Henri Barbusse voient le jour : les deux œuvres qui sont animées de vifs sentiments patriotiques et opposées à toute guerre offensive ont profondément touché le public chinois et encouragé la volonté du peuple chinois de résister à l'agression japonaise. Ci-dessous, nous allons analyser la réception de quelques œuvres françaises les plus connues en Chine à cette époque.

2.3 Réception des œuvres françaises dans les années 1930-1940

2.3.1 Le réalisme de Balzac dans son ouvrage *La comédie humaine* :

À cette époque, les œuvres chinoises sont beaucoup influencées par les écrivains réalistes français, « parce que les œuvres réalistes occidentales reflètent l'époque, décrivent la vie, montrent la réalité, et révèlent les problèmes sociaux »³⁵. Dans ce contexte social, le but des lettrés patriotes est d'éveiller tout le peuple chinois avec des œuvres décrivant la vie réelle en Chine. Paraissent des romans réalistes tels que *Ziye* (*Minuit*, 子夜, 1933) de Mao Dun, *Xue* (*La neige*, 雪, 1933) de Ba Jin, *Sishui weilan* (*Rides sur les eaux dormantes*, 死水微澜, 1935) de Li Jieren, etc.

Comme école littéraire française du XIX^e siècle, « le réalisme préconisa la description minutieuse et objective de faits et de personnages tirés du réel, la mise en œuvre d'une réalité banale et quotidienne, et le reflet de la vie telle qu'elle est. Par conséquent, il s'affiche une conception de l'art, de la littérature, selon laquelle l'artiste ne doit pas chercher à idéaliser, à modifier le réel ou à en donner une image volontairement fausse ou incomplète »³⁶. Et c'est pourquoi Balzac, grand écrivain réaliste, écrit dans sa lettre à Mme Hanska que

³⁵ *Les écrivains français du 20^e siècle et la Chine*, Collection Lettres et civilisations étrangères, Artois Presses université, Arras, 2001, p. 253.

³⁶ GUO Linge, *Histoire condensée de la littérature française (le 19^e siècle) volume 2*, Shangwu chubanshe, Shanghai, 2000, p.184, texte original écrit en français.

Les Études de mœurs représenteront tous les effets sociaux sans que ni une situation de la vie, ni une physionomie, ni un caractère d'homme ou de femme, ni une manière de vivre, ni une profession, ni une zone sociale, ni un pays français, ni quoi que ce soit de l'enfance, de la vieillesse, de l'âge mûr, de la politique, de la justice, de la guerre ait été oublié. Cela posé, l'histoire du cœur humain tracée fil à fil, l'histoire sociale faite dans toutes ses parties, voilà la base. Ce ne seront pas des faits imaginaires; ce sera ce qui se passe partout³⁷.

Dans l'ouvrage *La comédie humaine*, Balzac relie toutes ses compositions l'une à l'autre de manière à créer une histoire complète composée de trois parties : *Études de mœurs*, *Études philosophiques*, *Études analytiques*. *Les études de mœurs* peut aussi se subdiviser en catégories, chacune contenant plusieurs romans : scènes de la vie privée (*La femme de trente ans*, *La maison du chat qui pelote*, *Le colonel Chabert*) ; scènes de la vie de province (*Eugénie Grandet*, *Le lys dans la vallée*) ; scènes de la vie parisienne (*Le père Goriot*, *Grandeur et décadence de César Birotteau*, *La maison Nucingen*, *La cousine Bette*, *Le cousin Pons*) ; scènes de la vie politique (*Une ténébreuse affaire*, *Le député d'Arcis*) ; scènes de la vie militaire (*Les chouans*) ; scènes de la vie de campagne (*Le médecin de campagne*, *Le curé de village*, *Les paysans*).

Ce qui attire les écrivains chinois d'alors, c'est avant tout l'ampleur de *La comédie humaine*. Largement inspirées par ce roman-fleuve, les œuvres chinoises prennent également une dimension considérable. La trilogie connaît une période de fécondité : elle commence par Mao Dun qui écrit d'abord *Shi* (*L'éclipse*, 蚀) comprenant *Huanmie* (*Désillusion*, 幻灭, 1927), *Dongyao* (*Hésitation*, 动摇, 1928) et *Zhuiqiu* (*Quête*, 追求, 1928) ; suivie d'une autre trilogie, 'trilogie rurale', *Chuncan* (*Les vers à soie du printemps*, 春蚕, 1932), comprenant trois longues nouvelles. Le grand prix de la trilogie revient sans doute à Ba Jin qui livre successivement *Aiqing sanbuqu* (*La trilogie d'amour*, 爱情三部曲) comprenant *Wu* (*Le brouillard*, 雾, 1931), *Yu* (*La pluie*, 雨, 1933), *Dian* (*L'éclair*, 电, 1935). Une autre trilogie renforce la célébrité de l'auteur : *Jiliu* (*Le torrent*, 激流) comprenant *Jia* (*Famille*, 家, 1931), *Chun* (*Le printemps*, 春, 1936) et *Qiu* (*L'automne*, 秋, 1939). Mais c'est Li Jieren qui compose la trilogie la plus

³⁷ BALZAC, *Lettre à Mme Hanska*, Robert Laffont, Paris, 1990, p. 204

volumineuse : *Sishuizeilan* (*Rides sur les eaux dormantes*, 死水微澜, 1935), *Baofengyu qian* (*À l'approche de l'orage*, 暴风雨前, 1938) et *Dabo* (*Les grosses vagues*, 大波, 1940), œuvre longue d'un million et demi de caractères.

La comédie humaine de Balzac connaît un vif retentissement dans les années 30. En 1933, Mao Dun publie *Ziye* (*Minuit*, 子夜, 1933), un roman que l'auteur, comme les critiques, considère comme un abrégé de *La comédie humaine* de Balzac. *Ziye* (*Minuit*, 子夜, 1933), le chef-d'œuvre de l'auteur, dépeint une vaste fresque sociale, qui compte une cinquantaine de personnages. Le protagoniste Wu Sunfu, un riche industriel de Shanghai, propriétaire d'une filature de soie, se ruine petit à petit sous l'impact du capital étranger et féodal. Par son ampleur, ce roman de près de six cents pages livre une grande quantité d'informations sur la société shanghaienne. Certains historiens le considèrent même comme un document important pour l'étude des rapports économiques au début des années 30. La variété des personnages rassemblés par le romancier, en maintenant l'équilibre du récit, est impressionnante. À cet égard, nous pouvons constater l'influence balzacienne sur ce propagandiste de la littérature moderne chinoise :

...J' (Mao Dun) [*C'est nous qui ajoutons*] ai tendance à adopter une autre préparation : rédiger d'abord un plan détaillé quasi pareil à un abrégé, ou bien un sommaire rempli des notes concernant les caractères des personnages et l'évolution de l'intrigue. La mise en œuvre du roman, c'est de les développer en les détaillant. Voilà la méthode de Balzac...³⁸

Cependant, pour *Ziye* (*Minuit*, 子夜), l'influence de Balzac sur Mao Dun ne se limite pas à l'ampleur du roman. L'influence de Balzac se retrouve à travers tout le roman dans sa façon de décrire et dans son style.

Liu Mingjiu³⁹ résume ainsi : l'art de Balzac comprend, selon lui, trois aspects : description, création de personnages et langage. Du point de vue de la description de

³⁸ *Mao Dun Lun chuanguozuo* (*Mao Dun parle de la création*, 茅盾论创作), dans *La création selon Mao Dun*, p. 476

³⁹ Liu Mingjiu, critique chinois contemporain de littérature française, chercheur à l'Institut de

Balzac, d'abord, il dépeint presque toutes les couches sociales de son temps. Ensuite, ses œuvres décrivent fidèlement la vie telle qu'elle est. « Les descriptions reproduisent la réalité d'une façon si rigoureuse que les lecteurs ont l'impression de s'y trouver »⁴⁰. Il faut ajouter que Balzac associe toujours la description de l'environnement à la création de personnage, laissant se développer les caractères dans des rapports sociaux et des circonstances déterminées. Donc, nous pouvons affirmer que la description de l'environnement chez Balzac est souvent au service de la caractérisation de personnages, elle est une extension des caractères de ceux-ci. Dans *La cousine Bette*, pour présenter aux lecteurs le caractère superficiel et hypocrite des bourgeois, Balzac fait appel à la description du déclin de l'habitat parisien qui est la preuve de la dégradation de la bourgeoisie. Voici les symptômes du faux luxe chez les Marneffe :

Dans le salon, les meubles recouverts en velours de coton passé, les statuettes de plâtre jouant le bronze florentin, le lustre mal ciselé, simplement mis en couleur, à bobèches en cristal fondu ; le tapis dont le bon marché s'expliquait tardivement par la quantité de coton introduite par le fabricant, et devenue visible à l'oeil nu, tout jusqu'aux rideaux qui vous eussent appris que le damas de laine n'a pas trois ans de splendeur, tout chantait misère [...]⁴¹

Cette description minutieuse de l'appartement des Marneffe nous rappelle celle de la villa de Wu Sunfu, le protagoniste du roman *Ziye (Minuit, 子夜, 1933)* de Mao Dun :

Une lumière éblouissante éclairait la façade d'une maison de trois étages, large de cinq pièces, d'où parvenaient les sons d'une musique de radio.[...]les lampes électriques rouges et vertes, les meubles aux lignes droites, courbes, anguleuses ; le luxueux meuble de radio ultramoderne.[...] Dans toutes les pièces et partout dans le parc, les lampes électriques étaient allumées et les ventilateurs ronronnaient. Ici, comme d'habitude, c'était encore un monde de lumière et de plaisir.⁴²

Recherche en Littérature Étrangère de l'Académie chinoise des Sciences sociales.

⁴⁰ HUANG Xiyun, *Qu'est-ce que la littérature française en Chine--- la longue marche d'un critique chinois contemporain*, thèse, Université de Paris 7, 2000, p. 278

⁴¹ BALZAC, *La Cousine Bette*, Garnier, Paris, 1962, p. 52

⁴² MAO Dun, *Minuit*, Édition en langues étrangères, Pékin, 1984, p. 30

Cette villa baignée de lumière et de splendeur offre un contraste frappant avec la faillite du protagoniste à la fin du roman. Toutes ces descriptions ont pour but de décrire authentiquement le déclin du grand bourgeois Wu Sunfu.

De plus, la richesse du langage est un autre caractère que Liu Mingjiu relève de l'art de Balzac. « L'origine de cette richesse devait s'expliquer par la grande liberté des expressions chez Balzac : les mots et les phrases jaillissent souvent des inspirations basées sur l'instinct, par conséquent ils donnent une fraîcheur et une énergie inattendue »⁴³, nous avons la description du salon de la pension Vauquer :

Cette première pièce exhale une odeur sans nom dans le langage, et qu'il faudrait appeler l'odeur de pension. Elle sent le renfermé, le moisi, le rance ; elle donne froid, elle est humide au nez, elle pénètre les vêtements ; elle a le goût d'une salle où l'on a dîné [...]⁴⁴

Pour définir l'odeur, Balzac recourt à deux espèces de sensation (l'odorat et le toucher imaginaire: elle pénètre les vêtements, elle donne froid). En lisant ces images, nous sentons que l'inspiration de Balzac s'épanouit, les expressions surgissent librement, l'imagination du lecteur est stimulée au maximum.

Dans le roman *Ziye (Minuit, 子夜)* de Mao Dun, nous pouvons trouver la même impression de richesse du langage de l'auteur :

Au chapitre douze, Wu vient d'apprendre l'étendue de ses pertes en bourse et arrive, soucieux et fourbu, dans une demeure vidée de ses occupants qui se délassent près de l'étang. Nous pouvons trouver deux champs lexicaux opposés dans les pages 360-363⁴⁵ : d'une part, la colère furieuse explicitée à travers les expressions : « étouffante », « fourbu de fatigue », « grand cri de colère », « antre du diable », « tempête », « furieux », « irritation » ; d'autre part, la tristesse : « mélancolique », « sentimentale », « chanson fredonnée », « atmosphère de romantique mélancolie »,

⁴³ HUANG Xiyun, *Qu'est-ce que la littérature française en Chine--- la longue marche d'un critique chinois contemporain*, thèse, Université de Paris 7, 2000, p. 282

⁴⁴ BALZAC, *le Père Goriot*, Garnier, Paris, 1971, p. 10

⁴⁵ Mao Dun, *Minuit*, Maison d'édition de la Littérature du Peuple, Pékin, 1984, p. 360-363

« chansonnette mélancolique et sentimentale »... Le choc de ces deux atmosphères produit bien entendu la colère et le désespoir de Wu qui est épuisé à cause de l'impact du capital étranger et féodal⁴⁶.

2.3.2 *Germinal* de Zola et *Xue (La neige, 雪, 1933)* de Ba Jin

Quand nous parlons de l'influence de la littérature française en Chine à cette période, il convient de mentionner Ba Jin, un des grands écrivains chinois, issu du groupe d'étudiants ayant fait leurs études en France. Ba Jin, grâce à ses œuvres romanesques, jouit d'une grande réputation en Chine et à l'étranger. Ses deux trilogies *Aiqing sanbuqu (L'amour, 爱情三部曲, 1931-1935)* et *Ji Liu (Torrent, 激流三部曲)*, surtout la dernière, se composant de *Jia (Famille, 家, 1931)*, *Chun (Le printemps, 春, 1936)* et *Qiu (L'automne, 秋, 1939)*, témoigne d'une indéniable qualité. Pendant ses études en France entre 1927-1928, il reçoit de multiples influences de la civilisation française dont découlent son esprit démocratique, sa personnalité, son besoin d'écrire et son affection pour ses amis français. En ce qui concerne l'influence française sur sa création romanesque, il dit :

J'ai appris à écrire en France, mes professeurs inoubliables sont Rousseau, Hugo, Zola et Romain Rolland. Grâce à eux, j'ai su lier la création à la vie et l'écrivain à l'être humain. L'apogée d'une œuvre est l'unité des deux, ainsi que l'offre du cœur de l'auteur à son lecteur.⁴⁷

C'est sans doute dans son œuvre *Xue (La neige, 雪, 1933)* que nous pouvons percevoir la profonde influence de la littérature française sur ce célèbre écrivain :

J'avais eu l'idée d'écrire ce roman il y a un an. À l'origine, j'avais voulu utiliser ces matières premières pour créer un ouvrage pareil à

⁴⁶ Zhang Yinde, *Le roman chinois moderne 1918-1949*, Presses universitaires de France, Paris, 1992, p. 173

⁴⁷ Ba Jin, *Les œuvres choisies de Ba Jin*, tome 2, source citée d'après Qiao Mizia, l'auteur de *La réception de la littérature française en Chine entre 1899-1949*, thèse, Université de Nice, 1993, p. 242

Germinal de Zola. Et puis, faute de temps et de compétence, je n'ai accompli que ce roman de longueur moyenne.⁴⁸

Dans *Germinal* (le treizième volet des *Rougon-Macquart*), Zola décrit la condition des mineurs du Nord pour évoquer la situation politique et surtout sociale de l'ouvrier. Afin de peindre la vie réelle des mineurs, Zola fait une enquête sur les ouvriers à travers la vie d'Etienne Lantier, l'étranger poussé vers la fosse du Voreux par le chômage. Ba Jin suit une démarche identique pour écrire *Xue*. Pour connaître la vie des mineurs, il se rend pendant l'hiver de 1931 à la mine de Chang Xing au Zhejiang où il reste une semaine avec des mineurs et visite la fosse qui avait explosé. *Xue* de Ba Jin est presque un autre *Germinal*. Non seulement les intrigues se ressemblent, mais aussi les personnages et les descriptions, par exemple :

Zola aime décrire la fosse comme une bête prête à engloutir le monde : « Cette fosse [...] lui semblait avoir un air mauvais de bête goulue, accroupie là pour manger le monde. »⁴⁹

Dans son roman *Xue* (*La neige*, 雪, 1933), Ba Jin utilise aussi maintes fois le mot “bête”, au sens figuré comme une métaphore, pour dépeindre la fosse comme « une gueule ouverte », elle « rejette de nouveau une berline », « dévore les mineurs » et « les crache exténués »...⁵⁰ Grâce à cette métaphore, la description de l'horreur de la fosse dans ce roman atteint son apogée.

La situation catastrophique dans laquelle se trouvent les Chinois pendant les années 30-40, en raison des deux guerres consécutives, oblige le peuple chinois à lutter contre l'envahisseur et à se dresser pour la vraie liberté. Malgré leurs conditions de vie misérables, les lettrés chinois prennent leurs plumes pour une arme et s'efforcent d'éveiller la conscience du peuple. Ils ont besoin avec urgence d'œuvres qui décrivent la vie réelle, la pensée des êtres humains et les problèmes sociaux. Ils traduisent les

⁴⁸ Ibid., p. 242

⁴⁹ ZOLA Emile, *Germinal*, Bordas, Classiques Garnier, 1989, Paris, p. 33

⁵⁰ QIAO Mizia, *La réception de la littérature française en Chine entre 1899-1949*, thèse, Université de Nice, 1993, p. 242

œuvres réalistes et naturalistes occidentales en rédigeant leurs propres écrits. Les œuvres de Balzac, de Flaubert, de Zola et de Maupassant qui servent de source d'inspiration et de modèle pour les écrivains chinois sont traduites et retraduites au cours de cette période. Ainsi, la littérature française, surtout celles des écoles réaliste et naturaliste, accélère le développement de la littérature moderne chinoise de cette époque.

3 Période des années 1980 jusqu'à aujourd'hui — renaissance de la littérature moderne chinoise

3.1 Contexte historique de cette époque

Faisant suite aux cataclysmes sociaux de la Guerre sino-japonaise et de la Guerre civile, la République Populaire de Chine est fondée en 1949. Se basant sur la théorie « la littérature devait être au service des ouvriers-paysans-soldats et de la cause prolétarienne », selon le discours de Mao Zedong à Yan'an en 1942, la Chine commence alors à préconiser une idéologie proche de l'idéologie soviétique, tout en abandonnant la culture et la pensée occidentale. Pendant la Révolution culturelle, considérée comme la « pollution spirituelle bourgeoise » par le gouvernement, la littérature occidentale est prohibée, toutes les traductions et recherches dans ce domaine sont interrompues. En même temps, les avancées de la littérature moderne chinoise obtenues au cours des deux périodes précédentes sont quasiment réduites à néant en raison d'un sévère contrôle idéologique et étatique. En 1976, à la suite de la mort de Mao Zedong, la Révolution Culturelle prend fin. Deng Xiaoping, après avoir pris le pouvoir, se consacre vigoureusement à la reconstruction économique du pays en traçant la voie de la réforme et de l'ouverture. Les intellectuels chinois, surtout les jeunes, sont attirés par la modernisation économique, culturelle et littéraire de l'Occident. Tout cela fait naître un mouvement de libération de la pensée à partir de la fin de l'année 1978 et du début de 1979. Dans le domaine de la littérature, héritant de la tradition du Mouvement du 4 Mai, les écrivains chinois s'engagent de diverses manières dans le projet collectif de la modernisation. Les traducteurs commencent à réintroduire les écrivains occidentaux,

surtout les grands classiques du XX^e siècle, tels que Kafka, Joyce, Faulkner, Sartre et les écrivains latino-américains, découvrant les nouvelles écoles comme l'Existentialisme et l'Absurde. Les maisons d'édition, afin de rattraper leur retard dans la présentation de la littérature, éditent ou rééditent les œuvres occidentales. Des revues ou des périodiques consacrés aux recherches de la littérature étrangère sont publiés. « À présent, il y a une quarantaine de revues littéraires étrangères traduites en chinois et plus de quatre-vingts autres revues dans lesquelles on publie des œuvres de littératures étrangères traduites »⁵¹. Les écrivains contemporains chinois, tout en gardant l'essence de la littérature traditionnelle chinoise, se tournent vers l'Occident pour élaborer différents genres littéraires. L'évolution de la vie littéraire chinoise se fait à une rapidité incroyable, à l'instar des transformations profondes que la société chinoise connaît dans de nombreux domaines. De la poésie « obscure »⁵² au roman néoréaliste, de la « littérature des cicatrices »⁵³ à l'écriture postmoderniste, des romans de cape et d'épée de HongKong et de Taiwan à la nouvelle littérature féminine, la création littéraire en Chine est stimulée par une multitude de courants littéraires occidentaux.

3.2 Introduction de la littérature française à cette époque

Comme d'autres littératures occidentales, la littérature française est longtemps prohibée, de la fondation de la République Populaire de Chine à la fin de la Révolution culturelle. Dans sa nouvelle politique de réforme et d'ouverture, Deng Xiaoping promeut le développement de la relation bilatérale entre la Chine et la France. C'est dans ce contexte que la littérature française connaît un nouvel essor. Pendant cette période, la quantité et la qualité des traductions surpassent celles des périodes

⁵¹ HUANG Huizen, *Les nouvelles de Maupassant en Chine : étude de réception*, Université de Paris 3, 1986, p. 40

⁵² La poésie « obscure » (朦胧诗) est née en Chine dans les années 1970, c'est une école avant-gardiste de la poésie contemporaine qui préconise l'esprit des individus et la subjectivité. Cette école est créée par de jeunes littéraires sous forme de littérature clandestine dans la période de la Révolution culturelle.

⁵³ La littérature des cicatrices (伤痕文学) est apparue en Chine à la fin des années 1970, alors qu'un regain de liberté voyait le jour vis-à-vis des intellectuels et des écrivains notamment, suite au procès de la 'Bande des quatre' et à la critique officielle de Mao Zedong.

précédentes. « Les traductions de cette période se diversifient dans le choix d'époques et de genres, en transcendant les frontières entre les classiques et les modernes, entre les auteurs sérieux et populaires, entre un chef-d'œuvre et un succès populaire. La systématisation et la variation se côtoient dans la profusion éditoriale »⁵⁴. Ainsi pour la troisième fois, la diffusion de la littérature française en Chine connaît une période de fécondité, surtout la littérature française du XX^e siècle, c'est-à-dire celle de la modernité.

De 1980 à 1982, en trois ans, les traductions de romans étrangers étaient de 1200 environ, dont le tirage est de plus d'un milliard d'exemplaires. Et de 1978 à 1982, les traductions d'œuvres littéraires françaises éditées en Chine s'élèvent à 50, dont les traductions de roman, par exemple, *Les confessions* (1, 2 volumes) de Rousseau, *Les misérables* (3, 4 volumes), *Notre-Dame de Paris*, *L'homme qui rit* de Victor Hugo, *La confession d'un enfant du siècle* de Musset, *Illusions perdues* et *L'histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*, *Contes et nouvelle choisis* de Balzac, *Madame Bovary* de Flaubert, *Le Comte de Monte-Cristo* de Dumas père, *La dame aux camélias* de Dumas fils, *Germinal* de Zola, *L'île de pingouins* d'Anatole France, *La peste* de Camus, etc. Pour les traductions de pièces de théâtre, il y a *les Mains sales*, *la Putain respectueuse*, *Huis clos* de Sartre, etc.⁵⁵

De plus, les traductions du Nouveau Roman sont devenues à la mode, tels que *Tropismes* et *Portrait d'un inconnu* de Sarraute, *Passage de Milan* et *L'emploi du temps* de Butor, *Le vent*, *La route des Flandres*, *Le palace* de Claude Simon, *Les gommes* et *Le voyeur* de Robbe-Grillet, etc. En même temps, la Société d'Études de Littérature Française, la première association consacrée à l'étude de la littérature française est créée en juin 1982 à Wuxi. La naissance de cette association sert de catalyseur pour stimuler la collaboration entre écrivains, chercheurs, traducteurs et enseignants. Étant donné le faible niveau en langue française des traducteurs des périodes précédentes, la plupart des œuvres des grands écrivains français sont retraduites, ainsi que les œuvres complètes de Balzac, les 20 volumes de Victor Hugo, *À la recherche du temps perdu* de

⁵⁴ ZHANG Yinde, *le Monde romanesque chinois au 20^e siècle*, Champion, Paris, p. 96

⁵⁵ HUANG Huizen, *Les nouvelles de Maupassant en Chine : étude de réception*, thèse, Université de Paris 3, 1986, p. 40

Marcel Proust et *les Essais* de Montaigne. Une dizaine de revues critiques sur la littérature française sont créées ou rééditées. C'est grâce à *Waiguo wenyi* (*Littératures et arts étrangers*, 外国文艺) que les lecteurs peuvent découvrir dès le début des années 80 les noms de Sartre, de Robbe-Grillet, de Butor... *Waiguo xiandai zuopin xuanji* (*Anthologie des œuvres modernistes étrangères*, 外国现代作品选集) joue également un rôle prépondérant dans l'initiation aux œuvres de Proust, Breton, Camus, Beckett, Ionesco. Les lecteurs entrent ainsi en contact avec des termes comme « Courant de conscience », Surréalisme, Existentialisme, Théâtre de l'Absurde, etc.

3.3 Réception de la littérature française à cette époque

3.3.1 Réception de Marcel Proust

La diffusion de nombreuses œuvres étrangères du XX^e siècle, en particulier françaises, provoque la renaissance de la littérature moderne chinoise. La première réaction représentative de cette diffusion se manifeste par la reconnaissance des œuvres de Marcel Proust.

Fils d'un professeur réputé en médecine, Marcel Proust est né à Paris dans une famille fortunée qui lui assure une vie facile et qui lui permet de fréquenter les salons mondains tout en restant attaché à sa famille et notamment à sa mère. Après la mort de ses parents, il vit reclus et se consacre au travail. Il meurt épuisé, emporté par une bronchite mal soignée. « Dans l'évolution des genres littéraires en France, la place de l'œuvre de Proust est fondamentale. Sur le plan critique, réagissant contre la méthode de Sainte-Beuve, Proust est le premier à rejeter toute possibilité d'explication d'une œuvre par la vie de son auteur »⁵⁶. Son œuvre principale, *À la recherche du temps perdu*, publiée entre 1913 et 1927, est l'un des points d'aboutissement des œuvres cycliques commencées par Balzac. Pour le deuxième volume, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, il reçoit en 1919 le prix Goncourt. Son style reste très singulier. Ses longues phrases nécessitent un souffle particulier pour permettre aux lecteurs d'arriver au point final.

⁵⁶ REY Alain, *Le Petit Robert des noms propres*, Le Robert, Paris, 2006, p. 1758

L'auteur adopte différents angles de vue du temps qui passe : le point de vue du moment présent et le point de vue du moment passé, tel qu'il le revit au présent.

La traduction des œuvres de Proust commence dans les années 30, mais les écrivains chinois d'alors n'acceptent pas le style singulier de cet auteur français, en particulier le changement du temps et de la mémoire dans le chef-d'œuvre *À la recherche du temps perdu*. Après une longue période de silence, la Chine post-maoïste dans les années 80 redécouvre Proust, avec un engouement général pour les grands écrivains occidentaux du XX^e siècle, si longtemps ignorés ou redoutés. Dès 1979, des traductions fragmentaires de Proust sont publiées. Ces traductions conduisent à une entreprise collective, destinée à rendre disponible l'intégralité du chef-d'œuvre de l'auteur : *À la recherche du temps perdu*. Mais les phrases longues, la signification profonde, l'étrangeté des expressions, le changement de l'espace et du temps augmentent les difficultés de traduction, voire rendent parfois certains textes intraduisibles en chinois. En 1994, après sept années d'efforts intenses de la part d'une quinzaine de traducteurs chinois, la traduction intégrale d'*À la recherche du temps perdu* est publiée en Chine. L'apparition du chef-d'œuvre proustien suscite un vif engouement dans les milieux littéraires chinois, mais il existe également des critiques négatives. «Wang Meng déclare qu'il ne parvient pas à terminer la lecture de Woolf, Proust ou Garcia Marquez, dans la mesure où les rapports qui le lient aux littératures étrangères relèvent plutôt de rencontres fortuites que d'emprunts ou d'imitation. Ma Yuan, reconnu comme l'un des piliers de l'avant-garde littéraire chinoise à travers ses récits autoréflexifs et métafictionnels, émet aussi des réserves à l'égard de Proust en estimant que son roman pose des problèmes de lisibilité»⁵⁷. Pourtant «le temps et la mémoire», les deux aspects les plus saillants des œuvres de Proust, sont appréciés de la plupart des écrivains contemporains : Mao Yan évoque sa compréhension d'*A la recherche du temps perdu*, en associant des souvenirs d'enfance et son pays natal dans son œuvre *Gongheguo de laixin (République des lettres, 共和国的来信, 1995)*⁵⁸ ; Ge Fei

⁵⁷ ZHANG Yinde, *Le monde romanesque chinois au 20^e siècle*, Honoré Champion, Paris, 2003, p. 124

⁵⁸ MAO Yan, *Chaoyue guxiang (Au-delà du pays natal, 超越故乡)*, dans *Hui changge de qiang (le*

se sent des affinités avec Proust et partage avec lui le décryptage des signes, à travers la perception des liens intrinsèques entre sensation et mémoire⁵⁹; Yu Hua manifeste tout d'abord son appréciation de la création expérimentale de Proust, puis il tente de plaider la cause du langage narratif proustien⁶⁰, enfin, il tire l'enseignement de l'universalité du temps et de la mémoire, en imprégnant toute sa création littéraire dès lors qu'il s'agit de la représentation de la vie⁶¹. Quant à la traduction intégrale d'*À la recherche du temps perdu*, nous devons reconnaître que cette traduction a beaucoup de succès, cependant nous pouvons y trouver des insuffisances, en particulier dans l'expression du style du texte original, en raison de la diversité des personnalités et des styles des quinze traducteurs. En raison de cette déficience, une nouvelle traduction de ce roman est déjà en route.

3.3.2 Gao Xingjian, Lauréat du Prix Nobel 2000, un des écrivains chinois les plus influencés par la littérature française

Il n'y aurait peut-être pas de meilleur exemple, pour aborder la fécondité des relations littéraires entre la France et la Chine pendant la deuxième moitié du XX^e siècle, que celui de Gao Xingjian, venu à l'écriture par la lecture d'œuvres étrangères, spécialement d'auteurs français et par le biais des études françaises, avant d'être consacré écrivain sino-français nobélisé.

Mur chantant, 会唱歌的墙), Pékin, Renmin ribao chubanshe, 1998, p. 226, source citée d'après Zhang Yinde, *Eléments nouveaux de la réception de Proust en Chine*, (Actes du Colloque : *Proust traduit et retraduit*, Arles, 1991, p. 21-51)

⁵⁹ GE Fei, *Xiaoshuo yu lunwen*(Roman et mémoire, 小说与论文) *Zhiguan bulusite*(L'intuition chez Proust, 直观布鲁斯特), dans *Zhongguo wenxue*(Lettres de Chine, 中国文学), Bleu de Chine, 1996, p. 57, source citée d'après Zhang Yinde, *Eléments nouveaux de la réception de Proust en Chine*, (Actes du Colloque : *Proust traduit et retraduit*, Arles, 1991, p. 21-51)

⁶⁰ YU Hua, *Chuantong xiandai xianfeng* (Tradition, modernité et avant-garde, 传统, 现代, 先锋) dans *Jinri xianfeng* (avant-garde aujourd'hui, 今日先锋), n° 3, 1995, p. 5, source citée d'après Zhang Yinde, *Eléments nouveaux de la réception de Proust en Chine*, (Actes du Colloque : *Proust traduit et retraduit*, Arles, 1991, p. 21-51)

⁶¹ YU Hua, *Qikefu de dengdai* (L'attente de Tchekhov, 契柯夫的等待), dans *Dushu*(Lire, 读书), numéro 7, 1998, p. 8, source citée d'après Zhang Yinde, *Eléments nouveaux de la réception de Proust en Chine*, (Actes du Colloque : *Proust traduit et retraduit*, Arles, 1991, pp. 21-51)

Reconnu comme initiateur du courant « moderniste » dans la littérature chinoise⁶², Gao Xingjian (1940-) a obtenu le prix Nobel le 10 octobre 2000 pour son œuvre *LingShan (La Montagne de l'âme, 灵山, 1999)*. Il est né dans une famille intellectuelle : son père, banquier à Shanghai, est un grand amateur de littérature classique chinoise, et sa mère, élevée à l'occidentale auprès de missionnaires américains, est une grande amatrice de théâtre occidental. Il entreprend des études de français à l'Université des Langues étrangères de Pékin et obtient son diplôme en 1962. Traducteur, romancier, dramaturge, critique littéraire et peintre, Gao Xingjian est considéré en Chine comme un représentant de la littérature d'avant-garde. Ses œuvres principales sont des romans *LingShan (La montagne de l'âme, 灵山, 1990)*, *Kouwen siwang (L'enquêteur de la mort, 叩问死亡, 2000)*, *Yigeren de Shengjing (Le livre d'un homme seul, 一个人的圣经, 1999)*, des pièces de théâtre *Juedui Xinhao (Signal d'alarme, 绝对信号, 1982)*, *Chezhan (Arrêt d'autobus, 车站, 1983)*, *Xiandai zhezixi (Quatre sketches modernes, 现代折子戏, 1983)* ; l'article critique *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan (Premier essai sur les techniques du roman moderne, 现代小说技巧初探, 1980)* et la traduction de *Tutou genü (La cantatrice chauve, 秃头歌女, 1992)*, etc.

La littérature française du XX^e siècle influence beaucoup Gao Xingjian, surtout dans le domaine du théâtre et du roman. La spécificité de l'art dramatique, selon Gao Xingjian, est le jeu subtil de différentes facettes de personnages. Dès qu'il commence à créer des pièces de théâtre, Gao Xingjian expose sa propre théorie de la création, mentionnée dans son *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan (Premier essai sur les techniques du roman moderne, 现代小说技巧初探, 1980)* : « L'art de la création se présente dans la diversité des styles des auteurs ». Cette diversité correspond bien au principe du Théâtre de l'Absurde⁶³ qui préconise la singularité de chaque œuvre. Ses pièces de

⁶² Ministère de la Culture et de la Communication, *Les belles étrangères*, Centre National des lettres, Paris, 1988

⁶³ Théâtre de l'Absurde : l'origine de ce mouvement remonte à la philosophie de l'absurde développée par Camus (*L'étranger, Le mythe de sisyphé*, 1942) et Sartre (*L'être et Néant*, 1943). Dans le contexte de la guerre et de l'après-guerre, ces philosophes ont brossé un portrait désillusionné d'un monde détruit et déchiré par les conflits et les idéologies. On désigne par l'expression 'théâtre de l'absurde' la plus importante génération d'auteurs dramatiques de la seconde moitié du 20^e siècle, au premier rang desquels Beckett, Genet et Pinter. À mesure que leurs œuvres respectives se singularisaient, ces auteurs ont prouvé qu'ils ne formaient – même s'il existe

théâtre *Juedui Xinhao* (*Signal d'alarme*, 绝对信号, 1982), *CheZhan* (*Arrêt d'autobus*, 车站, 1983) révèlent l'influence profonde du Théâtre de l'Absurde sur Gao Xingjian. *Juedui Xinhao* (*Signal d'alarme*, 绝对信号, 1982) raconte l'aventure d'un jeune homme Mozi qui, séduit par l'argent, a commis des crimes avant de s'amender. Négligeant le déroulement de l'intrigue, l'auteur privilégie le monde intérieur des personnages. L'histoire qui se passe dans un train de nuit fait croiser la réalité et le rêve, l'imagination et le souvenir. Les personnages expriment leurs flots de pensée par des monologues intérieurs afin de mettre en relief l'impact entre différentes intentions. Ainsi, les spectateurs peuvent se retrouver dans les pensées des personnages et aboutir à leurs propres méditations sur la vie. La caractéristique de cette pièce s'accorde bien avec le style d'écriture du Théâtre d'Absurde :

La forme préférée est celle d'une pièce sans intrigue ni personnage clairement définis ; le hasard et l'invention y règnent en maître ; la scène renonce à tout mimétisme gestuel, à tout effet d'illusion, si bien que le spectateur est contraint d'accepter les conventions physiques d'un nouvel univers fictionnel ; la pièce absurde se transforme fréquemment en un discours sur le théâtre, une métapièce en utilisant une métaphore scénique pour imager le paysage intérieur⁶⁴.

Dans *CheZhan* (*Arrêt d'autobus*, 车站, 1983), l'auteur « brise plus de 50 ans de conventions théâtrales en introduisant les éléments du Théâtre de l'Absurde »⁶⁵ et met en scène huit personnages aux différents statuts sociaux – le vieux monsieur, la jeune fille, le loubard, le jeune aux lunettes, la mère de famille, l'artisan, le responsable et l'homme silencieux – en train d'attendre un autobus qui n'arrive jamais. Le style tourne à l'absurdité afin de critiquer la société en faisant écho à *En attendant Godot* de Beckett, une des œuvres représentatives du Théâtre de l'Absurde.

manifestement, quant aux thèmes et à la forme, un dénominateur commun entre eux – ni une école ni une tendance homogène de l'écriture dramatique contemporaine. Source citée du *Dictionnaire encyclopédique de Théâtre*, Michel Corvin, Bordas, 1991, p. 2

⁶⁴ PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002, p. 2

⁶⁵ Ministère de la Culture et de la Communication, *Les belles étrangères*, Centre National des lettres, Paris, 1988

Après la fondation de la République populaire de la Chine, surtout après la Révolution Culturelle, les Chinois commencent un travail de reconstruction du pays. La politique de réforme et d'ouverture préconisée par Deng Xiaoping donne aux intellectuels littéraires chinois une nouvelle occasion d'introduire et d'apprendre la littérature occidentale. À part les écoles classique, romantique, réaliste et naturaliste déjà présentées dans les périodes précédentes, les nouvelles écoles littéraires telles que le Nouveau Roman, le Surréalisme, l'Existentialisme et l'Absurde sont également arrivées en Chine. Au sein de ces traductions, les œuvres françaises occupent une grande place et apportent une contribution considérable à la renaissance de la littérature moderne chinoise qui avait été réduite à néant à cause de la Révolution Culturelle.

D'après toutes ces analyses, nous arrivons à conclure :

En 1899, la parution de la traduction de *La dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils inaugure la diffusion de la littérature française en Chine. Cette littérature remplie d'esprit libéral et romantique, complètement différente de la littérature classique chinoise, attire tout de suite l'attention des intellectuels chinois et les influence dans leurs propres créations littéraires. La réception de la littérature française en Chine peut être divisée en trois périodes et chaque période comporte des caractéristiques bien distinctes. La première période de réception date de l'époque du Mouvement du 4 Mai 1919 et se caractérise principalement par une influence sur le choix des thèmes traités dans les œuvres chinoises. Mais, il faut avouer que le faible niveau de connaissance des langues étrangères met en cause la qualité et la fidélité de la traduction, cela influe plus au moins sur la compréhension et l'appréciation des œuvres originales françaises. La deuxième période de réception se fait dans les années 30-40, c'est une époque marquée par la misère et les catastrophes pour les Chinois à cause de la Guerre sino-japonaise et de la Guerre civile. La réception de cette période se caractérise par l'accueil complet des œuvres, voire une imitation. Du point de vue de la forme du roman, influencés par *La comédie humaine* de Balzac et *Les Rougon-Macquart* de Zola, Li Jieren, Mao Dun, Ba Jin ont écrit des romans-fleuves qui sont souvent des trilogies. Du point de vue du

fond, l'intrigue, la description et l'organisation structurelle de l'œuvre française offrent un autre horizon de création aux écrivains chinois. La troisième période de réception commence dès les années 80 et continue jusqu'à aujourd'hui. Le goût pour la littérature française à cette époque ne se présente plus sous forme d'emprunts ou d'imitations, mais sert de référence aux écrivains chinois pour leurs propres créations. Ainsi, nous pouvons dire que la réception de la littérature française est entrée dans sa période de maturité.

2^{ème} partie : *Madame Bovary* de Flaubert et *Rides sur les eaux*

dormantes de Li Jieren

1. Apparition de *Madame Bovary* et sa réception en Chine

1.1 Présentation de Gustave Flaubert et de ses œuvres

Gustave Flaubert, auteur du roman *Madame Bovary*, est né à l'hôtel-Dieu de Rouen le 12 décembre 1821. Son père Achille Cléophas Flaubert en est le chirurgien en chef. C'est le second enfant de la famille. Son frère aîné, Achille, est né en 1813. Sa sœur, Caroline, avec qui il aura plus d'affinités, naîtra en 1824. Le jeune Gustave a une éducation assez monotone. Il grandit dans un pavillon annexé à l'hôpital, où son père dissèque des cadavres. Il est délaissé par sa famille qui a placé tous ses espoirs dans la réussite de son frère aîné, Achille. Ce dernier sera chirurgien. En 1832, Gustave entre au collège Royal, un lycée de Rouen. Chaque été, la famille Flaubert s'installe à Trouville, au bord de la mer. C'est là, qu'en 1836, il rencontre Maurice Schlesinger, directeur de *la Gazette et revue musicale de Paris*, et surtout sa femme, Éliisa, pour laquelle il nourrit un amour sans espoir. Cette rencontre ineffaçable sera transposée dans *Les mémoires d'un fou* et les deux versions de *L'éducation sentimentale*. Entre 1837 et 1839, alors qu'il est encore au lycée, il publie différents textes dont notamment un court récit, *Bibliomanie*, dans la revue littéraire rouennaise *Colibri*. En 1840, il est reçu bachelier sans mention et sans enthousiasme. Il visite ensuite avec le Docteur Cloquet les Pyrénées et la Corse, en passant par Marseille. Il commence, en 1841, des études de droit à Paris. Et en 1843, il rencontre Maxime Du Camp⁶⁶ qui deviendra un de ses

⁶⁶ Essayiste et romancier, Maxime Du Camp est né à Paris, le 8 février 1822. Il est fils unique d'un chirurgien et en mars 1843, il rencontre Gustave Flaubert, alors qu'il se destine à une carrière d'homme de lettres. Avec Flaubert, ils voyagent beaucoup. Son œuvre compte près de cinquante volumes, romans : *Mémoires d'un suicidé* (1853), *Forces perdues* (1867) ; poèmes : *Les chants modernes* (1855) ; souvenirs de voyage : *Le Nil, L'expédition des Deux-Siciles* ; critiques d'art : *Salons* (1857, 1859, 1861) ; reportages : '*Les convulsions de Paris*' (1878-1880, sur la Commune), *La charité privée à Paris* (1885) ; et *Souvenirs littéraires*, dans lesquels il révèle la maladie de Flaubert, qu'il est le premier à nommer épilepsie. Un des fondateurs de la *Revue de Paris* qui publie *Madame Bovary* et collabore à la *Revue des Deux Mondes*, il est élu à l'Académie française le 26 février 1880. Mais ses relations avec Flaubert ne sont pas sans nuages, l'arrivisme non dissimulé de

grands amis. Il commence à rédiger la première version de *L'éducation sentimentale*. L'année suivante, en 1844, alors qu'il est en voyage à Pont l'Evêque, il est victime d'une crise d'épilepsie et dès lors il souffrira régulièrement de troubles nerveux et également d'hallucinations visuelles. Marqué par cet accident, il renonce à ses études de droit et s'installe définitivement à Croisset à côté de Rouen, où ses parents ont acheté une grande maison au bord de la Seine.

En janvier 1845, il achève la première version de *L'éducation sentimentale*. La même année, il accompagne sa sœur Caroline et son beau-frère dans leur voyage de noces en Italie. Il remarque à Gênes un tableau de Bruegel, *La tentation de Saint-Antoine*, qui lui inspirera l'œuvre éponyme. En janvier 1846, son père décède. En mars de la même année, c'est sa sœur Caroline qui meurt après avoir donné naissance à une fille. Ces deux drames anéantissent tous les projets de Flaubert. Il décide de recueillir à Croisset la fille de sa sœur ainsi que sa propre mère. En août, à Paris, il rencontre Louise Colet⁶⁷ qui deviendra sa maîtresse et sa muse. Leur liaison orageuse dure jusqu'en 1848. Puis elle reprendra de 1851 à 1854. Il voyage en Touraine et en Bretagne, en 1847, avec Maxime Du Camp. Ils en rapportent "*Par les champs et par les grèves*" : Flaubert écrit les chapitres impairs, Du Camp les chapitres pairs. L'année suivante il est à Paris avec son ami Bouilhet⁶⁸ pendant la révolution de février 1848. En

Du Camp s'éloignant des conceptions de Flaubert. Il est mort le 8 février 1894.

⁶⁷ Louise Colet, née à Aix-en-Provence, Louise Révoil épouse en 1835 le flûtiste Hippolyte Colet, professeur au Conservatoire de Paris. Ambitieuse, politiquement libérale, elle ouvre un salon où se retrouvent les acteurs du monde littéraire, dont certains deviendront ses amants (Victor Cousin, Alfred De Musset, Alfred de Vigny). Elle publie poèmes, nouvelles, romans, et quelques ouvrages autobiographiques où elle raconte, à sa façon, sa longue et orageuse liaison avec Flaubert. Entrecoupée de plusieurs ruptures, celle-ci dure de 1846 à 1855, période pendant laquelle Flaubert lui écrit des centaines de lettres magnifiques, à la fois pour la conseiller dans son oeuvre (un poème est parfois décortiqué ligne à ligne), lui parler longuement de la sienne en gestation (surtout *Madame Bovary*), lui expliquer ses théories sur la littérature, et se défendre contre de continuelles récriminations. Un peu oubliée, elle meurt en 1876.

⁶⁸ Louis Bouilhet (1821-1869), grand ami de Flaubert, fut d'abord son condisciple au collège de Rouen sans être son camarade, leur amitié ne datant que de 1846. Excellent élève, à l'inverse de Flaubert, Bouilhet entre à l'école de médecine de Rouen, puis devient interne à l'Hotel-Dieu, dirigé par le Docteur Flaubert, père de Gustave. Il abandonne la médecine pour la poésie, en gagnant sa vie comme professeur de Lettres. Sa première grande œuvre, *Melaenis*, poème en 2900 vers, est écrite

mai, il commence la rédaction de *La tentation de Saint-Antoine*. Il y travaille pendant plus d'un an. Il la lit à Bouilhet et à Maxime Du Camp qui la jugent "manquée" et la déclarent impubliable. Fin 1849, il voyage au Moyen-Orient : en Égypte, en Palestine, au Liban, en Syrie. Il rentre en France en passant par Constantinople, Athènes et Rome. Il commence la rédaction de *Madame Bovary* le 19 Septembre 1851. En 1852, il se brouille avec Du Camp, et s'investit pleinement dans la rédaction de *Madame Bovary*. Il y travaillera pendant près de 5 ans, jusqu'au 30 avril 1856. Le texte est publié dans *La revue de Paris* à partir d'octobre 1856. En février 1857 commence le procès contre Flaubert et *Madame Bovary* pour immoralité. Ce procès vaut à Flaubert une grande notoriété. Il sera acquitté. En 1857, Flaubert commence un roman historique sur Carthage qui deviendra *Salammbô*. Le roman paraît en 1862 et remporte un grand succès. En 1863, il fréquente beaucoup les soirées parisiennes et collabore avec Bouilhet. Il commence aussi à correspondre avec George Sand avec qui il noue une relation d'amitié. Il termine en 1869 la deuxième version de *L'éducation sentimentale*. Il décide alors de retravailler à une nouvelle version de *La tentation de Saint-Antoine*. Cette année-là est aussi marquée par le décès de son ami Bouilhet : « *La moitié de mon cerveau est restée à jamais au Cimetière monumental (de Rouen)* » écrit Flaubert à la suite du décès de son ami⁶⁹. Cette période est marquée par une série de deuils dans l'entourage de Flaubert: mort de Sainte Beuve en octobre, de Jules de Goncourt en juin l'année suivante, et de Théophile Gautier quelques mois après. En novembre 1869, *L'éducation sentimentale* est publiée mais l'œuvre est très mal accueillie par la critique. Seuls Théodore de Banville, Émile Zola et George Sand prennent la défense de Flaubert. Durant l'année 1871, Flaubert retravaille à une ultime version de *La tentation de*

en 1849, pendant que Flaubert rédige *La tentation de Saint Antoine*. *Melaenis* sera publié en 1851 dans *La Revue de Paris*, dirigée par Maxime Du Camp. Bouilhet se tourne ensuite vers le théâtre, avec quelque succès pour *Madame de Montarcy* (1856), et *La conjuration d'Amboise* (1866), tout en continuant son œuvre poétique (*Festons et Astragales* -1859). Il co-rédigera avec Flaubert et le Comte d'Osmoy une féerie, *Le Château des cœurs* qui ne sera jamais représentée. Après sa mort, Flaubert reprendra sa dernière pièce *Le Sexe faible*, et fera paraître un volume de poèmes précédé d'une préface: *Dernières chansons*. Il aura été le destinataire de nombreuses lettres de Flaubert, recueillies dans la *Correspondance*. (Cité de <http://jb.guinot.pagesperso-orange.fr/pages/Colet.html>, consulté le 18 février 2012)

⁶⁹ <http://www.alalettre.com/flaubert-bio.php>, consulté le 24 mai 2012.

Saint-Antoine. En 1872, c'est la mort de sa mère. Ce nouveau décès plonge Flaubert dans une grande solitude. En 1874 il publie la troisième version de *La tentation de Saint-Antoine*. Cette œuvre inclassable est très mal accueillie par la critique. Il commence alors la rédaction de *Bouvard et Pécuchet*. En 1875, il est très angoissé par la faillite financière de son neveu, qui va lui valoir des tracas matériels. Il écrit en 1876, *Saint-Julien*, *Un cœur simple* et *Hérodias*, et publie l'année suivante *Les trois contes*. Ce recueil, écrit d'après les conseils de George Sand, lui vaut les louanges de la critique. Il meurt le 8 mai 1880 d'une hémorragie cérébrale.

1.2 Publication de *Madame Bovary* en France et son influence

1.2.1 Naissance du roman *Madame Bovary* en France

La naissance du roman *Madame Bovary* vient de l'échec de la première version de *La tentation de Saint-Antoine* condamnée par les deux meilleurs amis de Flaubert : Du Camp et Bouilhet. Ils s'opposent au lyrisme du roman et ils conseillent à Flaubert de « traiter sur un ton naturel, presque familier », un sujet terre à terre, « l'histoire de Delaunay ». Ils désignent ainsi Eugène Delamare, un officier de santé marié en secondes noces à une certaine Delphine Couturier. Cette dernière plus jeune que lui, le trompe, s'endette, et meurt à vingt-sept ans, en 1848, lui laissant une petite fille ; Delamare meurt l'année suivante. Cette histoire a effectivement fourni à Flaubert les données essentielles de son roman. Mais le fameux « Madame Bovary, c'est moi », par lequel Flaubert coupe court à l'enquête sur ses sources, rappelle utilement la part de l'écrivain dans sa création.⁷⁰ Ainsi, devant les critiques péjoratives de ses amis Du Camp et Bouilhet envers son œuvre *La tentation de Saint-Antoine*, Flaubert accepte leur proposition d'orienter son travail vers des sujets réalistes. Dès 1851, en se rappelant cette histoire réelle de la femme d'un officier de santé, il commence la rédaction de *Madame Bovary*.

⁷⁰ Bouty Michel, *Dictionnaire des œuvres et des thèmes de la littérature française*, Hachette, Paris, 1985, p. 167

Flaubert, de 1849 à 1851, voyage en Orient. Dès son retour, il se consacre à *Madame Bovary* qu'il rédige entre septembre 1851 et avril 1856. Ainsi, ce roman est publié à Paris sous forme de feuilleton dans la *Revue de Paris* du 1^{er} octobre au 15 décembre 1856, et en volume chez Michel Lévy en 1857. L'histoire raconte qu'Emma Rouault, fille d'un riche fermier, dont la propension naturelle à la sentimentalité s'est accrue durant son séjour au couvent, considère le mariage comme une chance inespérée de voir se matérialiser son rêve d'une vie brillante. Elle épouse Bovary, officier de santé de village, que, bientôt, elle va mépriser. À Yonville, où son mari s'installe pour la faire changer d'air, elle se laisse courtiser par Léon, clerk de notaire, qui n'ose se déclarer, et l'abandonne ; puis par un séducteur assez fat, Rodolphe, qui hésite à s'enfuir avec elle, et l'abandonne à son tour. Elle songe à la mort, traverse une crise mystique ; mais, Léon, le jeune clerk de notaire, qui entre-temps s'est enhardi, la retrouve, en fait sa maîtresse. Toujours hantée par le faste et le luxe, Emma contracte des dettes à l'insu de son mari, demande assistance à son amant qui s'est déjà détaché d'elle. Un instant, elle s'éprend encore d'un ténor d'opéra ; puis, harcelée par son créancier Lheureux, elle vole de l'arsenic à M. Homais, le pharmacien, et s'empoisonne. Bovary, qui apprend à la longue ses infidélités, ne lui survivra pas de beaucoup. Il se laisse ruiner, et, à sa mort, on trouve serrée dans sa main une mèche de cheveux d'Emma. Bien au contraire, Homais le pharmacien, l'antihéros de ce récit, va s'enrichir et, en dépit des idées subversives qu'il claironne, il se verra décoré par le pouvoir impérial.⁷¹

1.2.2 Influences de ce roman en France

Le premier obstacle que Flaubert rencontre dès l'annonce de la publication du roman est que l'éditeur refuse de publier l'intégralité de son manuscrit car plusieurs endroits ne correspondent pas au goût des lecteurs. Ainsi, Flaubert va se démener et négocier avec fureur une à une les nombreuses coupures que le directeur de la revue a l'intention d'opérer dans son œuvre. Finalement il est obligé de consentir à couper la partie de la scène du fiacre, en échange, il insiste pour indiquer dans la revue que ce

⁷¹ Résumé cité d'après MALIGNON Jean, *Dictionnaire des écrivains français*, Seuil, Paris, 1971, p. 186

n'est qu'un fragment de son écriture. Au fur et à mesure de la publication, la maison d'édition s'inquiète de plus en plus de la réaction du gouvernement face à l'intrigue brutale et choquante envers les mœurs républicaines. Le 29 janvier 1857 enfin arrive le procès intenté à Flaubert pour immoralité, malgré les tentatives d'intervention de Flaubert et de ses proches : « Les dames se sont fortement mêlées de mon serviteur et frère ou plutôt de mon livre, surtout la princesse de Beauvau, qui est une ' Bovaryste ' enragée et qui a été deux fois chez l'Impératrice pour faire arrêter les poursuites »⁷². Le procès donne à l'œuvre une notoriété dont Flaubert se plaint. La confusion devient complète, entre l'attaque politique contre la *Revue de Paris*, opposante à l'Empire, le triomphe d'un « ordre moral » obtus (le second Empire est alors dans une période « autoritaire »), et l'atteinte à la liberté d'une œuvre. Flaubert est acquitté.⁷³

Madame Bovary paraît en librairie en avril 1857. Les deux tirages consécutifs, au total une quinzaine de milliers d'exemplaires, sont vite épuisés. Le roman obtient un succès définitif. Ce succès s'explique par l'accueil favorable du public en dépit des condamnations pour immoralité que le roman a suscitées. Mais quelles sont les réactions dans le milieu littéraire devant cette œuvre dite inouïe ? Elle provoque, durant plusieurs mois, un débat violent parmi les écrivains, les critiques et les artistes. Quelques grandes plumes de cette époque témoignent leurs éloges en publiant des articles dans des revues critiques. Mais peut-être la peur du scandale fait-elle que ces articles d'éloge sont rédigés avec précaution et retenue, cela limite ainsi leur enthousiasme. Sainte-Beuve, alors écrivain renommé et critique très influent, est le meilleur exemple de ces hommes de lettres courageux mais non téméraires qui vont saluer le talent du jeune inconnu, tout en nuancant leurs louanges de nombreuses

⁷² FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, édition établie, présentée et annotée par BRUNEAU Jean, Tome I-V, Gallimard, Paris, 1973, Tome II, p. 662. Toutes les lettres de Flaubert mentionnées dans cette présente thèse sont citées de cette version, sigle : C.F.

⁷³ NEEFS Jacques, Préface de *Madame Bovary*, Livre de Poche, Librairie générale française, Paris, 1999, p. 32

réerves qui sont comme autant de gages au conformisme ambiant. Voici ce qu'écrit Sainte-Beuve dans *Le Moniteur universel* du 4 mai 1857⁷⁴ :

Madame Bovary est un livre avant tout, un livre composé, médité, où tout se tient, où rien n'est laissé au hasard de la plume, et dans lequel l'auteur, ou mieux, l'artiste, a fait d'un bout à l'autre ce qu'il a voulu.

Il continue : si Flaubert « a le style. Il en a même trop [...] », et puis « le bien est trop absent ; pas un personnage ne le représente [...] »

Il existe aussi ceux qui se moquent de la modernité du style en dénonçant sa démesure et sa précision maniaque ; ou bien ceux, dans un réflexe analogique, qui tentent de ramener l'inconnu au connu ; ils décident de ne voir dans toute l'œuvre qu'une imitation. Charles de Mazade critique ce roman dans *La revue des deux mondes* du 1^{er} mai 1857 ; il affirme que Flaubert imite Balzac. L'écriture de Flaubert n'a rien de nouveau ; c'est l'auteur lui-même qui la croit nouvelle.

Le célèbre critique et futur académicien Cuvillier-Fleury donne son point de vue sur l'œuvre dans le *Journal des débats* du 26 mai 1857. Il pense que Flaubert imite Dumas fils et que *Madame Bovary* est une autre Marguerite de *La dame aux camélias*. De plus, il se fourvoie dans la généralité en disant que tous les romans et comédies depuis dix ans donnent au public la même femme : c'est l'héroïne de Dumas fils sous un nom nouveau.

Certes, les louanges et les hommages ne manquent pas non plus. Après la bénédiction de Lamartine viennent les encouragements du plus célèbre des écrivains, Victor Hugo qui envoie une lettre de son exil :

Madame Bovary est une œuvre. [...] Vous êtes, Monsieur, un des esprits conducteurs de la génération à laquelle vous appartenez. Continuez de tenir haut devant elle le flambeau de l'art. Je suis dans les ténèbres, mais j'ai l'amour de la lumière. C'est vous dire que je vous aime. Je vous serre les mains. Victor Hugo.

⁷⁴ Tous les textes sur les critiques du roman *Madame Bovary* sont cités du livre : FERRARO Thierry, *Études de Madame Bovary*, Marabout, Allier (Belgique), 1994, pp. 133-139.

Ensuite, Baudelaire, alors inconnu, passionné par la littérature et la peinture, écrit un long article dans lequel il essaie de répondre point par point à tous les reproches faits à Flaubert.

[...] Nous serons de glace en racontant des passions et des aventures où le commun du monde met ses chaleurs ; nous serons, comme dit l'école, objectifs et impersonnels. Et aussi, comme nos oreilles ont été harassées ces derniers temps par des bavardages d'école puérils, comme nous avons entendu parler d'un certain procédé littéraire appelé réalisme – injure dégoûtante jetée à la face de tous les analystes, mot vulgaire, non pas une méthode nouvelle de création, mais une description minutieuse des accessoires –, nous profiterons de la confusion des esprits et de l'ignorance universelle. Nous étendrons un style nerveux, pittoresque, subtil, exact, sur un canevas banal. Nous enfermerons les sentiments les plus chauds et les plus bouillants dans l'aventure la plus triviale. Les paroles les plus solennelles, les plus décisives, s'échapperont des bouches les plus sottes. [...]

Zola, qui représente la génération suivante de l'école, défend aussi vigoureusement Flaubert dans *Les romanciers réalistes* :

Quand *Madame Bovary* parut, il y eut toute une révolution littéraire. Il semble que la formule du roman moderne, éparse dans l'œuvre colossale de Balzac, venait d'être réduite et clairement énoncée dans les quatre cents pages d'un livre. Le code de l'art nouveau se trouvait écrit. *Madame Bovary* avait une netteté et une perfection qui en faisaient le roman type, le modèle définitif du genre.

1.3 Traductions du roman *Madame Bovary* en Chine

1.3.1 Traductions des œuvres de Flaubert en Chine avant *Madame Bovary*

Les œuvres de Flaubert n'arrivent en Chine qu'en 1921. Son premier traducteur chinois s'appelle Zhou Enlai, jeune étudiant chinois à Paris, qui deviendra le Premier ministre de la République populaire de Chine en 1949. Nous ne savons pas pour quelle raison il a traduit un extrait de *Salammbô*, publié dans *La revue de l'Orient* sous le titre de *Comment Hamilcar a-t-il sauvé son fils*. Cette première traduction n'est qu'un prélude à d'autres traductions. Ainsi, en 1922, Shen Zemin a traduit *Un cœur simple*. Il

divise cette œuvre en trois parties et les publie respectivement dans le premier, deuxième et troisième numéros du treizième volume de *Xiaoshuo yuebao* (*Revue mensuelle des nouvelles*, 小说月报)⁷⁵. C'est la première fois que les lecteurs ont l'occasion de lire un roman intégral de ce grand écrivain français. Cependant, cette traduction est parfois décevante: d'abord, le traducteur Shen Zemin ne fait aucun commentaire ni aucune critique sur cette version, donc nous n'avons aucune idée sur la représentation de cette traduction, ni sur les intentions du traducteur. Ensuite cette traduction ne se fait pas à partir de la version française, mais d'une version déjà traduite. Comme nous l'avons fait remarquer dans la partie précédente, du fait d'une connaissance insuffisante de la langue française, les traductions littéraires de cette époque sont souvent faites à partir d'une version japonaise ou anglaise, créant ainsi des traductions infidèles ou erronées. Nous retrouvons les mêmes caractéristiques chez Shen Zemin: il ne connaît pas le français. Il traduit *Un cœur simple* pendant ses études à Tokyo (Japon) après avoir interrompu ses études à l'École hydraulique de Nankin. D'après les souvenirs de son frère, Shen Zemin écrit souvent pour *Xiaoshuo yuebao* (*Revue mensuelle des nouvelles*, 小说月报) afin de financer ses études à Tokyo en traduisant des œuvres littéraires étrangères. Il fréquente les librairies de Tokyo pour acheter des livres en anglais. En ce qui concerne l'origine de la traduction d'*Un cœur*

⁷⁵ Revue littéraire très importante dans les années 1920 – 1940, introductrice et propagatrice des œuvres réalistes et naturalistes occidentales en Chine. *La Revue mensuelle des nouvelles* est créée en 1910, éditée par la Maison d'édition du commerce (商务印书出版社), l'une des plus grandes maisons d'édition chinoises. De sa parution jusqu'à 1921, cette revue ne semble pas très intéressante. Elle n'était ni contre la langue écrite, ni contre la langue parlée, ni contre l'occidentalisme. Son objectif était de donner aux lecteurs des œuvres pour s'amuser et se distraire. En 1920, Mao Dun est entré dans la rédaction de *la Revue mensuelle des nouvelles*. Il a créé plusieurs nouvelles rubriques dans la revue, notamment celle de la « Renaissance du roman », qui est destinée uniquement à la publication des romans modernes, de nouveaux poèmes en langue parlée, de bonnes traductions et d'articles critiques littéraires. De 1921 à 1931, la Revue mensuelle des nouvelles est devenue un berceau où se forment de nombreux écrivains. Elle cherche à construire une « littérature de vie » (生活文学), mais surtout à introduire la théorie et les œuvres littéraires occidentales aux intellectuels chinois. Pendant ces onze ans, *la Revue mensuelle des nouvelles* a publié environ 540 romans et nouvelles, 450 poèmes, 20 pièces de théâtre, 740 traductions (romans, poésies, pièces de théâtre et œuvres critiques littéraires), 1400 articles critiques, ainsi que 560 peintures et photos comme illustrations. Cette revue prône l'art pour la vie et manifeste pour la littérature réaliste (naturaliste). Créer un art pour la vie, c'est le but commun vers lequel les écrivains tendent sans arrêt. *La Revue mensuelle des nouvelles* est leur porte-parole. Tant sur le plan de la création que sur le plan de la construction théorique, ou encore sur celui de la présentation et de la traduction des œuvres étrangères, cette revue riche et solide s'efforce d'indiquer la voie du réalisme ou du naturalisme, par laquelle la littérature chinoise nouvelle pourra atteindre son objectif.

simple, nous pouvons supposer qu'il s'agit d'une traduction de la version anglaise, parce que Shen n'avait alors passé qu'une seule année au Japon, ce qui nous permet de penser que son niveau en japonais n'était pas suffisant pour traduire un roman en japonais. Malgré tout cela, la traduction de cette œuvre est considérée par le monde littéraire chinois comme « un grand événement de l'année 1922 »⁷⁶. C'est tout de suite après la traduction par Shen Zemin que les écrivains chinois commencent à s'intéresser à Flaubert.

1.3.2 Versions de la traduction du roman *Madame Bovary*

Comme nous le savons tous, la traduction n'est pas une simple activité individuelle de la part du traducteur. Elle dépend en grande partie des besoins culturels de la société. Si la première traduction d'une œuvre étrangère a pour objet d'introduire un style, un art ou une pensée en Chine, ses retraductions reflètent donc les désirs de la société. Ainsi sont nées les traductions du roman *Madame Bovary*. Après de longues recherches, nous avons réussi à réunir toutes les publications de ce roman et nous sommes en mesure de les présenter dans le tableau ci-dessous:

Les principales versions chinoises du *Madame Bovary*

	Année	Traducteur	Maison d'édition	N.B.
1	1925	Li Jieren	Maison d'édition de Chine à Shanghai	
2	1927	Li Qingya	Maison d'édition de Commerce	
3	1928	Li Jieren	Maison d'édition de Chine à Shanghai	

⁷⁶ Les Grands événements de la littérature moderne chinoise, *Revue des sciences sociales de l'Université de Jiling*, numéro 4, 1981, p. 33

4	1933	Li Jieren	Maison d'édition de Chine à Shanghai	
5	1944	Li Jieren	Librairie des écrivains à Chongqing	
6	1948	Li Jianwu	Maison d'édition de Vie culturelle	
7	1950	Li Jianwu	Maison d'édition de Vie culturelle	
8	1951	Li Jianwu	Maison d'édition de Vie culturelle	
9	1953	Li Jianwu	Maison d'édition de Vie culturelle	
10	1958	Li Jianwu	Maison d'édition de la Littérature populaire	
11	1959	Li Jianwu	Maison d'édition de la Littérature populaire	
12	1978	Li Jianwu	Maison d'édition de la Littérature populaire	L'année de la publication peut aussi être 1979.
13	1988	Li Jianwu	Maison d'édition de la Littérature populaire	
14	1988	Tan Yude	Maison d'édition de Yiwen de Shanghai	
15	1989	Zhang Daozheng	Maison d'édition de la Littérature du peuple	D'après une version anglaise
16	1991	Luo Guolin	Maison d'édition de Ville fleurie	

17	1992	Xu Yuanchong	Maison d'édition de Yilin	
18	1992	Feng Shounong	Maison d'édition de l'Art et la Littérature de Haixia	
19	1992	Li Jianwu	Maison d'édition de l'Art et la Littérature de Zhejiang	
20	1993	Luo Guolin	Maison d'édition de Ville fleurie	
21	1994	Fu Xin	Maison d'édition de culture et d'art de Beiyue	
22	1994	Xu Yuanchong	Maison d'édition de Yilin	
23	1995	Guan Xiaoming	Maison d'édition de l'Art et la Littérature de Hunan	
24	1995	Jiang Siyu	Maison d'édition de Payant de Zhongyuan	
25	1996	Song Weizhou	Maison d'édition de Lijiang	
26	1997	Feng Shounong	Maison d'édition de l'Art et la Littérature de Haixia	
27	1998	Gao Deli	Maison d'édition de la Paix de Chine	
28	1997	He Youqi	Maison d'édition du Développement de la Chine	

29	1998	Zhou Kexi	Maison d'édition de Yiwen	Cette traduction a obtenu le deuxième prix des « Meilleurs livres de la littérature étrangère de 2000 »
30	1998	Zhang Daozhen	Maison d'édition de la littérature du peuple	
31	1998	Tang Jing	Maison d'édition du Peuple de Yanbian	
32	1998	Zhang Fang	Maison d'édition du Peuple de Shanxi	
33	1998	Zhou Guoqiang et Yangfen	Maison d'édition de culture et d'art d'octobre de Beijing	
34	1999	Xu Yuanchong	Maison d'édition de Yilin	
35	1999	Li Jianwu	Maison d'édition de l'Art et la Littérature Populaire	
36	1999	Li Jianwu	Maison d'édition de société chinoise	
37	1999	Qiu Dan	Maison d'édition du Ha'erbin	
38	1999	Zhou Kexi	Maison d'édition de littérature traduite de Shanghai	
39	1999	Zhu Wenjun	Maison d'édition de Jincheng	
40	2000	Li Jianwu	Maison d'édition de l'Art et la Littérature de Zhejiang	

41	2000	Luo Guolin	Maison d'édition de Yanshan de Beijing	
42	2000	Qiu Dan	Maison d'édition de Ha'erbing	
43	2000	Wu Weiye	Maison d'édition de Jiuzhou	
44	2000	Yang Zhihong	Maison d'édition de Taiwan	
45	2000	Zhou Kexi	Maison d'édition de littérature traduite de Shanghai	
46	2000	Zhou Rong et Yi Hong	Maison d'édition de l'opéra de Chine	
47	2001	Chu Yanqing	Maison d'édition du peuple de Yanji	
48	2001	Feng Li	Maison d'édition des Beaux Arts de Jiangsu	Collection des œuvres françaises
49	2001	Hong Bo	Maison d'édition de l'Université de Mongolie Interne	
50	2001	Fu Xin	Maison d'édition du peuple de Yanbian	
51	2001	Liu Hui	Société d'édition de culture internationale	
52	2001	Liu Honglei	Maison d'édition du peuple de Mongolie Interne	

53	2001	Wu Zhonglie et Gou Huiwen	Maison d'édition du peuple de Mongolie Interne	
54	2001	Zhang Liping	Maison d'édition de l'Université de Mongolie Interne	
55	2002	Dong Chengfang	Maison d'édition de Zhigong	
56	2002	Fu Xin	Maison d'édition de l'opéra de Chine	
57	2002	Xu Yuanchong	Maison d'édition de Yilin	
58	2002	Qian Zhi'an	Maison d'édition de culture et d'art du Fleuve Bleu	
59	2002	Sun WenZheng	Maison d'édition de Jinghua	
60	2002	Yang Chunhua	Maison d'édition de culture et d'art de l'époque	
61	2003	Li Jianwu	Maison d'édition de la Littérature du Peuple	
62	2003	Zhang Meng	Maison d'édition de l'opéra de Chine	
63	2004	Chu Shuangyue	Maison d'édition de littérature et d'histoire de Jilin	
64	2004	Song Jie	Maison d'édition du peuple de Mongolie Interne	

65	2004	Xia Xiyong	Maison d'édition des livres anciens	
66	2004	Xu Jingjing	Maison d'édition de Yuanfang	
67	2005	Li Jianwu	Maison d'édition de littérature du peuple	
68	2005	Luo Guolin	Maison d'édition de culture et d'art de l'Anhui	
69	2005	Luo Guolin	Maison d'édition des livres de Chine	
70	2005	Luo Guolin	Maison d'édition de l'Opéra de Chine	
71	2005	Zhou Kexi	Société d'édition de Nanhai	
72	2006	Zhou Guoqiang	Maison d'édition de culture et d'art du Fleuve Bleu	
73	2007	Feng Tie	Maison d'édition de culture et d'art du Henan	
74	2007	Luo Guolin	Maison d'édition du Journal Guangming	
75	2007	Luo Guolin	Maison d'édition de Librairie de Chine	
76	2007	Xu Yuanchong	Maison d'édition de Yilin	

77	2007	Wang Yilin	Maison d'édition de Ha'erbin	
78	2007	Zhang Daozhen	Maison d'édition de culture et d'art de Shanghai	
79	2007	Zhou Kexi	Maison d'édition de littérature traduite de Shanghai	
80	2007	Zhu Huaping	Maison d'édition de Guangzhou	
81	2008	Zhu Wenjun	Maison d'édition de lecture pour la région rurale	
82	2009	Fu Xin	Maison d'édition de culture et d'art de Beiyue	
83	2009	Wang Fan	Société d'édition de Wanjuan	
84	2009	Xu Bangxue	Maison d'édition des enfants et des femmes du Nord	
85	2010	Luo Guolin	Société d'édition des traductions à l'étranger	
86	2010	Ren Min	Maison d'édition du peuple de Mongolie Interne	
87	2010	Sun Wenzheng	Maison d'édition du peuple du Jiangsu	
88	2010	Wei Mingxiang	Maison d'édition de culture et d'histoire de	

			Chine	
89	2010	Zhao Xiaojue	Maison d'édition pour les adolescents du Jiangsu	
90	2011	Qian Zhi'an	Maison d'édition de culture et d'art du Fleuve Bleu	
91	2011	Wang Xun et Yifei	Maison d'édition de l'Université de Qinghua	
92	2011	Xu Yuanchong	Maison d'édition de Yilin	
93	2011	Zhou Kexi	Maison d'édition des œuvres traduites de Shanghai	
94	2011	Zhu Wenjun	Maison d'édition de l'Université Normale de Sanxi	

Selon ce tableau, il est aisé de constater que les traductions de ce roman peuvent être globalement regroupées en deux parties : celles publiées avant la fondation de la République Populaire de Chine (1949) et celles publiées après la Grande Révolution Culturelle (1966-1976).

La première traduction du roman *Madame Bovary* est faite par Li Jieren en 1923 alors qu'il est étudiant à Montpellier (France). Après une longue attente, le roman français est enfin publié en chinois en novembre 1925 par la Maison d'édition de Chine à Shanghai. Avant la parution de cette version, Li Jieren publie, en 1922, un article important dans la revue *Jeune Chine*, dans lequel il présente Flaubert comme l'écrivain qui symbolise le passage du romantisme au naturalisme : « *Salammbô* annonce la fin du

romantisme, tandis que *Madame Bovary* signifie le commencement du naturalisme »⁷⁷. Comme la Chine se trouve à cette époque dans une situation de troubles sociaux, les Chinois ont un besoin urgent d'œuvres qui reflètent la vie telle qu'elle est vraiment pour éveiller leur conscience de résistance. Donc, cette situation est très importante pour la réception de Flaubert en Chine. Passionnés par le réalisme et le naturalisme, les écrivains et les critiques littéraires portent naturellement leur regard sur ce roman pour comprendre la rupture du réalisme avec le romantisme. Profondément touché par le style de Flaubert, Li Jieren s'est consacré pendant vingt ans à *Madame Bovary*. Il en a traduit trois versions et il a écrit, en imitant le style de Flaubert, un roman-fleuve chinois dont la première partie *Si Shui Wei Lan (Rides sur les Eaux dormantes, 死水微澜)* fait également l'objet principal de recherches de la présente thèse. En ce qui concerne la qualité des traductions de Li Jieren, nous comptons faire une analyse dans les pages suivantes. Tout de suite après la première traduction de Li Jieren, Li Qingya et Li Jianwu ont publié et republié successivement leurs traductions de ce roman.

Si nous considérons les traductions du roman *Madame Bovary* avant la fondation de la République Populaire de Chine comme une sorte d'introduction, alors nous pouvons dire que les quatre-vingts de retraductions, faites au cours des trente années qui ont suivi la Grande Révolution culturelle, témoignent de l'engouement du peuple chinois pour les œuvres littéraires étrangères et surtout pour les œuvres flaubertiennes. Ce phénomène montre que les styles réaliste et naturaliste occupent toujours une place dominante en Chine au moment même où arrivent successivement le surréalisme, le post-modernisme, l'existentialisme et la littérature de l'absurde. Li Ziyun en donne une explication dans l'Avant-propos *des Meilleures Œuvres chinoises 1949-1989* ainsi :

Bien que les écrivains chinois ne cessent d'enrichir les sujets qu'ils traitent, en adoptant de nouvelles formes d'expression et en diversifiant leur style, ce à quoi ils s'en tiennent reste toujours le réalisme, qui met l'accent sur la description d'évolutions sociales et sur la vie et la psychologie des gens ordinaires. Ce genre d'œuvres a généralement

⁷⁷ Li Jieren, *Li Jieren xuanji (Œuvres choisies de Li Jieren, 李劫人 选集)*, Sichuan renmin chubanshe, Chengdu, 1980, vol. 5, p. 451

pour mission soit de critiquer les abus du temps, soit de révéler les contradictions de toutes sortes survenues au cours de l'évolution sociale, soit encore de dépeindre l'état d'esprit et les aspirations complexes des gens des différentes couches sociales. Du fait que la réalité sociale à refléter se complique de jour en jour, et que l'art de la description s'est perfectionné, cette ligne réaliste est beaucoup plus riche que le réalisme existant depuis le XIX^e siècle. Mais sur le plan de la fonction critique, de la remise à l'honneur de l'humanisme, de la représentation objective de la réalité sociale et de l'engagement social des écrivains, elle n'est autre que la continuation du réalisme traditionnel.⁷⁸

Deux ans après la fin de la Grande Révolution culturelle, on republie tout de suite la traduction de *Madame Bovary* de Li Jianwu. À partir de 1988, la traduction de ce roman connaît un succès incroyable. Cela prouve que ce roman français joue un rôle indéniable dans la littérature chinoise et reste largement plébiscité par les lecteurs chinois. En même temps, nous sommes obligés d'avouer que parallèlement aux traductions faites par les grands traducteurs compétents cherchant à rendre le plus fidèlement possible le roman et à l'adapter aux goûts des lecteurs chinois, il existe aussi des traductions moins sérieuses faites par intérêts pécuniaires ou pour agrandir la liste d'œuvres étrangères traduites.

Le traducteur est un lecteur spécial : c'est lui qui peut créer un lien (ou pas) entre une œuvre originale et des lecteurs étrangers. En effet, les compétences linguistiques du traducteur et la qualité de la traduction influencent directement la réception de l'œuvre étrangère dans un pays. Donc, pour analyser l'influence de *Madame Bovary* en Chine, il semble donc indispensable de faire des recherches précises sur ses traducteurs afin d'étudier le style et la qualité de la traduction. Ci-dessous, nous prenons pour exemple les trois versions les plus qualifiées reconnues par le public chinois qui sont traduites respectivement par Li Jianwu, Xu Yuanchong et Zhou Kexi⁷⁹.

⁷⁸ Voir l'Avant-propos par Li Ziyun dans les Meilleurs œuvres chinoises : 1949-1989, p. 5, cité d'après ZHOU Xiaoshan, *La traduction, la réception et l'influence de Madame Bovary en Chine*, thèse, Université de Paris 8, 2004, p. 253

⁷⁹ Les versions choisies sont :

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Flaubert, traduit par Li Jianwu, Maison d'édition de la littérature du peuple, 1999

FLAUBERT, Gustave *Madame Bovary*, Flaubert, traduit par Zhou Kexi, Maison d'édition de la

1.3.3 Traductions des trois traducteurs chinois : Li Jianwu, Zhou Kexi et Xu Yuanchong

1.3.3.1 Théorie et critique de la traduction

Dans son œuvre *Pour une critique des traductions*, Antoine Berman indique un 'malentendu' sur la critique de traduction dans les milieux littéraires occidentaux : l'expression même de « critique de traductions » risque d'induire en erreur. Car elle semble signifier seulement l'évaluation négative d'une traduction, qui est surtout pour révéler de graves changements de registres, bref, des processus de perte. Mais cela ne doit pas faire oublier que ce travail négatif est l'autre face d'un travail positif. Essentiellement, la critique est aussi positive, qu'il s'agisse de celle qui œuvre dans le domaine des productions langagières, dans celui de l'art en général ou dans d'autres domaines. Non seulement la critique est positive, mais cette positivité est sa vérité. C'est pourquoi Friedrich Schlegel, le père fondateur de la critique moderne réserve le mot de « critique » à l'analyse des œuvres de « qualité », et emploie celui de « caractéristique » pour l'étude et l'évaluation des œuvres médiocres ou mauvaises⁸⁰. Mais contrairement à l'Occident, en Chine, dans les milieux critiques littéraires, les analyses de la traduction sont surtout des louanges et des appréciations du travail de traducteur ; au moins, c'est le cas des analyses de la traduction du roman *Madame Bovary*. Les critiques sont relativement prudents de peur d'être critiqués plus sévèrement par les confrères qu'ils avaient critiqués dans leurs propres articles. Ainsi, en Chine, les recherches sur la comparaison de traductions restent un peu superficielles et n'apportent pas beaucoup d'intérêt à l'amélioration de la qualité de la traduction. Pourtant la critique des œuvres langagières a une nécessité a priori, car les œuvres en ont besoin pour se communiquer, pour se manifester, pour s'accomplir et se perpétuer. Nous savons bien que la traduction n'est pas moins nécessaire aux œuvres – à leur

littérature traduite de Shanghai, 2007

FLAUBERT, Gustave *Madame Bovary*, Flaubert, traduit par Xu Yuanchong, Maison d'édition de Yilin, 2007

⁸⁰ Extrait des idées d'Antoine Berman dans *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Paris, 1994, p. 38

manifestation, à leur perpétuation, à leur circulation – que la critique sans parler du fait qu'elle possède une nécessité empirique plus évidente.

Quels sont les critères de la critique des traductions ? « Fidélité, clarté et élégance » (信、达、雅), trois principes formulés par Yan Fu⁸¹ en 1898, sont, pendant longtemps en Chine, la bible de la pratique de la traduction. Selon les critiques traducteurs, la fidélité est primordiale et la clef de voûte du problème. Les trois principes de Yan Fu sont comparables aux trois principes de l'existence de l'homme : le vrai, le bon et le beau. Le vrai est l'essentiel, le bon sa dénotation et le beau sa connotation. Sans le vrai, il n'est plus question du bon ni du beau... Il en est de même pour les principes de Yan Fu : sans fidélité, clarté et élégance n'ont plus de sens. Ainsi, nous tenterons d'examiner les traductions du roman *Madame Bovary* sous l'angle de la fidélité au texte original.

Comme nous le savons, la réussite artistique des œuvres de Flaubert doit principalement au style d'écriture de l'auteur. Dans la théorie de la traduction, les savants ont différentes compréhensions de « ce que c'est le style ». Mais toutes les théories croient que le style de la littérature est indissociable du propre langage des écrivains. Le style d'un écrivain se fonde toujours sur la forme linguistique qui se présente dans le choix lexical, phrases-types, procédés rhétoriques et artistiques. Ainsi, la transmission de la particularité de son langage au cours de la traduction sert de clé pour rendre fidèle l'ensemble de la version traduite du texte original. En ce qui concerne la particularité de l'écriture de Flaubert, son 'obsession' envers le langage utilisé, sa théorie de l'impersonnalité dans l'œuvre, sa technique narrative originale sont les points les plus saillants du style flaubertien. L'exactitude du langage choisi est le

⁸¹ Yan Fu, écrivain-traducteur chinois, est diplômé de l'École navale du Fuzhou, il part en 1877 faire en Angleterre un stage à l'issue duquel, en 1879, il se voit attribuer la responsabilité de l'école navale du Zhili (Hebei). Expert en génie maritime, il n'en reste pas moins en contact avec les idéologies et systèmes politiques européens et médite sur les solutions à apporter à la crise chinoise, visant à développer la puissance et l'indépendance du pays. Il se retire en 1900 de son poste de doyen de l'École navale pour occuper celui de traducteur à l'École normale supérieure de la capitale ; proposé en 1910 comme membre du Sénat, il s'efforce de présenter à la Chine les idées occidentales en traduisant *The Study of Sociology* de H. Spencer, *The Wealth of Nations* d'A. Smith, *L'Esprit des lois* de Montesquieu, *On Liberty* et *System of Logic* de J. S. Mill. Il est le premier à traduire en Chine la culture philosophique européenne.

premier mot qui nous vient à l'esprit. « Il croyait au style, c'est-à-dire à la manière unique, absolue, d'exprimer une chose dans toute sa couleur et son intensité. Pour lui, la forme, c'était l'œuvre elle-même. [...] Obsédé par cette croyance absolue qu'il n'existe qu'une manière d'exprimer une chose, un mot pour la dire, un adjectif pour la qualifier et un verbe pour l'animer, il se livrait à un labeur surhumain pour découvrir, à chaque phrase, ce mot, cette épithète et ce verbe »⁸². Ce commentaire fait par Maupassant sur le style de son maître sert de témoignage. Face à cette exactitude, comment les traducteurs chinois réagissent-ils au cours de leur traduction ? Est-ce qu'ils sont assez fidèles à cette fameuse théorie de l'auteur – « mot unique » ou « forme unique » présentée plus haut par Maupassant ? Pour répondre à ces questions, nous allons étudier, à travers quelques exemples, les œuvres de Li Jianwu, de Zhou Kexi et de Xu Yuanchong.

1.3.3.2 Problème de l'exactitude dans la traduction

Exemple 1 :

Texte original⁸³ :

Charles, à la neige à la pluie, chevauchait par les chemins de traverse. Il mangeait des omelettes sur la table des fermes, entraînait son bras dans des lits humides, recevait au visage le jet tiède des saignées, écoutait des râles, examinait des cuvettes, retroussait bien du linge sale ; [...] (M.B, p. 78)

La traduction de Zhou kexi :

夏尔摩不管下雨下雪，骑马抄小路赶来赶去，他在农庄餐桌上吃煎蛋卷，把胳膊伸进湿漉漉的被窝，给病人放血时热血溅得一脸，他打听嘶哑的喘气声，检查 便盆 (le Vase de nuit ou le pot de chambre)，一次又一次撩起脏兮兮的 内衣 (le sous-vêtement)；[……] (C'est nous qui soulignons et ajoutons les explications en français, ainsi de suite)

La traduction de Li Jianwu :

⁸² MAUPASSANT Guy de, *Flaubert*, La Part Commune, Rennes, 2007, pp. 90-91

⁸³ Dans la présente thèse, tous les textes tirés du roman *Madame Bovary* sont venus de la version : FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Collection dirigée par Marc Robert et Henri Marguliew, notes et dossier Isabelle Lasfargue-Galvez, Hatier, Paris, 2003, pp. 477. Sigle : M.B.

查理风里来，雨里去，骑着马，四乡奔波。他在田庄的饭桌上吃炒鸡蛋；胳膊伸进潮湿的床铺，给人放血，热血溅到脸上；听快死的人喘哮；检查洗脸盆 (le lavabo à la toilette)；撩起肮脏的被单 (le drap de lit)； [……]

La traduction de Xu Yuanchong :

夏尔不管下雨或是下雪，都骑着马到处奔波。他在农家的餐桌上吃炒鸡蛋，把胳膊伸进潮湿的床褥，放血时脸上溅了病人喷出的热血，听垂死的病人发出嘶哑的喘气声，检查抽水马桶 (siège des W.-C. qui contient l'eau)，卷起病人肮脏的衣衫 (le vêtement)； [……]

Voilà un paragraphe qui décrit le dur travail de Charles dans la journée. Les traductions différentes des trois traducteurs sur les mots « cuvette » et « linge » suscitent en nous un fort intérêt. *Le Nouveau Petit Robert 2010*⁸⁴ donne les définitions du mot « cuvette » comme suites :

1. récipient portable, peu profond, qui sert principalement à la toilette, à la vaisselle, à la lessive, synonyme : bassine ;
2. partie d'un lavabo, des W.-C. qui contient l'eau ;
3. plaque de métal incurvée qui constitue le fond d'une montre.

Et celles de « linge » :

1. ensemble des pièces de tissu en coton, lin ou fibres synthétiques, servant aux besoins du ménage ;
2. linge du corps, ensemble des sous-vêtements ;
3. ensemble des vêtements, habillement d'une personne.

Selon le contexte, la traduction de Zhou Kexi – « vase de nuit » et « sous-vêtement » – correspond à la profession de Charles, car en tant qu'officier de santé, il est tout naturel que Charles observe l'excrément de son malade et ausculte le thorax en lui soulevant le sous-vêtement. Et la traduction de Li Jianwu nous paraît un peu bizarre : pourquoi un médecin observe-t-il le lavabo à toilette de son patient ? D'ailleurs, le fait que Charles soulève un peu le sous-vêtement du malade est beaucoup plus compréhensible que de retrousser le drap de lit. Tandis que Monsieur Xu

⁸⁴ ROBERT Paul (texte remanié et amplifié sous la direction de REY-DEBOVE et REY ALAIN), *Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2010*, Le Robert, Paris, 2010

Yuanchong traduit « la cuvette » en « siège des W.-C. qui contient l'eau », cela n'aurait-il pas été un peu trop moderne pour les villageois du XIX^e siècle ?

Exemple 2:

Texte original :

Habitée aux aspects calmes, elle se tournait, au contraire, vers les accidentés. Elle n'aimait la mer qu'à cause de ses tempêtes, et la verdure seulement lorsqu'elle était clairsemée parmi les ruines. Il fallait qu'elle pût retirer des choses une sorte de profit personnel : et elle rejetait comme inutile tout ce qui ne contribuait pas à la consommation immédiate de son cœur –, étant de tempérament plus sentimentale qu'artiste, cherchant des émotions et non des paysages. (M.B, p. 50)

La traduction de Zhou Kexi :

过惯了 宁静的生活 (la vie calme), 反而想去尝尝动荡的滋味。她爱大海, 是因为它有波涛起伏, 她爱 青翠的树木 (les arbres verts), 爱的是它们疏疏落落的点缀在断垣残壁之间。一切事物都得能让她有所得益; 凡是无法是她的 心灵即刻得到滋养东西 (nourrir son âme), 就是没用, ——她的气质不是艺术型的, 而是多愁善感的, 她寻求的是情感, 而不是景物。

La traduction de Li Jianwu :

她看惯 安静风物 (le paysage silencieux), 反转过来, 喜好刺激。她爱海只爱海的惊涛骇浪, 爱青草仅仅爱 青草 (les herbes vertes) 遍生于废墟之间。她必须从事物中得到一种切身利益; 凡不直接有助于她的 感情发泄 (l'épanchement de ses sentiments) 的, 她就看成无用之物, 弃置不顾, ——正因为天性多感, 远在艺术爱好之上, 她寻找的是情绪, 并非风景。

La traduction de Xu Chongyuan :

过惯了 平静的日子 (la vie paisible), 她反倒喜欢多事之秋。她爱大海, 只是为了海上的汹涌波涛; 她爱 草地 (la prairie), 只是因为青草点缀了断壁残垣。她要求事物投她所好; 凡是不能立刻 满足她心灵需要 (satisfaire aux besoin de son âme) 的她都认为没有用处; 她多愁善感, 而不倾心艺术, 她追求的是主观的情, 而不是客观的景。

Les mots « aspects calmes », « verdure » semblent très faciles à comprendre en français. Mais il est difficile de trouver leurs correspondants en chinois. Aspect calme de quoi ? De la vie ou du paysage ? Si l'on ne le précise pas en chinois, la phrase sera incomplète, même incompréhensible. Donc, ces trois auteurs ajoutent tous un complément pour déterminer ces « aspects calmes ». Pour Li Jianwu, c'est l'aspect du paysage ; pour Zhou Kexi et Xu Yuanchong, c'est l'aspect de la vie. Sachant que ce paragraphe est tiré du passage où Flaubert dépeint la vie d'Emma au couvent, les traductions de « la vie calme » et « la vie paisible » sont relativement plus exactes. Il en est de même pour « verdure ». *Le Nouveau Petit Robert* nous en donne plusieurs sens en français :

1. couleur verte de la végétation
2. arbres, plantes, herbes, feuilles
3. plante potagère que l'on mange crue, en salade

Bien évidemment, la « verdure » dans notre texte est au sens de « arbres, plantes, herbes et feuilles » ; donc, les traductions de Zhou et de Li nous semblent plus fidèles au texte original, parce qu'entre « les arbres, les herbes » et « la prairie », il existe toujours des nuances. En ce qui concerne la traduction de « la consommation immédiate de son cœur », nous préférons celle de Li Jianwu – l'épanchement de ses sentiments, parce que ceci correspond bien aux expressions « plus sentimentale » et « cherchant des émotions » qui se présentent tout de suite à la fin du paragraphe. Ainsi Flaubert nous donne-t-il une Emma romantique, émotionnelle, même hystérique.

Les analyses que nous venons de faire montrent que les études minutieuses du contexte exécutées par les traducteurs influencent incontestablement l'exactitude de la traduction. Mais dans la langue chinoise, nous pouvons trouver plusieurs mots pour exprimer une chose, plusieurs adjectifs pour la qualifier ; rester totalement fidèle à la théorie du « mot unique » de Flaubert devient presque une 'mission impossible' dans la traduction en chinois. Donc, même si ces trois traductions expriment une compréhension dérivée du texte original de Flaubert, nous les considérons comme des

versions presque parfaites, surtout quand nous les examinons au niveau de la langue chinoise utilisée.

1.3.4 Analyse de la traduction de *Madame Bovary* de Li Jieren

À part les trois traducteurs représentatifs dont les œuvres de traduction sont analysées plus haut, il nous est nécessaire de mentionner un autre traducteur du roman *Madame Bovary* – Li Jieren, non seulement le premier traducteur de ce roman, mais aussi l'écrivain-traducteur chinois le plus influencé par Flaubert. Nous comptons aussi, dans la partie suivante, faire une analyse de son chef-d'œuvre *Si Shui Wei Lan* (*Rides sur les eaux dormantes*, 死水微澜) en le comparant à *Madame Bovary*.

La première traduction de Li Jieren, écrite en *Wen Yanwen* (langue classique), est publiée en 1925, elle n'est suivie ni de préface ni de critiques. Le style de la traduction de Li ressemble beaucoup aux règles de traduction largement appliquées pendant les années 20 : la traduction doit strictement obéir à l'original voire être faite mot par mot, phrase par phrase et paragraphe par paragraphe sans aucun changement. Le traducteur met l'accent sur l'authenticité de la structure syntaxique entre sa traduction et le roman original. Par exemple, quand Monsieur Li traduit la scène des retrouvailles entre Emma et Rodolphe dans la maison de ce dernier et qu'Emma le supplie de lui prêter de l'argent, Li Jieren traduit leur conversation mot à mot sans changer aucun signe de ponctuation ! En même temps, il ajoute beaucoup de notes dans le texte en les mettant entre parenthèses à côté de la traduction ou en bas de page pour que les lecteurs chinois puissent comprendre. C'est un style particulier appliqué dans la traduction de Li Jieren. Quand Li traduit « Quos ego », il donne non seulement l'explication dans la note en bas de page mais aussi dans la traduction chinoise à côté de l'expression : 诅咒 (la malédiction). Dans la note en bas de page, Li nous explique de façon détaillée que « Quos ego » est une expression en langue latine, qui est utilisée dans le fameux *Enéide*. C'est une expression orale utilisée quand quelqu'un est très furieux. Dans l'*Enéide*, Neptune a utilisé cette expression pour jurer contre le vent et la mer. Ici, il s'agit d'un emprunt, donc Li ajoute “诅咒” entre parenthèses.

Quo ego 是拉丁文，公元前七年，有名的拉丁诗人 Virgil 最初用于它的名著 *Énéide* 内，意思是指发怒时的口语；在 *Énéide* 内，是 Neptune 用此骂风和海的，此处仅借用，故译者在括号中注诅咒二字。

Souvent, Li explique même aux lecteurs dans des notes en bas de page pourquoi certaines phrases sont traduites ainsi et il présente également les difficultés qu'il a rencontrées dans le processus de traduction. Par exemple, dans le premier épisode du roman, quand « Le nouveau, prenant alors une résolution extrême, ouvrit une bouche démesurée, et lança à pleins poumons, comme pour appeler quelqu'un, ce mot : Charbovari » (M.B, p. 13), Li Jieren explique ainsi aux lecteurs:

本是 Charles Bovary, 因读音不清而急, 促遂将二字拼写为一起, 读成 Charbovari, 在原文中可以形容出孩子的声口, 在译文中便难为力, 只好将沙尔波娃利写作沙尔波娃尔聊以区别。(Traduction: il fallait prononcer Charles Bovary, mais comme l'enfant prononce souvent mal et se précipite à dire, il prononce en transformant deux mots en un seul: Charbovari. Dans le roman original, l'auteur peut montrer, par combinaison des deux mots, aux lecteurs la prononciation floue d'enfant, mais dans la traduction, il n'y a pas ce genre d'expression, car la langue chinoise, différente de la langue française, langue phonétique, est une langue idéographique. Ainsi, le traducteur ne peut que traduire Charbovari selon sa prononciation pour le distinguer de Charles Bovary en ajoutant l'explication en bas de page.)

Pour aider à mieux comprendre le roman, Li Jieren donne aussi aux lecteurs des explications sur les us et coutumes français, tels que les superstitions, les jeux d'enfant, la monnaie, la géographie, les cérémonies religieuses, les étiquettes, etc. Par exemple, dans la scène où Rouault aperçoit « trois poules noires qui dormaient dans un arbre, il tressaillit et épouvanté de ce présage » (M.B, p. 387). Li Jieren ajoute l'explication en bas de page:

译者按: 法国人的迷信, 凡骤然看见黑猫黑鸡等都以为不祥。(Traduction: quand les Français voient soudain des chats noirs ou des poules noires, ils considèrent cela comme de la malchance.)

En ce qui concerne la monnaie française, Li explique :

埃居是在法国古代使用的一种货币单位。一法郎值一百生丁，五生丁为一苏，二十苏为一法郎，现在都认为苏为单位，生丁只存在于名。(Traduction : l'écu est une ancienne monnaie française utilisée dans l'antiquité. Un écu est l'équivalent de trois francs, un franc est égal à cent centimes et cinq centimes à un sou, donc, vingt sous, c'est un franc. Mais, maintenant, on n'utilise plus le centime.)

À l'aide de ces notes, les lecteurs chinois n'ont plus de problèmes de compréhension dus aux différences culturelles entre les deux pays.

Même si la langue utilisée dans la traduction est assez exacte par rapport aux autres traducteurs de son époque, il y a beaucoup de fautes de compréhension dans sa traduction. Par exemple, le professeur de Charles est « un homme d'esprit », dans la traduction chinoise, le professeur devient un bel homme. Après la mort de la première femme de Charles, le père Rouault lui conseille d'aller voir sa fille pour chasser son chagrin : « Voilà le printemps bientôt : nous vous ferons tirer un lapin dans la garenne, pour vous dissiper un peu ». (M.B, p. 32) Li Jieren traduit cette phrase en « Voyez, le printemps va bientôt arriver. Nous allons tuer un lapin d'élevage pour vous dissiper ». Il confond « poires cuites » avec « poivres ». Et la langue dans laquelle il traduit n'est pas tout à fait celle que nous employons aujourd'hui. En 1918, on commence à écrire en *Baihuawen*, la langue moderne. Et Li Jieren finit la traduction de *Madame Bovary* en 1923. *Baihuawen* est loin d'être une langue parfaite après moins de cinq ans. Quand nous examinons cette traduction avec notre regard d'aujourd'hui, nous trouvons sans doute que certaines phrases, certains termes sont un peu bizarres. La traduction de Li Jieren est sans doute marquée par des particularités linguistiques de son époque. Il faut noter ici que le traducteur reste sincère et sérieux malgré des défauts de la traduction. Il reconnaît lui-même la médiocrité de sa première traduction dans la postface de sa troisième traduction en 1944. Il révisé sans arrêt sa traduction pour corriger des fautes, pour trouver une meilleure expression. C'est pourquoi il a consacré trois versions à ce roman français.

1.4 Réception et critiques de *Madame Bovary* en Chine

La première parution de la traduction de *Madame Bovary*, traduit par Li Jieren, date de 1925. C'est une période de confusion et de panique, alors que la Chine est gouvernée par la pseudo-République. D'une part, le gouvernement composé de guerriers se montre faible face aux intrusions politique et économique des pays étrangers ; en effet plusieurs régions chinoises sont dirigées par des étrangers qui exploitent le peuple chinois. D'autre part, les guerriers chinois, eux-mêmes, se montrent ambitieux pour dominer toute la Chine. À l'instar de la situation politique du pays, la littérature chinoise, elle aussi, est dans une situation de conflit entre la littérature chinoise et la littérature occidentale ; elle se trouve à un moment de transition. Comme nous l'avons présenté dans la première partie, la littérature chinoise dans les années 30 se caractérise par l'imitation des thèmes et des structures. Du point de vue du style, les écoles du réalisme et du naturalisme qui préconisent une écriture sur la vie réelle sont très appréciées des lettrés chinois. Mais mis à part les articles, qui présentent les théories du réalisme et du naturalisme, publiés dans les revues académiques, les Chinois ont peu d'occasions de lire de vraies œuvres de ces écoles. L'arrivée de *Madame Bovary* sert d'exemple pour montrer au peuple chinois comment, dans les œuvres littéraires, on peut rendre la vie telle qu'elle est. Ceci est très important pour la société chinoise d'alors qui se trouve dans une situation de confusion et de misère. De nombreux écrivains chinois, qui sont familiers avec le réalisme français, essaient, tout comme Flaubert, de peindre la vie réelle avec la plus grande précision et la plus grande fidélité possible. Les possibilités de comparaison sont très étendues. L'influence de *Madame Bovary* sur les écrivains chinois se manifeste souvent dans leur choix de thèmes, dans leur manière de les traiter. Parfois, nous trouvons des ressemblances surprenantes en comparant certaines œuvres chinoises avec *Madame Bovary*. Nous avons *Si shui wei lan (Rides sur les eaux dormantes, 死水微澜, 1936)* de Li Jieren, *A Mao guniang (Mademoiselle A Mao, 阿毛姑娘, 1928)* de Ding Ling et *Zi Ye (Minuit, 子夜, 1933)* de Mao Dun, tous nous donnent l'impression frappante qu'il s'agit d'une imitation ou d'une réécriture de *Madame Bovary*.

Mais pourquoi le réalisme et le naturalisme peuvent-ils susciter l'intérêt de la plupart des écrivains chinois ? Pourquoi ces écoles littéraires deviennent-elles le courant littéraire le plus populaire dès qu'elles arrivent en Chine ? Parce que la puissance de ce style de l'auteur est considérable de sorte que le lecteur ne peut pas s'empêcher de penser aux contradictions sociales, aux luttes du peuple chinois contre les envahisseurs occidentaux, au contraste frappant de la vie entre les différents milieux, au changement mental des Chinois à la fin de la Dynastie des Qings, à l'interférence de l'environnement social et de l'homme, à l'avenir de la Chine, etc. Ici, il faut mentionner Mao Dun, auteur très important dans l'histoire de la littérature chinoise, qui est aussi celui qui a fait connaître Flaubert et son roman *Madame Bovary*. Depuis le début de sa carrière, il focalise ses regards sur la critique littéraire. Le réalisme et le naturalisme qu'il découvre dans la littérature occidentale restent toujours le sujet-clé de ses recherches. Selon Mao Dun, la littérature chinoise qui oscille entre le classicisme et le romantisme est moins développée que la littérature occidentale. Si celle-là veut récupérer le retard, elle doit absolument encourager le développement du réalisme. Il se consacre donc à l'introduction en Chine du réalisme et du naturalisme. Il souligne qu'ils sont une étape inévitable dans le développement naturel de la littérature chinoise. Considérant Flaubert comme le précurseur du réalisme, Mao Dun commence à l'étudier. Dès sa première lecture de Flaubert, il s'émerveille devant l'observation scientifique et l'écriture minutieuse de ce dernier. C'est la vie réelle qui apparaît dans *Madame Bovary*. Mao Dun estime que cela correspond à ce qu'il cherche dans la fonction de la littérature : l'art pour la vie. Il admire Flaubert, parce qu'il se plonge complètement dans son roman tout en gardant une attitude objective à l'égard de ses personnages. *Madame Bovary* est sans doute un modèle idéal de réalisme pour les écrivains de la littérature moderne. Mao Dun commémore le centième anniversaire de Flaubert avec un grand respect pour deux raisons : apprendre aux écrivains chinois, qui décrivent depuis des milliers d'années les choses telles qu'ils les imaginent, à respecter la réalité d'une manière scientifique, et à prendre la littérature au sérieux. Dès l'arrivée de ce roman en Chine, il est beaucoup lu par les gens cultivés qui ont l'esprit ouvert. La réception de *Madame Bovary* dans cette première période d'introduction est marquée par une acceptation complète.

À cause des troubles sociaux successifs, comme nous avons déjà présenté, des années 40 aux années 80, les vraies recherches sur la littérature étrangère disparaissent, y compris celles sur le roman *Madame Bovary*.

Après la Grande Révolution culturelle, la littérature française est réintroduite. Pendant cette période, *Madame Bovary* connaît son deuxième essor. Cette phase d'essor se différencie de celle des années 1930, parce que la réception de cette période se caractérise par une réflexion critique. Nous avons eu la chance de trouver, dans la thèse de Yan Zhang, doctorante au Centre Flaubert de l'Université de Rouen, une bibliographie qui réunit environ soixante-sept articles critiques sur *Madame Bovary* de 1978 à 2003. Sur le site national des articles académiques, nous avons trouvé encore presque une centaine d'articles publiés après 2003⁸⁵. Étant donné la contrainte de pages limitées de notre thèse, nous mettons cette bibliographie importante dans l'annexe et en faisons une présentation globale au lieu d'analyses détaillées.

Nous pouvons classer ces articles critiques sur *Madame Bovary* en trois catégories : critiques politiques, critiques comparatives, critiques artistiques. Influencés par le contexte politique et social, les articles publiés dans la première décennie après la Révolution Culturelle sont plutôt des critiques du point de vue des classes sociales. L'article de Zhu Xieqing met l'accent sur l'histoire du roman, mais surtout il dénonce la bourgeoisie. L'auteur n'apprécie pas que Flaubert se tienne à l'écart de la lutte féroce entre la bourgeoisie et le prolétariat. Il estime que le pessimisme de Flaubert fait de lui un penseur à l'esprit étroit. Le texte de Zheng Kelu souligne que Flaubert est loin de comprendre la nature décadente de la bourgeoisie et que ses œuvres, trop fatalistes, manquent de force critique. Ces points de vue ne sont pas partagés par Cheng Yunzhang, qui ne considère pas Flaubert comme un porte-parole de la bourgeoisie défendant ses intérêts. Il dit qu'il ne faut pas juger un

⁸⁵ Voir Annexe C.

écrivain par la classe à laquelle il appartient, la société dans laquelle il se trouve, mais par son concept de l'art, de la philosophie.⁸⁶

Un autre genre de critiques qui paraît un peu plus tard met l'accent sur l'étude comparative. Ce genre d'articles s'attachent plutôt à faire une comparaison entre Emma Bovary et les personnages féminins d'autres œuvres sur divers aspects, tels que leur vie, leur physique, leur amour, leur caractère, l'évolution de leur esprit, etc. Dans les œuvres littéraires chinoises, les héroïnes souvent comparées à Emma sont Xianglinsao de Lu Xun, A Mao de Ding Ling, Belle-sœur Cai de Li Jieren, Pan Jinlian d'un auteur anonyme. Il y a aussi Thérèse Desqueyroux, Anna Karénine dans la littérature étrangère.

Puis, les recherches sur *Madame Bovary* sous un angle politique disparaissent peu à peu, et des études sur l'art purement littéraire de Flaubert voient le jour et prennent une place importante dans le milieu littéraire chinois. Wang Qinfeng consacre environ une série d'essais à ses recherches flaubertiennes, parmi lesquels *Les problèmes flaubertiens*, *Suite des problèmes flaubertiens*, et *Réinterroger les problèmes du réalisme de Flaubert* sont des articles qui nous présentent les recherches les plus récentes sur Flaubert en France. L'auteur nous donne aussi ses propres opinions : l'objectivisme et le scientisme de Flaubert n'existent pas, Flaubert n'a rien à voir avec le postmodernisme⁸⁷. En plus des critiques, de jeunes écrivains chinois expriment également leurs avis sur Flaubert. Leurs études se concentrent sur la manière d'exprimer les pensées, de créer les personnages et de concevoir l'histoire.

⁸⁶ Extrait de la thèse *La traduction, la réception et l'influence de Madame Bovary en Chine*. ZHOU Xiaoshan, *La traduction, la réception et l'influence de Madame Bovary en Chine*, thèse, Université de Paris 8, 2004, p. 278.

⁸⁷ Visant l'idée que Flaubert est le précurseur de l'école postmoderniste, Wang Qinfeng présente son opinion différente. Le postmodernisme, en littérature, donne lieu à une littérature de « l'épuisement » ou du « renouvellement », caractérisée par la combinaison paradoxale de l'autotextualité et de la référence historique : par le recyclage et la subversion des conventions ; et par l'essor des voix marginalisées. D'autres traits des œuvres postmodernes comprennent l'hybridité, une intertextualité très poussée, la parodie, des jeux temporels, un accent sur la multiplicité de petits récits et la déconstruction des oppositions binaires rigides. Définition d'après ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, *Le dictionnaire du Littéraire*, Puf, Paris, 2002, p. 378.

Le roman *Madame Bovary* continue à être lu d'une génération chinoise à l'autre, il continue également à attirer le regard des milieux littéraires chinois. Les recherches académiques sur ce roman et sur son auteur se développeront encore sans aucun doute.

2. Rides sur les eaux dormantes et ses influences en Chine

2.1 Présentation de la vie de l'auteur Li Jieren et de ses œuvres

Li Jieren, l'un des premiers romanciers à écrire en *baihuawen*, est né en 1891. En 1911, alors qu'il est encore à l'école secondaire du système ancien, il participe à des manifestations de l'Association de défense du chemin de fer du Sichuan (四川保路运动). D'août 1915 à juillet 1919, il prend la responsabilité de directeur et d'éditorialiste dans un journal de Chengdu, ce qui lui permet d'avoir un contact plus étendu avec la société. C'est l'occasion d'observer et d'analyser la vie, ses mouvements et ses transformations, et même de prévoir ses orientations pour l'avenir. En 1919, il part pour la France étudier l'histoire de la littérature française, la critique littéraire et la poésie de Victor Hugo, d'abord à l'Université de Paris, puis à celle de Montpellier. Ces études fournissent à Li Jieren l'occasion de mieux connaître la littérature française. C'est à cette époque qu'il commence la lecture et la traduction des œuvres littéraires françaises.

À son retour en Chine en 1924, il enseigne comme professeur dans les universités du Sichuan tout en se consacrant à la traduction et à la création littéraire. Il est connu pour ses traductions de Flaubert, de Maupassant et de Daudet. En même temps, il entreprend de décrire, étape par étape, dans une série de romans, la vie sociale telle qu'il la vit réellement et la ressent depuis des dizaines d'années. En 1935, il se décide à quitter son travail et à se consacrer entièrement à l'écriture. Dès le début, son projet est de prendre la Révolution de 1911 comme centre de référence d'une série de romans, en six parties – trois se situant avant la Révolution et trois prenant place après, mais il n'a fini que les trois premières. Il prévoit d'abord les trois premières parties auxquelles il donne les titres de : *Sishui weilan* (*Rides sur les eaux dormantes*,

死水微澜), *Baofengyu qian* (*À l'approche de l'orage*, *暴风雨前*) et *Dabo* (*Les grosses vagues*, *大波*). Ces trois romans apporteront à l'auteur sa célébrité. Le célèbre écrivain Guo Moruo considère ces trois œuvres comme une « époque moderne » ; il estime que la plus grande contribution de cette trilogie est de « réussi(r) à donner à l'histoire de la littérature chinoise un excellent exemple du roman-fleuve historique ». En effet, avant Li Jieren, jamais n'a été produit un roman historique aussi conséquent dans la littérature chinoise. Après la fondation de la République Populaire de Chine, Li assume successivement les fonctions de maire de la ville de Chengdu, de vice-président de l'Association de la Littérature de la province du Sichuan, et de vice-président de la Branche de l'Association des écrivains chinois dans la région du Sichuan. Le 24 décembre 1962, laissant la réécriture de son œuvre *Dabo* (*Les grosses vagues*, *大波*, la première version parue en 1937) inachevée, il meurt d'une maladie grave dans sa maison à Chengdu.

Depuis son premier roman *Yuan You Hui* (*Fête au parc*, *园游会*) publié en 1912 jusqu'à son décès le 24 décembre 1962, pendant un demi-siècle de création, Li Jieren nous a laissé quatre romans volumineux: *Tong Qing* (*Compassion*, *同情*, 1922), *Sishui weilan* (*Rides sur les eaux dormantes*, *死水微澜*, 1935), *Baofengyu qian* (*À l'approche de l'orage*, *暴风雨前*, 1936) et *Dabo* (*Les grosses vagues*, *大波*, 1937) ainsi qu'une centaine de contes. Durant son existence, il a traduit une dizaine de romans français, tels que, entre autres, *Madame Bovary* de Flaubert, *Notre cœur* de Maupassant, *Lettres de femmes* de Prévost et *La fille Élisa* de Goncourt. Il a également laissé une grande quantité d'articles critiques, de proses et de commentaires. De toutes ces œuvres, celles qui ont établi le succès de Li Jieren sont ses trois romans historiques : *Sishui weilan* (*Rides sur les eaux dormantes*, *死水微澜*), *Baofengyu qian* (*À l'approche de l'orage*, *暴风雨前*) et *Dabo* (*Les grosses vagues*, *大波*). À la fois indépendants et interdépendants, ces trois romans - souvent appelés « la trilogie » ou « romans-fleuve » - composent un ensemble artistique étroitement lié. Ils composent une vaste fresque de la société et reflètent la vie de différentes couches sociales avant et après la Révolution Xinhai (辛亥革命, 1911). *Rides sur les eaux dormante* nous présente la période

1894-1901, soit celle de la Première Guerre sino-japonaise jusqu'au Traité Xinchou (辛丑条约)⁸⁸. L'histoire se passe dans le Huitianzhen, un bourg de la province du Sichuan. En prenant le Paoge (袍哥)⁸⁹ Luo Desheng, le Converti⁹⁰ Gu Tiancheng et l'épicière Belle-sœur Cai pour personnages principaux et en racontant les grâces et les rancunes de ces trois dans leur vie amoureuse et sexuelle, l'auteur décrit l'affrontement de ces deux puissances sociales : les Paoge et les Convertis. Il nous montre également les conflits entre le gouvernement, le citoyen et l'étranger – comme l'évoque le titre du roman : « les rides » provoquées par la Révolte des Boxers (Yi He Tuan, 义和团)⁹¹ et par les intrusions des étrangers dans la province du Sichuan qui, alors, ressemble aux « eaux dormantes ». *Baofengyu qian (À l'approche de l'orage, 暴风雨前, 1936)* décrit la période 1901-1909, soit de l'année où le Traité Xinchou (辛丑条约) est signé à la veille de la Révolution Xinhai (辛亥革命, 1911). L'action se déplace du petit bourg à la ville de Chengdu. Dans l'idée de présenter l'aggravation du conflit entre la Dynastie des Qing et le peuple chinois de cette époque, l'intrigue se déroule à l'intérieur de la vie familiale du fonctionnaire Hao Dashan et des activités sociales de l'intellectuel engagé You Min. L'histoire dépeint le changement d'attitude des intellectuels engagés et la

⁸⁸ Le Traité Xinchou, dit « Protocole de paix Boxer », est un traité mettant fin à la « révolte des Boxers » et signé le 7 septembre 1901 entre la Chine et les nations étrangères coalisées contre les Boxers. Il sanctionne durement la défaite de la Chine, sur le plan financier (indemnité de guerre), sur le plan commercial (concession d'un certain nombre de ports de la mer, amélioration de la navigabilité des fleuves), sur le plan militaire (interdiction d'importer des armes, destruction des forts de Taku...), mais aussi sur le plan symbolique (punitions des coupables, construction de monuments expiatoires...). Les termes de ce traité et son caractère humiliant vont contribuer à accélérer la mutation de la Chine vers une société plus moderne.

⁸⁹ En 1644, les Mandchous conquièrent la Chine. Les Han opprimés se révoltent contre la Dynastie des Qing fondée par les Mandchous pour reprendre le pouvoir. De nombreuses organisations secrètes apparaissent. Elles ont pour objectif de chasser les envahisseurs et de rétablir la domination de la Dynastie des Ming (1368-1644). La plus importante organisation est la Tiandihui dont le Paoge est une branche qui se développe dans la province du Sichuan. Ceux qui y participent sont appelés les Paoge aussi.

⁹⁰ Les Convertis sont des Chinois qui sont amenés de la religion chinoise à la religion occidentale.

⁹¹ Le nom officiel est « Yi He Tuan » ou « Yi He Quan »: une révolte menée en Chine contre l'influence commerciale et politique occidentale dans l'Empire du milieu. La Société des Boxers, apparue probablement dès le début du XVIII^e siècle, atteint son apogée vers 1896-1897 dans la province du Shandong. Le but initial de cette société fut de s'opposer à la Dynastie des Qing et se développa surtout en réaction au prosélytisme et aux excès des missionnaires occidentaux implantés sur le territoire chinois. Elle connut la répression en 1901 et fut complètement anéantie par la Dynastie des Qing.

prise de conscience du peuple à la veille de la Révolution Xinhai. *Dabo* (*Les grosses vagues*, 大波, 1937) retrace la Révolution Xinhai. L'œuvre prend le mouvement Baolu (mouvement de la protection du chemin de fer, 保路运动) pour piste, dessine la vie politique, militaire, citadine et rurale de la société au moment de la Révolution Xinhai, événement important dans l'histoire de Chine. Li Jieren compte décrire en six volumes la société complète composée de tous ses aspects et de toutes ses couches. Ainsi ce roman aurait-il dû être le plus volumineux de la trilogie, mais à cause de la Guerre sino-japonaise, l'auteur n'a pu achever que trois volumes. Il est donc indéniable, comme Madame Wan Chunyee, la traductrice du roman *Rides sur les eaux dormantes*, le mentionne dans l'avant-propos de la version française de ce dernier que ces trois romans se rattachent l'un à l'autre par une certaine cohérence, voulue par l'auteur, entre les événements historiques, les personnages, les lieux et même les titres : *Rides sur les eaux dormantes*, *A l'approche de l'orage* et *Les grosses vagues*. L'auteur compare la société des environs de Chengdu dans les dernières années de la dynastie mandchoue à une « eau dormante » sur laquelle se forment peu à peu quelques « rides ». La société, qui commence à s'éveiller, est bientôt secouée par l'« orage », avant d'être complètement emportée par les « grosses vagues » et ses grandes vagues successives.⁹²

Le style de Li Jieren est très influencé par la littérature étrangère, et particulièrement par la littérature française. En effet, Li est entré en contact avec la littérature étrangère depuis qu'il a fait ses études au lycée. Les premiers romans étrangers qu'il a lus sont les traductions de Lin Shu. Son intérêt à l'égard de l'écriture provient en partie de la lecture des romans étrangers. Nous trouvons cette phrase dans *Chuangzuo Jingyan Tan* (*Discours sur la création*, 创作经验谈, 1984) écrit par Li Jieren : « J'aime lire les romans traduits par Lin Qinnan (surnom de Lin Shu) et c'est la lecture qui m'amène à m'intéresser peu à peu à l'écriture [...] »⁹³ Le séjour en France, pour Li Jieren, est une période importante où il a étudié et suivi de plus près la

⁹² LI Jieren, *Rides sur les eaux dormantes*, traduit en chinois par Wan Chunyee, Gallimard, Paris, 1981, p. 9. Toutes les phrases citées de *Rides sur les eaux dormantes* sont tirées de cette version. Le sigle : R.E.D.

⁹³ La citation en chinois: 我平时爱看林琴南的小说, 看得多了就引起写作兴趣.....。

littérature française. Alors qu'il traduit des œuvres françaises, Li entame ses propres écrits, ainsi est-il graduellement inspiré par les styles des grands écrivains français. Selon le souvenir de Li, il commence à s'intéresser à la littérature française bien avant son arrivée en France, mais c'est grâce à ses études à Paris et à Montpellier qu'il comprend mieux les styles des différentes écoles littéraires françaises. Ses lectures et ses études en France non seulement éveillent son potentiel littéraire, mais influencent aussi sa création. Les contes et les nouvelles de Li Jieren, courts ou longs, sont étroitement liés à la littérature française et sont caractérisés par la simplicité des intrigues, l'analyse profonde et la réflexion sur les problèmes sociaux peu remarqués par ses contemporains. Et quant à sa trilogie, de la conception à l'écriture, nous pouvons apercevoir le style réaliste et historique de Balzac et de Flaubert ainsi que l'attitude scientifique de Zola et de Maupassant. Li apprécie beaucoup la théorie que défend Flaubert : un roman doit être rigoureusement objectif, refléter la vie telle qu'elle est avec l'indifférence d'un miroir et pour représenter la réalité, il ne suffit pas de la regarder ; il faut l'observer et la compléter avec de la documentation. Li Jieren met l'accent dans son écriture sur l'objectivité, la réalité et surtout sur l'impersonnalité. Quand il décrit la personnalité et le comportement d'un personnage, il respecte strictement les caractéristiques que lui donne sa couche sociale sans ajouter ses propres points de vue. « Il utilise les techniques artistiques étrangères pour décrire les coutumes et les mentalités purement chinoises »⁹⁴. Nous avons aussi trouvé comme témoignage l'opinion que Li Jieren a exprimée sur sa propre création à Wei Junyi en 1962:

Ce que j'écris a une cinquantaine d'années de décalage avec notre vie actuelle, pour décrire la vie des personnages ressemblant à celle de cette époque-là, je dois me forcer à revivre dans cette société 'antique' afin d'éviter les expressions trop modernes de mes personnages, de leur faire porter le costume actuel ou d'utiliser des ustensiles de notre vie présente. Ce sont tous ces détails importants qui ne doivent pas être négligés.

⁹⁴ XIE Wujun, Li Jieren de chuanguo zai woguo changpian xiaoshuo zhong de diwei (La Place des œuvres de LI Jieren dans le roman- fleuve chinois, 李劫人的创作在我国长篇小说中的地位), *Li Jieren sixiang he yishu (L'Esprit et l'art des œuvres de LI Jieren, 李劫人思想和艺术)*, p. 25. La citation en chinois : 他采用外国艺术手法来描写纯中国人的风俗和精神面貌。

Il s'efforce de reproduire l'image complète de l'époque par la peinture des événements et de l'environnement pour que les lecteurs connaissent la vérité de l'histoire. Dans ses trois romans, il fait vivre à ses personnages imaginaires des événements qui se sont réellement produits. L'histoire traverse tous les grands événements que la société chinoise a connus à cette époque, tels que la première guerre sino-japonaise, le Coup d'État des Réformateurs, la Révolte des Boxers, la Révolution de 1911 et la République de 1912. Cao Juren, célèbre écrivain de Hong Kong, prend Li Jieren pour le « Zola de Chine ». Li est également très fort pour décrire les femmes, il doit cette compétence à ses études en France. Parmi ses œuvres de traduction, plus de la moitié racontent la vie des femmes, par exemple : *Madame Bovary* de Flaubert, *Lettres de femmes* de Prévost, *La fille Élisa* de Goncourt, etc. Quant à ses propres créations écrites avant le Mouvement du 4 Mai, il y en a très peu sur la femme. Ce n'est qu'après l'année 1922 où il écrit en France le roman *Compassion* que la femme est devenue un sujet récurrent dans toutes ses œuvres. Il est très compétent pour décrire des figures de femmes chinoises appartenant à presque toutes les couches sociales, telles que : paysanne, prostituée, maîtresse, dame et demoiselle de la société mondaine, servante, étudiante, etc.

En somme, Li Jieren occupe une place importante dans la littérature chinoise. La création de Li Jieren correspond aux critères du roman moderne : thème démocratique, nouvelle technique artistique, nouveau langage littéraire. Ainsi, Li Shiwen en arrive à la conclusion que les œuvres de Li Jieren annoncent à la fois la fin du roman classique et le début du roman moderne dans l'évolution de la littérature chinoise⁹⁵. Sha Ding a communiqué ses opinions sur Li Jieren à l'occasion de l'inauguration du Musée de ce dernier. D'après lui, la contribution qu'il apporte à la littérature chinoise par ses nouvelles et ses romans historiques est comparable à celle de Flaubert à la littérature

⁹⁵ LI Shiwen, *Chenxi bolu yu xuri chusheng – Li Jieren zaoqi xiaoshuo he kuangren riji zai xiandai xiaoshuo fazhanshi shang de yiyi* (Levé du soleil et rosée du petit matin – les premières œuvres de Li Jieren et *Journal d'un fou* dans l'histoire du roman moderne, 晨曦薄露与旭日初升——李劫人早期小说和《狂人日记》在现代小说发展史上的意义), *Li Jieren sixiang he yishu (l'Esprit et l'art des œuvres de Li Jieren, 李劫人思想和艺术)*, Zhongguo wenlian chuban gongsi, Chengdu, 1989, p.36

française par *Madame Bovary*⁹⁶. Yang Jixing croit qu'il est juste d'attribuer à Li Jieren le titre d'innovateur du roman historique⁹⁷. Xie Wujun partage ces opinions dans son texte *La Place des œuvres de Li Jieren dans le roman historique chinois*⁹⁸ :

Le roman historique change dans les mains de Li Jieren. Du point de vue linguistique, la langue moderne se substitue à la langue classique. Du point de vue structural, la forme stéréotypée de l'ancien roman historique disparaît. Du point de vue artistique, les nouvelles techniques de la littérature étrangère sont appliquées pour la première fois dans la création du roman historique chinois. Les traits de la légende héroïque s'effacent et le réalisme rend le roman historique chinois plus typique, plus proche de la vie réelle. Li Jieren fraye une nouvelle voie au roman historique chinois qui suit de près la tendance culturelle mondiale. Sa contribution au développement de la littérature chinoise ne doit pas être négligée.

2.2 Parution du roman *Rides sur les eaux dormantes* et son influence en Chine

Le roman *Sishui weilan* (*Rides sur les eaux dormantes*, *死水微澜*) est achevé en 1935 et publié en 1936 par la Maison d'édition de Chine, onze ans après la première traduction en chinois de *Madame Bovary* et cinq ans après celle de *Salammbô*. C'est un roman historique, le même genre que *Salammbô*. Il retrace la vie de la province du Sichuan de 1894 à 1901. L'auteur décrit trois amours de Belle-sœur Cai, qui ressemble physiquement et moralement à Emma Bovary, héroïne de Flaubert. L'aventure

⁹⁶ SHA Ding, Yinggai henhao yanjiu Li Jieren (Il faut bien étudier Li Jieren, 应该很好研究李劫人), *Li Jieren xiaoshou de shishi zhuiqiu* (*Recherches épiques des romans de Li Jieren, 李劫人小说的史诗追求*), Association littéraire et Bureau culturel de Chengdu, Maison d'édition de Chengdu, Chengdu, 1992, p. 311

⁹⁷ YANG Jixing, Sishuiweilan zhong ruogan ciyao renwu de anpai he suzao (La conception des personnages secondaires du roman *Rides sur les eaux dormantes*, 《死水微澜》中若干次要人物的安排和塑造), *Li Jieren sixiang he yishu* (*L'Esprit et l'art des œuvres de Li Jieren, 李劫人思想和艺术*), Zhongguo wenlian chuban gongsi, Chengdu, 1989, p.237

⁹⁸ XIE Wujun, Li Jieren de chuanguo zai woguo changpian xiaoshuo zhong de diwei (La place des œuvres de Li Jieren dans le roman-fleuve chinois, 李劫人的创作在我国长篇小说中的地位), *Li Jieren sixiang he yishu* (*L'Esprit et l'art des œuvres de Li Jieren, 李劫人思想和艺术*), Zhongguo wenlian chuban gongsi, Chengdu, 1989, p.25. La citation en chinois : 历史小说在李劫人手里发生了一个大的变化。在语言形式上, 摆脱了文言文、半文半白或语体文, 发展为现代白话文; 在体裁格式上, 旧历史小说惯用的章回体被打破了; 在写作手法上, 外国文学的优秀传统第一次在中国历史小说的创作中被应用, 使历史小说摆脱了古典小说的传奇性, 而具有现实主义的真或实性和典型性, 渗透着浓郁的生活气息。李劫人创作了民族的、现代的、跟上世界文化潮流的长篇历史小说, 为我国文学事业的发展作出了不可抹杀的贡献。

amoureuse de Belle-sœur Cai est le fil conducteur du roman. À travers la vie de cette femme de village, Li Jieren nous expose une société bouleversée dont les idées traditionnelles sont peu à peu changées. Voici le résumé de ce roman :

Deng Yaogu est née à la campagne. Son père, intendant d'une famille riche, est mort peu après la naissance de sa fille. La jeune veuve se remarie avec un métayer. La petite Yaogu est gâtée par son beau-père et sa mère. Elle bande ses pieds elle-même malgré la douleur féroce pour avoir des petits pieds comme les filles de la ville. Madame Han, sa voisine, est une citadine mariée à un paysan. Elle vante souvent la belle vie de la grande ville qui fait rêver Yaogu, qui, pour quitter la campagne, est prête à devenir la concubine d'un homme riche. Mais son espoir est brisé par la mort prématurée de Madame Han. Ses parents la marient à Cai Xingshun, patron d'une petite épicerie. Dès lors, Yaogu devient Belle-sœur Cai. Pour Yaogu, Monsieur Cai ressemble très peu au mari idéal qu'elle désire. Luo Desheng, cousin de Cai, surgit dans sa vie monotone. En tant que Paoge, Luo est un homme expérimenté en amour. Aux yeux de Belle-sœur Cai, il est l'homme brave, romantique qu'elle cherche. Ses désirs s'enflamment. Elle devient la maîtresse de Luo Desheng. Mais la belle vie ne dure pas longtemps. À Sichuan, on se révolte contre les forces des pays étrangers qui grandissent en Chine. Les églises sont brûlées et les catholiques battus. Les autorités locales cherchent les criminels sous la pression des pays étrangers. Gu Tiancheng, le Converti, dénonce par vengeance Luo Desheng qui est en fait innocent. Ce dernier est obligé de prendre la fuite à la hâte. Pris pour complice de Luo, Monsieur Cai est jeté en prison. Belle-sœur Cai est blessée lorsqu'elle essaie de défendre son mari. Pour sauver son mari et s'assurer une vie de luxe, Belle-sœur Cai prend une décision qui surprend tout le monde : se remarier avec Gu Tiancheng converti au catholicisme.

Outre que le roman retrace les grands événements historiques de la Chine pendant les dernières années du XIX^e siècle comme nous l'avons présenté plus haut, il existe d'autres caractéristiques originales par rapport au style d'écriture d'alors. Ces caractéristiques font de ce roman un bon exemple de la fusion entre la littérature

occidentale et la littérature chinoise. Porteurs d'une signification sociale, les personnages sont issus de toutes les couches de la société, depuis la pauvre servante jusqu'au prestigieux mandarin. Pour l'auteur, les propos mêmes de ces personnages sont toujours prétextes à dépeindre subtilement les conditions de l'existence de l'époque : la vie urbaine comparée à la vie campagnarde, les marchés, les fêtes populaires, etc. La technique romanesque utilisée ici subit l'influence du roman occidental : la moralité et les descriptions physiques de l'héroïne Belle-sœur Cai et la façon de dérouler l'intrigue ressemblent tellement au roman *Madame Bovary* que nous croyons même parfois reconnaître cette dernière sous les traits de Belle-sœur Cai. De plus, à la différence du roman chinois traditionnel hérité du conte oral, privilégiant une intrigue qui balise le récit avec ses épisodes à rebondissements, ses personnages prennent corps au fur et à mesure des progrès de l'action sans le recours aux longues descriptions psychologiques.

Mais ce roman est resté longtemps inconnu à partir de sa parution, non seulement parce qu'il a été publié par une maison d'édition mal connue de la province du Sichuan, mais aussi parce que le critère littéraire des Chinois de cette époque était souvent limité au style de la création traditionnelle. Yang Jixing signale que Li Jieren se trouve dans une situation très gênante :

Depuis de longues années, nous négligeons l'étude systématique des œuvres de Li Jieren et de l'évolution spécifique du roman historique chinois. Nos pensées et nos créations sont souvent amenuisées par la conception et le mode traditionnels. Ceci nous empêche de mieux ressentir la valeur novatrice du roman historique de Li Jieren et de découvrir que la modernité littéraire se produit non seulement dans la poésie, dans les œuvres en prose, dans le théâtre, plus globalement dans la littérature romanesque, mais aussi dans le roman historique.⁹⁹

⁹⁹ Voir *l'Innovation de la forme traditionnelle du roman historique* par Yang Jixing, classée dans *L'Esprit et l'art des œuvres de Li Jieren*, p. 19. La citation en chinois : 多年来，我们忽视了李劫人作品的研究，也忽视了对我国长篇历史小说的特殊发展变化的系统探讨，在思考、写作历史小说是常常受到传统观念和模式的制约，因此，长期看不到李劫人历史小说的重要开拓意义，看不到新文学由传统走向现代化得过程，不仅发生在诗歌、散文、戏剧和一般小说领域，也同样发生在长篇历史小说创作领域。

Liu Zaifu annonce ses opinions dans l'article *Zhongguo you dashi me ? (Est-ce qu'il y a des maîtres en Chine ?, 中国有大师么?)* :

Dans les années 30-40, trois écrivains très travailleurs et peu politiques, Li Jieren, Shen Congwen et Zhang Ailing oeuvrent. Ils auraient dû être des candidats très compétitifs pour entrer dans la famille des Nobel. En réalité ils n'ont pas pu être candidats à cause de la situation dans laquelle s'était enlisée la Chine. Dans l'histoire du roman moderne chinois, si *A Q zhengzhuan (Véritable histoire d'A Q, 阿Q正传, 1921)*, *Bian Cheng (Ville marginale, 边城, 1933)*, *Jin Suo Ji (Conte de Cadenas d'or, 金锁记, 1943)*, *Sheng Si Chang (Vie et mort, 生死场, 1934)* sont les meilleures nouvelles, *Sishui weilan (Rides sur les eaux dormantes, 死水微澜, 1935)* de Li Jieren serait le roman le plus subtil et le plus parfait. L'avenir nous prouvera probablement que la valeur générale de ce roman dépassera complètement celle de *Ziye (Minuit, 子夜, 1933)*, *Luotuo xiangzi (le Tireur de pousse-pousse, 骆驼祥子, 1936)* et *Jia (Famille, 家, 1931)*. L'héroïne du roman Deng Yaogu (Belle-sœur Cai) est considérée comme 'la Madame Bovary de Chine'; ce sont les reflets de l'évolution engagée par la société ancienne de la Chine vers une société moderne. C'est aussi le miracle des mots si délicats utilisés dans ce roman, précis et non européens. Dans mon analyse sur 'la réécriture de l'histoire de la littérature chinoise' en 1988, j'avais avancé que si l'on m'avait laissé concevoir une hiérarchie dans l'histoire de la littérature chinoise moderne, j'aurais mis *Rides sur les eaux dormantes* et *Les grosses vagues* de Li Jieren dans le chapitre le plus important. Mais ce qui est étrange, c'est qu'en Chine, personne n'a jamais tenté d'écrire des commentaires justes, complets et justifiés sur Li Jieren [...]¹⁰⁰

L'étude systématique et profonde du roman *Rides sur les eaux dormantes* de Li Jieren ne commence que dans les années 80. Le premier article est paru en 1981 dans la revue *Recherches sociologiques* sous le titre *Discours sur Li Jieren et son roman*

¹⁰⁰ Liu Zaifu, *Zhongguo You dashi me ? (Est-ce qu'il y a des maîtres en Chine, 中国有大师么?)*, *Littérature de Beijing*, 1999, N° 8. La citation en chinois : 在三、四十年代有三位十分努力而且政治色彩较淡的作家——李劫人、沈从文、张爱玲，本来应是进入诺贝尔文学家最最合适的人选，可惜因为阴错阳差，也未能顺应人愿。在中国现代小说史上，如果说《阿Q正传》、《边城》、《金锁记》、《生死场》是最精彩的中篇的话，那么，李劫人的《死水微澜》应当是最精致、最完美的长篇了。这部小说的女主人公邓幺姑就是中国的包法利夫人，她的性格蕴含着中国新旧时代变迁过程中的全部生动内涵。其语言的精致、成熟和非欧化倾向也是个奇观。1988年，在国内“重写文学史”的议论中，我曾说过，倘若让我设计中国现代小说史的框架，那么，我将把李劫人的《死水微澜》和《大波》作为最重要的一章。很奇怪，李劫人的成就就一直未能得到充分的评价。

Rides sur les eaux dormantes. Depuis, plus de cinquante articles ¹⁰¹ sont successivement parus, sans compter les films ou les pièces de théâtre réalisés à partir de ce roman. Les sujets de recherches contiennent plusieurs aspects littéraires, tels que l'étude artistique, l'étude sur la conception des personnages et l'étude comparée, etc. Parmi ces différents domaines, celui qui attire le plus l'attention des milieux littéraires est l'étude sur la valeur artistique du roman, soit un tiers de la totalité d'articles. Ding Fan a consacré un article de cinq mille mots à étayer ses réflexions sur les caractéristiques, la fidélité envers l'histoire, et les différents langages utilisés dans ce roman-fleuve. Dans l'article *Sishui Weilan de zhuti shishixing yu faguo ziran zhuyi (Le sujet épique du roman Rides sur les eaux dormantes et le naturalisme français, 死水微澜的主题史诗性与法国自然主义)*, Hu Dan fait tout d'abord une analyse précise de l'influence du naturalisme français sur l'écriture de Li Jieren - notamment sur son roman *Rides sur les eaux dormantes*. Ensuite, elle nous décrit en quoi ce roman de Li Jieren diffère par rapport au style naturaliste français et elle nous offre les réflexions de Li sur le naturalisme. Finalement, Hu Dan conclut ainsi :

Bien que *Rides sur les eaux dormantes* soit largement influencé par la littérature française, et en particulier par le naturalisme français, les liens avec la littérature traditionnelle chinoise ne sont jamais vraiment rompus. Il existe entre ce roman moderne et la littérature traditionnelle une véritable interaction, à laquelle est venue se greffer l'influence littéraire étrangère. Le romancier Li Jieren réussit à transcender les modèles occidentaux en une création originale. ¹⁰²

Une autre sorte d'étude est axée sur la conception des personnages du roman, surtout sur celle de l'héroïne Belle-sœur Cai. Wang Zhinong nous communique, dans son article *Lun sishui weilan lide caidasao (Belle-sœur Cai du roman Rides sur les*

¹⁰¹ Voir l'Annexe D.

¹⁰² HU Dan, *Sishui Weilan de zhuti shishixing yu faguo ziran zhuyi (Le sujet épique du roman Rides sur les eaux dormantes et le naturalisme français, 死水微澜的主题史诗性与法国自然主义)*, *Journal de l'Université de Technologie de Danlian (Science social)*, 2000, No.3, Volume 21, p. 55-57, texte en chinois : 我们强调《死水微澜》主题史诗性的形成与法国文学的密切关系,是因为后者给予前者以突出的决定性的影响。但这并不意味着忽视传统文学的滋养和现实生活的赐予。一种创作特色的形成,常常不是单一的原因,而是多种因素契合的结果。

eaux dormantes, 论《死水微澜》里的蔡大嫂), ses études sur le caractère, le destin, le sens moral de Belle-sœur Cai, voici la conclusion de ses recherches :

Tant le mariage avec Monsieur Cai, pour mener une vie plus aisée que celle d'une paysanne, que la relation adultère entamée avec Luo Desheng pour poursuivre un vrai plaisir sentimental ; ou bien le remariage avec Gu Tiancheng pour se dégager de la malchance et entrer dans une situation plus confortable, Belle-sœur Cai méprise la moralité traditionnelle et ne croit pas en un destin commandé par Dieu. Son caractère reflète le caractère de la nouvelle époque et de la nouvelle puissance sociale, et heurte ainsi vigoureusement l'esprit de la société féodale.¹⁰³

En ce qui concerne le deuxième mariage de Belle-sœur Cai avec Gu Tiancheng, l'homme qui a envoyé son mari Monsieur Cai en prison et qui a fait s'enfuir son amant bien-aimé Luo Desheng, il existe, dans l'ensemble des recherches littéraires menées sur le roman, deux angles de critiques : le premier signale que Belle-sœur Cai s'est dégradée sous l'intrusion et la pression des pays impérialistes ainsi que sous l'influence de la pensée et de la façon de vivre des capitalistes, car Gu Tiancheng, converti au catholicisme, représente ainsi le pouvoir des pays étrangers au Sichuan ; l'autre tient ce mariage pour le symbole de la réalisation définitive de la personnalité indépendante de Belle-sœur Cai, c'est un acte avant-gardiste. Après avoir analysé les critiques faites par d'autres écrivains chinois sur la personnalité de Belle-sœur Cai, Li Yiyi conclut ainsi son article *Cong yige xingxiang kan yiye lishi – sishui weilan yu caidasao* (*Constater l'histoire d'une époque à travers une image littéraire – Rides sur les eaux dormantes et Belle-sœur Cai*, 从一个形象看一页历史——《死水微澜》与蔡大嫂) : il n'est pas du tout facile de juger que ce qu'a fait Belle-sœur est immoral ou correspond à la demande de la société, ce qu'elle a connu dans sa vie conjugale

¹⁰³ WANG Zhinong, Lun sishui weilan lide caidasao (Belle-sœur Cai du roman *Rides sur les eaux dormantes*, 论《死水微澜》里的蔡大嫂), *Journal de l'Université des ethnies minoritaires de Sud-ouest (version science humaine)*, 1984, No. 2, p. 50. Texte en chinois : 不管是她嫁做掌柜娘以求过上比农村富裕的生活, 还是与罗歪嘴勾扯以获得渴望的爱情, 抑或改嫁顾天成以摆脱困厄, 并争取有钱有势的地位, 都充分地表现出来。她不顾礼法, 不信天命, 尽着自己最大的能量去开拓个人的命运。这种性格, 反映着新的时代, 新的社会力量的要求, 对封建社会的统治秩序起着冲荡作用。

représente l'évolution de la société chinoise causée par des changements politiques, économiques et culturels. Les conflits entre les convertis et les Paoge ainsi qu'entre les pensées occidentale et traditionnelle chinoise donnent quelques « rides » à la province du Sichuan qui est aux yeux de l'auteur comme « les eaux dormantes »¹⁰⁴.

Comme nous l'avons présenté dans le chapitre précédent, beaucoup de critiques littéraires chinois s'intéressent à la comparaison de l'héroïne du roman *Madame Bovary* avec celles des autres œuvres littéraires. Belle-sœur Cai, avec ses caractéristiques physiques et morales voisines de celles d'Emma Bovary, reste l'image chinoise la plus souvent comparée. Les articles des années 80, soit les premières recherches sur ces deux héroïnes, visent généralement à présenter les ressemblances de ces deux jeunes femmes. Nous avons comme preuve l'article de Wang Jinhou intitulé *Caidasao yu baofali furen (Belle-soeur Cai et Madame Bovary, 蔡大嫂与包法利夫人)* publié en 1983 dans le deuxième numéro du *Journal académique de l'Institut normal du Sichuan*. L'auteur s'attache principalement à démontrer les points communs des deux femmes, depuis leur physionomie jusqu'à leur situation sociale en passant par la similitude de leurs aventures amoureuses ; à la fin de l'article, il n'oublie pas de nous donner quelques différences, telles que l'environnement, les personnages secondaires, le destin, etc. Au fur et à mesure les recherches se sont approfondies, et les milieux critiques ne se satisfaisant plus d'apparence, se sont intéressés aux raisons mêmes pour lesquelles ces deux jeunes femmes sont entrées dans l'adultère. En 1999, Zhou Fangyun a publié un article intitulé *Caidasao he baofali furen zhi bijiao (Comparaison entre Belle-sœur Cai et Madame Bovary, 蔡大嫂和包法利夫人之比较)*. Selon Zhou, c'est la pensée romantique et la vie dans l'illusion qui rendent Emma immorale et dégradée ; pour Belle-sœur Cai, elle s'est perdue dans la recherche de la vie mondaine et luxueuse. Entrés dans le XXI^e siècle, les gens commencent à s'interroger : pourquoi Emma et Belle-sœur Cai, qui ont eu un parcours similaire dans

¹⁰⁴ LI Yiyang, Cong yige xingxiang kan yiye lishi – sishui weilan yu caidasao (Constater l'histoire d'une époque à travers d'une image littéraire – Rides sur les eaux dormantes et Belle-sœur Cai, 从一个形象看一页历史——《死水微澜》与蔡大嫂), *Journal de l'Université Normale de Liaoning (version science sociale)*, 1991, No.2, p. 53.

leur vie amoureuse, ont-elles connu une fin si différente ? Li Xiaoli a écrit un article qui essaie de nous donner les trois éléments qui ont influencé le destin de l'héroïne : le caractère, la société où elle vit et la pensée, l'objectif de l'écriture de l'auteur. Fortement inspirée des idées de Madame Li, notre présente thèse tente aussi, dans les parties suivantes, de produire une analyse des raisons qui font diverger leurs destins, surtout sous l'angle interculturel.

3^{ème} partie : Ressemblances des deux romans malgré la divergence de dénouement

L'intertextualité, conception premièrement proposée par Julia Kristeva, est un terme très utilisé et chargé de sens riches et variés. Elle vise à étudier la relation et l'interaction entre les textes. Selon Kristeva, tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte, c'est une reproduction et une permutation d'autres textes. L'intertextualité est donc une action de critique qui subvertit des textes existants pour recréer des textes tout neufs. À partir de l'opinion de Kristeva, Roland Barthes nous offre ses propres réflexions sur le terme d'« intertexte » : il croit que « tout texte est un tissu de citations »¹⁰⁵. Dans les années 1980, Michael Riffaterre a conduit ses études dans le sens d'une théorie de la réception. Il recherche la « trace intertextuelle » à l'échelle de la phrase, du fragment ou du texte bref et raffine. Donc, l'intertextualité est pour lui fondamentalement liée à un mécanisme de lecture propre au texte littéraire. Le lecteur identifie le texte comme littéraire parce qu'il perçoit « les rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie »¹⁰⁶. Gérard Genette apporte en 1982 avec *Palimpsestes* un élément majeur à la construction de la notion d'intertextualité. Il l'intègre en effet à une théorie plus générale de la transtextualité, qui analyse tous les rapports qu'un texte entretient avec d'autres textes. Au sein de cette théorie le terme d'« intertextualité » est réservé aux cas de « présence effective d'un texte dans l'autre »¹⁰⁷. À cet égard il distingue la citation, référence littérale et explicite ; le plagiat, référence littérale mais non explicite puisqu'elle n'est pas déclarée ; et enfin l'allusion, référence non littérale et non explicite qui exige la compétence du lecteur pour être identifiée. L'appréciation littéraire de l'intertextualité est « à chaque fois singulière, car elle dépend du contexte. En dehors du cas extrême du plagiat, elle peut traduire entre autres : une modestie intellectuelle, un choix esthétique, un jeu avec le lecteur, un désir de parodie et une volonté de

¹⁰⁵ BERGEZ Daniel, GERAUD Violaine et ROBRIEUX Jean-Jacques, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Armand Colin, Paris, 1994, p. 123

¹⁰⁶ RABAU Sophie, *L'intertextualité*, Flammarion, GF-Corpus, 2002, texte XXVII.

¹⁰⁷ GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Le Seuil, Paris, 1982

dérision »¹⁰⁸. Évidemment, l'intertextualité entre *Madame Bovary* et *Rides sur les eaux dormantes* est un choix esthétique qui est fondé sur l'imitation du classique, non seulement parce que Li Jieren avoue officiellement que Flaubert est son grand maître, mais aussi parce que dans la postface de la traduction française de *Rides sur les eaux dormantes*, sa traductrice Wan Chunyee évoque également l'admiration de Li Jieren envers Flaubert et les ressemblances entre les deux textes. Dans cette troisième partie, nous tenterons de montrer si Li Jieren est un véritable adepte de Flaubert en effectuant des analyses sur l'intertextualité des deux romans. Ci-après, nous commençons nos recherches par les ressemblances des deux romans sous plusieurs angles, tels que le genre littéraire, le style d'écriture, l'organisation structurelle et la conception des personnages principaux, etc.

1. Genre littéraire – une écriture du réel

Dans toutes les œuvres de Flaubert, ainsi que dans sa correspondance, nous constatons clairement deux styles différents : le romantisme et le réalisme. Comme le remarque Jean d'Ormesson: « Dès l'enfance apparaissent deux traits fondamentaux de Flaubert : une certaine fascination du mal, de la souffrance, de l'horrible, et le souci d'une information un peu sinistre, sur les événements et la vie qui entraînera un goût du document assez impressionnant »¹⁰⁹. Flaubert, lui-même, confirme aussi à Louise Colet cette bivalence de styles. Alors, dans quel style le roman *Madame Bovary* est-il écrit? C'est à nous de définir le genre littéraire de ce roman. Pour répondre à cette question, il nous faut tout d'abord comprendre et expliquer ce que sont, en littérature, les notions de romantisme et de réalisme. Avant toute analyse, nous devons signaler qu'il faut se méfier des mots en *isme*, bien évidemment en ce qui concerne le romantisme ou le réalisme, les deux écoles littéraires les plus remarquables dans l'œuvre de Flaubert. « Le romantisme et le réalisme ne s'opposent pas plus que ces deux termes ne s'opposent

¹⁰⁸ BERGEZ Daniel, GERAUD Violaine et ROBRIEUX Jean-Jacques, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Armand Colin, Paris, 1994, p. 124

¹⁰⁹ Extrait cité de <http://www.alalettre.com/flaubert.php>, consulté le 18 février 2012.

eux-mêmes au classicisme »¹¹⁰. Flaubert refuse d'imposer à son œuvre une quelconque étiquette littéraire. Pouvons-nous dire que dans une œuvre représentative du réalisme, le sentiment lyrique de l'auteur ne jaillit nulle part? Bien sûr que non. Selon nous, il est difficile de distinguer clairement ces deux écoles, surtout chez Flaubert. Malgré tout, nous souhaitons faire une classification qui permettra de démontrer l'essentiel d'un élément aussi complexe qu'une œuvre littéraire et qui peut aussi nous servir dans nos recherches de fil conducteur. Dans ce chapitre, nous examinerons seulement les influences littéraires qu'on peut discerner dans *Madame Bovary*. En ce qui concerne la complexité des styles chez Flaubert, nous y reviendrons dans la quatrième partie de la présente thèse.

Le « romantisme » n'entre dans l'usage courant qu'autour de 1820. Il désigne alors un mouvement littéraire novateur, couvrant tous les genres, et dont les choix stylistiques et thématiques s'écartant de façon délibérée du classicisme, mettent en avant la liberté des formes et l'expression du moi, perçu comme divisé et douloureux. Ce mouvement, né en Allemagne et en Angleterre, paraît dans le domaine artistique à la fin du XVIII^e siècle en réaction contre l'hégémonie culturelle française des Lumières. Il se fonde sur l'exaltation des patrimoines nationaux contre l'universalisme rationaliste de la culture classique française. Sur le plan littéraire, le romantisme se caractérise par la confiance lyrique des exaltations du « moi » dans une poétique et un style libres. Il croit à la nécessité de placer autrement le moi et sa relation au monde. Avec l'essor du lyrisme et l'omniprésence du moi, le personnage du héros romantique est un être ambitieux et inquiet à la fois, une figure divisée entre espoir et désenchantement¹¹¹.

Même si les liens de Flaubert avec le romantisme sont évidents pour les lecteurs de *la Tentation de Saint-Antoine*, la publication des *Œuvres de jeunesse* est vraiment une révélation. Inévitablement, un adolescent commence presque toujours par imiter avant de trouver son registre personnel. Mais le décalage entre ses premiers textes et *Madame*

¹¹⁰ DUMESNIL René, *Madame Bovary de Gustave Flaubert (étude et analyse)*, Editions Mellottée, Paris, 1958, p. 16.

¹¹¹ Extrait de la définition du romantisme, citée d'après ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain, *Le dictionnaire du Littéraire*, Puf, Paris, 2002, pp. 534-536

Bovary reste saisissant. En 1845, l'*Éducation sentimentale* constitue une transition : elle raconte comment un jeune homme abandonne une attitude romantique pour devenir un grand artiste. Les *Œuvres de jeunesse* utilisent les formes traditionnelles du romantisme : conte philosophique, conte fantastique, autobiographie, drame et récit historiques. Les thèmes abordés sont : la mort, la folie, le désespoir, l'ivresse, le monstre (le Diable et la tentation), l'extase, l'exotisme spatial et temporel. Le romantisme des *Œuvres de jeunesse* se manifeste aussi à travers le ton de la narration. Ainsi, dans les textes de son adolescence, le ton est lyrique, effervescent, sarcastique aussi, et l'auteur ne cesse d'intervenir, de commenter, de s'exalter.

Après la révolution sanglante de 1848 qui est réprimée violemment par le pouvoir, le peuple français se rend compte que les illusions, les sanglots, les sentiments romantiques et les utopies socialistes ne servent à rien pour le développement de la société. Les artistes et les écrivains tentent de "revenir sur terre" et de décrire les choses les plus réelles, du plus beau au plus laid. Le projet réaliste de tout vouloir dévoiler apparaît, tout d'abord, dans la peinture de Gustave Courbet (qui devint chef du mouvement de la peinture réaliste) avant de toucher le courant littéraire. En 1849, Courbet, ami de Proudhon, modifie sa manière de peindre. Tout en abandonnant le style romantique de ses premiers autoportraits, il crée un nouveau style et le nomme réalisme. En littérature, le réalisme suit. Stendhal est le premier écrivain français à lier roman et histoire contemporaine. Il met en effet en scène des personnages ébranlés par les forces de la société. Balzac, considéré comme le précurseur du réalisme, dans les quatre-vingt-onze romans de sa *Comédie humaine*, entend mettre en évidence les mutations sociales. Mais comment résumer cette notion de réalisme littéraire ? Quels sont les traits caractéristiques de cette école ?

Nous pouvons citer de nombreuses définitions de l'école littéraire réaliste ; nous avons choisi celle du *Grand Robert*, base théorique de nos analyses :

École littéraire française, qui vers 1850, préconisa (surtout dans le roman) **la description minutieuse et objective** de faits et de

personnages tirés du réel, la mise en œuvre d'**une réalité banale et quotidienne**. Il s'affiche d'une conception de l'art, de la littérature, selon laquelle l'artiste ne doit pas chercher à idéaliser, à modifier le réel ou à en donner une image volontairement incomplète.¹¹²

Selon cette définition, si nous extrayons « une réalité banale et quotidienne, les personnages tirés du réel et la description minutieuse et objective » comme les trois points les plus essentiels de ce genre littéraire, nous considérerons que Stendhal et Balzac ne sont pas les représentants typiques de cette école. Stendhal s'intéresse plutôt à la vérité des sentiments ; la notion d'héroïsme est constante dans ses œuvres. Quant à Balzac, il préconise que l'écriture réaliste doit dépasser une simple « copie du réel ». Il y substitue une transfiguration et une symbolisation de la matière. André Guyaux résume les caractéristiques des personnages et des héros de Balzac comme « un concentré des caractères les plus saillants des individus sortant du commun, puissamment écrits grâce au dynamisme de sa plume »¹¹³. Tout en abandonnant le style lyrique marqué dans ses premières œuvres, *Madame Bovary* de Flaubert, correspond aux critères du réalisme. Nous examinerons, ci-après, le genre réaliste de ce roman.

Pour prouver le réalisme de *Madame Bovary*, les lettres que Flaubert adresse à Louise Colet constituent un commentaire théorique du style du roman.

Dans sa lettre du 16 janvier 1852, pour la première fois, Flaubert confirme à Louise Colet qu'il existe un double style littéraire chez lui : romantique « épris de gueulades, de lyrisme », dont *La Tentation de Saint-Antoine* de 1849 est bien représentative ; réaliste qui « fouille et creuse le vrai tant qu'il peut », c'est la manière d'écrire *Madame Bovary* (C.F, Tome II, p. 30)¹¹⁴. Un an plus tard, pour renforcer sa théorie d'écriture tirée du réel et qui reflète objectivement le réel, il s'adresse une

¹¹² ROBERT Paul, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Tome 5, Société du nouveau Littré, 1962, p. 815. C'est nous qui soulignons.

¹¹³ GUYAUX André, Bourget et le « nihilisme » de Flaubert, *Flaubert et la théorie littéraire*, textes réunis par LOGE Tanguy et RENARD Marie-France, Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 2005, p. 301

¹¹⁴ FLAUBERT Gustave, *La correspondance*, édition établie, présentée et annotée par BRUNEAU Jean, Tome I-V, Gallimard, Paris, 1973. Toutes les lettres de Flaubert sont tirées de cette version, sigle : C.F.

nouvelle fois à Louise Colet : « Tout ce qu'on invente est vrai, sois en sûre. La poésie est une chose aussi précise que la géométrie. [...] Ma pauvre Bovary sans doute, souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même » (C.F, Tome II, p. 392). Au cours de l'écriture, Flaubert, tout comme un scientifique, développe une attitude d'exactitude et d'objectivité. Dans une autre missive du 22 juillet 1853, toujours à Louise Colet, il écrit :

[...] J'ai eu, aujourd'hui, un grand succès. [...] j'ai trouvé ce matin, dans *le Journal de Rouen*, une phrase du maire lui faisant un discours, laquelle phrase j'avais, la veille, écrite textuellement dans la Bovary (dans un discours de préfet, à des Comices agricoles). Non seulement c'était la même idée, les mêmes mots, mais les mêmes assonances de style. Je ne cache pas que ce sont de ces choses qui me font plaisir. Quand la littérature arrive à la précision de résultat d'une science exacte, c'est roide. (C.F, Tome II, p. 387)

Si la démonstration du style réaliste de *Madame Bovary* est confirmée dans la correspondance de l'écrivain, les écrivains contemporains expriment aussi leurs avis sur Flaubert. Maupassant, dans son article *Pour Gustave Flaubert*, donne son opinion en disant que le travail de Flaubert est « une étude de vie humaine, profonde, surprenante, complète » et que c'est « la vie elle-même apparue »¹¹⁵. En tournant les pages de ses romans, les lecteurs voient défiler des personnages, des paysages, des objets saisissant de vérité dans leur tristesse, leurs manières et leurs odeurs. Pour renforcer le caractère impersonnel de ce roman, Maupassant compare Flaubert à « une puissance invisible, cachée on ne sait où »¹¹⁶. Face à l'indifférence injurieuse des jeunes, André Thérive, dans *le Retour d'Amazan ou une histoire des lettres françaises*¹¹⁷, défend le vieux maître ; il argue que l'influence de Stendhal a été complétée par celle de Flaubert et que *Madame Bovary* est un roman historique, décoratif et du plus trivial réalisme...

Quant au genre littéraire du roman *Rides sur les eaux dormantes*, les critiques littéraires hésitent toujours entre le réalisme et le naturalisme.

¹¹⁵ MAUPASSANT Guy (de), *Pour Gustave Flaubert, Complexe*, Bruxelles, 1987, p. 46

¹¹⁶ *Ibid*, p. 47

¹¹⁷ THERIVE André, *le Retour d'Amazan ou une histoire des lettres françaises*, E. Chamontin, Paris, 1925

Pour définir le genre littéraire de ce roman, nous devons tout d'abord nous attarder sur la différence entre le réalisme et le naturalisme.

Selon Colette Becker, dans son livre *Lire le réalisme et le naturalisme*, on associe le plus souvent le réalisme et le naturalisme, comme s'ils désignaient deux manifestations successives d'un phénomène continu qui débute vers 1850, le réalisme se développant sous le second Empire, le naturalisme l'affirmant et l'exagérant après 1870. Autre point de vue, on peut les assimiler comme le fait Zola, (un des premiers qui, en 1881, regroupe sous son drapeau, Balzac, Stendhal, Flaubert, les Goncourt, Daudet, c'est-à-dire ceux qu'on reconnaît comme les initiateurs et les maîtres du roman réaliste) dans l'armée des « romanciers naturalistes » avec les grands noms du roman naturaliste. Ou encore, en suivant le critique marxiste Lukacs, on fait du naturalisme un avatar grossier du réalisme, un réalisme abâtardi¹¹⁸.

Mais qu'est-ce que c'est que le naturalisme ? En 1881, Zola publie son étude sur *les Romanciers naturalistes* où il énonce les trois principes esthétiques de cette nouvelle école : « la reproduction exacte de la vie, l'absence de tout élément romanesque », la suppression du « héros » : « on a voulu la médiocrité courante de la vie et il faut y rester », -- le « désintéressement du romancier », qui « affecte de disparaître complètement derrière l'action qu'il raconte ». Ces trois principes sont immédiatement contestés par une critique « idéaliste » qui refuse de voir le roman ainsi ramené à un simple procès-verbal, qui fait grief au naturalisme de ses prétentions scientifiques et lui reproche son goût prononcé des « bas-fonds ». Colette Becker explique l'intention de Zola en disant : l'école naturaliste affirme que l'art est l'expression de la vie sous tous ses modes et à tous ses degrés, et que son but unique est de reproduire la nature en l'amenant à son maximum de puissance et d'intensité. C'est la vérité s'équilibrant avec la science¹¹⁹. Henri Mitterand ajoute à ce sujet :

Son originalité consiste « à rapprocher la littérature et la science », à supprimer ou dénier l'autonomie de l'art pour en faire une activité

¹¹⁸ BECKER Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Éditions Nathan, Paris, 2005, p. 1

¹¹⁹ *Ibid.* p. 75

concomitante et homologue de l'activité scientifique, le romancier et le savant formant couple pour exercer une même fonction sociale : la recherche et la diffusion du savoir, le progrès des connaissances.¹²⁰

Ici, les points communs entre ces deux écoles littéraires sont bien évidents : il s'agit toujours d'une écriture du réel à travers les descriptions minutieuses et objectives. Ce qui différencie le naturalisme du réalisme, c'est le thème traité. Nous rejoignons l'opinion de Colette Becker :

Le mouvement réaliste s'intéresse essentiellement à la peinture de la bourgeoisie, et, plus particulièrement, de la petite bourgeoisie provinciale. Les écrivains réalistes sont des observateurs qui utilisent avant tout leurs souvenirs, leurs expériences. Tandis que le naturalisme étend considérablement les territoires du roman, en accord avec les explorations de la science. Non seulement il donne droit de cité, beaucoup plus que le fait le réalisme, à toutes les classes sociales et à tous les milieux, mais il ne se contente pas d'observer, d'enregistrer ce qui apparaît. Ils dévoilent, font tomber les masques, pénètrent derrière les belles portes d'acajou luisant, fouillent en pleine chair humaine, etc. Les images sont multiples qui disent ce projet d'aller au-delà des apparences.¹²¹

Mais, les notions de l'école réaliste et de l'école naturaliste ainsi que leurs différences ne sont pas suffisantes pour définir le genre littéraire du roman chinois *Rides sur les eaux dormantes*. À cause du changement d'espace et de temps, la compréhension d'une œuvre littéraire n'est plus reçue de la même façon dans un pays étranger. Il y a le vrai réalisme et le vrai naturalisme occidentaux, mais il existe aussi le réalisme et le naturalisme perçus par les récepteurs. Par exemple, si, en Chine, le pessimisme ou le nihilisme chez Flaubert ne provoque pas un grand écho, la théorie qui incite à dépeindre le réel avec plus d'objectivité prend une place très importante dans le réalisme chinois. C'est-à-dire que les écrivains chinois, loin de se limiter à la seule 'étiquette', cherche la 'matière' utile pour leur création littéraire. Li Jieren, tout en gardant certains traits littéraires du roman classique chinois, ajoute certaines caractéristiques réalistes et

¹²⁰ MITTERRAND H, *Le discours du roman*, Puf, Paris, 1980, p. 166

¹²¹ BECKER Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Éditions Nathan, Paris, 2005, p. 87

naturalistes pour élaborer son propre univers qui correspond au besoin de la société chinoise d'alors. Comment nommer ce « genre » : littérature 'métisse' ? Pourquoi pas.

Cependant, une chose est sûre et certaine : *Rides sur les eaux dormantes* est un ouvrage qui s'inspire du réel et reflète la vie réelle.

D'après *Li Jieren yanjiu* (*Études de Li Jieren, 李劫人研究*) :

Après ses études en France, Li Jieren a finalement fixé le principe de son écriture : l'attitude objective, la narration impersonnelle du réel, il tient en même temps à suivre de près la vie réelle des êtres humains et à affronter la vérité de la société.¹²²

Il ne nous est pas difficile d'affirmer que la recherche de description minutieuse et l'intention de décrire le réel servent de théorie à la création de ce roman. Un des caractères saillants des écoles réaliste et naturaliste est l'objectivité dans la narration ; les œuvres de Li Jieren sont ainsi construites. En renonçant au style d'un narrateur omniprésent et intervenant sans cesse dans le texte, système utilisé dans ses premières nouvelles, Li Jieren, comme un photographe se cachant derrière un appareil-photo, « fige » et « collecte » tous les instants de la vie pour montrer au lecteur la vie telle qu'elle est. Afin d'en faire ressortir les arrière-plans, la littérature française des écoles réaliste et naturaliste met souvent l'accent sur la description du contexte et des lieux. Les œuvres de Li Jieren commencent aussi par la description de l'environnement. Parfois l'auteur laisse courir sa plume sur les us et coutumes, l'étiquette sociale, les vêtements et les coiffures, la nourriture, la maison de thé ainsi que les décors quotidiens. Souvenons-nous de la fête des fleurs du Monastère Qingyang... l'animation, la foule immense... et de la fête des lanternes dans le Boulevard de l'Est avec son décor splendide... et encore de la foire du Bourg Tianhui avec la circulation de marchandises, l'argent partout, la foule grouillante... nous entendons les bruits... nous voyons les

¹²² Association de l'étude de Li Jieren, *Etudes de Li Jieren*, Maison d'édition de l'Université de Sichuan, 1996, p. 111. La citation en chinois : 李劫人从法国学成回来后便确定了他的写作原则：客观的态度、冷静的真实的叙事，同时他坚持关注现实人生、直面社会的真实性。

palanquins qui se déplacent dans les rues de la préfecture ... C'est pour cela que Li est reconnu comme 'peintre des us et coutumes talentueux'.

Les écrivains français sont très compétents pour écrire un roman évoquant une période donnée ; Li Jieren retrace l'histoire d'une époque donnée dans son roman dont le contenu doit être tiré des documents historiques. Li innove dans la description de personnages et d'événements historiques en s'appuyant sur des preuves historiques. Chaque fois, afin de construire son roman, il entreprend des investigations très précises et sérieuses sur les événements passés pour les transcrire tels qu'ils sont réellement arrivés. C'est en historien qu'il collecte les faits historiques comme Flaubert sait le faire. Durant l'écriture *Les Grosses vagues*, il accorde beaucoup de temps à étudier les grands événements historiques, les principaux personnages historiques et la vie quotidienne de l'époque de la Révolution Xinhai. Pour écrire *À l'approche de l'orage*, pour seulement vérifier une phrase, il a consulté un document de deux cent mille caractères et rendu visite à une dizaine de personnes concernées. Sa recherche de l'exactitude et son attitude scientifique nous font beaucoup penser à l'écriture de Flaubert dans *Salammbô*. Le style de Li Jieren transmet la vie à ces personnages et aux événements historiques ; certains paragraphes sont tirés de documents historiques. Ainsi, à travers le document et au moyen de la preuve documentaire, Li Jieren fait revivre dans son récit un passé éteint. Le célèbre critique chinois Li Shiwen accorde à Li Jieren la louange suivante : « Dans l'Histoire de la littérature moderne, Li Jieren est un grand écrivain de la littérature régionale »¹²³. Et Zhang Yinde, dans son ouvrage *Le roman chinois moderne 1918-1949*, commente ainsi le style de Li :

Il est le premier à créer le roman historique dans le style du réalisme dans l'histoire de la littérature moderne... La grandeur de cette oeuvre nous donne une impression profonde. De plus, le courant de conscience de chaque époque et son évolution, les coutumes régionales, le mode de vie de chaque couche sociale, l'état d'esprit, le langage, tous sont

¹²³ LI Shiwen, Li Jieren xiaoshuo de xiangtuwenxue tese (Les spécificités de la littérature régionale dans les romans de Li Jieren, 李劫人小说的乡土文学特色), *Li Jieren zuopin de sixiang yu yishu* (La pensée et l'art des œuvres de Li Jieren, 李劫人作品的思想与艺术), Recueil d'articles sur Li Jieren, Maison d'édition de l'Association des littéraires chinois, 1989, p. 115.

décrits si soigneusement et si naturellement par Li Jieren... ainsi une époque du passé se présente devant le lecteur avec plein de dynamisme.¹²⁴

En conclusion, le roman-fleuve de Li Jieren, par sa forme chronologique, par son style panoramique de la présentation du développement de l'époque, par ses descriptions minutieuses de la vie et des us et coutumes locaux, reflète l'esprit littéraire principal de la deuxième moitié du XIX^e siècle en France : une écriture du réel. C'est pourquoi le nom de Li Jieren est étroitement lié à ceux des précurseurs français et c'est aussi pour cela que nous pouvons appeler Li Jieren « Flaubert oriental », « Zola de Chine » et sa trilogie « la comédie humaine du Sichuan au XX^e siècle ».

1.1 Le sujet du roman :

Nous ne pouvons pas parler du sujet du roman *Madame Bovary* sans parler du conseil de Du Camp à Flaubert sur le choix du thème de ce dernier :

Il faut renoncer aux sujets diffus qui sont tellement vagues par eux-mêmes que tu ne peux pas les embrasser et que tu ne réussis pas à cibler la tendance au lyrisme, il faut choisir un sujet où le lyrisme serait si ridicule que tu seras forcé de te surveiller et d'y renoncer. Prends **un sujet terre à terre, un de ces incidents dont la vie bourgeoise est pleine**, quelque chose comme la Cousine Bette, comme le Cousin Pons, de Balzac, et astreins-toi à le traiter sur un ton naturel, presque familier, en rejetant ces digressions, ces divagations, belles en soi, mais qui ne sont que des hors-d'oeuvre inutiles au développement de la conception et fastidieuses pour le lecteur.¹²⁵

Flaubert, plutôt vaincu que convaincu, lui répond : « Cela ne sera pas facile, mais j'essayerai [...] J'étais envahi par le cancer du lyrisme ; vous m'avez opéré ; il n'était que temps, mais j'en ai crié de douleur »¹²⁶.

Un sujet terre à terre, un sujet qu'on voit et dont on entend parler tous les jours,

¹²⁴ ZHANG Yinde, *Le roman moderne 1918-1949*, Presses universitaires de France, Paris, 1992, p. 234

¹²⁵ Cité d'après DUMESNIL René, *Madame Bovary de Gustave Flaubert*, SFELT, Paris, 1946, p. 39

¹²⁶ *Ibid*, p. 39

c'est cela que Du Camp demande à Flaubert. Pour atteindre cet effet, Flaubert nous présente fidèlement la vie sociale de la bourgeoisie en Normandie dans la première moitié du XIX^e siècle. Toutes les catégories sociales s'y retrouvent : les propriétaires terriens, les hommes de science, les religieux, les commerçants, les fonctionnaires, les notaires... Les lieux, réels ou imaginaires, sont soigneusement choisis pour évoquer la configuration géographique, culturelle et sociale de l'époque : les Bertaux représentent le monde rural ; Tostes, le gros village ; Yonville, le gros bourg ; Rouen, la grande ville ; Paris, la capitale, unique, dont rêve tant le protagoniste du roman. Les thèmes abordés reflètent eux aussi des faits de l'époque : l'éducation des jeunes filles et la condition de la femme mariée, le règne de l'argent, la recherche de l'ascension sociale. À part l'intrigue du roman qui est inspirée de l'histoire adultère de Madame Delamarre, femme d'un officier de santé, dont nous allons faire une présentation précise dans le prochain chapitre, un autre dossier nous révèle l'authenticité des autres événements du roman :

Pour *Madame Bovary*, il (l'auteur) a réuni divers renseignements géographiques, sociologiques, médicaux – matière première de l'œuvre que le romancier intègre ensuite dans sa trame romanesque. La scène des comices, par exemple, est inspirée d'un compte rendu paru dans un journal régional en 1852. De même, pour les épisodes de l'opération du pied bot et du suicide d'Emma, Flaubert se renseigne dans des traités médicaux et demande des renseignements à son frère, médecin.¹²⁷

Nous retrouvons le sujet du roman *Rides sur les eaux dormantes* dans une lettre écrite par l'auteur à son ami Shu Xincheng, le 14 juin 1935 :

[...] *Rides sur les eaux dormantes* est la première partie de mon roman-fleuve, dont l'histoire se passe à Chengdu à l'époque de l'année Gengzi de Guangxu, le roman dépeint la vie sociale de l'époque : l'arrivée progressive des produits occidentaux, l'intrusion de la religion européenne, l'ignorance du peuple devant les Occidentaux, la corruption des fonctionnaires, le conflit entre le peuple et le gouvernement, l'apparition des grands hommes républicains, etc. Dans le roman, aucune ironie de l'auteur envers la société ne s'ajoute, aucune pensée moderne ne s'impose aux gens de la société ancienne,

¹²⁷ FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Folioplus, Edition Gallimard, Paris, 2004, p. 438

l'objectivité est la seule chose qui est prise en considération tout au long de l'écriture [...] ¹²⁸

D'après cette lettre, nous constatons que l'authenticité de l'Histoire et l'objectivité de l'écriture sont les caractères les plus évidents et les plus importants de ce roman. Ceci s'inscrit bien dans la continuité de Flaubert dans son roman *Madame Bovary* – un sujet authentique et objectif.

1.2 Personnages principaux

Aux aventures et aux scènes extraordinaires, aux héros qui sortent du commun, au dynamisme du roman balzacien, Flaubert préfère des personnages médiocres, la vie de tous les jours et son lent écoulement. Il existe un grand nombre d'articles destinés aux analyses sur les personnages principaux du roman *Madame Bovary*. La plupart des articles s'intéressent à l'origine des personnages : Emma, Charles, Rodolphe et Léon. Les recherches commencent par la source de l'histoire. Dans le livre *Madame Bovary de Gustave Flaubert*, l'auteur René Dumesnil présente aux lecteurs l'origine de l'histoire *Madame Bovary* en empruntant les souvenirs de Monsieur Du Camp :

[...] Pendant la journée qui suivit cette nuit (la nuit où la première version de la *Tentation de Saint Antoine* est critiquée et même niée par Du Camp et Bouilhet) sans sommeil, nous (Du Camp, Bouilhet et Flaubert) étions assis dans le jardin ; nous nous taisions, nous étions tristes, en pensant à la déception de Flaubert et aux vérités que nous ne lui avions point ménagées. Tout à coup, Bouilhet dit : « Pourquoi n'écrirais-tu pas l'histoire de Delaunay ? » Flaubert redressa la tête, et avec joie, s'écria : « Quelle idée ! » ¹²⁹

Selon Du Camp, ce sont « des scrupules bien compréhensibles (qui) l'empêchent d'imprimer aussi bien les noms exacts que les circonstances réelles de ces aventures

¹²⁸ Texte original en chinois : 《微澜》是我计划连续小说集之第一部，背景为成都，时代光绪庚子年之前后，内容系描写当时之社会生活，洋货势力之逐渐侵入，教会之侵略，人民对西人之盲目，官绅之昏庸腐败，礼教之无聊，哥老会横行，官与民之隔膜，以及民国为人之出身，咸以侧笔出之，绝不讥讽，亦绝不将现代思想强古人有之，尤其注重事实之结构.....

¹²⁹ Cité d'après DUMESNIL René, *Madame Bovary de Gustave Flaubert*, SFELT, Paris, 1946, p. 42. C'est nous qui ajoutons les explications entre parenthèses.

conjugales ». Après d'innombrables travaux faits par les chercheurs, nous apprenons maintenant que le pauvre homme ne s'appelait pas Delaunay, mais Delamare. Nous découvrons qu'Emma Bovary se nommait, dans la réalité, Delphine Couturier. Et nous vérifions aussi que Flaubert s'est inspiré d'une banale réalité d'adultère, dont le miracle de son art littéraire a su faire une histoire immortelle.

Voici quelques correspondances entre l'histoire réelle et l'histoire fictive : Delamare, officier de santé, a fait ses études à Rouen, avant de s'établir à Ry, petit bourg agricole au fond d'une vallée, à quelques vingt kilomètres de la capitale normande. Le jeune homme vit chichement, d'une très maigre pension que lui versent ses parents, et qui pourtant, chaque semaine, est améliorée d'un substantiel morceau de veau cuit avec des carottes, plat que sa mère lui envoie par un messenger. Delamare répond fort exactement au signalement de Charles Bovary : lourdaud, bon enfant, assez ignorant. Il a épousé, le 16 avril 1836, une femme plus âgée que lui de six ans, et qui est morte à Ry le 12 décembre 1837. Il reste veuf seize mois et se remarie en secondes noces le 7 août 1839 avec Delphine. Elle est la fille de fermiers aisés, établis à Blainville, près de Ry. À peine installée à Ry, elle ne songe plus qu'à éblouir les autres « dames » des notables. Un jour, elle apprend à la petite paysanne, qui la sert, à lui parler à la troisième personne, et les rideaux jaunes et noirs de son salon font bien des envieuses dans le pays. Une petite fille est née, mais la maternité ne sauve point Delphine, et quand elle a dévoré tous les romans que peuvent lui fournir les cabinets de lecture de Rouen, elle prend un amant. C'est un voisin de campagne, M. Champion, que Flaubert a peint très fidèlement, lui aussi, sous les traits de Rodolphe Boulanger, de la Huchette. Ruiné par le jeu et les « créatures », Louis Champion essaie de refaire fortune en Amérique, revient en France et se tue en 1852, d'un coup de pistolet en plein boulevard. Dans la vie réelle comme dans le roman, un clerc de notaire lui succède auprès de Delphine. Notaire honoraire dans le département de l'Oise, il meurt vers 1905. Quant aux autres personnages, Flaubert s'inspire, pour les composer, des renseignements recueillis à Ry ... Si on veut retrouver les traits de cette Delphine Delamare, il faut chercher au musée de Rouen un tableau de Court représentant une jeune fille cousant près de sa fenêtre ouverte. L'admirable ovale

du visage est encadré de bandeaux plats, d'un noir de jais. Le modèle, de l'avis de tous ceux qui connaissent Delphine, ressemble trait pour trait à l'héroïne de Flaubert ; elle pose pour le même peintre, en costume de bal. La jeune femme porte un chapeau aux ailes relevées, garni d'une longue et haute plume d'autruche... Un sourire un peu triste relève sa bouche, et fait songer à la pauvre Emma, rentrant avec son époux du bal au château de la Vaubyessard...¹³⁰

Les sources des personnages principaux du roman *Rides sur les eaux dormantes* sont aussi authentiques et tirées du réel, l'auteur le confirme ainsi : « Je peux non seulement les (les personnages) sentir quand je ferme les yeux, mais aussi les voir quand j'ouvre les yeux – j'ai vu de tels gens »¹³¹.

L'Idiot Cai (surnom de Monsieur Cai) : les caractères et les comportements de l'Idiot Cai correspondent bien à un cousin de Li Jieren. Ce cousin a fait ses études à l'école pendant quelques années mais ne sait presque rien faire. Il est un peu nigaud, parle très peu, surtout devant les gens. Quand il parle, son visage commence à rougir. De plus, il ne parle pas réellement, il ne peut que murmurer. Début des années 30, ce cousin perd toute sa fortune et devient très pauvre. Il recourt à Li Jieren qui l'accepte en lui donnant un travail de comptable dans son petit restaurant. Il est assez sérieux dans son travail. Quand il n'y a pas beaucoup de clients au restaurant, il prend souvent, tout seul, un peu d'alcool. Il parle toujours très peu mais il a l'air de se satisfaire de sa vie. Mais après, la famille de Li Jieren ferme le restaurant et déménage à Chongqing. Le cousin retourne dans son pays natal. Madame Li Mei, fille de Li Jieren se souvient aussi de cet homme. Dans un article écrit par Li Mei sur le dur travail d'écriture de son père, elle le mentionne :

Je me rappelle qu'il (le cousin de Li Jieren) est venu nous voir. Père l'invite à manger et à boire avec nous. Pendant le repas, père lui demande ce qu'il fait en ce moment et quelle est la situation de sa famille, il murmure pendant longtemps et personne ne comprend ce

¹³⁰ DUMESNIL René, *Madame Bovary de Gustave Flaubert*, SFELT, Paris, 1946, pp. 42-45/49

¹³¹ Texte original : 不但闭起眼睛想得到，睁开眼睛也开得到——我见过这样的人。

qu'il dit. Son visage devient rouge avec plein d'excuses et d'embarras, en même temps un sourire stupide apparaît. Mon frère et moi ne pouvons plus le voir, nous nous enfuyons de la salle à manger et rions en nous cachant au pied du mur.¹³²

Dans ce souvenir, il nous est facile de reconnaître l'image de l'Idiot Cai.

Belle-sœur Cai est un personnage créé par Li Jieren. Mais on trouve des milliers et des milliers de femmes identiques à elle dans la vie réelle du Sichuan de l'époque. En octobre 1956, Li Jieren parle dans une conférence des idées sur la conception des personnages : « Le modèle de Belle-sœur Cai me paraît très familier. J'ai vu beaucoup de femmes pareilles dans la vie. Je connais bien leur vie, leur pensée, leurs sentiments et leur destin. Je prends de chacune d'elles une partie à laquelle j'ajoute un peu de farine pour former ma figurine Cai »¹³³. La phrase de Li Jieren nous fait penser à la fameuse expression de Flaubert : « Ma pauvre Bovary sans doute souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même ». Madame Li Mei confirme que la physionomie de Belle-soeur Cai ressemble à une autre parente de sa famille : c'est une jeune veuve avec une allure ravissante, taille mince, visage ovale, nez droit, bouche un peu grande, lèvre supérieure retroussée; elle aime rire et quand elle rit, apparaissent deux petites fossettes et des dents bien blanches et alignées. Quant à l'esprit et au caractère de Belle-sœur Cai, à part l'influence de *Madame Bovary* de Flaubert, Li Mei voit aussi l'image de sa voisine quand sa famille habite dans la rue de la Libération dans les années 30. Cette voisine est une épicière qui, à cause de l'oisiveté de son mari, s'occupe de la boutique. Elle est franche, ouverte, optimiste, audacieuse et curieuse. Ses traits de caractères font forte impression à Li Jieren, il parle souvent d'elle en disant :

¹³² LI Mei, Sishui Weilan zhong jige renwu de yuanying (Origine des personnages types dans Rides sur les Eaux dormantes, 死水微澜中几个人物的原型), *Li Jieren Yanjiu (Études de LI Jieren, 李劫人研究)*, Maison d'édition de l'Université de Sichuan, Chengdu, 1996, p. 87, texte original en chinois : 记得有一年, 父亲留他吃午饭, 陪他喝酒, 还询问他家的近况和他本人在干什么事, 他嘟嘟噜噜说了半天, 谁也弄不清楚他说了些什么, 脸涨地通红, 满脸歉疚和尴尬, 还在笑。我和弟弟简直不忍看他, 一溜烟跑出饭厅, 藏在墙角笑得弯了腰。

¹³³ AI Wu, Li Jieren tan renwu chuanguo (Li Jieren parle de la conception des personnages, 李劫人谈人物创作), *Etudes de Li Jieren 2003*, Sichuan daxue Chubanshe, p. 35. Texte original en chinois : 如蔡大嫂这样的典型我看的很多, 很亲切, 她们的生活、思想、内心、境遇我都熟悉。我是从很多蔡大嫂身上取出一些东西, 加一点灰面, 这样捏成的一个面人。

« c'est une femme bien intéressante comme un personnage romanesque ».

L'image de Luo Bouche Torte (surnom de Monsieur Luo) vient du Paoge Kuang, un ami de l'auteur. Depuis longtemps, Li Jieren s'intéresse aux pensées et aux comportements des Paoge, mais quant à l'image de Luo, il l'a trouvée par hasard : à un moment de sa vie, Li avait un petit restaurant et gagnait pas mal d'argent. Des bandits ont alors kidnappé son fils. Un agent de police a recommandé à Li Jieren Paoge Kuang qui était sympathique et généreux et qui connaissait les bandits locaux de Chengdu. Kuang a beaucoup aidé Li Jieren et a sauvé son fils avec peu d'argent. Li lui fut très reconnaissant en lui donnant son fils comme fils adoptif. Li Jieren affirme que le surnom de Monsieur Kuang est Kuang Aveugle qui a pourtant une bonne vue ; ainsi vient le surnom de Luo Desheng -- Luo Bouche Torte. De plus, le caractère de Luo correspond bien à celui de Kuang. D'après les souvenirs de Li Mei, Kuang Aveugle a réellement existé et a beaucoup inspiré Li Jieren pour la description des Paoge dans le roman *Rides sur les eaux dormantes* :

Pendant un temps, Kuang vient souvent, presque tous les jours, chez moi. [...] Après le repas, mon père et lui s'allongent autour d'une table et fument ensemble. Mon père pose des questions sur les Paoge et Kuang lui répond avec plaisir. Kuang raconte ses expériences, son aventure amoureuse avec une femme il y a quelques années, il parle également à mon père de la vie et des anecdotes des Paoge. Tout ce qu'il dit offre des pistes d'inspiration à mon père pour son écriture. Ainsi, en juin 1935, mon père a parlé pour la première fois à Shu Xincheng, ami et aussi éditeur de la maison d'édition Zhonghua, de son intention de décrire la vie des Paoge dans son roman *Rides sur les eaux dormantes*¹³⁴.

¹³⁴ LI Mei, *Sishui Weilan zhong jige renwu de yuanying* (Origine des personnages types dans *Rides sur les Eaux dormantes*, 死水微澜中几个人物的原型), *Li jieren Yanjiu* (Études de Li Jieren, 李劫人研究), Maison d'édition de l'Université de Sichuan, Chengdu, 1996, p. 84, texte original en chinois : 有一段时间, 他几乎天天来, …… , 在酒足饭饱之后, 他们两人躺在烟盘子两边侃侃而谈。父亲问得多, 邝瞎子也爱说。他自己的经历, 前几年他与一个女人之间的纠葛, 以及袍哥中形形色色的见闻轶事, 他都讲得有声有色。这一切, 渐渐地溶入了父亲那早已成竹在胸的庚子年前四川那一潭死水似的历史画卷的框架中。因此, 在 1935 年 6 月中, 父亲在致当时中华书局主任编辑舒新城的信中就第一次提到他将在小说《微澜》中描写“哥老之横行”。

1.3 Description minutieuse

Le sous-titre de *Madame Bovary*, « *mœurs de province* », nous fait songer à la peinture sociale et géographique de la campagne normande : noce des Bovary, bal au château, rues de Yonville, comices agricoles, théâtre et cathédrale de Rouen, etc. La Normandie de la première moitié du XIX^e siècle se déploie sous nos yeux. *Rides sur les eaux dormantes* restitue aussi d'une manière exacte la vie dans le Sichuan à la fin du XIX^e siècle. Nous trouvons des scènes similaires dans les deux romans. À la noce de Normandie correspond le mariage du Sichuan, aux comices français la foire à Qing Yang, au deuil de Madame Bovary, la mort de Madame Gu. Li Jieren dépeint la vie de Chengdu d'une façon minutieuse tout comme Flaubert dépeint la vie de la Normandie.

Les descriptions sont nombreuses dans *Madame Bovary*. Précises, elles permettent le plus souvent une visualisation des faits représentés. D'ailleurs, Claude Chabrol, lors de son adaptation cinématographique du roman, a bien précisé combien il lui était facile de passer à la dimension visuelle :

Il y a des pans entiers de la littérature qui ne peuvent pas passer directement à l'écran : ce n'est pas faisable. Voilà. Eh bien, chez Flaubert c'est un problème qui ne se pose pratiquement jamais : on peut transcrire au centimètre près le nombre de pas que le personnage a dû faire pour aller de la fenêtre à la porte, le temps qu'il a fallu, ce qui a pu se passer entre-temps, etc. C'est absolument fabuleux : il n'y a plus aucun problème pour adapter, les conditions de la mise en scène sont déjà intégrées à l'écriture.¹³⁵

C'est bien vrai qu'au cours de la lecture, un des aspects qui nous a impressionnée le plus, c'est la précision des descriptions et des expressions. L'auteur aime à fixer le temps précis de l'histoire : une nuit, vers **onze heures**, ils furent réveillés par le bruit d'un cheval qui s'arrêta juste à la porte. (M.B, p. 22) Un mercredi, **à trois heures**, M. et Mme Bovary, montés dans leur boc,... (M.B, p. 62) – Voyons... voyons... **Le 3 août, deux cents francs... Au 17 juin, cent cinquante... 23 mars, quarante-six... En avril...**

¹³⁵ FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary - Gustave Flaubert*, Hartier, Paris, p. 443-444, cite de Pierre Assouline, entretien avec Claude Chabrol. *Lire*, octobre, 1990

(M.B, p. 333) Il aime aussi à préciser la quantité : ... la guérison s'établit selon les règles, et, quand, au bout de **quarante-six jours**, on vit le père Rouault qui ... (M.B, p. 28) Il y eut donc une noce, où vinrent **quarante-trois personnes**, où l'on resta **seize heures** à table, ... (M.B, p. 38) Il en vint de **dix lieues** loin, de Goderville, de Normandie et de Cany. (M.B, p. 38) Il y avait dessus **quatre aloyaux**, **six fricassées de poulet**, du veau à la casserole, **trois gigots** et, au milieu, un joli cochon de lait rôti, flanqué de **quatre andouilles** à l'oseille. (M.B, p. 41) M. Rodolphe Boulanger avait **trente-quatre ans** ; (M.B, p. 158) Pendant **quarante-trois jours** Charles ne la quitta pas. (M.B, p. 246) Hivert, qui l'avait attendue **cinquante-trois minutes**, avait fini par s'en aller. (M.B, p. 288)

Nous savons que *Madame Bovary* est un des chefs-d'œuvre de l'école réaliste qui considère exactitude, objectivité, descriptions minutieuses comme règles essentielles de l'écriture. Les chiffres cités ci-dessus nous font penser plutôt à un travail exact, à des recherches scientifiques. Pourtant, cela est important et indispensable pour l'auteur, car il veut son roman objectif. Li Jieren aussi est très habile à utiliser des chiffres et des quantités pour nous montrer précisément la géographie, les us et coutumes, les habits traditionnels du Sichuan. Nous citons ici, pour exemple, la présentation de Madame Han à Yaogu sur la vie quotidienne à Chengdu :

Elle (Belle-sœur Cai) savait que Chengdu avait **quatre portes** —de l'est, du sud, de l'ouest, du nord – dans ses murailles très hautes et très épaisses. Sous leur voûte, la circulation était très dense. Elle savait que de la porte du nord à la porte du sud, il y avait **neuf lis** et **trois fens** de distance ; au-delà de la porte de l'ouest, il y avait une ville mandchoue où n'habitaient que des Mandchous. Ils s'entendaient mal avec nos populations de Hans. Elle savait que du côté de la porte du nord il y avait un très grand temple, nommé Wen Shuyuan ; ordinairement, il y avait **trois ou quatre cents moines** bouddhistes qui y vivaient ; la marmite pour cuire le riz était assez grande pour **un bœuf** ; elle avait l'épaisseur de **deux pièces de monnaie**. Elle savait qu'il s'y trouvait beaucoup de grandes associations. Dans chaque association, pour ne compter qu'elles, il y avait **trois ou quatre scènes de théâtre**. Elles étaient toutes très décorées ; celles de l'association de Jiangnan étaient les plus riches ; chaque année, on donnait **cing ou six cents**

représentations de grandes pièces complètes ; chaque jour, deux ou trois théâtres jouaient en même temps. (R.E.D, p. 46)

Le style réaliste de Flaubert s'affiche non seulement à l'égard de l'expression de l'heure et de la quantité, mais aussi sur les noms de lieux. Quand Charles décide de déménager à cause de la dépression d'Emma, Flaubert nous présente d'abord le nouvel endroit et le paysage, d'où l'apparition d'une série de noms de lieux, tels que Yonville, l'Abbaye, Rouen, la route d'Abbeville, la Rieule, l'Andelle, la Boissière, la côte des Leux, Bray, la forêt d'Argueil, la côte Saint-Jean, la Normandie, la Picardie, L'Ile-de-France, Neufchatel, Yonville, la route d'Abbeville, celle d'Amiens, Rouen, les Flandres (M.B, p. 89-90). Ici, à travers ces noms de lieux, l'auteur veut rendre son œuvre plus authentique et réelle. De plus, Flaubert met aussi l'accent sur les objets des décors intérieurs. L'épisode de l'opération du pied bot est le résultat d'une démarche réaliste, qui n'hésite pas à s'attarder sur les détails les plus sordides et les plus répugnants, comme la « tuméfaction livide » qui « s'étendait sur la jambe, avec des phlyctènes de place en place, par où suintait un liquide noir » (M.B, p. 213). L'évocation des symptômes corporels de l'empoisonnement d'Emma va dans le même sens.

Dans *Rides sur les eaux dormantes*, il existe également un bon nombre de descriptions sur les lieux et les décors traditionnels du Sichuan avec des mots et expressions exacts et musicaux. Visiter le Monastère Qing Yang et le Temple Cao Tang, prendre du thé à la foire Quan Ye, boire du vin dans l'immeuble Wang Jiang... toutes ces scènes de la vie du passé éteint reprennent leur vitalité sous la plume de Li Jieren.

Li Jieren se passionne en effet pour l'observation et les descriptions des us et coutumes locales. Dans *Rides sur les eaux dormantes*, la description des mœurs touche presque tous les aspects de la vie, tels que le travail, la nourriture, les habits, la construction, la hiérarchie sociale, les fêtes du calendrier lunaire, les étiquettes, les religions, les langages, les divertissements folkloriques, etc. Au commencement de la deuxième partie du roman, l'écrivain utilise plus de sept cents mots pour montrer le

décor du Bourg Tianhui en trompe-l'œil, environ huit cents mots pour dépeindre soigneusement les conditions de l'épicerie Xing Shun : sa devanture, la salle de provision, l'aménagement et les bibelots de la chambre à coucher. Dans la cinquième partie, presque deux mille mots sont utilisés pour décrire les coutumes traditionnelles au premier mois du calendrier lunaire, il en est de même pour la présentation du Monastère QingYang. Un exemple plus précis apparaît dans la description du bourg Tianhui : nous pouvons trouver toutes les informations sur ce bourg, telles que le relief, les sites historiques, les perspectives des rues, les moyens de transport ainsi que l'origine de son nom. D'ailleurs, l'auteur décrit l'environnement du monastère Qing Yang avec une grande précision :

Le monastère Qing Yang se trouvait au sud-ouest au-delà des remparts de Chengdu. Il avait été reconstruit ou restauré plusieurs fois sous le règne de Kangxi de la dynastie Qing. On disait que c'était le plus ancien temple des moines taoïstes. Sa construction était élégante. Bien qu'il ne fût pas aussi somptueux et grandiose du point de vue de l'architecture adaptée à un site montagneux que le monastère Zhao Jue, au-delà de la porte du Nord, ou le monastère Wen Shu, en deçà de la porte du Nord, il portait encore les traces du style médiéval. (R.E.D, p. 217)

Dans ce paragraphe, Li Jieren nous présente non seulement le lieu du monastère Qing Yang, sa date de construction, mais aussi les sites historiques des alentours. Il souligne surtout sa construction grandiose et son style médiéval. Et puis, de l'extérieur à l'intérieur, l'auteur nous donne une vision détaillée de sa structure globale. Au moment de la description du sanctuaire principal, il accorde beaucoup de pages aux trois statues et à une paire de chèvres de bronze en ajoutant la légende sur 'la touche à la chèvre' (R.E.D, p. 219) et les commentaires des archéologues ; ces mythes locaux créent une ambiance romantique dans les sites historiques. À la présentation géographique et constructive du site Qing Yang, Li n'a pas oublié d'ajouter la présentation de la société d'alors: la tradition de la visite au monastère Qing Yang est différente selon les classes sociales. Pour les paysans, c'est une forme de culte ; quant aux riches du bourg, c'est une sorte d'excursion.

Flaubert possède une imagination picturale. Il mélange de vives couleurs pour peindre les personnages, les habits, les paysages, les rues, les fleurs. Nous trouvons toutes sortes de couleurs dans son roman. L'apparition de Charles dans la classe est drôle : habit-veste de drap vert à boutons noirs, poignets rouges, bas bleus, pantalon jaunâtre. Emma regarde le crépuscule : « dans l'avenue, un jour vert rabattu par le feuillage éclairait la mousse rase qui craquait doucement sous ses pieds. Le soleil se couchait, le ciel était rouge entre les branches, et les troncs pareils à des arbres plantés en ligne droite semblaient une colonnade brune se détachant sur un fond d'or » (R.E.D, p. 61). Au retour de chez la nourrice, Emma remarque que Léon porte une redingote dont le collet est en velours noir, ses cheveux châtons tombent dessus. Lorsqu'Emma voit par la fenêtre Rodolphe pour la première fois, il est vêtu d'une redingote de velours vert, ganté de gants jaunes. Aux comices, Rodolphe considère Emma du coin de l'œil : « Une couleur rose traversait la cloison de son nez. Elle inclinait la tête sur l'épaule, et l'on voyait entre ses lèvres le bout nacré de ses dents blanches » (M.B, p. 146). Lors de leur première promenade à cheval, « le ciel était devenu bleu. Les feuilles ne remuaient pas. Il y avait de grands espaces pleins de bruyères tout en fleurs ; et des nappes de violettes s'alternaient avec le fouillis des arbres, qui étaient gris, fauves ou dorés, selon la diversité des feuillages » (M.B, p. 190). Toutes ces couleurs produisent un effet extraordinaire qui active la vibration visuelle du lecteur. À l'époque de Flaubert, il n'y avait ni télévision ni cinéma. Le roman était un moyen idéal pour visualiser la vie. Les couleurs intenses donnent de la vie au récit et de l'envie au lecteur.

Il est aussi aisé de trouver de vives couleurs dans le roman de Li Jieren, surtout dans les vêtements des personnages. Il habille souvent coquettement son héroïne : « ses larges pantalons marron étaient brodés d'une haute bande de satin vert orné d'un galon clair. Elle portait par-dessus sa veste ouatée, dont on ne pouvait voir la couleur, un vêtement de coton, blanc et net, avec une large bordure verte aux épaules et aux manches. Elle avait noué autour d'elle un tablier bleu foncé.» (R.E.D, p.32) Ou pour décrire les yeux beaux et clairs de Belle-sœur Cai, l'auteur emprunte des couleurs contrastées : « [...] mais ce qui l'étonnait le plus, c'étaient ses yeux extraordinaires où

le blanc et le noir s'opposaient si bien ; ils étaient vifs et délicats et lui donnaient un air qu'on ne pouvait pas définir » (R.E.D, p. 73).

En dehors de toutes les analyses faites plus haut, il existe aussi des ressemblances dans la technique de description des deux héroïnes qui implique une vision particulière et morcelée.

Emma, pendant la scène de ses premières présences, est une simple vision : elle n'apparaît qu'à travers les yeux de Charles. Le regard de Charles est attiré successivement par plusieurs détails du vêtement et du corps d'Emma, ce qui donne à son portrait la forme d'une série d'images fugitives et partielles : robe de mérinos bleu, bandeaux noirs, lorgnon d'écaille, sabots de talons hauts, semelles de bois, bottine de cuir, cordons du tablier, ombrelle de soie ; ongles blancs, mains pâles et un peu sèches, yeux beaux, raie fine, chignon abondant, pommettes roses, petits cheveux follets de nuque, hanche, peau blanche et figure. (M.B, pp. 25-27)

Belle-sœur Cai, elle aussi, dans le prologue du roman, s'introduit sous les yeux du « je ». En tant qu'adepte de Flaubert, Li Jieren refuse également de décrire directement la figure de Belle-sœur Cai, mais la fait découvrir à travers les yeux du « je » qui n'existe que dans le prologue. Comme celui d'Emma, les éléments du portrait de Belle-sœur Cai sont dispersés dans le texte ; c'est un véritable portrait morcelé. En se basant aussi sur un lexique abondant des vêtements et du corps, l'auteur montre une jeune femme jolie et coquette : chaussures brodées, foulard imprimé de motifs fleuris, pantalons marron, veste ouatée, tablier bleu foncé ; joues fardées, dents blanches et brillantes, pieds minces et pointus, cheveux noirs et lisses, chignon d'importation, cou fin, pommettes saillantes, fossettes légères, sourcils courts et horizontaux, nez droit, narines petites, bouche grande, lèvres retroussées, tempes étroites, menton pointu, visage ovale et voix fraîche. (R.E.D, pp. 31-33)

1.4 Style narratif

Nous ne pouvons parler du style narratif de *Madame Bovary* sans parler de la

fameuse impersonnalité de l'auteur. L'impersonnalité est un moyen stylistique qui différencie ce roman des premières œuvres de Flaubert. Entre en jeu, ici, un leitmotiv de la *Correspondance* : la nécessité d'être impersonnel. À Louise Colet, Flaubert répète : « Il faut couper court avec la queue lamartinienne et faire de l'art impersonnel » (lettre du janvier 1854)¹³⁶. En 1857, quand il parle à Mademoiselle De Chantepie de l'origine de l'histoire de *Madame Bovary*, il renforce ses principes de l'impersonnalité dans le roman : « L'illusion (s'il y en a une) vient au contraire de l'impersonnalité de l'œuvre. C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas *s'écrire*. L'artiste doit être dans son oeuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant ; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas » (C.F, Tome II, p. 691). Dans sa lettre à Ernest Feydeau en 1859, il lui conseille aussi d'être impersonnel dans sa création littéraire, en disant : « J'ai plusieurs idées sur ton style en général et sur ton futur livre en particulier. Il faudra que ce soit complètement impersonnel » (C.F, Tome III, p. 27). Flaubert ne cesse d'affirmer, en effet, que l'artiste ne doit pas se montrer dans son œuvre, qu'il ne doit exposer ni ses sentiments ni ses idées : « Tout prendre hors de soi – dans la réalité ou dans les livres, peu importe »¹³⁷. Il s'efforce toujours de disparaître dans son œuvre et de faire voir directement aux lecteurs ce qui se passe devant eux. Dans une lettre célèbre écrite à Louise Colet en 1853, alors qu'il vient d'achever le passage où Emma s'abandonne à Rodolphe, il décrit très précisément ce phénomène de dissolution du moi dans l'œuvre :

Aujourd'hui, par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt, par une après-midi d'automne, sous les feuillages jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'ils se disaient, et le soleil rouge qui faisait s'entre-fermer leurs paupières noyées d'amour¹³⁸.

Il croit qu'être personnel affaiblit son œuvre, car cela la réduit au particulier au lieu de la hausser au niveau du général. Pour éviter cet effet, il s'appuie sur une narration impersonnelle. L'impersonnalité est une caractéristique marquante dans *Madame*

¹³⁶ Lettre complètement inédite, citée du site

<http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1854.htm>, consulté le 24 mai 2012.

¹³⁷ De Beaumarchais Jean-Pierre, *Dictionnaire des littératures de langue française, E-L*, Bordas, Paris, 1995, p. 876

¹³⁸ Citée d'après MALIGNON Jean, *Dictionnaire des écrivains français*, Seuil, Paris, 1971, p. 193

Bovary, surtout à travers la mise à distance de l'objet à dépeindre. Quand l'auteur relate le premier rendez-vous entre Emma et Léon après la rupture avec Rodolphe, l'auteur dépeint le fiacre en changeant d'angle visuel. Au début, c'est sous l'angle du fiacre que lui-même passe par les lieux (la rue Gand-Pont, la Place des Arts, le quai Napoléon, le Pont Neuf, la statue de Pierre Corneille, etc) ; puis plus loin, sous un autre angle, Flaubert laisse voir passer le fiacre par un passager, un spectateur, autrement dit par une personne à l'extérieur du fiacre. Avec ces changements d'angles de vue, l'auteur nous montre son objectivité et son attitude stricte. Dans un autre paragraphe, Flaubert présente la méthode de Charles pour guérir ses malades, il écrit : « Charles, en effet, n'ordonnait guère que des potions calmantes, de temps à autre de l'émétique, un bain de pieds ou des sangsues. Ce n'est pas que la chirurgie lui fit peur ; il *vous* saignait les gens largement, comme des chevaux, et il avait pour l'extraction des dents une poigne d'enfer » (M.B, p. 79). Avec le pronom personnel « vous », ces phrases donnent au lecteur une confusion de vue narrative : qui est ce « vous » ? Est-ce le narrateur omniscient qui présente la compétence de Charles ou l'auteur qui parle à son lecteur ? Sinon, Charles qui s'adresse à son malade ? Cette ambiguïté de vision fait disparaître l'auteur dans son œuvre.

À l'instar de Flaubert, Li Jieren travaille d'une façon très rigoureuse sur son style narratif. Il adopte très souvent différents angles de vision pour dépeindre des objets ou des personnages. Par exemple, la description de la rue de l'Est offre au lecteur une vision panoramique. L'auteur présente précisément non seulement le haut (devanture, enseignes, murs), le bas (cuves, pavés) et les côtés (escaliers, volets, stores) de cette rue, mais aussi ses décors, son ambiance pendant les fêtes traditionnelles. (R.E.D, p. 166) La description de l'épicerie Xingshun est un exemple encore plus typique. Li Jieren commence par la face antérieure de la boutique, puis son intérieur, et enfin la face postérieure et le jardin. (R.E.D, p. 60) Par contre, quand il décrit Belle-sœur Cai aux yeux de Luo Bouche Torte au moment de leur conversation, l'auteur adopte une vision très particulière : en tournant la tête, Luo jette un coup d'œil sur elle dont le visage est doré par le soleil. C'est juste sous cet angle très particulier que nous voyons une jeune

femme coquette avec un teint fardé et des yeux extraordinaires. (R.E.D, p. 73) En outre, l'écrivain transforme souvent un discours indirect en description directe (exemple : R.E.D, p. 29). Avec cette ambiguïté de vision, le narrateur joue en observateur adoptant une attitude tantôt impartiale, tantôt omniprésente. Par cette technique narrative, l'auteur peut non seulement se rapprocher du lecteur mais encore garder son style réaliste.

De plus, ce qui est plus original chez lui, c'est la narration colorée de singularité locale de la province du Sichuan– Bai longmenzhen (bavarder ou causer, 摆龙门阵)¹³⁹. Le style inspiré de Bai longmenzhen dans la narration est caractérisée par trois points essentiels : faire connaître aux lecteurs les tenants et les aboutissants d'une histoire ; insérer des intermèdes au cours du bavardage ; imprégner les lecteurs du même sujet ou de la même ambiance. Dans la trilogie de Li Jieren, du Mouvement de défense du chemin de fer au Sichuan à la Révolution Xinhai, la plupart des événements historiques sont narrés par les personnages au cours de leurs bavardages. Lorsque le texte déploie sa ligne principale de narration, le bavardage des personnages intervient et sert de navette qui lie les différents événements ; certains sont des explications complémentaires, d'autres des métaphores. Prenons une métaphore pour exemple : dans la quatrième partie du roman *Rides sur les eaux dormantes*, après un monologue sincère de la prostituée Liu qui avait réveillé le désir flou de Luo envers Belle-sœur Cai, Luo n'a pas dormi de toute la nuit et se dirige vers l'épicerie Xing Shun sans s'apercevoir qu'il faisait à peine jour. Sous ce sujet principal, un épisode est intercalé: un client de la province du Shanxi, qui loge dans la chambre supérieure allait partir. L'écrivain, en profitant de l'avantage de ce genre de narration, présente aux lecteurs la coutume de porter le palanquin. Apparemment, cela n'a aucun lien avec la ligne principale du récit ; en effet, les porteurs souffrent au début de leur peine sans rien dire jusqu'à la tombée de la nuit avant de demander au client d'ajouter des palanches pour diminuer leur fardeau ;

¹³⁹ « Bai longmenzhen », dialecte du Sichuan, est une sorte de divertissements du peuple du Sichuan. « Longmenzhen » signifie la causette ou le bavardage ; « bai » est un verbe, ici signifie entreprendre. Les sichuannais ont l'habitude de bavarder dans la cour, dans les maisons de thé pour passer du temps libre.

cette action a une ressemblance inhérente avec la ligne principale de narration : bien qu'ils aient éprouvé un désir fort l'un pour l'autre, Luo et Belle-sœur Cai étaient tous deux très réservés au début, mais à travers l'intervention de la prostituée Liu, ils se sont finalement très attachés l'un à l'autre.

Comme nous l'avons analysé plus haut, l'exactitude du langage est un caractère saillant chez Flaubert, ceci montre l'esprit scientifique de l'écrivain. Le langage choisi par Li Jieren présente aussi son originalité. Dans l'ensemble, le langage chez Li Jieren se caractérise par l'emploi du dialecte de la province du Sichuan, ceci donne une ambiance à la fois intense et régionale et rend le texte plein de vivacité. Quant au classement de ce dialecte, il y en a deux : l'argot du Paoge dans cette région, celui que l'on a déjà mélangé avec le langage quotidien, par exemple 对识 (présenter, 介绍), 撒豪 (abuser de son pouvoir pour malmener les gens, 恃强凌弱), 搭手 (donner un coup de main, 帮助), 水涨了 (une situation critique ou une approche d'un sinistre, 风声紧), 戳到锅铲上 (buter sur un casse-tête, jamais de résolution mais une source d'ennuis insoutenables, 碰上硬茬儿); des locutions et des expressions populaires en vigueur dans le Bassin de Bashu¹⁴⁰, par exemple 油大(la cuisine grasse, 荤腥菜肴), 伸抖 (allure hors de commun, 风姿出众), 苏气 (être généreux, 仪表大方), 苕果儿(manière rustique, 土气), 煮屎 (rapporter des cancans, 背地道人是非), 巴适 (se conformer aux circonstances, 合适惬意)、扁毛儿 (des inconvénients, 毛病), 瓜瓜 (un homme candide, 老实人)、冲壳子 (affirmer sans aucun fondement, 说大话) etc. L'emploi du dialecte renforce le rôle de la monographie des mœurs locales du roman, souligne le caractère singulier des personnages sous l'influence culturelle de la province du Sichuan, rend l'œuvre plus vivante et plus réelle.

D'après ces analyses, il ne nous est pas difficile de voir que du point de vue du sujet, des personnages, de la description et même du style narratif, les deux romans se ressemblent beaucoup. Nous pouvons donc dire sans aucune hésitation que *Madame*

¹⁴⁰ Géographiquement, nous appelons la province de Sichuan et Chongqing le Bassin de Bashu. Ici, 'Ba' signifie la région Chongqing ; 'Shu' est le surnom du Sichuan.

Bovary, roman français, sert d'inspirateur littéraire pour Li Jieren quand il écrit *Rides sur les eaux dormantes*.

2. Organisation structurelle

À propos du déroulement de l'histoire du roman, Flaubert et Li Jieren respectent le même principe de conception tout en héritant du modèle du théâtre classique : construire le roman d'après le développement de l'intrigue. Flaubert divise son roman en trois parties, Li Jieren en six parties. Les deuxième et troisième parties de Li Jieren, comme la première partie de Flaubert, sont la partie introductive où naît la cause du conflit : la vie monotone et banale après le mariage de l'héroïne. La deuxième partie de Flaubert et les quatrième et cinquième parties de Li Jieren sont destinées à la préparation de l'apogée de l'histoire qui va bientôt arriver, elles décrivent l'adultère de l'héroïne avec le premier amant. La dernière partie des deux romans nous présente l'apogée de l'histoire et aussi la destinée de son héroïne.

De plus, il nous est nécessaire de mentionner une autre identité structurelle des deux romans: le début de *Madame Bovary* est écrit à la première personne du pluriel : « Nous étions à l'étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un *nouveau* habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre » (M.B, p. 11). Le roman de Li Jieren commence exactement de la même façon, dans le souvenir d'un écolier qui s'endort dans la classe avec d'autres enfants, mais à la première personne du singulier : « Cette scène remonte à plus de quarante ans. Mais elle vit encore clairement dans ma mémoire. » ; « [...] je dois me précipiter à l'école [...] sinon j'aurais mauvaise conscience et n'aurais pas droit aux compliments du maître » (R.E.D, p. 19). Ce qui différencie ces deux romans, c'est que Monsieur Bovary est ce nouvel élève et qu'il sera un membre de ce « nous » dans la classe, mais Monsieur Cai, mari de Belle-sœur Cai, n'est pas dans la même classe que « je » et ce « je » sert à introduire et à décrire l'héroïne Belle-sœur Cai. Pourtant, ce « nous » et ce « je » apparaissent seulement dans le premier chapitre pour céder la place aux personnages du roman. La narration passe à la troisième personne dans le reste du roman. Pourquoi existe-il cette transition

personnelle ? C'est probablement pour nous assurer de l'authenticité de l'histoire. Dès qu'un lecteur lit le commencement du roman, le « nous » ou le « je » saute aux yeux, cela lui donne l'impression que ce « nous » ou ce « je » est l'auteur, c'est l'auteur qui raconte une histoire qui a réellement existé dans sa vie et il pense que l'auteur est témoin de cette histoire. Ce commencement donne une résonance à l'intention d'écriture de l'auteur : dire le réel, décrire le réel et vivre le réel.

Et puis, nous apparaît un autre point commun sur le rôle structurel de l'héroïne dans le roman. Marc Robert fait le commentaire suivant dans *L'œuvre dans un genre*¹⁴¹ : *Madame Bovary* obéit à une composition très rigoureuse. Flaubert veut que les parties s'enchaînent naturellement les unes aux autres, « découlent » les unes des autres. Il travaille donc longuement les enchaînements, à tous les niveaux : entre les parties, mais aussi entre les chapitres, les scènes, et même les paragraphes. Dans une lettre à Louise Colet (le 26 août 1853), il utilise la métaphore du collier de perles pour montrer l'attention qu'il porte à la composition : « les perles composent le collier, mais c'est le fil qui fait le collier. Or, enfiler les perles sans en perdre une seule et toujours tenir son fil de l'autre main, voilà la malice » (C.F, Tome II, p. 417). Sans aucun doute l'aventure d'Emma Bovary est-elle le fil du collier de perles. Excepté le premier chapitre, qui relate l'adolescence de Charles, le roman déroule dix années de la vie d'Emma Bovary, où alternent des phases de mélancolie et d'ennui, d'espoirs, de déceptions et de retour à l'ennui. Le roman et ses trois parties épousent les étapes de la vie de l'héroïne. La première partie évoque son adolescence, son mariage et sa vie de jeune mariée à Tostes. La deuxième, sa vie de mère dans un nouveau lieu, Yonville. La troisième, la double vie d'Emma, à Yonville et à Rouen, puis sa déchéance finale. Chaque partie contient un élément qui éloigne Emma de Charles et augmente son insatisfaction existentielle : le bal de la Vaubyessard dans la première, Rodolphe dans la deuxième, et Léon dans la troisième. Dans *Rides sur les eaux dormantes*, l'aventure amoureuse de Belle-sœur Cai est aussi le fil conducteur du roman. Dans la première partie, l'auteur introduit

¹⁴¹ ROBERT Marc, *L'Œuvre dans un genre*, derrière FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Collection dirigée par Marc Robert et Henri Marguliew, notes et dossier Isabelle Lasfargue-Galvez, Hatier, Paris, 2003, p. 446

Belle-sœur en recourant à la technique narrative du ‘flash-back’. La deuxième partie raconte le mariage de Belle-soeur Cai, la monotonie de sa vie conjugale et la rencontre avec Luo Bouche Torte. La troisième partie, l’admiration de Belle-soeur Cai envers Luo. Dans la quatrième partie, Luo devient l’amant de Belle-soeur Cai. La cinquième partie est consacrée à la rencontre entre Belle-soeur Cai et Gu Tiancheng. La dernière partie : le deuxième mariage de Belle-soeur Cai avec Gu Tiancheng. Mais ce qui différencie les deux romans, c’est aussi ce fil conducteur. Dans *Madame Bovary*, l’aventure d’Emma est le seul fil qui ramasse toutes les « perles », toutes les scènes se passent autour d’elle, tous les personnages sont liés à elle. La construction de *Rides sur les eaux dormantes* est un peu plus complexe que *Madame Bovary*, car ce roman possède deux fils. D’une part, tout au long du premier fil nous suivons la vie de Belle-sœur Cai : sa vie de jeune fille, sa vie conjugale avec l’Idiot Cai et sa vie adultère avec Luo Bouche Torte ; d’autre part, la situation de Gu Tiancheng change progressivement sur un autre fil : du petit propriétaire local ruiné, il passe au converti chrétien riche et protégé par les étrangers ; de l’homme marié avec une femme soumise et possédant une fille mignonne, il passe au veuf qui perd sa fille. Dans la dernière partie, ces deux fils se rencontrent et se combinent en un seul: la fuite de Luo, le divorce de Belle-sœur Cai avec l’Idiot Cai et le remariage avec Gu.

3. Conceptions des personnages :

Parmi les ressemblances entre les deux romans, ce qui nous frappe le plus, c’est la conception des personnages principaux, surtout la conception de l’héroïne du roman. C’est surtout de ce point de vue que les critiques littéraires chinois prennent souvent *Madame Bovary* de Flaubert pour modèle comparatif de la littérature occidentale quand ils analysent *Rides sur les eaux dormantes* de Li Jieren.

3.1 Conceptions identiques des deux héroïnes :

➤ **Physionomie:**

Après la lecture des deux romans, la première impression laissée aux lecteurs est que Madame Bovary et Madame Cai se ressemblent physiquement, bien qu'une soit européenne et l'autre chinoise. Dès les premières pages, le romancier chinois présente aux lecteurs une jeune fille à l'allure gracieuse, en insistant sur sa chevelure et son cou :

Elle n'avait pas seulement de jolis pieds, mais aussi un joli visage. Ses cheveux étaient très noirs et lisses, abondants et brillants. Elle portait deux bandeaux et un chignon sans filet, mais pas un cheveu ne dépassait ; un cordon rose et une épingle de jade vert étaient fichés dans son chignon d'importation. [...] Son cou fin, tendre et lisse sans être tout à fait blanc, apparaissait dans l'échancrure évasée selon la mode de son col. (R.E.D, p. 31-32)

Une telle description nous renvoie en effet directement à Flaubert :

Son cou sortait d'un col blanc, rabattu. Ses cheveux dont les bandeaux noirs semblaient chacun d'un seul morceau, tant ils étaient lisses, étaient séparés sur le milieu de la tête par une raie fine, qui s'enfonçait légèrement selon la courbe du crâne ; et, laissant voir à peine le bout de l'oreille, ils allaient se confondre par derrière en un chignon abondant, avec un mouvement ondé vers les tempes [...] (M.B, p. 27)

Sur la description des yeux de l'héroïne, Flaubert écrit dans son roman : « ce qu'elle avait de beau, c'était les yeux : quoiqu'ils fussent bruns, ils semblaient noirs à cause des cils, et son regard arrivait franchement à vous avec une hardiesse candide » (M.B, p. 26) ; Li Jieren dit : « Ses yeux sont très jolis. Son regard est expressif » et « ce qui l'étonnait (Luo) le plus, c'étaient ses yeux extraordinaires où le blanc et le noir s'opposaient si bien ; ils étaient vifs et délicats et lui donnaient un air qu'on ne pouvait pas définir » (R.E.D, p. 73). Dans l'ensemble, « elle (Emma) avait une jolie taille et elle ne saluait point en paysanne » (M.B, p. 62) et « elle (Belle-soeur Cai) ne ressemble point à une paysanne » (R.E.D, p. 66)...

D'après la description de Li Jieren, nous découvrons une fille jeune, gracieuse, élégante et séduisante, tout comme Emma Bovary, le personnage de Flaubert. « La ressemblance de la description physique de ces deux femmes est si frappante que les lecteurs considèrent Belle-soeur Cai comme Emma Bovary transposée quatre-vingts ans

plus tard en Chine ». ¹⁴²

➤ Étapes de la vie :

Maintenant, nous essayons de montrer, par le tableau ci-dessous, aux lecteurs les similarités concernant les étapes de la vie d'Emma et de Belle-sœur Cai :

	Madame Bovary	Belle-sœur Cai	Commentaires
Piste temporelle	Du 6 janvier 1837 au mars 1846, neuf ans de vie conjugale, y compris quatre ans et demi de vie de femme responsable, un an d'adultère avec Rodolphe, quelques mois de repos, deux ans d'adultère avec Léon. La dernière date précise présentée à la fin du roman est que leur fille est envoyée à l'usine six ans après	De l'an 1894 à 1901, plus de sept ans de vie conjugale, y compris quatre ans de vie de jeune fille (de 1894 à 1897), deux ans et demi de vie de femme responsable (de 1897 à 1899), plus d'un an de vie d'adultère avec Luo, six mois de repos et enfin le remariage avec Gu. De la technique narrative du flash-back, la première partie montre que leur fils l'Enfant d'or, qui a huit ans,	

¹⁴² ZHANG Yinde, *Le roman chinois moderne 1918-1949*, Presses universitaires de France, Paris, 1992, p. 231

	la mort d'Emma.	a commencé ses études à l'école primaire.	
Statut social	Fille d'un paysan enrichi, femme d'un officier de santé après le mariage	Fille d'un paysan banal, femme d'un épicier après le mariage	Elles appartiennent toutes les deux à la couche inférieure de la société
Lieu d'habitation	Vit dans une ferme à Bertaux avant le mariage, arrive à Tostes avec Charles, et ensuite déménage à Yonville-l'Abbaye qui est à 30 km de Rouen, soit trois heures de voiture à cheval.	Grandit à la campagne avant le mariage, habite avec son mari dans un petit bourg qui est à 30 km de Chengdu, soit trois heures de palanquin à pied.	Le bourg est le pont qui lie la campagne et la grande ville. Les gens, qui habitent dans le bourg, gardent des mœurs traditionnelles et sont en même temps influencés par le mode de vie de la grande ville. Les deux héroïnes ont l'expérience de la vie rurale et aspirent à la vie urbaine.
Étapes de la vie	Jeune fille: pleine d'aspiration romantique. Jeune mariée :	Jeune fille : elle rêve d'une vie luxueuse dans une grande ville. Jeune mariée : elle est	Parcours identiques mais dénouement différent

	<p>déçue de la vie conjugale, ennuyée par la médiocrité de son mari.</p> <p>Histoire d'adultère : un bal chez le marquis l'incite à poursuivre une vie luxueuse à Paris. Elle devient successivement maîtresse de Rodolphe et de Léon.</p> <p>Fin : jusqu'au dernier moment de sa vie, elle s'est rendu compte qu'elle était comme une « aveugle » trompée par les hommes, par la vie et par elle-même.</p>	<p>dégoûtée par la maladresse et l'engourdissement de son mari.</p> <p>Histoire d'adultère : influencée et incitée par une prostituée, elle devient la maîtresse de Luo Bouche Torte qui la satisfait matériellement et mentalement. Après la fuite de Luo, l'emprisonnement de son mari, elle accepte l'amour de Gu Tiancheng.</p> <p>Fin : elle s'est remariée avec Gu et mène une vie riche.</p>	
Compétence ¹⁴³	On voit dans le	Elle est « intelligente »	Femmes compétentes

¹⁴³ Idée inspirée de la thèse de ZHOU Xiaoshan, *La traduction, la réception et l'influence de Madame Bovary en Chine*, thèse, Université de Paris 8, 2004, p.134

	<p>roman combien Charles est fier de la façon dont Emma tient sa maison. « Emma, d'autre part, savait conduire sa maison. » « quand ils avaient, le dimanche, quelque voisin à dîner, elle trouvait moyen d'offrir un plat coquet, s'entendait à poser sur des feuilles de vigne les pyramides de reines-claude, servait renversés les pots de confitures dans une assiette, et même elle parlait d'acheter des rince-bouche pour le dessert. Il rejaillissait de cela beaucoup de considération sur Bovary.</p>	<p>et « compétente ». Elle sait faire la couture, faire de bons plats et conduire sa maison. Toutes les femmes du bourg parlent de sa coquetterie. Grâce à elle, l'épicerie marche bien.</p>	<p>et plus remarquables que leurs maris.</p>
--	--	--	--

<p>Esprit influencé par les proches</p>	<p>Entrée au couvent à l'âge de treize, influencée par une vieille fille issue d'une famille glorieuse ruinée sous la Révolution, Emma aime faire le tour de Paris sur le plan.</p>	<p>De l'âge de quinze ans à dix-sept ans, influencée par Madame Han qui est née à Chengdu mais mariée et vivant au village, Belle-sœur Cai aspire à la vie à Chengdu.</p>	<p>Toutes deux influencées par leur proche, Emma et Belle-sœur Cai rêvent tout haut.</p>
---	---	---	--

➤ Conscience féministe¹⁴⁴ :

Les recherches sur la conscience féministe des deux héroïnes restent presque vierges, que ce soit en France ou en Chine. Peu d'articles touchent ce domaine. La comparaison entre la conscience féministe d'Emma et celle de Belle-sœur Cai en compte encore moins. Mais, cet angle du féminisme retient beaucoup notre attention. Nous sommes même convaincue que les deux romans sont liés, en même temps, différenciés par la conscience féministe de l'héroïne. Dans le texte ci-après, nous démontrerons tout d'abord aux lecteurs la vague conscience féministe née dans le caractère des deux héroïnes.

Après la lecture du roman *Madame Bovary*, Baudelaire accorde beaucoup d'affection à Emma Bovary, surtout à propos de sa conscience féministe floue et prématurée. En défendant les semblables et les sœurs d'Emma, il commente ainsi:

¹⁴⁴ La conscience féministe comprend cinq parties : 1. La prise de conscience des femmes qu'elles appartiennent à un groupe subordonné et que, en tant que membres d'un tel groupe, elles ont souffert à tort ; 2. La reconnaissance que leur état de subordination n'est pas naturel, mais socialement déterminé ; 3. Le développement d'un sentiment de fraternité ; 4. La définition autonome par les femmes de leurs objectifs et les stratégies pour changer leur condition ; 5. Le développement d'une vision alternative de l'avenir .

[...] toutes les femmes intellectuelles lui sauront gré d'avoir élevé la femelle à une si haute puissance, si loin de l'animal pur et si près de l'homme idéal, et de l'avoir fait participer à ce double caractère de calcul et de rêverie qui constitue l'être parfait [...]¹⁴⁵

Ce haut niveau d'humanité pour une simple femme est assez rare en ce siècle, mais l'influence d'Emma sur la société d'alors est moins puissante que Baudelaire ne le commente. Néanmoins, ce qu'indique cet article est largement suffisant pour donner la preuve de l'existence de conscience féministe chez l'héroïne. Au fur et à mesure de l'approfondissement des recherches, nous découvrons que la conscience féministe d'Emma se manifeste aussi par ce qu'elle porte et ce qu'elle dit :

Elle « porte **comme un homme**, passé entre deux boutons de son corsage, un lorgnon d'écaille » (M.B, p. 27), ce qui ne manque pas d'impressionner ce rustre de Charles. Au lendemain du départ de Léon pour Paris, « elle se fit une raie sur le côté de la tête et roula ses cheveux en dessous, **comme un homme** » (M.B, p. 152), puis, poussant à bout l'extravagance, elle avala devant son mari médusé « un grand demi-verre d'eau-de-vie » (M.B, p. 152). Plus tard, chez Rodolphe, elle se peignera avec son peigne, se contempera « dans le **miroir à barbe**. Souvent même, elle **mettait entre ses dents le tuyau d'une grosse pipe** qui était sur la table de nuit » (M.B, p. 197); elle aura « même l'inconvenance de se promener avec M. Rodolphe **une cigarette à la bouche** » (M.B, p. 227) et on la verra « descendre de L'hirondelle, la taille serrée dans un gilet, **à la façon d'un homme** » (M.B, p. 227). Et lors de son dernier soir à Rouen, la veille du drame, elle va au bal masqué de la mi-carême **vêtue en homme** : « Elle mit un pantalon de velours et des bas rouges, avec une perruque à catogan et un lampion sur l'oreille » (M.B, p. 339) – telle une bourgeoise d'aujourd'hui portant jeans, bottes, blouson et casquette de cuir.¹⁴⁶

Aux comices agricoles, Rodolphe parle de cette classe d'êtres à laquelle il

¹⁴⁵ BAUDELAIRE Charles, *Madame Bovary par Gustave Flaubert, l'Artiste*, 18 octobre, 1857. Citée d'après PHILIPPOT Didier, *Vérité des choses, mensonge de l'homme dans Madame Bovary*, Honoré Champion Éditeur, Paris, 1997, p. 191

¹⁴⁶ C'est nous qui soulignons.

appartient, Emma le contemple comme quelqu'un qui est passé par des « pays extraordinaires » et elle répond avec amertume, au nom de son sexe : « Nous n'avons pas même cette distraction, nous autres pauvres femmes ! » (M.B, p. 172). Emma a clairement conscience de la situation d'infériorité dans laquelle se trouve la femme dans la société. Elle désire ardemment que son enfant soit un garçon « et cette idée d'avoir pour enfant un mâle était comme la revanche en espoir de toutes ses impuissances passées » (M.B, p. 111). « Un homme, au moins, est libre ; il peut parcourir les passions et les pays... Mais une femme est empêchée continuellement. Inerte et flexible à la fois, elle a contre elle les molleses de la chair avec les dépendances de la loi.... Il y a toujours quelque désir qui entraîne, quelque convenance qui retient » (M.B, p. 111). Une fois qu'elle sait qu'elle a donné naissance à une fille, elle perd conscience de désespoir. Délibérément ou inconsciemment, Flaubert nous montre une femme qui se plaint de l'inégalité entre les deux sexes.

Après une étude bien soignée du roman *Rides sur les eaux dormantes*, nous trouvons que la conscience féministe de Belle-sœur Cai est née et évolue progressivement au fur et à mesure du déroulement de l'intrigue de l'histoire. Ci-dessous, nous essayons de montrer la naissance et le développement de la conscience féministe de Belle-sœur Cai en citant le changement de ses opinions sur le mariage, sur les problèmes sociaux et sur la différence entre les deux sexes.

Le mariage : au début du roman, elle « se faisait du souci en secret pour savoir qui serait son futur mari quand elle entendait ses parents en train d'arranger son mariage pour elle. Mais, comme ses parents ne lui en parlaient pas, il n'était pas convenable non plus de poser des questions » (R.E.D, p. 55), parce que « la campagne n'était pas plus traditionaliste que la ville, et les paysans n'étaient pas plus formalistes que les lettrés et les fonctionnaires ; mais demander son avis à une jeune fille à propos de mariage ne s'était jamais vu » (R.E.D, p. 54). À la fin de l'histoire, au moment où Belle-sœur Cai accepte la demande du mariage de Gu Tiancheng malgré la désapprobation de ses parents, elle leur répond en souriant : « Vous deux, vous êtes trop âgés, vous ne

comprenez plus rien !... » (R.E.D, p. 315), à la réaction de son frère aîné, Belle-soeur Cai répond : « Dites-lui de se taire ! » (R.E.D, p. 315) et à propos des chuchotements des voisins, « Ah, bah ! Il suffit que moi, la troisième belle- sœur Gu (Gu Tiancheng est le troisième fils de la famille Gu, donc Belle-sœur deviendra troisième belle-sœur Gu après le mariage)¹⁴⁷, je sois riche pour ne craindre personne » (R.E.D, p. 315).

En ce qui concerne les problèmes sociaux, la première fois que Belle-sœur Cai entend Luo Bouche Torte et ses amis parler du gouvernement et de l'invasion des étrangers au Sichuan, elle ne comprend rien. Et « bientôt elle s'y habitue et commence à comprendre un peu mieux. Elle veut bien y participer, mais malheureusement elle n'en a pas l'occasion, et elle ne sait non plus quoi dire ni comment le dire » (R.E.D, p. 63). Plus tard, elle a le courage d'intervenir dans la conversation : « Les chrétiens sont des gens comme nous ; pourquoi même les mandarins ont-ils peur d'eux ? Est-ce que la religion étrangère est si impitoyable ? » (R.E.D, p. 65) ... « Dans ce cas, vous êtes trop faible ! Vous qui vous vantez si souvent d'avoir fondé des tas d'associations dans toute la province, d'avoir réuni tant de 'frères' et de ne rien craindre, face à une dizaine ou une vingtaine d'étrangers, vous n'avez pas la moindre idée pour en sortir ! Même si leurs armes sont impitoyables, ils ne sont que dix ou vingt. Même si nous ne sommes que cent, nous pouvons les anéantir ! » (R.E.D, p. 65) Dans une société où les femmes ne s'intéressent qu'à leurs propres vies familiales, tout ce qu'elle dit sur la situation politique et sociale indique que Belle-sœur Cai, qui n'est guère comme les autres femmes de son époque, se préoccupe de la société et des problèmes sociaux et que la conscience féministe commence à grandir instinctivement chez elle.

Comme Emma, Belle-sœur Cai s'aperçoit de la différence de condition entre les hommes et les femmes, et plus avancée qu'Emma, elle essaie de renverser, par ses propres efforts, sa condition de femme: « Autrefois, elle avait vu comment sa mère et d'autres femmes subissaient tout le temps les humiliations imposées par les hommes, alors elle croyait que c'était le destin des femmes et que, si l'on voulait jouir du bonheur,

¹⁴⁷ C'est nous qui donnons l'explication sur l'appellation de la troisième Belle-sœur Gu.

il fallait devenir épouse ou au moins concubine d'un homme. Maintenant, elle avait reçu les hommages de Lu et la soumission des gens un peu vulgaires comme Zhang le Grand. Alors, elle pensait qu'elle pouvait quand même se placer tout en haut, avec les hommes à ses pieds » (R.E.D, p. 281).

Contrairement au cas de Flaubert, nous sommes très sûre que la conscience féministe de Belle-sœur Cai figurée dans le roman est soigneusement conçue par Li Jieren. Ayant un esprit humaniste, Li Jieren se préoccupe depuis longtemps de la situation des femmes chinoises ; en tant qu'écrivain engagé, Li préconise, sans condition, la libération des femmes et l'égalité entre les deux sexes. Son esprit féministe vient de ses études en France et correspond bien à la demande de développement de la société chinoise d'alors. Nous reviendrons plus tard sur ce point.

➤ Quelques raisons identiques pour l'adultère :

Rêve de jeune fille

Madame Bovary et Belle-sœur Cai sont toutes les deux de jeunes filles venant de la campagne et séduites par le monde de l'extérieur. Les filles nées dans le calme du village, la beauté de la nature, la simplicité des us et coutumes et l'harmonie entre l'être humain et la nature sont simples, naïves, sensibles et fragiles. Le dynamisme du monde extérieur de la campagne les attire tellement. Emma Bovary dans *Madame Bovary* et Yaogu (nom de jeune fille de Belle-sœur Cai) dans *Rides sur les eaux dormantes* sont ce genre de jeunes filles. L'influence de la vie au couvent et de la littérature romantique sur Emma est aussi puissante que celle du roman de chevalerie sur Don Quichotte. L'amour romantique des grandes dames et leurs vies riches et luxueuses font forte impression à Emma. Elle invente pour elle-même sa future vie aristocratique. Yaogu croit, sans nul doute, à la vie splendide de Chengdu racontée par Madame Han et est convaincue que vivre dans une grande famille riche doit être son dessein le plus important. Mais comment le réaliser ? Pour elle, le mariage est le seul moyen. C'est pourquoi elle préfère plutôt devenir concubine d'un homme âgé mais riche. Tout cela prouve que

l'envie de vivre à Chengdu est vraiment présente chez Yaogu.

Vie conjugale ennuyeuse

Après le mariage, elles tombent dans une vie conjugale banale et monotone : Emma et Yaogu sont toutes les deux mariées à un homme plus âgé, honnête, banal, satisfait de sa vie actuelle et ne comprenant pas le romantisme de l'amour. Le mari d'Emma, Charles Bovary, est un officier de santé, qui ne connaît pas grand-chose de sa profession. Il aime Emma, mais il ne la comprend pas. Il ne peut pas offrir à Emma ce qu'elle désire mentalement et matériellement. Le mari de Yaogu, l'Idiot Cai, est épicier dans un petit bourg. Il ne peut non plus témoigner à Yaogu un amour euphorique et lui offrir une vie luxueuse. Ainsi, le rêve d'Emma et de Yaogu est brisé.

Adultère fiévreux

Le gros contraste entre le rêve et la réalité fait s'enliser Emma et Yaogu dans un état de désespoir douloureux. Le feu du désir les brûle et une fois que se présente un homme qui puisse les satisfaire mentalement ou matériellement, elles se laissent tomber dans l'adultère, sans aucune hésitation. Emma va si loin dans ses histoires avec Rodolphe et avec Léon qu'elle devient débitrice d'une grosse somme. Yaogu jouit de l'amour avec Luo Bouche Torte sans éviter les regards de son mari et des autres, elle affiche son adultère en public. Mais ces aventures amoureuses qu'elles désirent depuis longtemps finissent mal : Emma, endettée et dégoûtée de ces deux amants, se suicide en avalant de l'arsenic ; Yaogu, ayant perdu son épicerie et son amant Luo Bouche Torte, est obligée de se remarier avec son ennemi pour assurer une vie aisée à son fils et à elle-même.

3.2 Ressemblances des autres personnages

À part la conception de l'héroïne des deux romans, Li Jieren crée dans son roman d'autres personnages qui peuvent trouver leur sosie dans *Madame Bovary*. Voici quelques comparaisons entre ces personnages.

➤ Charles Bovary et l'épicier Cai

Ce sont deux hommes similaires par leurs origines et leurs comportements. En tant que petits bourgeois, Charles Bovary et l'épicier Cai appartiennent tous les deux à la classe inférieure de la société de l'époque. Ils ne sont pas pauvres et ont assez à manger, mais ils ne sont pas riches non plus et ne peuvent pas satisfaire toutes les demandes matérielles de leur femme. Sur leurs traits de caractère, ils sont abrutis, futiles, insensibles à ce que leur femme pense et n'ont aucune ambition pour leur avenir. « La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue, et les idées de tout le monde y défilaient dans leur costume ordinaire, sans exciter d'émotion, de rire ou de rêverie » (M.B, p. 56). Charles Bovary est « heureux et sans souci de rien au monde » (M.B, p. 46). « L'univers, pour lui, n'excédait pas le tour soyeux de son jupon (d'Emma) » (M.B, p. 48); « il disait les uns après les autres tous les gens qu'il avait rencontrés, les villages où il avait été, les ordonnances qu'il avait écrites, et satisfait de lui-même, il mangeait le reste du miroton, épluchait son fromage, croquait une pomme, vidait sa carafe, puis s'allait mettre au lit, se couchait sur le dos et ronflait » (M.B, p. 57). Quant à l'Idiot Cai, « il n'avait aucun vice, il était très timide et très honnête. Il aimait seulement bien boire de temps en temps et il avait le vin béat : quand il avait un peu bu, il fermait à moitié les yeux et ne faisait que sourire ; passée sa mesure, il s'endormait si profondément que même le tonnerre n'aurait pu le réveiller. Le patron et ses collègues l'aimaient bien parce qu'il était trop bon, il acceptait toutes les plaisanteries sans savoir qu'on peut se venger dans le monde » (R.E.D, p. 39). En même temps, Charles et Cai sont tous deux aveugles et faibles devant l'adultère de leur femme. Charles achète une tenue d'amazone et une pouliche pour encourager sa femme à faire du cheval avec Rodolphe, et il paie les leçons de piano pour qu'elle voie Léon une fois par semaine. Cai est content de l'arrivée de Luo, parce qu'il « pouvait retrouver ses anciennes habitudes d'avant son mariage sans subir le babillage de sa femme. Maintenant, après la fermeture de sa boutique, il pouvait s'offrir un verre d'alcool et s'endormir tranquillement dans une demi-ivresse » (R.E.D, p. 164). Au moment où Charles a trouvé les lettres d'Emma adressées à Rodolphe et à Léon et où il a compris

tout ce qui s'est passé entre sa femme et ces deux hommes, il dit tout de même à Rodolphe : « Je ne vous en veux pas. » ; « Je ne vous en veux plus ! » ; « C'est la faute de la fatalité ! » (M.B, p. 402). Cai est plus insensible que Charles devant l'adultère de sa femme. Tout d'abord, il accepte sans objection et il déclare même à Luo qu'il est prêt à lui céder sa femme comme épouse officielle s'ils le trouvent gênant et si la famille Deng est d'accord. Et puis, quand il s'habitue à la relation d'amour entre Luo et sa femme, il demande la permission de participer au jeu sexuel de ces deux derniers !

➤ Rodolphe et Luo Desheng

Rodolphe et Luo Desheng sont respectivement le premier amant de Madame Bovary et de Belle-sœur Cai. À travers leurs traits de caractère et de leurs parcours, il nous est facile de trouver des points communs. Le tableau ci-dessous nous présente les ressemblances entre ces deux hommes.

	Rodolphe	Luo Desheng	Points communs
Description physique et morale	«M. Rodolphe Boulanger avait trente-quatre ans ; il était de tempérament brutal et d'intelligence perspicace, ayant d'ailleurs beaucoup fréquenté les femmes, et s'y connaissant bien. »	« Il (Luo) avait déjà trente-cinq ans. On pouvait dire qu'il lui était passé plusieurs millions dans les mains, mais, à cette date, sa fortune personnelle, c'était simplement une malle de cuir rouge, une couverture, quelques objets de première	Ils sont tous dragueurs et séducteurs de femmes, ils ne prennent les femmes que pour un jouet qui peut leur donner de la satisfaction sexuelle.

		<p>nécessité et trois pourcent d'intérêt sur les centaines de mille qu'il avait prêtés. Comment avait-il dépensé son argent ? On pourrait citer les dépenses suivantes : en dehors des prêts à ses camarades, il y avait d'abord la bonne chère et ensuite les prostituées. »</p>	
<p>Goût pour les femmes</p>	<p>La première fois que Rodolphe voit Emma, il fait une comparaison entre elle et sa maîtresse : « Alors les encombrements du plaisir, entrevus en perspective, le firent, par contraste, songer à sa maîtresse.... Madame Bovary est bien plus jolie qu'elle, plus fraîche surtout. Virginie, décidément, commence à devenir trop grosse. Elle est si fastidieuse avec ses</p>	<p>« Les prostituées, les homosexuels et les actrices, j'en ai eu plusieurs dizaines ; parmi elles, il y en avait de charmantes et de séduisantes, mais une fois que c'est fini, c'est fini ; pas plus de trois mois, un coup de pied et je les renvoie. » Quant à Belle-sœur Cai, ce que Luo ressent pour cette femme est difficile à décrire : elle est belle, intelligente et séduisante. Par rapport aux femmes</p>	<p>Ils se lassent des femmes prostituées, et veulent goûter à la fraîcheur des femmes mariées.</p>

	<p>joies. » ; « Mais elle (Mme Bovary) était si jolie ! il en avait possédé si peu d'une candeur pareille ! Cet amour sans libertinage était pour lui quelque chose de nouveau, et qui, le sortait de sa sensualité. L'exaltation d'Emma, que son bon sens bourgeois dédaignait, lui semblait au fond du coeur charmante, puisqu'elle s'adressait à sa personne. »</p>	<p>qu'il fréquente, elle est plus fraîche, plus intéressante, plus charmante.</p>	
<p>Réaction devant la demande de s'enfuir de leur maîtresse</p>	<p>Quand Emma propose à Rodolphe de vivre ailleurs, par exemple « dans un village de pêcheurs, où les filets bruns séchaient au vent, le long de la falaise et des cabanes », il lui répond qu'elle est vraiment folle. La dernière fois où Emma</p>	<p>De peur que l'Idiot Cai ne subisse l'adultère entre Luo et elle, Belle-sœur Cai propose à Luo de s'enfuir ensemble ; au lieu d'accepter le conseil, Luo jure même à Cai qu'il ne lui enlèvera jamais sa femme. Quand Luo est obligé de prendre la fuite à cause de Gu Tiancheng, il</p>	<p>Ils ne prennent pas au sérieux l'amour de leur maîtresse et refusent de s'enfuir avec elle.</p>

	<p>le supplie de partir avec elle, Rodolphe pense aux dépenses, aux embarras et à la charge d'une enfant, il se dit : « quel imbécile !... Ah ! Non, non, mille fois non ! Cela eût été trop bête ! »</p>	<p>repousse la deuxième demande de sa maîtresse qui veut partir avec lui sous prétexte qu'elle a un fils.</p>	
<p>Fin de la relation adultère</p>	<p>Devant la demande de s'enfuir d'Emma, Rodolphe prend la décision de la quitter en lui écrivant une lettre d'adieu. La veille de son suicide, Emma va chez Rodolphe pour lui demander de l'aide, Rodolphe répond froidement et brutalement : « non, je n'ai pas d'argent ! » Cette réponse rend Emma totalement désespérée et la conduit directement au suicide.</p>	<p>À cause de la persécution de Gu Tiancheng, Luo Bouche Torte s'enfuit en laissant Belle-soeur Cai et l'Idiot Cai en danger. Depuis, il ne revient jamais au bourg.</p>	<p>Égoïstes et froids, ils rompent la relation.</p>

➤ La vieille fille au couvent et Madame Han

La vieille fille au couvent et Madame Han jouent respectivement un rôle important dans l'éducation sentimentale de l'héroïne. La vieille fille au couvent nourrit Emma dans des illusions d'amour qui la tourmentent plutôt que de lui donner du plaisir et qui la conduisent peu à peu à la mort. Ci-après une présentation bien vivante de cette fille :

(Elle) savait par cœur des chansons galantes du siècle passé, qu'elle chantait à demi-voix, tout en poussant son aiguille. Elle contait des histoires, vous apprenait des nouvelles, faisait en ville vos commissions, et prêtait aux grandes, en cachette, quelque roman, qu'elle avait toujours dans les poches de son tablier, et dont la bonne demoiselle elle-même avalait de longs chapitres, dans les intervalles de sa besogne. Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes » (M.B, p. 51).

Voilà l'amour que Madame Bovary cherche dans son mariage, dans ses relations adultères avec Rodolphe et Léon, l'amour qui fascine une vieille fille « appartenant à une ancienne famille de gentilshommes ruinés sous la Révolution » (M.B, p. 51). Cet amour n'est plus possible ni pour cette vieille fille, ni pour Emma. Mais le rêve de la vieille fille continue à travers la vie de la belle Emma qui ne vit que pour cela. Madame Han dans *Rides sur les eaux dormantes* est aussi une personne qui vit dans le souvenir du temps passé. Cette jeune femme vante exagérément à Yaogu la belle vie à Chengdu où elle vivait avant de se marier avec un paysan. Elle préfère mendier à Chengdu que de rester à la campagne. De son récit nostalgique, Yaogu conclut que Chengdu est synonyme de beaux habits, de précieux bijoux, de nombreux serviteurs. Pour vivre à Chengdu, elle peut même accepter comme époux un homme âgé qui est déjà marié !¹⁴⁸

Des analyses que nous avons faites plus haut, il ne nous est pas difficile de trouver beaucoup de ressemblances entre les deux romans, surtout la similitude à propos de la

¹⁴⁸ Idée inspirée de la thèse ZHOU Xiaoshan, *La traduction, la réception et l'influence de Madame Bovary en Chine*, thèse, Université de Paris 8, 2004, p. 141

conception de l'image des deux héroïnes : de leur statut social à leur physionomie, de leurs traits de caractère à leur conduite, de leurs entourages aux parcours de la vie, nous pouvons même dire que Belle-sœur Cai est le sosie de Madame Bovary en Chine. Mais ce qui nous frappe le plus, c'est que les dénouements des aventures de ces deux femmes sont différents, bien qu'il y ait tellement de ressemblances entre elles. En tant que débitrice d'une grosse somme d'argent, Madame Bovary se suicide dans le désespoir. Par contre, Belle-sœur Cai se remarie avec le converti Gu et accède à une classe sociale supérieure à celle à laquelle elle appartenait auparavant. Ainsi, elle est satisfaite matériellement et peut réaliser son rêve de jeunesse. Pourquoi existe-t-il cette grande différence de dénouement malgré toutes les ressemblances ? Les recherches pour tenter de donner une réponse seront faites dans la partie suivante.

4^{ème} partie : Motifs culturels des destins différents de Madame Bovary et de Belle-sœur Cai

Bien qu'il existe beaucoup de points communs entre Emma Bovary et Belle-sœur Cai comme nous l'avons vu dans la partie précédente, leurs fins de vie restent très différentes. Bien qu'on considère souvent Belle-sœur Cai comme la Madame Bovary du Sichuan, Belle-sœur Cai ne peut être avant tout qu'une Chinoise qui incarne l'esprit de son époque et de sa société. Mais pourquoi Li Jieren, qui avoue officiellement que Flaubert lui sert de maître dans sa création littéraire et qui sans doute imite ou s'inspire beaucoup de l'histoire de *Madame Bovary* pour sa propre écriture, conçoit-il une fin divergente pour Belle-sœur Cai, l'héroïne de son roman *Rides sur les eaux dormantes* ? Dans cette partie, nous allons étudier les éléments qui différencient ces deux femmes et qui influencent leur fin.

Pourquoi deux personnages possédant une ligne de vie analogue ont-ils une fin différente ? Globalement, nous essayerons de trouver la réponse dans les points dissemblables chez eux, tels que leurs traits de caractère, leur conception des valeurs ou l'environnement où ils se trouvent, etc. Mais, tout cela reste toujours au niveau du contenu du roman. Analyser le destin d'un personnage littéraire ne doit jamais négliger la motivation d'écriture de l'auteur. C'est l'auteur qui fait vivre le personnage dans un tel environnement, connaître une telle histoire et avoir une telle fin. Donc, plus profondément, des recherches sur le destin divergent des deux femmes doivent passer à des recherches sur les deux auteurs. Pour aller encore plus loin, l'analyse d'un individu ne se sépare jamais de l'analyse de l'Histoire et de la culture sociale dans lesquelles il baigne. La culture du pays natal de l'auteur joue un rôle important dans ce genre de recherches. C'est pourquoi nous choisissons la perspective interculturelle dans laquelle nous explorerons les raisons pour lesquelles l'auteur Li Jieren fait diverger le destin de Belle-sœur Cai de celui de Madame Bovary. Ainsi, les analyses des raisons se diviseront

en deux parties : sur le plan du contenu du roman, les raisons se basant sur les points différents des deux femmes et leur condition sociale ; sur le plan de l'auteur, les raisons recherchées sous l'angle interculturel, telles que objectif d'écriture, choix littéraire et conception de vie de Flaubert et de Li Jieren. Mais avant tout, il nous faut comprendre ce que c'est que la « culture » et l' « interculturalité ».

Chapitre I Culture et interculturalité

1. La notion de « culture »

L'histoire de la culture est aussi longue que celle des humains. Selon le *Dictionnaire de sociologie (le Robert Seuil, 1999)*, le mot « culture » vient du mot latin « cultura » qui signifie « le soin apporté au travail de la terre ». Au XVI^e siècle apparaît une nouvelle définition avec un sens actif et figuré : « le fait de développer une faculté, un art ». C'est au XVIII^e siècle que le terme se généralise et est utilisé pour désigner « la culture des lettres, des arts, des sciences » et plus tard « la formation et l'éducation ». Il faut souligner qu'à cette époque-là, dans le contexte de l'idéologie des Lumières, le terme de la « culture » est associé aux idées de raison, d'évolution, de progrès. Au cours du XIX^e siècle, les intellectuels de la bourgeoisie allemande préconisent le mot « Kultur » qui « exalte les caractéristiques de la nation allemande » en s'opposant à la « culture » avec sa définition universalisante proposée par les écrivains français. C'est à la fin du XIX^e siècle que le débat sur la norme du terme « culture » s'affaiblit et les auteurs allemands et français se rapprochent. Une des premières définitions académiques de la culture est proposée par E.B. Tylor dans son ouvrage *les Recherches sur le Développement de la Culture et l'Histoire des Humains Primitifs* (1865) : « le mot *culture* désigne un système tout complexe comprenant à la fois les connaissances, les arts, les croyances, les mythes, les lois, les coutumes et les autres phénomènes sociaux ». Quelques années plus tard, il a amélioré sa première définition dans *La Civilisation Primitive* : « le mot *culture*, ou *civilisation*, au sens ethnographique, désigne ce qui est

tout complexe comprenant à la fois les sciences, les croyances, les arts, la morale, les lois, les coutumes et les autres facultés et habitudes acquises dans la société »¹⁴⁹. En 1952, Kroeber et Kluckhohn ont proposé une définition restreinte (restrictive même) et une définition plus large (qui n'est pas contradictoire avec la première) qui sont respectivement¹⁵⁰ :

[...] la description de l'organisation symbolique d'un groupe, de la transmission de cette organisation et de l'ensemble des valeurs étayant la représentation que le groupe se fait de lui-même, de ses rapports avec les autres groupes et de ses rapports avec l'univers naturel.

[...] les coutumes, les croyances, la langue, les idées, les goûts esthétiques et la connaissance technique que l'organisation de l'environnement total de l'homme, c'est-à-dire la culture matérielle, les outils, l'habitat et plus généralement tout l'ensemble technologique transmissible régulant les rapports et les comportements d'un groupe social avec l'environnement.

La culture, dans sa définition abstraite, désigne quelque chose ayant rapport avec un certain groupe, avec l'organisation et les valeurs de ce groupe. Et dans sa définition concrète, elle est liée à la vie humaine. Nous avons l'impression que, de fait, le point de départ de ces deux définitions de la culture est identique : on la considère sous l'angle du matériel et de l'esprit. Depuis, les chercheurs ont proposé d'innombrables définitions. Pour mieux comprendre la notion de *culture*, nous voudrions introduire deux définitions représentatives et détaillées¹⁵¹ :

➤ Celle qui est proposée par le Professeur Alexander Thomas de l'Université de Regensburg :

¹⁴⁹ TYLOR Edward Burnette, *La civilisation primitive*, C Reinwald et Ce, Paris, 1876-1878, citée d'après MARCHAND Rachel, *Influences de la culture et de l'identité sur l'apprentissage du FLE : étude comparative des enseignements/apprentissages en France et en Chine*, thèse, Université de Nancy 2, 2008, p. 58

¹⁵⁰ *Encyclopédia Universalis France*, Encyclopaedia Universalis France, Paris, 2002, Tome 6, p. 887

¹⁵¹ Ces deux définitions sont tirées de DEMORGON Jacques, *Complexité des cultures et de l'interculturel*, Anthropos, Paris, 2004, p. 22

La culture est un système universel d'orientation de l'homme, typique de chaque société, organisation ou groupe de personnes. Ce système est constitué de symboles spécifiques qui font l'objet d'une tradition au sein d'une même société, organisation, etc. Ce système culturel influe sur les processus de connaissance (perception, pensée, évaluation) et d'action de tous les ressortissants d'une même culture et définit ainsi leur appartenance. Une telle culture, prise comme système d'orientation, structure donc le champ de connaissance et d'action spécifique des individus se considérant comme appartenant à une société, et elle forme la base nécessaire au développement d'instruments qui leur sont tout à fait propres et qui leur permettent de maîtriser leur environnement.

➤ Celle qui est donnée par Jean-Paul Piriou :

Ensemble des faits de civilisation (art, connaissances, coutumes, croyances, lois, morale, techniques, etc.) par lesquels un groupe (société, communauté, groupe social particulier) pense, agit et ressent ses rapports avec la nature, les hommes et l'absolu ; système de hiérarchisation des valeurs ; ne se manifeste pas seulement dans les formes d'expression culturelles mais aussi à travers la religion, les structures politiques, l'organisation familiale, l'éducation, voire le développement matériel et technique.

De toutes les définitions du concept de « culture » précitées et des autres définitions que nous n'avons pas énumérées dans la présente thèse, nous trouvons que celle de Jean-Paul Piriou (1999) est d'une grande qualité et d'une grande précision, elle nous servira de théorie essentielle dans nos recherches. Dans sa définition, il considère d'abord la « culture » comme « ensemble de faits », puis la définit dans la seconde étape comme « système ». Ce que nous apprécions le plus chez J. P. Piriou, c'est qu'il affirme que la culture peut influencer tous les secteurs des activités humaines, tels que les formes d'expressions culturelles, la religion, la politique, la famille, l'éducation et la technologie, etc. D'après cette conclusion, il ne nous est pas difficile de comprendre que la littérature est aussi influencée par la culture. Si nous voulons étudier le style littéraire d'un auteur, nous devons tout d'abord analyser le type de culture dans lequel baigne cet auteur.

2. Quelques différences culturelles entre la France et la Chine

La Chine et la France présentent actuellement un aspect très différent : l'un est un pays oriental en voie de développement ; l'autre, un pays occidental développé. Elles ne sont pas comparables du point de vue de la dimension et de la population. Sur le plan culturel, la Chine a subi une profonde influence du confucianisme, du bouddhisme et du taoïsme ; et la France, du christianisme. Pourtant, elles partagent beaucoup de points communs. Sur le plan historique et culturel, les deux pays ont très tôt réalisé l'unification dans leur Histoire, et sont animés par une tradition de centralisation. Tous deux ont créé une Histoire brillante. Depuis le Moyen Age, la France, en tant que centre culturel de l'Occident, a exercé une influence significative sur toute l'Europe. La Chine, pour sa part, berceau de la civilisation orientale, a joué un rôle important en Asie pendant plus de 2 000 ans. Leur capitale, Paris et Beijing, est le centre politique et culturel de leur pays respectif. Les Chinois et les Français ont tous un fort amour national et s'attachent à construire un pays puissant. Leurs ressemblances contribuent à leur compréhension mutuelle, à leurs échanges et coopérations et permettront à la Chine comme à la France de jouer un rôle important sur la scène internationale. Cependant, en tant que groupe social, chaque pays a sa propre culture. Il existe aussi, entre ces deux pays, un grand éloignement géographique et de grandes différences culturelles, des oppositions et des affinités, des incompréhensions et des partenariats, des difficultés et des opportunités... Voici quelques exemples tirés des différents aspects du phénomène culturel.

2.1 Distance hiérarchique

La distance hiérarchique est définie par Hofstede¹⁵² comme « perception du degré d'inégalité du pouvoir entre celui qui détient le pouvoir hiérarchique et celui qui est

¹⁵² Geert Hofstede est un psychologue néerlandais né en 1928. Entre 1967 et 1973, G. Hofstede mène une vaste enquête (50 pays et 3 régions, voir Annexe E) dans le but d'étudier et appréhender les différences culturelles dans le management : l'enquête IBM (1967/69 puis 1971/73), grâce à laquelle il élabore une grille culturelle qui sera fréquemment utilisée dans la sphère du management. Cette recherche a permis à G. Hofstede de déterminer des facteurs communs aux différentes cultures.

soumis ». Elle peut refléter des relations différentes comme : la perception de ses parents par un enfant ; la perception du professeur par un élève ; la perception de son patron par un employé ; la perception du gouvernement par le peuple, etc. Hofstede démontre que dans les pays à fort indice de distance hiérarchique, les gens se résignent plus facilement à l'autorité des parents dans les relations familiales, à celle des patrons dans les relations professionnelles, à celle du gouvernement dans les relations sociales. Selon ses recherches (voir Annexe F), nous observons que les pays de langue romane (espagnol, portugais, italien, français) ont un indice de distance hiérarchique élevé, de même que le Japon, Hong Kong, Taiwan, la Thaïlande et la Corée du Sud ; alors que les pays de langue germanique (allemand, anglais, néerlandais, danois, norvégien, suédois) ont un indice plus faible. Par rapport aux pays scandinaves, la France est un pays fort hiérarchisé ; mais quand nous revoyons le schéma d'Hofstede (Annexe F), nous remarquons qu'Hong Kong est plus hiérarchisé que la France. C'est bien dommage que l'enquête d'Hofstede n'ait pas touché la Chine continentale (il était toutefois impossible de faire cette enquête en Chine à cette époque-là à cause de la Grande Révolution culturelle), mais Hong Kong d'alors, toujours colonisé par les Anglais, gardait en grande partie la culture chinoise et peut, en ce sens, représenter la Chine.

Certes, comme tout le monde le sait, la Chine est une société avec une forte distance hiérarchique. Un des principes confucianistes en est la preuve : la stabilité de la société est fondée sur des relations inégales entre les personnes. Les cinq relations de base (souverain/sujet, père/fils, aîné/cadet, mari/femme, ami plus âgé/ami plus jeune) reposent sur des obligations mutuelles et complémentaires : le plus jeune doit respecter le plus âgé et lui obéir, celui-ci lui devant en retour attention et protection. Dans la culture chinoise confucéenne, les populations acceptent et apprécient l'inégalité, mais elles pensent que l'usage du pouvoir doit être modéré par le sens des responsabilités. Le fameux *Dizigui* (*Règles aux disciples*, 弟子規) apprend aux enfants :

Lorsque vos parents vous appellent, répondez-leur sans délai, sans les faire attendre. Quand vos parents vous demandent de faire quelque chose, n'hésitez pas à agir et ne restez pas paresseux. Quand vos

parents vous enseignent, vous devez les écouter respectueusement ; quand ils portent contre vous des critiques ou plaintes, à cause de vos erreurs commises, vous devez les accepter sans rien dire. [...]

Accompagnant les personnes âgées, vous devez vous mettre debout lorsqu'elles se lèvent; vous ne devez vous asseoir que si elles l'autorisent. Pendant la conversation avec elles, vous devez parler avec un ton doux et une voix convenable ; ce n'est pas poli de parler trop bas pour être entendu. Vous devez accélérer vos pas lorsque vous vous dirigez vers les personnes âgées et vous retirez lentement lorsque vous vous en éloignez. Lorsque vous écoutez parler les personnes âgées, vous devez les regarder droit dans les yeux, vous ne devez pas avoir le regard distrait. [...]¹⁵³

Comme l'obéissance des enfants à leurs parents est une vertu fondamentale qui persiste jusqu'à l'âge adulte, ce modèle de dépendance imprègne tous les contacts humains, y compris la relation entre l'enseignant et l'élève à l'école. En Chine, surtout avant 1990, les enseignants avaient droit au respect ; le processus d'éducation était centré sur l'enseignant. En classe, l'ordre devait régner et c'était l'enseignant qui prenait l'initiative de toute communication. Les élèves ne parlaient que s'ils y étaient invités, et ne contredisaient ou ne critiquaient jamais ouvertement le professeur. Maintenant, avec la mondialisation dans tous les domaines, les Chinois se sont rendu compte que la relation enseignant-élève devait être changée, les enseignants essaient de s'effacer en cours en laissant plus d'opportunités aux élèves pour s'exprimer.

En tant que pays ayant un indice de distance hiérarchique relativement plus faible par rapport à la Chine, la France encourage les gens à manifester leurs propres idées. Bien sûr, le respect entre parents et enfants existe, mais c'est surtout un respect entre deux individualités et entre êtres humains. L'éducation des parents a pour objectif de donner son autonomie à l'enfant pour qu'il puisse, par la suite, prendre ses propres décisions dans la vie mais aussi découvrir le monde en commettant des fautes. Quand les enfants grandissent, cette relation parent-enfant est remplacée par une relation

¹⁵³ Texte original : 父母呼，父母呼，应勿缓，父母命，行勿懒，父母教，须敬听，父母责，须顺承.....长者立 幼勿坐，长者坐，命乃坐，尊长前，声要低，低不闻，却非宜，进必趋，退必迟，问起对，视勿移..... traduit par nous-mêmes.

d'égalité. Similairement, ce même type de relation s'établit à l'école entre enseignant et élève. Le processus d'éducation est plus ou moins orienté vers l'élève, l'enseignant essaie d'initier les élèves à prendre la parole et de réaliser l'autonomie en cours. Les élèves peuvent poser leurs questions sans y être invités par l'enseignant, ils sont encouragés à exprimer leurs avis, même leurs désaccords.

2.2 Collectivisme et individualisme

Le collectivisme est un « système d'organisation sociale fondé sur la mise en commun (au profit de l'État ou de groupements plus restreints : coopératives ouvrières, communautés villageoises, cantonales, etc.) des moyens de production et généralement aussi de consommation non immédiate »¹⁵⁴. Les liens entre les individus sont très forts, il est demandé à chacun de veiller aux intérêts de la communauté ou du groupe, les valeurs communautaires et collectives sont considérées comme prioritaires car elles peuvent porter atteinte à l'unité familiale, à l'honneur et à la pérennité du groupe. En opposition au collectivisme, l'individualisme est une doctrine qui « met l'accent sur le développement des droits et des responsabilités de l'individu, estimant que l'État et les institutions sociales ne sont là que pour le bien des individus »¹⁵⁵. Les liens entre les individus sont faibles ; chacun prend ses propres intérêts en charge ou ceux de sa famille. On accorde une grande liberté aux autres et on n'intervient pas dans la vie privée d'autrui. Le résultat de l'enquête d'Hofstede nous montre que le degré d'individualisme d'un pays est statistiquement lié à la richesse de ce pays (voir Annexe G) : les sociétés riches, urbanisées et industrielles sont individualistes, tandis que les pays relativement pauvres, ruraux et traditionnels sont collectivistes. Il existe néanmoins des exceptions : le Japon, la Corée, Hong Kong et Singapour (nouveaux pays industriels) ont gardé un fort esprit collectiviste en dépit de leur industrialisation. Ce phénomène peut s'expliquer par une interaction entre la modernisation et la culture traditionnelle du pays.

¹⁵⁴ Cité de <http://www.cnrtl.fr/definition/collectivisme>, consulté le 3 mars 2012.

¹⁵⁵ Cité de <http://www.cnrtl.fr/definition/individualisme>, consulté le 3 mars 2012.

Geneviève Vinsonneau trouve que la société collectiviste et la société individualiste sont opposées par rapport à la doctrine qu'elles préconisent respectivement, elle explique dans son ouvrage *Culture et contemporain* :

[...] l'individu fusionne avec son environnement et avec le passé et le futur, alors qu'il est pris dans les déterminants de son lignage et les exigences de cohésion du groupe auquel il appartient. De son alignement sur les prescriptions de rôles liées à son statut dépendent son acceptation et sa reconnaissance par le groupe, mais aussi le bon ordre social et l'honneur de sa famille. Ainsi, groupe, famille, clan sont omniprésents dans l'existence de l'individu : en toutes circonstances le partage est un impératif auquel nul ne peut se soustraire.

[...] le modèle d'individu qui habite les sociétés occidentales (la plupart des pays occidentaux ont souvent une culture individualiste)¹⁵⁶ se caractérise par la prégnance d'un moi différencié, localisé dans un corps unifié, existant par lui-même ; en relation avec les normes recommandées d'autonomie et d'indépendance de la personne à qui il est prescrit de se détacher de son groupe familial et de ses parents pour réaliser son épanouissement personnel.¹⁵⁷

Ce commentaire nous amène à réfléchir sur les différences culturelles entre la Chine et la France : la séparation entre un enfant devenu adulte et ses parents par exemple. La séparation peut être douloureuse, mais les Français restent heureux, ils souhaitent aller plus loin, chercher un ailleurs, s'intéresser à l'autre. Celui qui part en voyage à la recherche de nouveauté est plutôt béni que condamné, car il continue à vivre, à accroître ses connaissances. Les Français croient que l'homme peut dominer la nature, cultiver une vision d'un monde plus large et fréquenter des groupes sociaux diversifiés. L'éducation qu'ils reçoivent dès l'enfance les prépare à aller plus loin, à faire face à de nouvelles situations et à affronter l'inconnu et l'imprévu. Cette séparation, enfant adulte-parent est donc acceptée positivement. Quant à la Chine, considérée comme une société typiquement collectiviste, elle insiste sur une sensation d'appartenance. Un jeune homme éloigné de sa famille ou de sa communauté sera plutôt malheureux et

¹⁵⁶ C'est nous qui ajoutons l'explication.

¹⁵⁷ VINSONNEAU Geneviève, *Culture et comportement*, Armand Colin, 2de édition, Paris, 2000, p. 127

suscitera souvent la compassion des autres, car les Chinois croient que c'est le groupe d'appartenance qui est la principale source de l'identité d'un individu et qu'il n'y a que dans ce groupe qu'on peut recevoir une protection sûre contre les difficultés de la vie. Il faut avouer que les mœurs, la pensée, les habitudes des Chinois changent au fur et à mesure de l'ouverture de la Chine. À l'heure de la mondialisation, de plus en plus de jeunes Chinois partent pour Pékin, Shanghai et d'autres grandes villes internationales où on a beaucoup plus d'opportunités de trouver du travail et nombre de parents préfèrent envoyer leur enfant à l'étranger pour étudier les techniques modernes et aussi pour avoir un horizon plus large. Bien que la séparation soit douloureuse, les parents gardent toujours un espoir pour un bel avenir de leur enfant.

Nous ne pouvons parler du collectivisme chinois sans réfléchir à la notion de « face ». Les Chinois accordent beaucoup d'attention à leur « face », car « garder la face » signifie « garder sa dignité » et « ne pas compromettre la réputation de son groupe ». D'après le Professeur Zheng Lihua, il y a trois types de « face » dans la langue chinoise¹⁵⁸ : le premier se réfère à la réputation morale, c'est-à-dire à la qualité qu'un individu doit posséder pour être inséré dans la société et qui fait partie intégrante de sa personnalité. Cette première « face » est très importante pour vivre dans un groupe et s'en faire reconnaître par ses membres. Le second type de « face » désigne plutôt le prestige social que la société reconnaît à un groupe ou à un individu ; elle représente une admission de sa propre valeur par la société. Le troisième signifie la faveur, renvoie à un sentiment issu d'une relation sociale, quand une personne donne la « face » à une autre, c'est-à-dire lui donne compassion ou aide. La « face » est l'expression imagée de la relation que chacun doit établir dans son environnement social. Ces trois types de « face » démontrent tous une bonne relation entre les êtres humains (réputation, prestige ou faveur) ; si les gens dans un groupe peuvent « garder la face », « avoir la face » ou « donner la face », cela signifie que ce groupe est en pleine harmonie. Dans la doctrine collectiviste, l'harmonie occupe une place très importante qui garantit la stabilité de la

¹⁵⁸ Les définitions de différents types de « face » sont basées sur *Dictionnaire de la langue chinoise contemporaine* et *Les stratégies de communication des Chinois pour la face* (thèse de Zheng Lihua, Université de Paris, 1994)

famille, du groupe, de la communauté et même de la société. Pour maintenir cette harmonie, la politesse et la coopération sont indispensables. Tandis qu'en France avec sa culture plus individualiste, la franchise, la clarté, l'affirmation de soi, la compétition, le conflit ouvert sont des valeurs primordiales, car les Français attachent de l'importance au « respect de soi » qui sert de support fondamental à l'individualisme.

2.3 La conception du temps

Le Professeur Wu Hongmiao nous présente sa compréhension de la conception du temps issue de différentes cultures dans l'article *A travers les cultures* ; il dit que la conception qualitative du temps implique la participation de l'homme et qui dit homme dit naturellement culture. E.T. Hall, l'un des pionniers de la recherche interculturelle, pose que « chaque culture a son propre 'langage' temporel »¹⁵⁹. Mais bien avant Hall, E. Durkheim voit déjà essentiellement dans le temps un phénomène collectif, un produit de la conscience collective. Pour lui, les membres d'une société ont en commun la même conscience du temps ; le temps est un produit de la vie sociale et fait l'objet de représentations collectives. Il se divise en une infinité de processus correspondant à différentes activités, qui se rassemblent ensuite pour former un rythme culturel global¹⁶⁰. Cette dimension culturelle de la conception du temps, qui suscite notre intérêt, nous semble mériter un développement.

La conception du temps est avant tout le reflet du temps naturel, c'est-à-dire le temps en tant que réalité du monde, dans notre esprit. Or, il ne s'agit pas d'un reflet automatique, comme l'effet d'un miroir, mais d'un reflet qui suit un processus dynamique, passant par la perception humaine. Chaque culture ayant ses propres modes de perception, conditionnés eux-mêmes par l'histoire de cette dernière, le monde ainsi vu à travers des lunettes culturelles n'est pas perçu de la même manière. De ce fait, une réalité temporelle, filtrée par la perception de l'esprit humain, ne saurait représenter la

¹⁵⁹ HALL E.T. et HALL M.R., *Guide du comportement dans les affaires internationales*, A. Colin, Paris, p. 36

¹⁶⁰ HASSARD J. Pour un paradigme ethnographique du temps de travail, *L'individu dans l'organisation*, Les presses de l'université Laval, Edition ESKA, 1990, p. 223

même chose pour des cultures différentes. Pour les Chinois, le temps est plutôt social ; chez eux, il n’y a pas de frontière très claire entre le temps de travail et le temps privé. Comparés aux Chinois, les Français distinguent assez bien le temps de travail du temps privé. Ils considèrent le temps hors du travail comme leur richesse personnelle et ne souhaitent pas être dérangés. Nous prenons par la suite quelques exemples afin de préciser la perception différente des Chinois et des Français pour le temps.

Toujours dans son article *A travers les cultures*, Professeur Wu nous présente un autre phénomène sur la différente conception du temps : ‘dix heures du soir’. Cette heure n’a pas la même signification pour les Chinois et les Français. En France, il s’agit d’un temps plutôt privé, moment où l’on évite en général d’appeler pour ne pas déranger. En Chine, c’est un temps plutôt social et on ne se sent pas dans l’obligation de s’excuser si l’on téléphone chez quelqu’un à cette heure-là.

En ce qui concerne les vacances, on peut en profiter pour se détendre. Pour les Français, les vacances sont importantes ; ils n’aiment pas s’occuper d’affaires professionnelles pendant les vacances et espèrent apprécier de tout cœur les plaisirs de la vie. La plupart des Chinois croient que les vacances ou les jours fériés leur donnent une bonne occasion de faire des choses qu’ils ne peuvent pas faire pendant les jours de travail, telles que s’engager dans un travail secondaire pour gagner plus d’argent, apprendre une autre technique, etc. Pour les élèves, réviser les leçons pendant les vacances est une chose tout à fait normale. En Chine, les jours fériés et les vacances sont la période de pointe pour les magasins et les supermarchés ; mais en France, les magasins et les supermarchés sont fermés pour que tout le monde puisse se reposer en famille.

Les Chinois ont l’habitude de partir un peu en avance quand ils se rendent à un rendez-vous, ce qui, d’après eux, évite d’être en retard s’ils rencontrent un incident en route. Selon la culture chinoise, le retard au rendez-vous peut donner aux autres une mauvaise impression. Cependant, les Français pensent qu’arriver à l’heure est une attitude correcte, mais un léger retard ne cause aucun problème non plus, car cela peut

laisser aux autres plus de temps libre pour des choses imprévues. Si les Chinois sont invités à manger à la maison, ils préfèrent arriver à l'heure, même un peu en avance. Selon la culture chinoise, être ponctuel montre le respect de l'interlocuteur ou de l'hôte ; arriver un peu en avance, c'est pour aider à la cuisine. Mais pour les invités français, arriver en avance ou trop juste va embarrasser l'hôte, parce qu'il est possible que le repas ne soit pas encore prêt.

Nous revenons à un phénomène culturel sur l'âge. En Chine, on peut facilement demander son âge à une personne âgée, parce que la vieillesse mérite le respect des autres dans les relations interpersonnelles. Tandis qu'en France, il est plutôt impoli de demander son âge à une personne; l'âge, pour les Français ou les Occidentaux, est quelque chose de privé et la vieillesse est considérée comme une valeur perdue. Dans la langue chinoise, on distingue bien entre « frère aîné (xiong, 兄) » et « frère cadet (di, 弟) », parce que le décalage d'âge engendre des droits inégalitaires et des obligations tout à fait différentes. À l'opposé du chinois, dans la langue française, le mot « frère » se rapporte généralement aux deux personnes qui ont les mêmes parents ; dans certains cas exceptionnels, on utilise « aîné » et « cadet » pour indiquer la différence d'âge, parce que le fait d'être aîné ou cadet n'a pas une importance cruciale dans la famille française.

Ici, nous tentons d'introduire deux définitions temporelles bien importantes : le polychronisme et le monochronisme. Le « polychronisme » est caractérisé par la diversité et la simultanéité des activités, système dans lequel on est tenté de faire plusieurs choses à la fois ; le « monochronisme » est un système où l'on ne prend en considération et où l'on ne fait qu'une chose à la fois¹⁶¹. À partir de ces définitions, le professeur Zheng Lihua conclut ainsi : « dans les cultures polychroniques, le temps est perçu comme circulaire alors que dans les cultures monochroniques, on considère le temps comme linéaire, semblable à une route qui se déroule dans le futur à mesure

¹⁶¹ HALL E.T. et HALL M.R., *Guide du comportement dans les affaires internationales*, A. Colin, Paris, p. 42

qu'on avance, route divisée en segments ou en compartiments bien rangés »¹⁶². Les mots « circulaire » et « linéaire » nous font penser tout de suite à la façon différente de servir les plats en Chine et en France. Pour les Chinois, tous les plats sont dès le début portés sur la table et placés selon un ordre spatial (souvent placés en cercle, c'est-à-dire, centre et alentour), on peut prendre en même temps l'entrée et le plat chaud, même le dessert si l'on veut. Tandis qu'un repas français se sert en respectant l'ordre chronologique : entrée, plat principal, dessert ; il faut finir l'entrée avant de commencer le plat principal et on ne peut pas revenir au plat principal si l'on est déjà dans la troisième étape – le dessert. De cette observation, nous pouvons juger en gros que les Chinois sont polychroniques et les Français monochroniques. Encore une fois, tout est relatif. Par rapport aux États-Unis et aux pays nord-européens, les pays latins, comme la France, sont plutôt les pays polychroniques. Mais quand nous comparons les pays européens avec la Chine, cette dernière représente une culture fort polychronique. Prenons l'agenda pour exemple : les Chinois n'ont pas d'habitude d'utiliser l'agenda, parce que les rendez-vous qu'on prend sont plutôt provisoires, une visite amicale survenue est une bonne surprise pour l'hôte et on dit souvent « quel bon vent vous amène ici » pour exprimer la joie de cette visite. Certes, depuis quelques années, les Chinois commencent à prendre l'habitude de fixer un rendez-vous un peu plus tôt avant la visite. Mais ce genre de rendez-vous fonctionne seulement pour un délai plus ou moins court entre la prise de rendez-vous et le rendez-vous lui-même : un rendez-vous pris pour le lendemain est sûr, mais pour la semaine suivante, on doit téléphoner avant le départ pour s'assurer de sa validité. Cependant, les Français utilisent très souvent leur agenda pour noter un rendez-vous dans quelques jours, même dans quelques semaines. Ils sont relativement sûrs de la validité du rendez-vous déjà pris, parce que d'après eux, une fois que la date et le lieu sont fixés, on ne doit pas les modifier légèrement. Ces attitudes différentes entre le peuple des deux pays démontrent une conception différente du temps.

¹⁶² ZHENG Lihua et DESJEUX Dominique, *Entreprises et vie quotidienne en Chine – approche interculturelle*, l'Harmattan, Paris, 2002, p. 45

Le temps, dimension fondamentale de toute activité humaine, est un élément socioculturel, lié aux représentations de la nature, de la vie et des rapports sociaux, propres à chaque culture. De tous ces exemples cités plus haut, nous constatons que la conception du temps n'est pas un simple phénomène culturel, elle lie étroitement la conception des valeurs, aux us et coutumes et aux pratiques sociales. Pour comprendre le sens du temps dans un pays, il faut tout d'abord en comprendre son histoire et sa culture.

Influencés profondément par le confucianisme, les Chinois cherchent à se développer en parfaite harmonie avec leur environnement à la fois humain et naturel. Parallèlement, ce collectivisme populaire renforce encore le confucianisme. Quant aux Français, la foi, la religion et les philosophies les incitent à mettre l'accent sur eux-mêmes, encourageant chaque individu à progresser par ses propres efforts. Au cours de cette évolution, les deux pays prennent leur propre direction culturelle. Malgré des différences de cultures, les deux pays échangent, se comprennent et s'apprécient...

3. En ce qui concerne « l'interculturel »

3.1 Définition de « l'interculturel »

À l'origine, la notion de « l'interculturel » se rapporte aux études comparatives basées sur des statistiques de données culturelles, mais le terme a progressivement acquis le sens d'interaction culturelle. Les principales théories sur la communication interculturelle (cross-cultural communication) sont basées sur les études réalisées sur les différentes valeurs existant parmi les cultures, en particulier les travaux de E.T. Hall, G. Hofstede et F. Trompenaars dans les années 70 et 80. En 1972, *the International Association for Cross-Cultural Psychology* (IACCP) est créée pour étendre les études concernant le rôle et l'influence des facteurs culturels sur les comportements humains ; en association avec *The Journal of Cross-Cultural Psychology*, dont le but est de mettre en place une discussion interdisciplinaire au sujet des effets des différences culturelles.

Le mot « interculturel » a été utilisé pour la première fois en pédagogie au début des années 1980 par l'UNESCO et désigne « un mode particulier d'interactions et d'interrelations qui se produisent lorsque des cultures différentes entrent en contact, ainsi que l'ensemble des changements et des transformations qui en résultent. »¹⁶³ Le Conseil de l'Europe à Strasbourg donne sa définition dix ans plus tard en divisant le mot « interculturel » en deux parties « inter » et « culturel » :

L'emploi du mot 'interculturel' implique nécessairement, si on attribue au préfixe 'inter' sa pleine signification, interaction, échange, élimination des barrières, réciprocité et véritable solidarité. Si au terme 'culture' on reconnaît toute sa valeur, cela implique reconnaissance des valeurs, des modes de vie et des représentations symboliques auxquels les êtres humains, tant les individus que les sociétés, se réfèrent dans les relations avec les autres et dans la conception du monde.¹⁶⁴

Selon Rachel Marchand, cette définition se présente comme un choix pragmatique face au multiculturalisme qui caractérise les sociétés contemporaines. M. Abdallah-Preteceille nous montre sa conception de l'interculturalité en 1995, elle croit qu'on ne rencontre pas une culture mais des individus et des groupes qui mettent en scène une culture et que les cultures se manifestent à travers les passions, les émotions, les sentiments qu'éprouvent entre ces individus et ces groupes différenciés, toute cette affectivité est issue de leur éducation, de leur formation, de leur existence et de leur culture nationale¹⁶⁵. Quant à E.M. Lipiansky, il souligne que l'interculturel est un processus de reconstitution, il faut d'abord trouver les similitudes et les différences entre les deux cultures pour la définition de Soi et celle de l'Autre, et puis basée sur ces deux définitions, naît une interaction, voire une reconstitution¹⁶⁶. Pour J.L. Albert et J.F.

¹⁶³ Définition tirée de *l'Influences de la culture et de l'identité sur l'apprentissage du FLE : étude comparative des enseignements/apprentissages en France et en Chine*, MARCHAND Rachel, thèse, Université de Nancy 2, 2008, p. 66

¹⁶⁴ CONSEIL DE L'EUROPE, *L'Interculturalisme : de l'idée à la pratique didactique et de la pratique à la théorie*, Strasbourg, 1986, cité par Maddalena de Carlo dans *L'interculturel*, CLE, 1998, p. 40

¹⁶⁵ DEMORGON J. et LIPIANSKY E.M., *Guide de l'interculturel en formation*, Retz, Paris, 1999, p. 229

¹⁶⁶ CAMILLERI C. et VINSONNEAU G., *Psychologie et culture : concepts et méthodes*, A. Colin, Paris, 1996, p. 2

de Pietro, il n'y a pas de frontières clairement établies entre les cultures, parce qu'elles sont de proche en proche interdépendantes avec les cultures environnantes. Le rôle de l'interculturel, c'est de « recenser des différences et des similitudes afin de prévoir les problèmes qui pourraient surgir au cours des contacts, mais aussi les conditions d'une rencontre réussie et d'un enrichissement mutuel »¹⁶⁷.

Enfin, pour bien comprendre la définition de « l'interculturel », il nous est nécessaire de mentionner deux autres substantifs « multiculturel » et « transculturel » qui ont la même racine que « l'interculturel » :

- « multiculturel » : sous des conceptions multiculturelles, on admet la diversité de cultures, en soulignant la différence et en proposant des politiques relativistes de respect, qui renforcent souvent la ségrégation.¹⁶⁸
- « transculturel » : ce qui est transculturel, c'est ce qui transite d'une culture vers une autre : une modalité alimentaire, vestimentaire, un rite religieux, une technique peuvent être dans ce cas. Une donnée est transculturelle quand elle a pénétré une multiplicité de cultures. Elle les traverse toutes et leur est commune. Il faut souligner que le transculturel n'appartient pas à telle ou telle culture acquise, il constitue une donnée qui les transcende. Le transculturel concerne aussi un idéal, une valeur qui permet à des acteurs de culture différente de pouvoir s'accepter comme faisant partie d'un même ensemble¹⁶⁹.

Dans la société moderne, surtout à l'heure de la mondialisation, toutes les cultures se rencontrent et s'affrontent, ainsi apparaissent des mots « interculturel », « multiculturel » et « transculturel ». Face à ces cultures différentes, la meilleure voie est de se comprendre et de se considérer comme complémentaires, « car toute culture

¹⁶⁷ ALBERT J.L. et de PIETRO J.F., Approche des phénomènes interculturels à travers l'étude de la conversation exolingue, *L'interculturel en éducation et en sciences humaines(2)*, Toulouse, 1985, p. 11

¹⁶⁸ THIEBLEMONT-DOLLET S., *L'interculturalité dans tous ses états*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 2006, p. 88

¹⁶⁹ DEMORGON Jacques, *Critique de l'interculturel : l'horizon de la sociologie*, Anthropos, Paris, 2005, p. 156

cherche le rendez-vous avec une autre, ceci peut lui apporter des *mannes*, lui ouvrir un nouvel horizon et lui promettre un nouveau cycle de vie »¹⁷⁰. Depuis la Guerre de l'Opium, nous constatons que les intellectuels chinois ne cessent d'apprendre auprès de l'Occident, d'abord la fabrication des armes, puis la technologie et l'ingénierie et ensuite le système d'éducation ainsi que les sciences sociales. C'est dans ce contexte social que Li Jieren s'est décidé à étudier en France. D'après Li, faire les études en France offre justement cette opportunité de rencontrer et d'affronter la culture française. C'est à force de l'étudier que Li acquiert un nouvel horizon et forme son propre esprit interculturel.

3.2 Une littérature interculturelle

Pour la liaison entre la littérature et son contexte culturel, Bakhtine a souligné trois points¹⁷¹:

- La littérature est une partie inséparable de la culture, les études littéraires ne doivent jamais extraire de l'ambiance culturelle d'une certaine époque.
- Diverses cultures communiquent, dépendent et interagissent, leurs dialogues et ouvertures l'une à l'autre sont justement le motif du développement pour elles-mêmes.
- Il faut « comprendre les faits littéraires dans un ensemble uni par des genres culturels de cette époque-là » afin de désigner « les courants profonds et puissants de la culture qui dominant décisivement les créations d'écrivain, notamment le courant folklorique chez les bas-fonds ».

Ainsi, écrire, pour l'auteur, n'est pas simplement extérioriser une subjectivité sentimentale, c'est également entrer en contact avec autrui par l'intermédiaire d'une

¹⁷⁰ WU Hongmiao, à travers les cultures, *Chine et mondialisation*, Actes du troisième séminaire interculturel sino-français de Canton, 2004, p. 63

¹⁷¹ HODGSON Richard, Mikhaïl Bakhtine et la théorie littéraire contemporaine, *Liberté*, vol. 37, n. 4, (220) 1995, p. 48-56.

œuvre. « Par l'art seulement, disait Proust, nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre, et dont les paysages nous seraient aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune »¹⁷². En effet, le processus de la connaissance d'une autre culture implique la réception d'une réalité culturelle extérieure, d'une imprégnation. Lieu d'une confrontation avec une pensée du « dehors », mais également lieu de compréhension et d'incompréhension, de facilité et de difficulté, c'est un voyage qui ne consiste pas à opposer des mondes mais à s'ouvrir sur un décloisonnement de la pensée. Les écrivains, comme Li Jieren, qui baignent dans les deux cultures, cherchent toujours une harmonie entre la connaissance de « soi » et l'appréciation de « l'autre ». L'impact des spécificités culturelles et sociales oriente leurs pratiques, leurs choix et leurs goûts littéraires. Nous constatons que tout ancrage culturel influe sur leur façon d'écrire, leur vision du monde n'est pas la même que celle de leurs compatriotes, leur style et leur but non plus.

Ayant vécu plusieurs années en France, Li Jieren entre en contact avec la société française et sa culture. En étudiant les œuvres et la personnalité de Flaubert, il comprend mieux l'objectif, le style d'écriture des œuvres flaubertiennes, surtout ceux de *Madame Bovary*. Face à la culture chinoise et à l'éducation confucianiste qu'il reçoit en Chine depuis sa naissance, tout en s'imprégnant dans l'esprit du mode de vie occidental, Li Jieren forme sa propre façon de penser qui est née du conflit des cultures chinoise et française et qui est différente, à la fois, de l'esprit traditionnel chinois et de la conception occidentale. Ceci est connu chez Li Jieren, c'est justement un effet interculturel. À l'époque de la Révolution Xinhai, il y a pourtant bon nombre de Chinois qui ont eu le même parcours culturel que celui de Li Jieren. Se fondant sur leur culture originelle, ils reçoivent la pensée occidentale et établissent « la nouvelle culture », qui sera propagée pendant longtemps par l'intelligentsia chinoise d'alors.

¹⁷² PROUST Marcel, *Le temps retrouvé*, Gallimard, Paris, 1990, p. 202

Au colloque *Les manières d'apprendre* de Cerisy en 1988¹⁷³, R. Bureau et D. de Saivre communiquent sur leurs études concernant l'interculturel. Pour eux, les études interculturelles se divisent en deux grands ensembles : le premier a trait aux études comparatives portant sur des aspects divers du comportement humain dans des sociétés différentes (socialisation cognitive, affective, comportementale), le second regroupe les travaux relatifs aux processus d'interaction entre groupes et individus relevant de cultures différentes. Ils sont liés à l'ethnométhodologie, l'anthropologie cognitive, les études sur la communication. Ces « deux grands ensembles » expliquant le processus des études interculturelles nous serviront de base de recherches pour comprendre les raisons pour lesquelles Li Jieren, considéré comme adepte de Flaubert, conçoit pour Belle-sœur Cai une fin différente de celle d'Emma, héroïne de son maître. Tout en suivant la théorie de R. Bureau et D. de Saivre, dans les chapitres suivants, nous tenterons de comparer d'abord les différents aspects des deux héroïnes et ensuite, dans une perspective interculturelle, les différents points de vue des deux écrivains sur l'environnement social, la littérature choisie et la valeur de la vie.

¹⁷³ Bureau R. et De Saivre D. (dir), Apprentissage et cultures. *Les manières d'apprendre*, Actes du Colloque de Cerisy, Karthala, Paris, 1988, p. 35

Chapitre II Les différences entre les deux héroïnes

Généralement, ce qui détermine les comportements, les sentiments et même le destin d'un personnage, ce sont son caractère, le contexte social et son attitude envers la vie. Ces trois éléments fonctionnent non seulement ensemble, mais aussi sont mutuellement cause et effet, ils dessinent ainsi les parcours différents des personnages. Ainsi, une étude sur les trois points précités de Madame Bovary et de Belle-sœur Cai est indispensable pour trouver les raisons de leurs destinées différentes.

Certes, la première lecture du roman *Rides sur les eaux dormantes* de Li Jieren nous offre l'image d'une jeune femme qui a plusieurs points communs avec Madame Bovary de Flaubert au niveau de la physionomie, du statut social et du parcours de vie. Ainsi, Zhang Yinde révèle tout d'abord la ressemblance frappante entre ces deux femmes dans son œuvre *Le Roman chinois moderne*. Mais il croit que l'analogie ne va pas plus loin que ce premier degré : « un grand nombre d'éléments les sépareront »¹⁷⁴. Nous tentons maintenant donc de montrer « ce grand nombre d'éléments » du point de vue du caractère, de l'environnement ainsi que de l'attitude envers la vie. Ces différences nous aideront à mieux comprendre pour quelles raisons les deux femmes connaissent une fin différente.

1. Caractère

Le mot « caractère » désigne un trait propre à une personne, à une chose, et qui permet de la distinguer d'une autre, de la juger. Francis Bacon, philosophe britannique, a une maxime assez connue : le caractère propre de l'homme décide de son destin. Par inférence, nous pouvons obtenir l'expression inverse : le destin différent des hommes est décidé par leur caractère différent. Ainsi, nos recherches sur le destin différent des deux femmes commencent par une étude de leur caractère.

¹⁷⁴ ZHANG Yinde, *Le roman chinois moderne 1918-1949*, Presses universitaires de France, Paris, 1992, p. 231

Il n'est pas possible que deux femmes qui ont un parcours similaire n'aient aucun point commun concernant leur caractère : Madame Bovary est belle, vaniteuse, pleine d'illusions et opiniâtre. Pendant toute sa vie, elle a été à la recherche de l'amour, de la jouissance et a lutté contre le destin. Néanmoins, est-ce que Belle-sœur Cai n'est pas séduisante, vaniteuse ? Est-ce qu'elle n'a pas couru après la richesse et le luxe en se révoltant contre le destin ? Chez Belle-sœur Cai, nous pouvons sûrement voir l'image de Madame Bovary. Mais Belle-sœur Cai est tout d'abord une Chinoise. Ses rêves, l'objectif de sa vie et ses réactions devant la réalité insatisfaisante et son caractère la différencient de son homologue française. Dans *Madame Bovary*, Flaubert nous montre une Emma éprise de romantisme et d'illusion, mais dans *Rides sur les eaux dormantes*, l'héroïne Belle-sœur Cai est une femme qui reste très lucide devant la réalité. Elles ont certes beaucoup de points communs, mais elles ont également une divergence essentielle, c'est une différence entre l'esprit romantique et l'esprit pragmatique.

Emma et Belle-sœur Cai sont toutes les deux des filles de la campagne, elles rêvent de la vie dans une grande ville. Mais, en ce qui concerne leur caractère, les deux femmes divergent. Emma est une femme pleine d'esprit romantique ; elle est sensible, sentimentale, rêveuse et vaniteuse. Tout cela entraîne sa mauvaise appréciation de la valeur de la vie et son manque de connaissance de la société cruelle. Au couvent, Emma prend l'habitude de vivre dans son imagination après avoir lu beaucoup d'ouvrages romantiques. Elle s'est enfoncée dans son rêve de la vie mondaine et n'en est jamais sortie jusqu'à la fin de sa vie. Quand elle lit les livres-albums de ses camarades, « maniant délicatement leurs belles reliures de satin, Emma fixait ses regards éblouis sur le nom des auteurs inconnus qui avaient signé, le plus souvent, comtes ou vicomtes, au bas de leurs pièces » (M.B, p. 52). Dans les yeux d'Emma, tout est lié à une vie romantique. Elle « avait aimé l'église pour ses fleurs, la musique pour les paroles de romances, et la littérature pour ses excitations passionnelles » (M.B, p. 54). Et même après le mariage avec Charles, ayant vu le vicomte au bal de Vaubyessard, Emma croit qu'apparaît l'homme de ses rêves. Mais quand le bal finit, tout est fini. Même si le rêve d'Emma est brisé, elle garde soigneusement toutes les affaires qu'elle a préparées pour

ce bal, parce qu'elles commémorent ses rêves brisés. Yonville pourtant apparaît à Charles comme un compromis honnête entre la campagne profonde (les Bertault et Tostes) et la ville. Or, Emma ne rêve pas de sous-préfecture mais de Paris : « Paris plus vaste que l'Océan, miroitait donc aux yeux d'Emma dans une atmosphère vermeilles » (M.B, p. 76). Du village à l'océan, la rêverie est illimitée. Aucun espace clos, si vaste soit-il, ne saurait convenir à Emma. Seul le déménagement l'apaise un instant. Avec une grande précision visuelle, elle connaît par cœur le plan de la capitale, les manifestations mondaines, les strates de la bonne société. Elle invente tous les détails, des décors et des costumes : « Venait ensuite la société des duchesses : on y était pâle ; on se levait à quatre heures ; les femmes, pauvres anges ! portaient du point d'Angleterre au bas de leur jupon [...] »¹⁷⁵ Ainsi, dans le cinquième chapitre de la deuxième partie, l'auteur donne une description lucide et directe des traits de caractère d'Emma : « Mais, elle était pleine de convoitises, de rage, de haine. Cette robe aux plis droits cachait un cœur bouleversé, et ces lèvres si pudiques n'en racontaient pas la tourmente » (M.B, p. 132).

Belle-sœur Cai dans le roman *Rides sur les eaux dormantes* représente la femme typiquement sichuannaise, elle est piquante, ambitieuse, courageuse, franche et elle a un très fort caractère. Au lieu d'être satisfaite de la vie de campagne, elle aspire à une vie dans une grande ville. Donc, « à douze ans, elle avait bandé ses petits pieds » (R.E.D, p. 44). Quand elle souffre trop, sa mère a pitié d'elle et lui conseille de desserrer la bande en disant : « ma fille, nos pieds de campagnardes ne sont pas comme ceux des dames et des demoiselles de la ville. Pourquoi les bandes-tu si serré ? » Elle répond : « C'est mon affaire ! Pourquoi les pieds des campagnardes ne doivent-ils pas être bandés serré ? Je veux absolument bander mes pieds. Je le veux, je le veux ! Même si je meurs de douleur, c'est mon affaire ! » (R.E.D, p. 44). Quand elle parle avec Luo de la religion étrangère, elle montre ses propres opinions politiques et son admiration pour les gens qui voyagent beaucoup et qui connaissent des aventures. Et quant à la raison pour laquelle elle est tombée amoureuse de Luo, l'idée que « [son] cousin (Luo) a beaucoup circulé et connaît bien le monde » (R.E.D, p. 72) arrive au premier rang. Dans la scène de la visite au

¹⁷⁵ HERMINE Micheline, *Destins de femmes, désir d'absolu*, Beauchesne, Paris, 1997, p.182

monastère Qingyang au chapitre huit de la cinquième partie, l'auteur nous décrit une Belle-sœur Cai qui aime se montrer forte : « les femmes, ayant des pieds bandés, n'avaient pas beaucoup de force. Après avoir fait un effort pour monter une seule fois l'escalier, les sourcils froncés, le visage rouge et les mains aux hanches, elles ne pouvaient plus respirer en disant : comme c'est épuisant ! Je ne grimperai plus jamais si haut ! » (R.E.D, p. 224) Mais la Belle-sœur Cai ne veut pas montrer sa faiblesse. « Le sourire aux lèvres, des souliers plats aux pieds, en regardant ces femmes, elle monta d'une seule haleine jusqu'à la terrasse de Guanyin... Déjà, elle s'était montrée plus courageuse que les autres, mais elle ne s'arrêta pas là ; pour finir, elle monta jusqu'à la plus haute tour et y brûla des bâtonnets d'encens » (R.E.D, p. 224). Quand Tian le Grand se moque d'elle en disant : « Voilà le prix de l'amour-propre ! Les pieds bandés ne sont pas commodes, n'est-ce pas ? » (R.E.D, p. 224), Belle-sœur Cai lui fait tout de suite la tête. Ainsi les traits de caractère de Belle-sœur Cai apparaissent-ils dans les descriptions très détaillées faites par l'auteur. Le comportement de Belle-sœur Cai forme un contraste vif avec celui d'Emma Bovary. Au lieu d'affronter la vie insatisfaisante et d'essayer de trouver des moyens pour s'en sortir comme le fait notre héroïne chinoise, Emma recourt à son illusion et s'enlise dans ses rêves irréalisables.

En ce qui concerne le caractère, il existe un autre phénomène très important qui permet de différencier les deux femmes : le bovarysme. Si nous comparons Emma Bovary avec Belle-sœur Cai suivant le symptôme de la maladie bovaryste, cette différence de caractère devient évidente.

Le bovarysme, quelle est donc cette étrange maladie dont le nom même atteste le succès du roman ? La première définition du bovarysme a été proposée en 1902 par Jules de Gaultier dans *Le Génie de Flaubert* pour désigner « le pouvoir d'imaginer à l'encontre de la réalité, tel qu'il s'exprime dans l'œuvre de Flaubert, s'est hypertrophié chez elle d'une façon excessive et typique »¹⁷⁶. Il explique dans le même livre qu'Emma crée en elle, en contradiction avec son être réel, un être d'imagination, fait de la

¹⁷⁶ GAULTIER Jules (de), *Le Génie de Flaubert*, Mercure, Paris, 1913, p. 111

substance de ses rêveries et de ses enthousiasmes égarés dans un lyrisme frelaté. Plus tard, le *Grand Larousse* en donne la définition suivante : « sentiment d'insatisfaction dans les domaines affectif et social, fréquent au cours de certaines névroses de la femme... il réunit un fond de vanité, une imagination exubérante avec autosuggestion, et des aspirations ambitieuses qui conduisent le sujet à se représenter au-dessus de sa condition réelle »¹⁷⁷. Ce qui caractérise d'abord le bovarysme, c'est de souffrir d'une maladie sans cause objective, sinon d'avoir quelque défaillance de l'âme, c'est une maladie qui se définit surtout par ses symptômes. C'est la face à face glacé entre un sentiment de vide et un désir de plénitude, quelque chose qui hésiterait aujourd'hui entre la dépression nerveuse et le *blues*. Voici quelques analyses des symptômes d'Emma et le caractère de Belle-sœur Cai 'non-bovaryste' :

Oisiveté et pessimisme / assiduité et optimisme

Dès le début de son mariage, Emma tente elle-même de définir son mal, « mais comment dire cet insaisissable malaise qui change d'aspect comme les nuées, qui tourbillonne comme le vent ? Les mots lui manquaient donc, l'occasion, la hardiesse » (M.B, p. 56). Lorsque les mots viennent à manquer pour définir la douleur, le corps s'exprime et commencent alors « les étouffements », les crises qui la laissent « brisée, haletante, inerte, sanglotant à voix basse et avec des larmes qui coulaient » (M.B, p. 134). Ce sentiment de vide est accentué par l'oisiveté qui fait se répéter les jours interminablement, inaugurant un temps sans repères et par conséquent insupportable. « [Les journées] allaient donc maintenant se suivre ainsi à la file, toujours pareilles, innombrables, et n'apportant rien ! » (M.B, p. 81) Or, l'avidité naturelle de son caractère qui la pousse à toujours dépenser et à se dépenser pour acquérir les hommes ou les objets, à « retirer des choses une sorte de profit personnel », ne peut se satisfaire de ce vide, et dès lors, « les appétits de la chair, les convoitises d'argent et les mélancolies de la passion, tout se confondit dans une même souffrance » (M.B, p. 133). Le sentiment de vide, c'est avant tout la sensation que tout s'égalise et devient indifférent.

¹⁷⁷ LAROUSSE, *Le Grand Larousse encyclopédique en dix volumes*, Larousse, Paris, 1960-1975, p. 320

L'oisiveté occupe une place importante pour expliquer la raison de ce sentiment de vide et d'étouffement d'Emma. Au début du mariage, Emma s'occupait de la maison et de son mari avec intérêt : elle arrangeait le décor de la maison, préparait des plats délicieux pour son mari, envoyait aux malades les comptes des visites dans des lettres bien tournées qui ne sentaient pas la facture... Mais, comme elle ne tire rien de sa conduite, elle se lasse de tout cela, parce qu'elle rejette « comme inutile tout ce qui ne contribuait pas à la consommation immédiate de son cœur » (M.B, p. 50). Elle ne fait que vivre dans son illusion. Par contre, Belle-sœur Cai est une femme travailleuse. Chaque fois que l'auteur la décrit, nous la voyons accomplir quelques besognes : quand Luo Bouche Torte entre dans l'épicerie Xingshun après être rentré au Bourge avec la prostituée Liu Sanjin, Belle-sœur Cai tient « l'Enfant d'or (son fils) par les deux mains, lui (apprend) à marcher sur le perron de la boutique » (R.E.D, p. 76) ; une autre scène sur la description de Belle-sœur Cai : « les manches retroussées très haut, la Belle-sœur était en tablier devant le fourneau. Elle tenait une pelle dans une main et un petit panier de blettes dans l'autre. Une fumée chaude sortait de la poêle où l'huile paraissait bouillir [...] » (R.E.D, p. 148). Nous avons aussi trouvé dans le roman une explication de l'auteur faite au passage du mariage qui révèle l'assiduité de cette femme :

Un haut tabouret en forme de rectangle et, devant lui, une chaise basse en bois, à dossier droit, constituaient les deux pièces les plus précieuses de l'héritage de Xingshunhao. C'étaient les sièges du caissier. **Le tabouret était maintenant le siège de sa femme. Le caissier ne reprenait sa place que le soir venu,** à l'heure où il faisait ses comptes ou quand sa femme s'en allait, fatiguée. (R.E.D, p. 60)¹⁷⁸

Voilà la preuve que c'est Belle-sœur Cai qui s'occupe principalement de la boutique après le mariage. L'oisiveté de Madame Bovary et l'assiduité de Belle-sœur Cai démontrent de grands contrastes.

« Larme » et « sanglot », ces deux mots sont très souvent associés à chaque scène où Emma est présente. Ceci montre son pessimisme, sa faiblesse, sa mélancolie et son

¹⁷⁸ C'est nous qui soulignons, ainsi de suite.

désespoir. En revanche, une des impressions très profondes que Belle-sœur Cai nous laisse est son « rire ». Dans le prologue du roman, au moment de la première apparition de Belle-sœur Cai, l'auteur la décrit par de très simples traits : grande, mince, correctement vêtue, mais mettant l'accent sur « son rire argentin ». Plus loin, dans les paragraphes destinés aux descriptions physique et morale de Belle-sœur Cai, l'auteur laisse libre cours à sa plume pour décrire le « rire » ou « sourire » de l'héroïne : « elle paraissait beaucoup aimer **rire**. Quand elle parlait avec maman, elle ne cessait jamais de **sourire**. [...] cette façon de **sourire** à tout moment, [...] mais, quand elle **souriait**, [...] sans cesser de **sourire**, [...] se contentait de **rire** [...] » (R.E.D, p. 23) Enfin, il conclut ainsi : « elle n'avait pas seulement une figure **agréable**, elle était aussi **active** et avait **bon caractère**. Sa voix était fraîche, claire et distinguée, surtout quand elle **riait**, et sonnait agréablement à l'oreille » (R.E.D, p. 33). Le « rire » ou « sourire » de Belle-sœur Cai est souligné plus de dix fois en moins de deux pages, ceci prouve suffisamment l'intention de l'auteur de mettre en évidence ce caractère de l'héroïne. De plus, dans le texte principal, on trouve très souvent des expressions comme « se mettre à rire », « sourire sans rien dire » et « éclater de rire » pour dépeindre Belle-sœur Cai. De ces analyses, il n'est pas difficile de déchiffrer l'objectif de Li Jieren : il voulait montrer au lecteur une femme optimiste et active se distinguant nettement de Madame Bovary qui s'accompagne très souvent de « larmes » et de « sanglots ». De la répétition des expressions telles que « les sanglots » et « les larmes » à l'égard de Madame Bovary, de même que « le rire » et « le sourire » au sujet de Belle-sœur Cai, les lecteurs tirent une impression pénétrante sur le caractère de l'héroïne. Non seulement « les sanglots » ou « les larmes » de Madame Bovary, mais aussi « le rire » ou « le sourire » de Belle-sœur Cai, la répétition de ces mots laisse aux lecteurs une impression frappante à l'égard du caractère de l'héroïne. Bien qu'il conçoive ses propres personnages en imitant le style de son maître Flaubert, Li Jieren n'a jamais oublié d'adapter son héroïne au contexte chinois. Comme Li écrit dans la préface de ce roman : « il faut créer les personnages avec le caractère typiquement chinois en appliquant le style occidental ».

L'esprit romantique / l'esprit réaliste

« Je déteste les héros communs et les sentiments tempérés, comme il y en a dans la nature » (M.B, p. 105). Cette réplique d'Emma à Léon, noyée dans la banalité d'un marivaudage pseudo-romantique, est en quelque sorte la devise du bovarysme ; la psychologie du personnage se présente ainsi : la réalité est détestable, la nature sans surprise baigne dans une insupportable tiédeur. Avant d'essayer de changer son destin par l'adultère, Emma va d'abord s'enivrer d'imagination. « Elle se demandait s'il n'y aurait pas un moyen, par d'autres combinaisons du hasard, de rencontrer un autre homme ; et elle cherchait à imaginer quels eussent été ces événements non survenus, cette vie différente, ce mari qu'elle ne connaissait pas » (M.B, p. 60). Ainsi, jamais elle ne trouvera sa place : indisciplinée au couvent, trop bien élevée pour la ferme des Bertaux, trop exaltée pour vivre autre chose que la naissance d'un amour, épouse modèle puis infidèle, mauvaise mère prise de remords ou chrétienne insatisfaite, elle ne parviendra jamais à trouver un point d'équilibre qui tienne compte des exigences de la société dans laquelle elle vit. Emma est aussi une menteuse, sa vie n'est plus qu'un « assemblage de mensonges », « C'est un besoin, une manie, un plaisir, au point que, si elle disait avoir passé, hier, par le côté droit d'une rue, il fallait croire qu'elle avait pris par le côté gauche » (M.B, p. 316). Nous pouvons mesurer là à quel point elle a pris la réalité en dégoût : le moindre détail devient l'objet d'un jeu pervers comme si le réel n'était plus supportable que perversi.¹⁷⁹

Belle-sœur Cai avait aussi des illusions concernant la vie à Chengdu, mais, elle est plutôt réaliste. En cédant à la réalité, elle sait affronter le destin et le maîtriser. Quand le rêve de se marier avec un riche à Chengdu se brise, après la mort de Madame Han, elle se rend compte qu'il est impossible de mener une vie luxueuse dans la grande ville, elle accepte l'arrangement du destin : se marier avec un épicier, l'Idiot Cai. Dans la relation adultère avec Luo Bouche Torte, elle jouit du vrai amour et se satisfait matériellement. De plus, cette relation avec Luo lui permet d'améliorer sa situation sociale : « elle peut quand même se placer tout en haut, avec les hommes à ses pieds » (R.E.D, p. 281).

¹⁷⁹ Tous les commentaires sur les symptômes d'Emma sont tirés du livre *Études de Madame Bovary*, Thierry Ferraro, Marabout, 1994, Allier (Belgique), p. 40

Cependant, Belle-sœur Cai ne s'est pas perdue dans cet amour passionné. Après la fuite de Luo, l'emprisonnement de son mari et la ruine de sa boutique, elle prend conscience de la gravité de sa situation. Au moment de la demande en mariage de Gu Tiancheng, elle saisit parfaitement la faiblesse et la puissance de Gu tout en étudiant soigneusement son avenir. Et puis, elle l'accepte et se marie avec ce converti qui n'a jamais d'opinion propre et qui est facile à manipuler. Tout au long du roman, Belle-sœur Cai est toujours une femme lucide et réaliste. Elle sait très bien ce qu'elle désire et fait tout son possible pour le réaliser.

Par rapport aux mensonges faits par Emma, Belle-sœur Cai est une femme honnête et franche qui a du courage à faire face à l'adultère qu'elle vit avec Luo. Avec son caractère insensible à ce qui l'entoure, l'Idiot Cai n'aurait jamais pu s'apercevoir de l'amour secret entre sa femme et Luo. Mais, après avoir bien réfléchi, Belle-sœur préfère parler franchement avec son mari. Elle pense que « ce serait beaucoup mieux que d'être insultée, punie et mise à mort après un complot manqué contre son mari » (R.E.D, p. 181). Ainsi, cet amour adultère n'est plus un secret ni pour l'Idiot Cai ni pour les autres, et ces deux amoureux peuvent exprimer leurs sentiments affectueux devant tout le monde.

Le refus de vivre / la poursuite pragmatique

Le mariage, la maternité, l'adultère, mais aussi la passion pour l'art, ce sont là autant de désillusions qui vont faire grandir en Emma ce refus de vivre qu'elle porte en elle.

Comme la plupart des héros de Flaubert, Emma Bovary est marquée par l'échec, un échec irrémédiable face à tous les rêves de sa vie : Emma veut sortir de la vie monotone avec son père à la ferme de Bertaux par le mariage avec Charles, mais ce mariage rend sa vie plus lourde ; inspirée des poèmes et des romans qu'elle lit, elle rêve de vivre avec un chevalier ou un aristocrate dans un château, finalement son mari est un homme épais, insensible et banal qui ne connaît pas grand-chose même sur son métier ;

au moment de l'accouchement, elle espère accoucher d'un garçon afin d'être récompensée pour toute la faiblesse qu'elle subit en tant que femme, cependant, c'est une fille ; elle désire vivre des aventures avec l'homme de ses rêves, en revanche, son premier amour l'abandonne et le deuxième l'ennuie. Après tous ces échecs dans la vie d'Emma, l'auteur déclare :

[...] Quelle abondance d'illusions ! Il n'en restait plus maintenant ! Elle en avait dépensé à toutes les aventures de son âme, par toutes les conditions successives, dans la virginité, dans le mariage et dans l'amour – les perdant ainsi continuellement le long de sa vie, comme un voyageur qui laisse quelque chose de sa richesse à toutes les auberges de la route. (M.B, p. 206)

Quelle que soit la force de l'imagination, « au bout d'une distance indéterminée, il se trouve toujours une place confuse où expire le rêve » (M.B, p. 75). Dès lors, « chaque sourire cache un bâillement d'ennui, chaque joie une malédiction, tout plaisir son dégoût, et les meilleurs baisers ne lui laissent plus sur la lèvre qu'une irréalisable envie d'une volupté plus haute » (M.B, p. 331). Il ne lui reste plus qu'à se laisser définitivement rejoindre par ce refus de vivre, car « Elle aurait voulu ne plus vivre, ou continuellement dormir » (M.B, p. 339), Emma en finit avec tous ses rêves, ses malheurs, ses illusions et ses luttes en se suicidant.

Désillusions et déceptions existent aussi dans la vie de Belle-sœur Cai, mais elle finit par les surmonter, parce qu'elle est une femme courageuse et énergique, elle est capable d'affronter avec beaucoup de courage les hauts et les bas de la vie. Comme Emma, les rêves de Belle-sœur Cai sont brisés par des malchances successives : d'abord la mort de Madame Han détruit l'espoir de la jeune Yaogu de vivre à Chengdu avec un homme riche ; ensuite, le fait de se marier avec un épicier stupide et insensible d'un petit bourg la déçoit totalement ; et puis, après avoir goûté un amour idéal mais éphémère, elle est abandonnée par son amour Luo qui s'enfuit et qui ne reviendra jamais ; encore, impliquée par la fuite de Luo, elle sombre dans un désastre : son mari est envoyé en prison, la boutique est ruinée et elle est gravement blessée, à cause des coups de poings qu'elle a reçus sur le visage et dans le corps en tentant de protéger son

mari et sa boutique. Belle-sœur Cai se retrouve enfin dans la même situation qu'Emma Bovary : le monde matériel et sentimental est entièrement bouleversé. Contrairement à Emma, Belle-sœur Cai garde depuis le début la tête froide, elle est pragmatique et elle sait comment se débarrasser du malheur. Si elle ne peut pas vivre avec un homme riche à Chengdu, elle accepte de se marier avec un épicier d'un bourg qui est quand même plus aisé qu'un paysan de campagne ; si le mari ne peut pas la satisfaire, elle trouve un amant pour se consoler ; quand elle a tout perdu y compris son mari, son amant et la boutique, elle saisit tout de suite une autre opportunité : se remarier avec un homme qu'elle n'aime pas mais qui peut la satisfaire au moins matériellement. À l'opposé d'Emma, Belle-sœur Cai ne s'attache guère aux illusions de sa jeunesse. En raison de son environnement et de son pragmatisme, elle ne s'intéresse qu'au présent et à l'avenir. À ses yeux, rien n'est plus important qu'une vie confortable, même l'amour qui peut lui apporter la joie. Ce qu'elle va saisir de toutes ses forces, c'est bien la vie présente. Par conséquent, après la fuite de Luo, Belle-sœur Cai se remarie sans hésitation avec Gu Tiancheng. À nos yeux, apparaît ainsi une chinoise pragmatique et intelligente qui, dans le désespoir, est capable de se redresser.

Contrairement à Belle-sœur Cai qui sait maîtriser son destin, Madame Bovary ne réagit qu'en reculant, déniait le destin et se mentant à elle-même. Depuis ses études au couvent, la religion exerce insensiblement une influence sur toute la vie d'Emma. Pour elle, sa religion n'est ni le christianisme ni autre chose, c'est juste le monde romanesque créé par elle-même qui est incompatible avec la société réelle. C'est aussi l'origine spirituelle de sa dégradation et sa faillite dans la vie séculière. Ainsi, nous pouvons dire que Madame Bovary est une tragédie féminine. Par contre, si nous tenons compte des descriptions du caractère de Belle-sœur Cai, il est évident que l'écrivain essaie de nous montrer une image lucide et courageuse face aux obstacles et aux difficultés de la vie ; elle s'adapte certainement de mieux en mieux au réel au lieu de tomber dans la déchéance. Voilà l'origine de la différence de destin des deux femmes.

2. Contexte social

Le contexte dans lequel se trouve le personnage est aussi un point non négligeable pour étudier son destin. Comme Madame Bovary et Belle-sœur Cai sont toutes deux des femmes reconnues adultères, il est raisonnable de commencer l'étude de leurs destins par l'étude de l'environnement féminin, à savoir la condition féminine à cette époque.

La rédaction de *Madame Bovary* commence en 1851 et est achevée en 1856 après 5 ans de travail assidu ; le roman paraît enfin en 1857. Pendant ces six années, la France est passée de la deuxième République (1848-1852) au Second Empire (1852-1870), la société a connu de grands changements. Malgré le fait que les femmes ouvrières descendent dans la rue pour lutter avec les hommes contre l'ancien régime, les conventionnels, axés sur le *Code civil* de 1804 qui déclare l'incapacité juridique de la femme, ne vont pas reconnaître les droits politiques et sociaux à ces dernières. Ainsi, la rupture révolutionnaire fonde pour la femme un siècle d'exclusion et d'oppression. Juridiquement, la femme n'existe pas, elle reste une éternelle mineure. Si la célibataire jouit de la totalité de ses capacités civiles, le *Code civil* affirme l'incapacité juridique de la femme mariée : soumise à son mari (le devoir d'obéissance est stipulé à l'article 213 du Code), elle dépend entièrement de son époux à qui elle doit demander une autorisation pour tout acte juridique : l'époux a droit à un contrôle moral des activités de son épouse. La veuve n'a aucun droit dans la succession de son conjoint : son remariage dépend d'un conseil de famille. L'inégalité en ce qui concerne le divorce est flagrante : une simple dénonciation d'adultère peut faire prononcer le divorce, alors que la femme peut éventuellement l'obtenir si l'époux entretient une concubine au domicile conjugal. De toute façon, le père, même coupable, peut récupérer ses fils quand ils ont 7 ans. Quant à la femme reconnue adultère, elle est passible de prison (jusqu'à 2 ans) ; le mari n'encourt qu'une amende (maximum de 2000 F)¹⁸⁰.

Dans une société où les grands bourgeois prennent le pouvoir, les gouvernants imposent un modèle aux femmes bourgeoises : les valeurs bourgeoises affirment haut et

¹⁸⁰ Sur ce sujet, cf *L'Histoire sociale du XIX^e siècle*, FREDJ Claire, Hachette, Paris, 2001, p. 39

fort la séparation de l'espace public, réservé aux hommes et de l'espace privé, réservé aux femmes. Ainsi, l'idéologie bourgeoise renvoie les femmes à la maison. La femme qui ne travaille pas est une des marques de la bourgeoisie. Mais le non-travail n'est pas l'oisiveté : la femme au foyer est épouse, mère, maîtresse de maison, éducatrice. Pour faire en sorte que sa maison soit respectable et assurer à sa famille le bonheur, le confort et le bien-être, elle doit accomplir ses devoirs avec intelligence et minutie. Ainsi, elle doit savoir organiser les tâches et les déléguer à ses domestiques. La maîtresse de maison doit être capable d'instruire ses domestiques, ce qui n'est pas une mission facile, parce que beaucoup d'entre eux ne sont pas dignes de confiance. Elle doit se charger d'organiser des réceptions et des dîners pour conforter la bonne réputation sociale de son époux et lui permettre de rencontrer de nouvelles personnes afin d'établir des relations d'affaires prospères. Parallèlement, la maîtresse de maison doit aussi consacrer du temps à ses enfants, ainsi qu'à l'enrichissement de sa culture personnelle et de sa connaissance générale du monde.

Emma vit à une époque où la femme ne peut se constituer de manière autonome et son sort est inféodé à celui de l'homme¹⁸¹. Ainsi, nous pouvons juger qu'à part le suicide, elle n'a aucune chance d'exister après avoir traversé toutes ces épreuves. Emma est une femme possédant une conscience féministe très floue, nous devons nous souvenir des analyses sur ce vague sentiment faites dans la partie précédente : tantôt elle porte des habits d'homme ; tantôt elle boit d'un seul coup un grand demi-verre d'eau-de-vie et se promène avec son amant une cigarette à la bouche. Dans la société où les paroles, les vêtements, même le maquillage d'une femme sont strictement contrôlés par le mari ou plus précisément par le regard des autres, ce qu'Emma fait est sans doute considéré comme scandaleux. L'engouement d'Emma pour la lecture provoque aussi un vif contraste avec les mœurs de la société d'alors. Concernant l'éducation dispensée aux femmes, on considère qu'il n'est pas nécessaire de leur donner accès à l'instruction de type classique, scientifique et commercial reçue par les hommes. L'accent étant mis sur

¹⁸¹ Malgré la participation active des femmes à la Révolution de 1848 et les revendications de quelques femmes avant-gardistes sur le droit de vote et sur le libre mariage, les femmes sont toujours considérées inférieures aux hommes et incapables et leurs droits ne sont pas encore reconnus.

l'apprentissage du rôle de mère et de maîtresse de maison, certaines matières — notamment l'histoire, la géographie et la littérature — sont couramment enseignées aux femmes, dans la mesure où l'on estime que des connaissances dans ces domaines leur seront utiles pour épauler la vie sociale de leurs enfants et de leur mari. Bien qu'Emma fasse beaucoup de lectures, ce qu'elle lit, au lieu de servir à soutenir son mari ou à éduquer sa fille, ne sert qu'à stimuler son imagination romantique et son illusion irréalisable. Un autre exemple nous montre comment les gens, singulièrement les gens dans le contexte étriqué de la vie provinciale, sont hostiles à la femme sans pudeur : dans la troisième partie, quand la femme du maire et Madame Caron voient Emma entrer chez le percepteur et lui parler d'une manière tendre en se rapprochant de lui et surtout quand elles voient Emma lui prendre les mains avec le sein haletant, elles supposent qu'Emma fait des avances au percepteur et elles disent : « on devrait fouetter ces femmes-là ! » (M.B, p. 356) Si l'on devait fouetter les femmes qui essaient de séduire les hommes, qu'est-ce qu'on devrait faire à une femme qui a successivement deux amants et qui mène son mari à la faillite ? La société française d'alors ne permet pas aux femmes comme Emma de survivre dans ce monde.

Depuis la société antique, la Chine est modelée par la pensée confucianiste. En ce qui concerne la femme, la doctrine préconise qu'elle est absolument et inconditionnellement inférieure à l'homme : « Si les Confucianistes regardaient la femme comme inférieure à l'homme, c'était là chose aussi naturelle que de tenir la Terre pour inférieure au Ciel »¹⁸². Le Maître Confucius classe les femmes au même rang que les « esclaves », il appelle la femme *xiao ren* (petit homme ou homme inférieur, 小人). Le premier devoir de la femme est de servir son mari et ses parents, de bien s'occuper de la famille et de porter de beaux enfants mâles. Hormis ses devoirs de digne épouse, elle doit faire preuve d'une chasteté irréprochable, condition indispensable à une vie familiale bien réglée fondée sur une complète séparation des sexes. Irrévocablement exclues des affaires publiques, les femmes demeurent dans la majorité des cas sans instruction ; l'apprentissage des arts, de la poésie, du chant, de la danse sont l'apanage

¹⁸² ALTANE Isabelle, *Une Chine sans femmes ?*, Perrin, Paris, 2005, p. 76

des courtisanes, ces « dames de compagnie » convoitées pour leur érudition plus que pour les plaisirs du corps¹⁸³. L'impureté du corps d'une femme est considérée comme un crime impardonnable, un décret de 1854 en donne la raison : nous conformant au désir du Ciel, nous avons séparé les hommes et les femmes afin d'empêcher que l'adultère ne s'étende [...], selon lequel l'adultère est par ailleurs puni de mort [...]

Rides sur les eaux dormantes, achevé en 1935, décrit la société chinoise au cours de la période 1894-1901, de la première guerre sino-japonaise jusqu'à la signature du Traité de Xinchou (1901). Pendant ces années, sous l'impact des influences occidentales et des soulèvements des paysans, la Chine connaît de grands changements dans tous les domaines sociaux, la condition féminine en est aussi un exemple. Après plus de deux mille ans de soumission au pouvoir absolu de l'homme, la femme chinoise voit enfin son statut évoluer. Avec les Taiping¹⁸⁴ et leur meneur Hong Xiuquan, se dessinent dès le milieu du XIX^e siècle les prémices d'un féminisme à la chinoise. Égalitariste et révolutionnaire, ce mouvement condamne le concubinage et la pratique des pieds bandés. Il vise à l'égalité absolue des sexes au travail et à la guerre, et accorde aux femmes une part des terres équivalente à celle des hommes. Il va jusqu'à former des armées de femmes, à encadrement exclusivement féminin. Durant la dernière décennie du XIX^e siècle, un mouvement de réforme s'amorce, qui veut faire de la Chine un pays moderne, capable de concurrencer l'Occident. Ce mouvement s'inscrit dans un contexte politique particulier où la Chine est devenue un pays vaincu et humilié par une succession de défaites : Guerre franco-chinoise (1885), Guerre sino-japonaise (1895), la guerre des Boxers (1900). La confrontation avec un Occident plus riche et plus puissant joue un rôle important dans la réflexion politique et sociale des hommes intéressés pour relever le défi face à une civilisation rivale. Ces hommes se livrent à une réévaluation de la tradition confucéenne et le statut de la femme chinoise leur apparaît comme un des

¹⁸³ *Ibid.*, p. 76

¹⁸⁴ La révolte des Taiping est un soulèvement majeur qui eut lieu dans le sud, puis le centre de la Chine, entre 1851 et 1864 ; cette révolte, dont la dynastie des Qing mit près de quinze ans à venir à bout, tire son nom du royaume que les rebelles avaient fondé en Chine du sud et en Chine centrale, le *Taiping Tian Guo*, ou « Royaume céleste de la Grande Paix ».

éléments indispensables à modifier¹⁸⁵. Au tournant du XX^e siècle, des changements commencent. Dès la fin des années 1910, alors que l'émancipation des femmes devient l'un des principaux objectifs de la lutte contre la société traditionnelle, des voix s'élèvent pour défendre notamment le mariage libre et le droit à l'autodétermination dans le mariage. Les revues progressistes de l'époque dénoncent les mariages arrangés, le tabou sur le remariage, la soumission des femmes aux hommes. En 1905, paraît même le *Beijing Nubao* (*Journal des femmes de Pékin*, 北京女报), un quotidien féminin, le premier jamais publié en Chine. Le mouvement du 4 mai 1919 marque la naissance du mouvement révolutionnaire chinois : on réclame des droits égaux pour les hommes et les femmes, l'abolition de la polygamie et du commerce des femmes, la liberté de mariage...

La revendication pour changer la condition féminine ainsi que la préconisation de la civilisation occidentale s'infiltrèrent silencieusement aux quatre coins du territoire chinois et influencent les mœurs folkloriques. La preuve existe aussi dans le roman *Rides sur les eaux dormantes*, nous constatons le changement de l'attitude de Belle-sœur Cai envers le mariage : tout au début, elle n'a qu'à accepter le mariage arrangé par ses parents sans oser dire un mot, mais après avoir vécu dans le bourg et vécu une aventure amoureuse avec Luo, après avoir connu le monde extérieur, elle prend la décision elle-même d'un second mariage bien que son ex-mari soit toujours vivant. Voici quelques exemples tirés du roman pour montrer l'évolution des mœurs de la société d'alors vis-à-vis des comportements des femmes et l'adultère :

Belle-sœur Cai est une femme coquette qui se met chaque jour du fard sur le visage et du rouge sur les joues, mais à l'époque, à la campagne, le fard et le rouge sont destinés aux prostituées - « cela faisait le sujet des conversations, surtout pour les femmes. Il y avait plus de deux ans que toutes les femmes du bourg la critiquaient derrière son dos, disant qu'elle était trop séduisante et que l'affaire prospérait grâce à cette enseigne vivante. Mais, plus tard, quand tout le monde eut pris l'habitude de la

¹⁸⁵ Extrait d'après l'ouvrage *La femme en Asie orientale*, HENRIOT Christian, Centre Rhônealpin de recherche sur l'Extrême-Orient contemporain, 1988, p. 8

voir ainsi, il y eut pas mal de femmes pour prendre exemple sur elle malgré le scandale qu'elle causait encore » (R.E.D, p.90). Contrairement à la doctrine de Confucius, le corps de la femme commence à se libérer dès la fin du XIX^e siècle, surtout dans la province du Sichuan, une région reculée et moins influencée par la doctrine confucianiste. L'auteur essaie de nous faire comprendre ce phénomène à travers les paroles de la prostituée Liu Sanjin : « Même si on a un bon et riche mari, si on couche toujours avec lui, ce n'est pas très intéressant ! [...] les grandes dames, par exemple, et les demoiselles de grande famille en ville, croyez-vous qu'elles soient toujours si vertueuses ? À vrai dire, il y en a qui ne sont pas meilleures que nous ! [...] les dames et les demoiselles vertueuses, [...] prennent n'importe qui, homme ou diable, à condition qu'il ait la chose. Elles sont même prêtes à payer. [...] Elles aussi cherchent le changement. » (R.E.D, p.103).

Voyons maintenant l'attitude de l'entourage de Belle-sœur Cai et de Luo Bouche Torte à propos de leur adultère : « Leur (Luo et Belle-sœur Cai) franchise leur avait gagné des sympathies, bien qu'ils n'eussent rien dit pour justifier leur façon de faire [...] » (R.E.D, p.165) ; « Leur liaison était un secret connu. [...] C'était une **affaire très banale** qui suscitait peu de surprise et qui ne manquait pas non plus d'exemple, dans ce bourg même, alors ils ne se considéraient pas comme des **phénomènes**, et les autres les regardaient aussi avec **indifférence** » (R.E.D, p.181)¹⁸⁶.

Sous l'angle de cet environnement social féminin beaucoup plus lâche que celui dans lequel se trouve Emma Bovary, il nous est facile de comprendre pourquoi Belle-sœur Cai accède enfin à son rêve de vivre une situation meilleure... Pourquoi Emma se donne-t-elle la mort après l'adultère et la ruine économique ? Nous devons dire que le contexte en France et en Chine est différent en ce qui concerne, notamment, la condition féminine. Les histoires des deux héroïnes ne se situent pas à la même époque : celle d'Emma Bovary dans les années 1850, celle de Belle-sœur Cai, à la fin

¹⁸⁶ C'est nous qui soulignons.

du XIX^e siècle, soit cinquante ans plus tard. Il est tout à fait naturel que l'environnement social féminin en Chine soit plus 'moderne' que le modèle français.

3. Attitude envers l'amour et la vie

Dans les romans *Madame Bovary* et *Rides sur les eaux dormantes*, lorsque les deux auteurs décrivent l'adultère de Madame Bovary et celui de Belle-sœur Cai, ce qui est le plus évident, c'est l'attitude différente des deux femmes envers l'amour : Emma court activement après l'amour qui est le seul objectif de sa vie. Pour elle, la vie est faite pour l'amour. Les parents et le mari, même l'enfant, occupent peu de place dans son cœur. Mais, de manière opposée, Belle-sœur Cai attend passivement l'amour qui n'est qu'une partie de sa vie et qui sert de moyen de subsistance. Le mari, l'enfant, les parents remplissent aussi une grande partie de son cœur.

La lecture au couvent inspire chez Emma le désir d'avoir un amour passionné et ardent, elle croit que « l'amour devait arriver à tout coup, avec de grands éclats et des fulgurations, – ouragan des cieux qui tombent sur la vie, la bouleverse, arrache les volontés comme des feuilles et emporte à l'abîme le cœur entier » (M.B, p. 125). Mais quelquefois, elle désire aussi un amour doux et romantique : « larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, cœur plein d'amour, [...] » (M.B, p. 51); elle s'éprit des romans de Walter Scott : vivre dans quelque vieux manoir comme ces châtelaines au long corsage, [...] à regarder venir du fond de la campagne un cavalier à plume blanche qui galope sur un cheval noir ; « elle se laissa donc glisser dans les méandres lamartiniens, écouta les harpes sur les lacs, tous les chants de cygnes mourants [...] » (M.B, p. 54). Pour elle, le mari « vêtu d'un habit de velours noir à longues basques, et qui porte des bottes molles, un chapeau pointu et des manchettes » (M.B, p. 189) avec qui elle se marierait devrait « tout connaître, exceller en des activités multiples, l'initier aux énergies de la passion, aux raffinements de la vie, à tous les mystères » (M.B, p. 56). L'amour romantique et la vie luxueuse dans la société mondaine constituent son rêve suprême. Elle tricote dans l'illusion d'une vie somptueuse comme celle des grandes dames et en est éprise. Cette illusion l'amène

fatalement à une fin tragique. L'arrivée de Charles lui fait croire qu'elle a trouvé l'amour, mais Emma s'ennuie peu de temps après le mariage et se répète : « Pourquoi, mon Dieu ! me suis-je mariée ? » (M.B, p. 60) Elle tombe même malade à cause de cet ennui. Bien que la situation professionnelle de Charles se soit un peu améliorée, il est obligé de déménager pour faire changer d'air à sa femme. L'apparition du jeune stagiaire Léon stimule la vie d'Emma et lui redonne l'énergie de rechercher l'amour. Mais en raison de la moralité qui reste toujours chez Emma d'alors et de la faiblesse de Léon, le dernier s'en va pour Paris, Emma retombe malade. Ensuite, le séducteur Rodolphe se présente. Emma, qui ne sait pas se protéger, s'enfonce dans ses mensonges d'amour et l'aime follement : « Mais, moi, je sais mieux aimer ! Je suis ta servante et ta concubine ! Tu es mon roi, mon idole ! Tu es bon ! Tu es beau ! Tu es fort ! » (M.B, p. 226); quelques années après, Emma se rappelle les jours avec lui en disant : « Je t'aurais tout donné, j'aurais tout vendu, j'aurais travaillé de mes mains, j'aurais mendié sur les routes, pour un sourire, pour un regard, pour t'entendre dire merci » (M.B, p. 362). Sa fille et son mari sont des gens dont elle ne se préoccupe qu'au cas où elle se disputerait avec un amant. En quête d'amour, tout le reste perd de son intérêt pour Emma. Mais Rodolphe l'a abandonnée, le rêve d'Emma est brisé. Pour la troisième fois, elle tombe malade, très gravement. La rencontre avec Léon à Rouen fait naître en elle une énergie plus forte qu'auparavant, elle est prête à tout faire pour saisir cet amour. Pour le rendez-vous avec Léon dans le meilleur hôtel de la ville, Emma n'hésite pas à s'endetter, à mentir à Charles, à vendre de l'immobilier, jusqu'à se donner la mort. Chez Emma, il existe tout le temps un sentiment sensible et ardent qui lui fait se perdre dans la vie réelle. Selon le principe d'écriture de « refléter la vie telle qu'elle est », Flaubert nous retrace dans la quête d'amour d'Emma de vifs conflits entre le cœur et la raison, l'amour et la moralité ainsi que l'envie instinctive et les mœurs sociales.

Emma n'est pas une prostituée ; ce à quoi elle aspire, c'est l'amour sincère et réciproque. Chez elle, nous découvrons une envie initiale noble, mais en même temps affreuse. Dans toutes ses aventures amoureuses, elle prend toujours une position active, par rapport à ses amants, elle est plus ardente, plus courageuse, plus fidèle et plus

aveugle. Même si elle s'aperçoit des fêlures dans sa relation avec Rodolphe ou Léon, même si l'amour avec ses deux hommes commence à la décevoir, elle les tient toujours étroitement, car elle ne peut pas vivre sans amour. Ce qu'elle aime n'est plus Rodolphe ou Léon, mais une illusion inventée par elle-même. Quand elle est réduite à une situation désespérée à cause du complot du marchand Lheureux, elle préfère mourir plutôt que d'être humiliée par le percepteur, en disant : « vous profitez impudemment de ma détresse, Monsieur, je suis là à plaindre, mais pas à vendre ! » (M.B, p. 353) Emma, une femme qui est éprise de l'amour illusoire, vit pour l'amour et meurt aussi pour l'amour, l'amour est l'objectif unique de son existence.

Par contre, la conception de l'amour de Belle-sœur Cai est différente de celle d'Emma. Elle considère l'amour comme un moyen de subsistance. Pour réaliser son rêve matériel et vivre à Chengdu (préfecture de la province), elle préfère se marier comme concubine à un vieillard mais très riche ; quand elle réalise que cela est infaisable et qu'on propose l'épicier Cai à ses parents, elle recule d'un pas : « Autrefois, elle ne pensait qu'à Chengdu, maintenant elle pouvait s'en détacher un peu : à cause de sa condition, peut-être ne pouvait-elle pas se marier dans les milieux de Chengdu ; si on traînait ainsi, mieux valait se contenter d'être la femme d'un caissier du bourg » (R.E.D, p. 57). Au moment où sa vie conjugale tombe dans la routine, Belle-sœur Cai devient agitée par son désir d'amour et elle admire même la prostituée Liu Sanjin, parce que, d'après Belle-sœur Cai, Liu a quand même voyagé et a vu du monde ; et bien qu'elle n'ait pas trouvé de mari convenable, elle s'est amusée et a connu l'amour. Dès que Belle-sœur Cai goûte le bonheur de l'amour avec Luo, elle devient audacieuse, chaleureuse et jouit de la satisfaction matérielle et spirituelle obtenue grâce à son amant. Elle est aimée et se retrouve dans une position passive par rapport à son amant. Elle est gâtée par l'affection de son amant et accepte sans hésitation de quoi manger, des vêtements, les objets précieux qu'il lui offre. Belle-sœur Cai est plus raisonnable et pragmatique qu'Emma, l'amour ne constitue qu'une partie du bonheur ou plutôt l'amour n'est qu'un moyen d'acquérir le bonheur. Quant au rapport avec le bien aimé, de manière opposée à Emma, Belle-sœur Cai ne veut pas être esclave de son mari,

ni de son amant. Elle préfère dominer les hommes. À la place de son mari, c'est elle qui s'occupe de la boutique ; à la visite du Monastère Qingyang, c'est elle qui demande à Luo de sauver la demoiselle qui est importunée par des voyous ; devant la demande du mariage de Gu Tiancheng, c'est toujours elle qui négocie avec lui à son avantage. Si elle accepte les avances d'un homme, c'est pour se satisfaire de sa vie matérielle et sentimentale. Contrairement à Emma, Belle-sœur Cai se préoccupe toujours de son mari, de son fils ainsi que de ses parents. Quand son amant s'enfuit à cause des calomnies et que son mari est emprisonné, elle se décide à se marier avec Gu Tiancheng – auteur de ces malheurs successifs, tout en laissant la haine derrière elle. La raison est bien simple : lorsque ses parents lui demandent des explications, elle répond en souriant : « vous deux, vous êtes trop âgés, vous ne comprenez plus rien ! Voulez-vous laisser l'Idiot (son mari) souffrir la torture ? Voulez-vous voir votre fille tomber dans la misère ? Voulez-vous que votre petit-fils devienne berger ? Maintenant qu'il se présente quelqu'un qui est propriétaire et qui a l'appui de la religion étrangère, pourquoi ne l'épouserai-je pas ? » (R.E.D, p. 315) Relisons les conditions de mariage demandées par Belle-sœur Cai, son caractère, sa compréhension sur l'amour et sur la vie se révèlent directement :

Il devait se rendre immédiatement chez Madame Zheng pour lui demander d'aller trouver les étrangers. Puis ceux-ci devaient dire au bureau d'administration de relâcher Cai Xingshun, l'Idiot, puisqu'il était innocent, de faire une enquête sur les soldats qui avaient ravagé la boutique Xingshunhao et battu la Belle-sœur Cai. Lui, devait donner trois cents taels à Cai Xingshun pour l'aider à rétablir ses affaires ; Cai et elle auraient désormais les relations d'un frère et d'une sœur d'adoption, et ils auraient la permission de se voir souvent ; il devait aussi donner deux cents taels à ses parents pour le mariage de son frère l'année suivante. L'Enfant d'Or (son fils) garderait son nom. Il devrait l'envoyer à l'école quand il serait assez grand. S'ils n'avaient pas d'autres enfants, l'Enfant d'Or porterait les deux noms et hériterait de tous leurs biens. Tout ce qu'il avait maintenant serait sous le contrôle de la Belle-sœur Cai. Elle aurait le droit de voir ses parents comme elle voudrait et d'aller en ville pour visiter ses amis avec ou sans lui. Quant à la famille de Gu Tiancheng, c'était à elle de décider de les accepter et de les fréquenter ou non [...] (R.E.D, p. 313-314)

Ainsi, le remariage avec Gu devient, pour Belle-sœur Cai, un moyen de subsistance, elle en profite pour avoir une nouvelle vie bien meilleure.

Du caractère à l'environnement dans lequel se situent les deux femmes, de l'attitude envers la vie à celle envers l'amour, chaque différence constitue un point essentiel aboutissant à une fin divergente des deux héroïnes. Mais, notre étude ne peut pas s'arrêter là, car c'est toujours l'auteur qui décide du dénouement de l'histoire. Dans le chapitre suivant, nous allons prospecter, au niveau de l'auteur, les raisons de la fin divergente des deux femmes, mais sous l'angle interculturel.

Chapitre III Études sous l'angle interculturel sur la conception du destin de l'héroïne dans les deux romans

Tout au long de la rédaction de cette thèse, nous nous posons toujours la même question : pourquoi Flaubert donne-t-il une fin tragique à son héroïne Emma Bovary et comment expliquer que Li Jieren, considéré pourtant comme un fervent adepte de Flaubert, malgré toutes les ressemblances qui rapprochent les deux femmes, conçoit-il une fin si différente de l'héroïne de son maître ? Si nous relisons l'ensemble des œuvres de Flaubert, il ne nous sera pas difficile de montrer que la mort, comme une tendance omniprésente, y règne souvent. De ses nouvelles de jeunesse aux chefs-d'œuvre de la maturité, la plupart de ses héros et surtout de ses héroïnes mènent une vie éprouvante. Le suicide ou la mort accidentelle et cruelle est souvent l'aboutissement de leur existence. Prenons *Un cœur simple* pour exemple : le malheur commence par la mort de Victor, neveu de Félicité, pendant un voyage d'affaires ; suit consécutivement le décès d'autres personnages : Virginie, la fille de Madame Aubain, meurt d'une maladie pulmonaire ; le perroquet, que Félicité aime comme elle aime son neveu et les enfants de sa maîtresse, meurt ensuite ; enfin, Madame Aubain décède à son tour et l'histoire se termine par la mort de Félicité. Nous pouvons donner un autre exemple dans le dénouement de *Salammbô* : Mathô, capturé, est torturé ; Salammbô meurt à la vue de son supplice. C'est aussi le cas pour Madame Bovary, qui se suicide et s'éteint dans d'effroyables souffrances après avoir avalé de l'arsenic. N'oublions pas les autres morts et suicides dans les premières œuvres de Flaubert... Revenons aux œuvres de Li Jieren. Les héroïnes, sous sa plume, ont presque toutes une fin heureuse ! Après son deuxième mariage, Belle-sœur Cai mène une vie aisée et Gu Tiancheng (le deuxième mari) considère son fils *Enfant d'or* (l'enfant de son premier mariage) comme son propre fils. Mademoiselle Long (héroïne du roman *Les grosses vagues*), très maligne, profite d'une double vie : la vie amoureuse avec son mari et la relation adultère avec son amant. Belle-sœur Wu (héroïne du roman *À l'approche de l'orage*), après avoir abandonné son métier de prostituée, est toujours aimée et soignée par son mari et son ex-amant...

Quels sont les motifs qui conduisent l'auteur à concevoir de telles fins pour ses héroïnes ? Dans le chapitre précédent, nous avons essayé de répondre à cette question à partir du caractère, du contexte social et de l'attitude vis-à-vis de la vie de l'héroïne de *Madame Bovary* et *Rides sur les eaux dormantes* ; mais toutes ces recherches se situent au niveau du contenu du roman. Pour étudier l'esprit caché derrière une œuvre, il faut « connaître d'abord les dates de composition ou de publication d'une façon précise »¹⁸⁷, parce que souvent cela est étroitement associé à « la vie de l'auteur, tels que ses engagements politiques, philosophiques ; ses rapports avec la classe ou avec les classes sociales où il évolue, avec les milieux d'écrivains ou avec la profession qu'il a pu adopter, ou encore avec ses mécènes ; ses voyages, ses amitiés, ses amours, etc. »¹⁸⁸ Selon cette théorie, si nous voulons explorer d'une manière profonde le destin différent des deux héroïnes, il faut étudier Flaubert et Li Jieren, les deux auteurs, surtout leurs engagements politiques, leurs choix littéraires ainsi que leurs expériences ou leur philosophie de la vie.

1. Engagement politique de l'auteur

Dans l'essai *Pourquoi j'écris*, George Orwell, l'auteur anglais, nous dit à propos des objectifs de l'écriture : « But politique. – ici, le mot 'politique' est compris dans le sens le plus large possible : désirer pousser le monde dans une certaine direction, changer l'esprit du peuple pour l'encourager à lutter pour une société idéale. De plus, aucun livre n'est vraiment libre d'intention politique. L'avis que l'art ne devrait avoir aucun rapport avec la politique est lui-même une attitude politique »¹⁸⁹. Il écrit aussi dans le même essai : « je ne pense pas que l'on puisse évaluer les motifs d'un auteur sans connaître quelque chose de son premier développement. Son sujet sera décidé par la période durant laquelle il vit – c'est au moins vrai dans des périodes tumultueuses,

¹⁸⁷ Grève Claude (de), *Éléments de littérature comparée – thèmes et mythes*, Hachette, Paris, 1995, p. 133

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.133

¹⁸⁹ ORWELL George, *Why I write*, Penguin Books, London, 1984, p. 5. Texte original en anglais: Using the word 'political' in the widest possible sense. Desire to push the world in a certain direction, to alter other peoples' idea of the kind of society that they should strive after. Once again, no book is genuinely free from political bias. The opinion that art should have nothing to do with politics is itself a political attitude.(Traduit par nous-même)

révolutionnaires comme la nôtre – mais avant qu'il ne commence à écrire, il aura déjà acquis une attitude politique dont il ne s'échappera jamais complètement »¹⁹⁰. D'autre part, une œuvre n'existe pas en dehors de son contexte historique. Ce qui s'écrit, ce qui se vit à une époque donnée, inscrit définitivement un texte dans le contexte du moment. À partir de ces commentaires, nous commencerons nos études par une analyse des engagements politiques de Flaubert et de Li Jieren, puis des contextes sociaux dans lesquels ces deux auteurs ont respectivement vécu.

1.1 Le dégoût de Flaubert envers la société bourgeoise et ses valeurs

Flaubert commence à écrire *Madame Bovary* en 1851, juste au milieu du XIX^e siècle ; cette période est marquée par le passage d'une société aristocratique à une société démocratique. Des bouleversements surgissent dans tous les domaines de la société. La bourgeoisie devient, dès lors, la classe dominante. D'une part, le progrès continu des sciences et techniques (développement des machines-outils, de l'industrie métallurgique, de la médecine, des moyens de communication) donne naissance à la société capitaliste moderne. D'autre part, le progrès industriel et l'avènement de la nouvelle classe dominante aboutissent à la répartition du pouvoir social et troublent les mœurs et la culture traditionnelles. L'évolution de l'esprit de l'art s'inscrit dans ces changements sociaux. Contrairement à la société aristocratique, les œuvres d'art entrent dans une économie de marché, comme toute la société. La bourgeoisie, intégrée au pouvoir économique et politique, considère l'art comme un accessoire des activités principales de la société et préconise un art qui « est avant tout une reproduction servile du réel »¹⁹¹. Bien que cette présentation, faite dans *les Dossiers* du roman *Madame Bovary*, nous semble un peu trop absolue (il y a pourtant pas mal d'artistes et d'écrivains de l'époque qui prennent l'art très au sérieux), elle montre tout de même la

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 4. Texte original en chinois: I do not think one can assess a writer's motives without knowing something of his early development. His subject matter will be determined by the age he lives in — at least this is true in tumultuous, revolutionary ages like our own — but before he ever begins to write he will have acquired an emotional attitude from which he will never completely escape. (Traduit par nous-même)

¹⁹¹ FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Collection dirigée par Marc Robert et Henri Marguliew, notes et dossier Isabelle Lasfargue-Galvez, Hatier, Paris, 2003, p. 412

place et la situation de l'art dans la société bourgeoise. L'argent décide de la respectabilité ; l'art ne sert que de divertissement. Cette conception limitée et matérialiste crée un vif mécontentement des artistes contre les bourgeois, ils doivent se battre pour la dignité. Flaubert prend part à ce combat, sa *Correspondance* montre l'écrivain souvent pris d'une haine presque panique vis-à-vis de la société bourgeoise et de l'esprit démocratique préconisé par le gouvernement d'alors. Flaubert, qui dès l'adolescence, s'oppose à toute forme d'autorité, surtout étatique, définit l'État comme « l'être fantastique et odieux » ; quant à la politique, une démocratie fondée sur le suffrage universel lui paraît une aberration. Ainsi lorsqu'il rédige la scène des Comices agricoles dans *Madame Bovary*, il écrit à Louise Colet, le 22 septembre 1853 :

Il faut se renfermer, et continuer tête baissée dans son œuvre, comme une taupe. [...] 89 a démoli la royauté et la noblesse, 48 la bourgeoisie et 51 le peuple. Il n'y a plus rien, qu'une tourbe canaille et imbécile. – Nous sommes tous enfoncés au même niveau dans une médiocrité commune. L'égalité sociale a passé dans l'Esprit. On fait des livres pour tout le monde, de l'art pour tout le monde, de la science pour tout le monde, comme on construit des chemins de fer et des chauffoirs publics. L'humanité a la rage de l'abaissement moral. – Et je lui en veux, de ce que je fais partie d'elle. (C.F, Tome II, p.437)

Comme d'autres écrivains tels que Balzac, Stendhal et Gogol¹⁹², Flaubert exprime son mécontentement et son désenchantement envers cette société en décrivant dans ses œuvres les bassesses et les médiocrités des bourgeois. Monsieur Arnoux dans *L'éducation sentimentale* et Monsieur Homais dans *Madame Bovary* sont des personnages typiques critiqués par Flaubert. De plus, tout au long du développement du roman *Madame Bovary*, Flaubert dépeint progressivement au lecteur différents portraits de bourgeois qui accroissent et accélèrent la ruine d'Emma. En observant ces descriptions des bourgeois, nous percevons la haine de Flaubert et les raisons les plus profondes du destin d'Emma Bovary, car les personnages du récit portent en eux des défauts typiquement bourgeois. Pierre-Marc de Biasi résume ce sentiment dans la

¹⁹² Nicolas Gogol, écrivain russe, évoque dans son œuvre *Le Portrait* une opposition tranchée entre le monde artistes et celui de la bourgeoisie. Elle met en scène un jeune peintre qui est contraint, pour vivre, de prostituer son art en peignant ses modèles selon le goût et les canons esthétiques de la bourgeoisie : l'argent coule à flot, mais le génie du peintre s'épuise.

présentation du roman *Madame Bovary* : « une certaine fausseté d'âme, une incurable sottise, une forte dose de prétention, une absence visible de générosité, une épaisse ignorance, etc. Ce n'est pas par hasard si l'héroïne du récit est si maltraitée par son auteur »¹⁹³.

1.1.1 La mort d'Emma, tragédie semée par la poursuite de l'argent des bourgeois

L'argent est le véritable élément dominateur de la recherche des gens de la société bourgeoise. Ce thème est privilégié par les auteurs réalistes et naturalistes soucieux de dévoiler les vices et les corruptions qui se cachent derrière des façades de respectabilité. Comme nous le savons, Balzac peint une société qui a pour seule valeur l'argent, où toutes les relations sociales sont soumises au culte du Veau d'Or, où coquins, hypocrites, arrivistes triomphent. Le développement du libéralisme économique exaspère les appétits. Ainsi Colette Becker remarque l'importance du thème de l'argent dans la littérature du XIX^e siècle : « Dans le monde en pleine mutation économique dont rendent compte les romanciers réalistes/naturalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle, l'argent est la valeur unique à l'aune de laquelle tout se jauge, se juge, grâce à laquelle tout est possible. C'est la source de la considération et du pouvoir, il motive la plupart des attitudes et des conduites »¹⁹⁴.

Oui, l'argent détermine tout : l'amour, le mariage, la condition sociale, la réputation, etc. À la relecture des œuvres de Flaubert, il serait facile de multiplier les exemples. D'après Flaubert, l'argent est à l'origine de tous les vices des êtres humains. Dans le roman *Madame Bovary*, nous constatons sa présence de plus en plus obsédante. Cette idéologie aboutit directement au destin tragique d'Emma.

Premièrement, le mariage est une affaire d'argent. Le mariage du père Bovary est lié étroitement à l'héritage de soixante mille francs de son beau-père, mais quand Charles grandit, il n'a plus de quoi « entretenir son fils dans les écoles du

¹⁹³ BIASI Pierre-Marc (de), *Madame Bovary*, Imprimerie Nationale, Paris, 1994, p. 37

¹⁹⁴ BECKER Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Éditions Nathan, Paris, 2005, p. 89

gouvernement » et ne peut que lui offrir des études d'officier de santé. Le premier mariage de Charles Bovary est aussi un complot tramé par la Veuve Dubuc qui fait croire à tout le monde qu'elle est très riche ; le désir d'argent conduit la mère Bovary à arranger ce mariage de spéculation dans lequel Charles est dupé. Le mariage entre Charles et Emma n'échappe pas non plus à une affaire commerciale. Quand Monsieur Rouault s'aperçoit que Charles est tombé amoureux de sa fille, il « rumina d'avance toute l'affaire » en pensant que « sans doute qu'il ne chicanerait pas trop sur la dot » (R.E.D, p. 36). Ainsi, l'amour, le sentiment le plus pur et le plus merveilleux de la nature humaine, est dévoyé par le goût de l'argent des bourgeois.

Deuxièmement, l'idée de l'amour que Madame Bovary perçoit au cours de ses lectures et par les personnages, tels que la châtelaine, le chevalier, les promenades romantiques, est basée sur l'argent. Mais sa condition économique et sa place sociale ne lui permettent pas de vivre ce genre d'amour. La vie conjugale avec Charles, modeste et monotone, en contraste avec le bal de Vaubyessard (où Emma découvre véritablement le monde de l'argent), et l'aspiration pour Paris laissent Emma ressentir un énorme étouffement. Plus elle s'enfuit, plus elle est déçue. À ce moment-là apparaît Monsieur Lheureux. Son apparition joue un rôle très important dans la chute d'Emma, c'est un marchand d'étoffes et de nouveautés qui représente le spéculateur typique de la société bourgeoise. Sa figure molle et grasse, son caractère insinuant et flatteur produisent sur le lecteur une impression profonde ; Flaubert le décrit ainsi: « poli jusqu'à l'obséquiosité, il se tenait toujours les reins à demi courbés, dans la position de quelqu'un qui salue ou qui invite » (M.B, p. 127). Chaque fois, sa présence dans la vie d'Emma la pousse vers la ruine. Il est malin et semble tout savoir : il intervient toujours au moment où l'héroïne s'engage davantage dans sa passion coupable ; il lui permet d'assouvir ses convoitises de luxe et voluptés ; il la précipite toujours plus vite vers la ruine et la mort. Rien ne compte pour lui que l'argent : sa fortune prospère sur la ruine des Bovary. Son activité lie étroitement deux thèmes du roman : l'adultère et le drame de l'usure. Certes, les illusions de l'amour aboutissent au suicide d'Emma, mais c'est loin d'être la seule raison. Sa mort résulte également des agissements des intrigants, le

plus terrible étant Lheureux. Car, comme Isabelle Lasfargue-Garlvez le dit, « il séduit Emma bien plus que les amants, car il lui offre la possibilité de continuer, alors que les hommes aimés révèlent vite leurs limites »¹⁹⁵. C'est une vie deux fois double qu'Emma mène, ce qui dépasse le simple thème adultérin. Elle porte d'abord le masque des amours clandestines ; puis celui des achats, de la dette, des tromperies financières. Mais le complot de Lheureux à l'encontre d'Emma n'est pas un cas exceptionnel ; il y a sans doute beaucoup de femmes, comme Emma, qui s'enfoncent à cause de l'appel de l'argent. Nous revenons encore au commentaire d'Isabelle Lasfargue-Garlvez dans les notes de *Madame Bovary* : « le sort tragique d'Emma s'explique en grande partie par la fascination qu'exerce sur elle l'argent. Le capitalisme triomphant, c'est aussi le règne de l'argent et de l'échange marchand représenté par Lheureux »¹⁹⁶. Donc, nous pouvons peut-être ainsi résumer l'objectif de l'auteur : par le drame d'Emma, accuser furieusement une société dans laquelle l'argent dévore l'homme.

Pour renforcer cette opinion, il nous faut aussi connaître l'attitude de Flaubert lui-même envers l'argent. De ce point de vue, le commentaire le plus important de Flaubert est celui qui est présenté dans son œuvre *Dictionnaire des idées reçues* : « Argent, cause de tout le mal »¹⁹⁷. L'auteur croit que tous les crimes et les malheurs viennent de l'argent. Il critique sans aucune pitié le gros possesseur d'argent – le bourgeois, ou plutôt « le capitaliste », une acception plus moderne. Dans *Lettre de G. Flaubert à la Municipalité de Rouen*, il jette l'anathème sur la bourgeoisie, celle de Rouen en particulier, il oppose à son « épais matérialisme » la pure silhouette de son ami, le poète Louis Bouilhet, « un homme qui en ce siècle de gros sous consacra toute sa vie au culte des lettres... »¹⁹⁸ Tout au long de sa vie, il méprise l'argent et fait de ce mépris un parti-pris. Dans une lettre du 4 décembre 1872, Flaubert écrit à George Sand : « Pourquoi publier (par l'abominable temps qui court) ? Est-ce pour gagner de l'argent ?

¹⁹⁵ FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Notes et dossier par Isabelle Lasfargue-Garlvez, Hatier, Paris, 2003, p. 412

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.412

¹⁹⁷ FLAUBERT Gustave, *Dictionnaire des idées reçues*, Nizet, Paris, 1966, p. 222

¹⁹⁸ FLAUBERT Gustave, *Lettre de G. Flaubert à la Municipalité de Rouen*, Paris, 1872. Sur la notion flaubertienne de « bourgeois », voir « Les écrivains normands et leur terroir », *Études Normandes*, no. 1, numéro spécial, 1981.

Quelle dérision ! Comme si l'argent était la récompense du travail et pouvait l'être ! [...] Mon service reste donc indéfini et, par conséquent, impayable [...] » (C.F, Tome IV, p. 619). En même temps, nous devons avouer que l'attitude de Flaubert envers l'argent est basée sur sa propre vie aisée. Il est né déchargé de tout souci matériel, il n'a pas à gagner sa subsistance dans l'effort. Grâce à la sage gestion de son père, les revenus de la famille sont suffisants pour lui permettre de vivre sans avoir à monnayer les productions de sa plume. Évidemment, l'auteur, lui-même, ne s'est pas rendu compte que son aversion pour l'argent était liée étroitement au fait que ce dernier ne lui manque guère. Flaubert n'a jamais souffert de manque d'argent (au moins avant la mort de sa mère) ; donc, il n'a jamais compris le vif intérêt des bourgeois pour l'argent ; ce qui, d'après lui, est un « comportement bas ». À cause de l'argent, la relation entre les êtres humains devient une affaire commerciale, les artistes et les écrivains ne vivent plus pour l'art pur, les jeunes filles innocentes pleines de beaux rêves sont attirées par des intrigues pécuniaires. Ainsi, il ne nous est pas difficile de comprendre que Flaubert considère que l'argent est à l'origine de nombreux maux.

1.1.2 La mort d'Emma, tragédie couvée par le dégoût de Flaubert envers les normes bourgeoises

Pendant la première moitié du XIX^e siècle, la France a connu de profonds bouleversements qui s'étendent à tous les domaines sociaux : sur le plan politique, de la Restauration des Bourbons à la Monarchie de Juillet, de l'éphémère Seconde République au Second Empire, une société qui préconise l'égalité démocratique (au moins par rapport à la société aristocratique) et dont la bourgeoisie a enfin établi sa puissance dominante ; sur le plan économique, après une longue période de dépression, la France a retrouvé une période d'essor économique grâce au progrès de l'agriculture et au développement de l'industrie ; sur le plan littéraire, les œuvres d'art entrent dans l'économie de marché et servent à « tout le monde », les échanges littéraires ne se font plus entre personnes du même monde, partageant la même éducation, les mêmes valeurs. Flaubert se résigne mal au triomphe des bourgeois, à leur préconisation de l'égalité

démocratique s'accompagnant d'un abaissement moral et de la grisaille du monde de l'intérêt, où règne l'argent, nouveau Dieu. Dans la lettre du 15-16 mai 1852 à Louise Colet, Flaubert s'interroge sur l'idée d'égalité :

Cette manie du rabaissement, dont je parle, est profondément française, pays de l'égalité et de l'antiliberté. [...] Qu'est-ce donc l'égalité si ce n'est pas la négation de toute liberté, de toute supériorité et de la nature elle-même ? L'égalité, c'est l'esclavage. (C.F, Tome II, p. 89)

À travers ces phrases, Flaubert nous montre son mépris pour cette égalité démocratique, préchée par la bourgeoisie. Selon lui, la véritable égalité sociale doit récuser toute autorité, celle du bourgeois comme celle du prêtre. Mais dans la société d'alors, l'importance de l'argent entraîne une hiérarchisation des individus ; l'argent représente la respectabilité et le pouvoir, guide le critère esthétique en art et en littérature. La médiocrité de l'esprit, l'avidité des bourgeois pour l'argent dégoûtent profondément Flaubert. Face à cet abaissement de la moralité sociale, il se réfugie dans sa maison de Croisset et s'isole dans l'écriture. Pour lui, les recherches d'un art pur restent le seul moyen de survivre dans ce monde 'pourri'. Dans ses récits, il exprime son goût pour l'art et manifeste son mécontentement envers la société bourgeoise encombrée de bêtises.

Ainsi, *Mœurs de province*, le sous-titre de *Madame Bovary*, nous dévoile l'objectif littéraire de l'auteur. À travers l'ascension d'Homais, la société yonvillaise reflète parfaitement le règne de la bourgeoisie et de ses valeurs. Homais est un des personnages les plus réussis sous la plume de Flaubert. En se dissimulant derrière son roman, sans exprimer ses propres opinions, l'auteur fait connaître ce personnage au lecteur par ses propres paroles et gestes. Homais se dit avant-gardiste, mais il ne parle qu'à travers une série de poncifs d'origines diverses (littérature, philosophie, sciences, érudition latine) ; il a ses idolâtries soi-disant scientifiques et démocratiques, ses craintes de l'autorité, ses passions pour l'officiel ; il lit des textes non-hiérarchisés, de Voltaire à *L'Écho des feuilletons* ; il représente les Lumières, mais il le fait d'une façon caricaturale, en raison de son assurance, de ses certitudes toutes faites ; il aime bien la rhétorique, mais tout ce

qu'il prononce n'est qu'un clinquant du langage et de l'éloquence ; ses discours, ses attitudes, sa complaisance révèlent son ambition politique. Tous les honneurs, les progrès scientifiques, les idéologies après lesquels Homais court représentent les normes de la société bourgeoise et donnent à l'auteur un sentiment d'abjection. Enfin, la réussite économique d'Homais, aux dépens du pauvre Charles Bovary, fait de lui la parfaite illustration de cette bourgeoisie toute-puissante, prête à tout dominer, l'économie, la société et la politique. En ce sens, Homais est un personnage radicalement opposé au romancier artiste que veut être Flaubert.

Comme Lheureux aux Comices, Homais s'empresse aussi d'aller présenter ses hommages à Emma. Le fait que ces deux personnages représentant la société bourgeoise se focalisent en même temps sur Emma implique que le carcan social se focalise sur elle. La société, comme un enfer inévitable, dévore les luttes et les résistances d'Emma. Et tous deux, Lheureux et Homais, accumulent leur richesse sur la ruine de l'héroïne et renforcent leur statut social : Lheureux a accumulé une grosse fortune, tandis qu'Homais, a reçu la « croix d'honneur ». Homais n'est pas sans rapport avec Emma, son succès est en contraste frappant avec la faillite et la mort des Bovary. Gérard Gengembre résume ainsi : « il a choisi de désirer des valeurs et des biens sociaux, de croire à l'idéologie bourgeoise comme une religion ; cependant, Emma a choisi la passion de la littérature romantique, la pente des profits solitaires et la fascination pour un monde irréel mais idéal romanesque. Si Homais accepte le réel social, Emma, elle, revendique l'irréel littéraire et imaginaire »¹⁹⁹. Si Gérard Gengembre dit que « le triomphe d'Homais, c'est la haine du roman », nous pouvons en déduire que le triomphe de la bourgeoisie, c'est la haine de l'auteur.

Il ne faut pas oublier que Rodolphe et Léon, grands séducteurs et coupables de la mort d'Emma, représentent aussi la bourgeoisie. L'auteur ne ménage pas sa peine pour décrire la bassesse des deux hommes. Rodolphe est un type de séducteur froid, calculateur, sûr de lui et de ses pouvoirs, de ses capacités. Il veut avoir Emma, non

¹⁹⁹ GENGEMBRE Gérard, *Gustave Flaubert – Madame Bovary*, Études littéraires, PUF, Paris, 1990, p. 110

parce qu'elle est importante pour lui mais qu'elle est une proie disponible. Une fois qu'il l'a obtenue, il ne songe qu'à s'en débarrasser. Comme Homais et Lheureux, il est aussi un beau-parleur, il parle à Emma de tout ce qu'elle veut entendre pendant la scène des Comices et réutilise les mêmes poncifs romantiques dans sa lettre de rupture qui est un « modèle de goujaterie et de romantisme bien assimilé »²⁰⁰. Rodolphe est égoïste et insensible dans l'amour, quand Emma lui demande de s'enfuir ensemble, il n'arrête pas de calculer ses devoirs et ses dépenses ; dans la scène ultime, Rodolphe éprouve un retour de désir envers Emma, mais quand Emma lui demande de l'argent, il la repousse, parce que dans l'univers des bourgeois, il n'y a que l'argent qui compte. La lassitude pour l'amour, la lâcheté bourgeoise et le laisser-aller du caractère sont très présents chez ce personnage. Quant à Léon, petit bourgeois, il est tout d'abord un jeune homme timide, et puis un jeune amant manquant de virilité. Il laisse Emma prendre la place dominante et devient, en revanche, « vraie maîtresse » d'Emma. Lui, face à la passion violente et aux conduites tyranniques d'Emma, recule. De l'amour platonique à l'amour sexuel, tout ce qu'il dit et ce qu'il fait illustrent sa faiblesse, sa lâcheté. L'égoïsme, l'insensibilité, la faiblesse, la lâcheté représentent les traits caractéristiques des bourgeois. Sans aucune pitié, Flaubert laisse ces petits bourgeois à la fois ambitieux et médiocres entourer Emma qui, au fur et à mesure, s'enfonce dans leur hypocrisie et leurs mensonges. Ainsi, l'auteur écrit à Madame Pradier le 10 février 1857 : « Si l'on était franc, on avouerait au contraire que j'ai été bien dur pour elle (Emma Bovary), n'est-ce pas ? [...] Quelle force que l'hypocrisie sociale ! Par le temps qui court, tout portrait devient une satire et l'histoire est une accusation » (C.F, Tome II, p. 679). De plus, le parcours de Léon (jeune romantique qui seul peut partager les sentiments d'Emma, et puis par la séduction du pouvoir et de l'argent, fait ses études à Paris) nous invite à penser à l'itinéraire de certains amis de Flaubert : abandonner les rêves d'artiste, accepter la société, accepter même de participer à son édification, espérer devenir l'objet d'une promotion sociale tant attendue. Les descriptions sur la lâcheté, la

²⁰⁰ GENGEMBRE Gérard, *Gustave Flaubert – Madame Bovary*, Études littéraires, PUF, Paris, 1990, p. 99

faiblesse et l'avidité de Léon nous présentent le mépris de l'auteur envers ses contemporains.

Le fait est bien connu : Flaubert était antidémocrate, sa *Correspondance* en est la preuve. Au contraire de la fameuse affirmation « Madame Bovary, c'est moi », Flaubert conçoit une pensée de l'héroïne opposée à la sienne : le désir pour une égalité démocratique. Ce désir ambigu se manifeste dans le roman par une revendication d'Emma sur une égalité entre les aristocrates et elle-même, surtout après son retour du bal Vaubyessard, chez le Marquis d'Andervilliers : « Est-ce que cette misère durerait toujours ? est-ce qu'elle n'en sortirait pas ? Elle valait bien cependant toutes celles qui vivaient heureuses ! Elle avait vu des duchesses à la Vaubyessard qui avaient la taille plus lourde et les façons plus communes, et elle exécrait l'injustice de Dieu » (M.B, p. 85). Après avoir pénétré pour la première fois le milieu aristocratique qui la séduit, Emma s'enfonce rapidement dans un désir brûlant d'une ascension dans les strates supérieures des couches sociales. Elle ne comprend pas pourquoi les duchesses de la Vaubyessard qui ont « la taille plus lourde » et des « façons plus communes » que les siennes peuvent avoir une vie à un niveau supérieur ; ce qui nous frappe de plus, c'est qu'elle s'adresse directement à « l'injustice de Dieu ». Pour Emma, son allure gracieuse, ses comportements élégants, son éducation reçue au couvent devraient lui procurer une vie mondaine. Elle songe même à voir « ce nom de Bovary, qui était le sien, [...], étalé chez les librairies, répété dans les journaux, connu par toute la France » (M.B, p. 79). De toutes ses revendications, nous constatons qu'Emma considère sans aucune hésitation les duchesses comme des « semblables » auxquelles elle a le plus de chances d'être comparée. Elle ne peut s'empêcher alors de prendre conscience du fait que sa situation d'infériorité ne reflète pas sa véritable valeur. La passion égalitaire s'enflamme dans le cœur de l'héroïne à tel point qu'elle y brûle. Rappelons-nous les analyses que nous avons faites sur la vague conscience féministe d'Emma : avoir envie de donner au monde un garçon, s'habiller comme un homme, fumer des cigarettes, etc., nous pouvons conclure que notre héroïne réclame l'égalité entre l'aristocratie et le petit bourgeois, entre la grande bourgeoisie et le modeste officier de santé, entre l'homme et la femme.

Emma n'est pas un cas exceptionnel, beaucoup de femmes issues d'une couche sociale modeste vivent sans doute dans ce genre d'illusion, tout comme dit Flaubert: « Ma pauvre Bovary, sans doute, souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même » (C.F, Tome II, p. 392). Mais aux yeux de Flaubert, le désir de pure égalité semble ridicule, parce qu'une égalité absolue n'existe pas, on est né inégal. Comment les gens qui n'ont pas le même pouvoir social, la même fortune, la même idéologie peuvent-ils partager le même statut social ? C'est la même chose pour la littérature, comment la littérature peut-elle servir à tout le monde, si l'on n'a pas la même éducation, les mêmes valeurs, le même savoir, la même capacité d'expression ? Oui, Flaubert s'oppose à l'idéologie bourgeoise qui préconise la démocratie, la recherche de l'intérêt matériel et le rejet du spirituel. Dans cette société qui se met à l'écart du monde plus idéaliste de l'artiste, l'écrivain doit se battre pour imposer ses choix esthétiques. Ainsi, nous sommes convaincus que la conception du destin de l'héroïne, selon Flaubert, sert d'alarme pour ceux qui gardent toujours l'espoir d'une égalité absolue. À travers la mort d'Emma, l'auteur tente de casser leurs illusions démocratiques et montre son dégoût envers tout ce qu'il voit dans cette société bourgeoise. Prenons une phrase de Thierry Ferraro en guise de conclusion : « il s'agit pour Flaubert d'établir une physiologie de la condition humaine – autrement dit de peindre en entier le tableau de la bêtise humaine »²⁰¹.

1.2 L'objectif politique de Li Jieren – lutter pour l'émancipation de la femme chinoise

Dans l'article *Les relations entre le roman et le politique*, Liang Qichao indique que c'est par le roman que les idées politiques et sociales nouvelles peuvent le plus rapidement se répandre dans le peuple. Il est aussi convaincu que « pour renouveler l'esprit d'un peuple, il ne faut pas ne pas renouveler son roman. Le roman a une force extraordinaire qui pourrait contrôler la psychologie des hommes et changer la société

²⁰¹ FERRARO Thierry, *Étude de Madame Bovary*, Marabout, Allier (Belgique), 1994, p. 39

d'une époque »²⁰². C'est-à-dire, le roman exerce une influence sur « la voie des hommes » (Rendao, 人道). Ainsi, en estimant que les vieux romans chinois sont les principaux responsables de la perversion de la société féodale et des superstitions religieuses, ce réformateur lance un mouvement : la Révolution du monde romanesque (小说界革命). Si Liang Qichao met en relief la nécessité d'adapter le roman à la masse populaire, c'est parce qu'il veut utiliser le roman comme un instrument de propagande de ses pensées politiques. Il a compris l'influence du roman sur le peuple : quand on veut réformer la politique, il faut commencer par une révolution du monde romanesque. Quand on veut faire un peuple nouveau, il faut commencer par faire un roman nouveau. Liang est l'un des premiers intellectuels à comprendre l'influence du roman sur le peuple et il utilise comme arme de combat pour un changement politique et social. Dès lors, les intellectuels comprennent l'influence de la littérature sur l'esprit du peuple ; ils proclament que le temps n'est plus où l'on prend la littérature comme un amusement en période heureuse, et comme un divertissement en période de dépression, et que la littérature est un travail. Lu Xun, grande figure de la littérature moderne chinoise, publie dans la revue *Xinqingnian* (*La nouvelle jeunesse*, 新青年) un conte intitulé *Kuangren riji* (*le Journal d'un fou*, 狂人日记), premier article écrit en langue parlée. Ce conte, qui sonne comme un écho aux *Mémoires d'un fou* de N. Gogol, a pour but de mettre à nu les vices du système familial de l'éducation par les rites (Lijiao, 礼教) et de critiquer violemment la société traditionnelle confucéenne avec son caractère cannibale. Dans un autre conte *A.Q zhengzhuan* (*l'Histoire d'A.Q.*, 阿Q正传), Lu Xun décrit la réalité politique et sociale de la Chine après la Révolution Xinhai et transmet son sentiment douloureux devant l'échec de cette dernière. Face au peuple chinois victime de son ignorance, de plus en plus d'écrivains s'aperçoivent qu'ils ont le devoir de réveiller, sous leur plume, ce peuple naïf et ignorant tout en décrivant le joug social et l'invasion par les pays occidentaux. Li Jieren assume aussi cette responsabilité. Se focalisant sur la condition inégale des femmes chinoises, il va décrire objectivement la situation de la

²⁰² LIANG Qichao, *Lun Xiaoshuo yu Zhengzhi guanxi* (*Les relations entre le roman et le politique, 论小说与政治关系*), Zhongguo chuban shiliao bubian, p106, cité de *Li Jieren et le naturalisme français*, BERNIER-WANG Catherine, Paris III, Paris, 1997, p. 14

Chine d'alors, présenter au peuple la laideur et la beauté de cette société, encourager le peuple chinois, surtout les femmes, à se libérer du carcan de la société féodale.

1.2.1 Contexte social et condition féminine dans la Chine de l'époque

Depuis la Première Guerre de l'Opium (1840), la Chine est obligée de s'ouvrir aux pays occidentaux. Suite à la signature des traités inégaux de Pékin en 1857 et de Tianjin en 1860, suite à la défaite du pays face au Japon en 1894, le discrédit du pouvoir impérial Mandchou devient de plus en plus évident. Dès lors, à l'intérieur de la Chine, des soulèvements menacent la domination absolue de la Dynastie des Qing. Face à ces troubles intérieurs et à la crise due à l'invasion étrangère, certains hauts fonctionnaires chinois entreprennent une modernisation limitée à l'importation de technologies militaires et au domaine économique, appelé « le mouvement occidentaliste » (洋务运动). Suite à sa défaite et à la répression du mouvement constitutionnaliste (立宪运动, 1905) par les forces conservatrices, Sun Yat-sen, fondateur de l'Association Xing-zhong, propagateur des 'Trois Principes du Peuple' : « Nationalisme, démocratie et bien-être du peuple », déclare la fondation de la République de Chine le 10 octobre 1911. L'Empereur est forcé d'abdiquer. La Révolution renverse la Dynastie des Qing et le despotisme féodal monarchique. Toutefois, après la Révolution, des projets de restauration féodale et des idées de retour aux Anciens ne cessent de se manifester. Ceci conduit, en 1919, au « Mouvement pour la Nouvelle culture du 4 Mai » (五四运动). Dans les milieux littéraires, Chen Duxiu, en tant que rédacteur en chef, lance en 1915 la revue *Xinqingnian* (*La nouvelle jeunesse*, 新青年), dans laquelle il en appelle à la Démocratie et à la Science occidentale, il appelle aussi à « abattre le confucianisme », contestant une morale, une politique, une littérature et un art traditionnel chinois désuets. Il exhorte le jeune Chinois à renoncer à ces conceptions traditionnelles et à accepter la science et la démocratie nouvelles. Dans sa discussion sur la révolution littéraire, il souligne la signification politique et sociale de cette révolution.

Étudions maintenant la condition des femmes chinoises à cette époque pour comprendre la raison pour laquelle Li Jieren place son sujet sous cet angle. Dans le

chapitre précédent, nous avons déjà présenté la tendance à l'émancipation de la femme et à un début d'esprit féministe sous l'influence de la pensée occidentale ; ceci est encouragé par les réformateurs chinois. D'ailleurs, toutes les femmes ne comprennent pas encore les discours de ces réformateurs et de ces modernistes qui dénoncent inlassablement le carcan inhumain et l'oppression cruelle appliquée aux femmes chinoises depuis plus de deux mille ans. Comme la Chine est un pays géographiquement très étendu, l'esprit révolutionnaire du début du XX^e siècle n'a pas encore touché la plupart des campagnes et les petites villes éloignées où les femmes vivent toujours inconsciemment dans un état de soumission. Elles demeurent soumises sans conditions comme autrefois aux « trois obéissances », doctrine principale proposée depuis la Dynastie des Song (960-1279) pour contrôler les femmes. Dans la tradition chinoise, la petite fille doit obéir à son père qui la nourrit, l'éduque ; puis à son mari qui comme son père, lui donne de quoi manger et s'habiller ; et par la suite, en cas de mort de son mari, elle obéira sans rechigner à son fils aîné auprès duquel elle pourra enfin trouver un appui, un soutien, un respect qui lui font souvent défaut dans sa belle-famille. Le mariage en Chine d'alors, considéré comme un véritable déracinement pour la jeune fille, n'est jamais conçu pour le bonheur des époux, et encore moins pour le bonheur des femmes. Tout d'abord, la jeune fille doit accepter impérativement un mariage arrangé qui est confié souvent à une intermédiaire professionnelle (femmes ou veuves âgées), cette dernière se charge de faire des propositions ou des recommandations après avoir vérifié que les âges et les thèmes astrologiques des deux jeunes ne sont pas incompatibles ; une fois mariée, la jeune femme doit assumer la responsabilité de s'occuper de ses beaux-parents et de son mari, et surtout, la responsabilité de mettre au monde un garçon qui sera la clé de sa dignité, de sa reconnaissance au sein de sa belle-famille ; de plus, elle doit accepter les concubines de son mari (à cause du système polygame pour les hommes) ; si par hasard les beaux-parents sont attentifs ou généreux, il s'agit d'une forme de bénédiction venue d'en haut et non d'un droit. À moins d'être paysanne de très modeste condition ou fille des élites éclairées et réformatrices, les jeunes femmes du début du XX^e siècle, en majorité, se bandent encore les pieds (guojiao, 裹脚). C'est une tradition totalement contre nature et inhumaine. Les petits

pieds sont étroitement liés au mariage, les jeunes filles ayant de petits pieds ont plus de chances d'épouser un homme issu d'une famille riche, il s'agit d'une esthétique déformée et morbide de l'homme de l'ancienne société chinoise. Cette coutume n'a été interdite officiellement qu'en 1911 par le gouvernement républicain, mais il faudra cependant encore près de trente ans pour qu'elle disparaisse totalement. En effet, malgré les décrets gouvernementaux, la disparition d'une coutume appliquée depuis des siècles demandera des années et des années d'efforts soutenus. En dehors de la torture corporelle, à l'avènement du XX^e siècle, le commerce des femmes et des enfants existe toujours. Les familles très pauvres se débarrassent des petites filles en surnombre : ils les vendent aux familles riches comme servante ou aux maisons closes où elles se forment pour devenir, plus tard, prostituées ...

Dans la langue chinoise, nous pouvons citer de nombreux dictons pour montrer la condition et le statut inférieur des femmes ; par exemple, ceux qui indiquent les devoirs : 不孝有三, 无后为大 (le manque de postérité est le plus grand des défauts), 三从四德 (Les trois obéissances [au père, au mari et au fils aîné dans le veuvage] et les quatre vertus [chasteté, modestie dans les paroles, décence dans les manières, et ardeur au travail] sont des règles auxquelles une femme doit obéir à jamais), 好马不事二主, 好女不嫁二夫 (Un bon cheval ne peut pas rendre service à deux maîtres à la fois et une femme de vertu ne se marie qu'à un homme) ; ceux qui indiquent son statut mineur : 嫁鸡随鸡, 嫁狗随狗 (mariée à un coq, on suit le coq ; mariée à un chien, on suit le chien), 男人三十一枝花, 女人三十豆腐渣 (à l'âge de trente ans, l'homme est épanoui, mais la femme est fanée), 女子无才便是德 (une femme qui n'a aucune connaissance est une femme de vertu) ; certains dictons sur le mépris des hommes envers les femmes : 女人心海底针 (le cœur de femme est comme l'aiguille qui est tombée dans la mer), 天下最毒女人心 (la femme est la plus cruelle du monde), 头发长, 见识短 (plus long les cheveux, plus courte la vision de la vie), 红颜祸水 (De la mer naît le sel et de la femme, le mal) ; etc. Ces dictons montrent l'inégalité entre hommes et femmes. Cette pensée vient de la doctrine confucéenne qui préconise que la société traditionnelle est organisée selon ce qu'on pourrait appeler les « yin et yang sociaux » : yang, éléments

mâles (soleil, chaleur, été, etc.) ; yin, éléments femelles (lune, froid, hiver, etc.). Ces deux facteurs sont à la fois opposés et complémentaires de l'ordre universel. La force est la vertu du yang, la soumission constitue l'état du yin. Le confucianisme exalte l'homme, symbole de lumière, comme le guide et chef indiscuté de la famille. Honoré pour sa puissance, il est estimé comme très supérieur à la femme. La femme, louée pour sa faiblesse, est symbole d'obscurité. De la présentation que nous venons de faire ci-dessus, nous pouvons constater que les femmes chinoises depuis plus de deux mille ans, survivent dans l'aumône de la société masculine et n'ont jamais reçu de respect de l'autre sexe.

Né à cette époque de bouleversements, face à l'invasion politique et économique des Occidentaux et au système administratif corrompu de la société chinoise, surtout profondément compatissant envers la vie misérable de ses compatriotes féminines, Li Jieren exprime son amertume : « plus les Hommes pensent, plus ils ressentent profondément la souffrance »²⁰³ écrit-il, exprimant ainsi le désarroi des intellectuels chinois de son époque. À partir de son inquiétude pour la patrie et de ses ressentiments douloureux pour la condition de vie des Chinois, il remet en question un ordre social et moral ancien dans sa réflexion et sa création romanesque...

1.2.2 Influence de la civilisation française sur le jeune écrivain

Comme beaucoup de compatriotes intellectuels de sa génération, Li Jieren part en 1919 pour la France, pays occidental puissant et moderne qui sort d'une guerre terrible contre l'Allemagne, « la Grande Guerre ». Son but est simple : apprendre à connaître la civilisation occidentale et trouver les moyens pour sauver la Chine. Il y restera cinq ans pour apprendre la langue, approfondir ses connaissances littéraires et étudier le régime gouvernemental. A son arrivée dans le Sud, en février 1920, il découvre un pays où les traces d'une guerre, achevée depuis un an et demi, restent encore visibles. L'économie n'a pas entièrement recouvré ses forces. Malgré sa victoire, la France reste exsangue

²⁰³ Cité d'après BERNIER-WANG Catherine, *Li Jieren et le naturalisme français*, Paris III, Paris, 1997, p. 21

suite aux sacrifices humains, financiers et matériels concédés pendant ces terribles années de guerre. Les Français de l'époque sont encore, en grande majorité, des terriens-agriculteurs habitant dans les campagnes qui se soucient en priorité de la récolte. Beaucoup d'hommes, chef de famille, sont rentrés blessés et invalides... d'autres, trop nombreux, ont trouvé la mort sur le champ de bataille. Le gouvernement et le peuple se plongent dans la reconstruction du pays et la remise en état, dans les plus brefs délais, des terres agricoles de l'outil industriel, des habitations et des infrastructures routières, ferroviaires, urbaines, portuaires, de transport, etc.

Après un court séjour dans le Sud de la France, Li Jieren s'installe à Paris. Dans cette capitale, notre jeune écrivain découvre un monde très différent du reste de la France : après les années noires, la joie de vivre remplit cette ville prestigieuse, ce sont « les Années folles ». La génération nouvelle rêve d'un monde nouveau et proclame : « Plus jamais ça ! » (à propos de la dernière guerre). Les Parisiens sont exposés à de nouvelles griseries sur fond de musique. Venu d'Amérique avec les Alliés, le jazz fait son apparition dans les « caves » mais également les danses modernes, la radio, les sports, les produits de consommation avec la naissance des appareils électroménagers et le développement de l'automobile, etc... L'essor du domaine de la littérature et de l'art y est surprenant. L'utopie positiviste du XIX^e siècle et son crédo progressiste font place au courant individualiste. Il nous faut aussi citer André Gide et Marcel Proust, lauréats du Prix Goncourt de cette époque. À Paris, c'est plus précisément la rive gauche de la Seine qui est principalement concernée par les arts et les lettres, et tout cela se confirme durant les années 1920. Les créateurs se sont installés au sein de la capitale française et occupent les places du cabaret 'Le Bœuf sur le toit' ou les grandes brasseries de Montparnasse, c'est une forte concentration artistique et littéraire. Les écrivains américains de la « Génération perdue », à savoir notamment Scott Fitzgerald, Henri Miller et Ernest Hemingway, y côtoient les exilés qui ont fui les dictatures méditerranéennes et balkaniques. Il y a enfin les peintres qui forment ce que l'on appellera par la suite « l'École de Paris » et qui regroupent d'autres courants artistiques.

Du point de vue politique et économique, les luttes démocratique et idéologique sont vite ranimées par les inégalités sociales. La hausse des prix et la spéculation sur la rareté des produits ont accéléré le déplacement des richesses. Les ouvriers, travaillés par la propagande communiste, se dressent contre le gouvernement issu des élections de novembre 1919 qui ont été un triomphe pour les modérés et les conservateurs. En même temps, le mouvement féministe en France commence à prendre son essor. Au début du XX^e siècle, grâce aux résistances et aux révoltes d'innombrables femmes, le mouvement féministe a obtenu un succès éclatant ; de nombreux thèmes sur la condition féminine se sont implantés dans la conscience des femmes occidentales, tels que :

Les différences entre hommes et femmes proviennent non pas de la nature, mais de l'éducation différente des deux sexes et l'accès des filles à l'instruction doit les préparer à assumer tous les rôles interdits par la société ; il faut protester contre la « mort civile » des femmes dans la famille et leur éviction des fonctions économiques et politiques ; la libération des femmes ne pouvait être que l'œuvre des femmes ; les femmes ont droit au plaisir en dehors du mariage ; la libération des femmes est inséparable de la libération de tous les travailleurs ; le rôle des femmes révolutionnaires est irremplaçable pour la révolution démocratique ; les femmes de tous les pays doivent s'entraider pour obtenir leurs droits.²⁰⁴

Mais les revendications des femmes sont loin de s'arrêter là, des associations internationales et nationales luttent toujours pour une meilleure condition de vie des femmes. Elles réclament, pour la travailleuse mariée, la libre disposition de ses gains, des lois et sanctions contre l'abandon de paternité, un salaire minimum pour la travailleuse à domicile, l'égalité de traitement des instituteurs et des institutrices et l'abolition des maisons de prostitution. Après la Première Guerre mondiale, certaines revendications vont être concrétisées : bien-être des ouvrières, allocations familiales, égalité des conditions de travail pour les deux sexes, défense des enfants illégitimes, droit de la femme mariée de garder son nom et sa nationalité, etc.

²⁰⁴ Idées tirées du *Féminisme*, MICHEL Andrée, Que sais-je ?, Presses Universitaires de France, Paris, 1979, p. 78-79

S'imprégnant de cette société française en voie de reconstruction, d'évolution et d'amélioration du statut féminin, Li Jieren s'intéresse à tous les aspects sociaux : la politique, la littérature, les us et coutumes, les mœurs folkloriques de la France. Il est profondément touché par la forte conscience de soi des femmes françaises et exprime son admiration ainsi : « la puissance des femmes n'est pas négligeable dans toutes les sociétés françaises [...], leur volonté et leur force peuvent être transmises en même temps à plusieurs hommes, ce qui est vraiment rare dans notre société toujours agricole. [...] Les jeunes femmes françaises revendiquent une vie pleine d'activités [...] »²⁰⁵. Dans les œuvres littéraires françaises, cette forte conscience féminine se manifeste dans les descriptions minutieuses des personnages féminins, la préoccupation et la compassion face au sort des femmes, les louanges de leur beauté et l'exigence de liberté pour les êtres humains. Comme nous l'avons dit, parmi les œuvres françaises traduites par Li Jieren, plus de la moitié racontent la vie des femmes, par exemple : *Madame Bovary* de Flaubert, *Lettres de femmes* de Prévost, *La fille Élisa* de Goncourt, *La Garçonne* de Margueritte, etc. Ces œuvres décrivent objectivement la vie sociale et la vie amoureuse des femmes (cela fait un vif contraste avec le mariage sans amour et déformé dans la société chinoise d'alors). À travers son roman *La Garçonne*, Margueritte préconise la recherche de l'amour vrai et l'égalité entre les deux sexes : une jeune femme, ayant appris que son fiancé la trompe, décide de mener à son tour une vie libre, avec des partenaires multiples. Partant du respect de l'amour, l'auteur critique le mariage sans affection et les conjoints, qui, par peur du regard des autres, restent toujours unis par les liens du mariage, bien qu'entre eux, l'amour ait totalement disparu. Face à cette attitude de l'auteur qui vient de la conscience de l'indépendance et de la liberté de l'Homme, Li Jieren fut tout d'abord choqué et puis accepta cet état de fait avec admiration. En se rappelant le changement d'attitude envers le statut des femmes, Li nous raconte ceci :

²⁰⁵ Texte original : 妇女们的势力，在法国无论何等社会中都很大的……，但她们的志愿同力量可以转移若干男子，这一点似乎在我国农人社会还不甚寻得出。……法国少年妇女要求丰富生活的欲望极重。Traduit par moi-même.

Dans le train pour Paris, un homme et une femme, étrangers l'un à l'autre, commencent à faire connaissance puis à adopter, rapidement, un style plus "amical", comme s'ils étaient seuls dans le compartiment. Je me dis que cette femme est bien légère. Ignorant leur attitude et sourd à leur discours, comme nos maître confucianistes nous l'enseignent, totalement renfermé en moi-même, je m'isole et me cale dans mon siège en regardant ailleurs.²⁰⁶

Voilà le comportement de Li Jieren à son arrivée en France. Après quelques années d'études, il commence à changer d'attitude : « J'estime que *Notre cœur* de Maupassant est une lecture plus agréable que celle d'autres œuvres littéraires contemporaines. Dans la description de son héroïne, Madame Burne, une femme désagréable mais si touchante, l'auteur donne libre cours à son inspiration. Dans *Madame Bovary*, Flaubert propose une véritable "photographie" de la vie dans la société de cette époque »²⁰⁷. A partir de cet exemple, nous pouvons constater très clairement l'évolution de l'esprit de Li Jieren au cours de ses années d'études en France.

Nous partageons ici l'opinion de Catherine Bernier-Wang sur l'éducation que Li Jieren a reçue à cette époque-là²⁰⁸ : il (Li Jieren) est riche d'une 'triple' culture : à une éducation chinoise de base, purement traditionnelle, se sont d'abord greffées les nouvelles réflexions engendrées par les bouleversements des années 10 du XX^e siècle. Sa seconde 'éducation' lui est apportée par l'Histoire et les mouvements de pensée contemporains qui rentrent indirectement dans son cheminement intellectuel. Enfin, sa troisième 'éducation' est celle acquise au contact direct de l'étranger, constituée autant d'une expérience humaine marquante que de découvertes intellectuelles enrichissantes. Durant son séjour en France, ce jeune écrivain sichuanais connaît une vie non seulement

²⁰⁶ Association de l'étude de Li Jieren, *LI Jieren yanjiu (Etudes de Li Jieren, 李劫人研究)*, Sichuan daxue chubanshe, 2007, p.404. Texte original : 在巴黎火车上见两个素不相识的男女于不久之后的旁若无人的在那里调笑并借自然得很。我便在心里构思：“这种婆娘一定不是个好东西”，于是拿出咱们道家先生的态度来。马起面孔，正襟危坐在车厢角上什么都不看了。 Traduit par nous-même.

²⁰⁷ Texte original : 我认为莫泊桑的《人心》与许多同时代的作品比起来，毕竟是一部可爱的书。对于女主人公马丹毗尔，则认为写的那么淋漓尽致，可厌而动人。对于福楼拜的《包法利夫人》中包法利的故事则是在某一个时代的社会中，器识上随处可遇的人生一般的现实。 Traduit par nous-même.

²⁰⁸ BERNIER-WANG Catherine, *Li Jieren et le naturalisme français*, Paris III, Paris, 1997, p. 23

d'étudiant, de chercheur et de journaliste mais également de travailleur, ses diverses expériences lui permettent de prendre contact avec le peuple français, avec des milieux différents, surtout avec les gens issus des classes les plus modestes. Pendant les soixante jours d'hospitalisation dus à une péritonite, Li Jieren a été bien soigné par les docteurs et des amis français, il ressent profondément leur bienveillance et leur fraternité. À partir de ce souvenir inoubliable, il écrit en 1923 la nouvelle *Tongqing* (*Compassion*, 同情), dans laquelle l'auteur exprime sa réflexion humaniste et juge que le sens de l'humanité (*rendao zhuyi*, 人道主义) est largement partagé par les Hommes, quels que soient le milieu et les frontières.

Encouragé par l'esprit humanitaire du peuple français, Li Jieren abandonne son complexe d'infériorité légué par l'Histoire et commence à entreprendre ses recherches littéraires par la lecture d'œuvres françaises. Ayant une préoccupation pour ses compatriotes féminines, comme sa mère et sa femme, qui vivent depuis des millénaires dans la misère, il choisit en priorité les romans portant sur un thème féminin : *Madame Bovary*, *Germinie Lacerteux*, *Thérèse Raquin*, *Nana*, *Boule de Suif*... Les sujets principaux touchent aux problèmes relationnels entre hommes et femmes dans la société du XIX^e siècle : la prostitution, la femme bourgeoise adultère, la passion de 'dévoiler les vices et la corruption qui se cachent derrière des façades de respectabilité', etc. Ces œuvres traitent non seulement de l'actualité des problèmes sociaux stigmatisés sur la condition des femmes au XIX^e siècle, mais également d'une réflexion morale sur le caractère de l'humanité représentée par la femme. La lecture de ces œuvres littéraires amène notre jeune écrivain à commencer un travail de traduction. Parmi ses traductions, nous citerons *Notre cœur* de Maupassant, histoire d'une femme rebelle, révélant le problème de l'incommunicabilité entre les deux sexes et la révolte contre une injuste condition féminine ; *Le Rêve* de Zola, roman centré sur une jeune fille passionnée par l'hagiographie, vivant aux pieds d'une cathédrale, partagée entre la quête de pureté virgine et son désir d'aimer ; *Madame Bovary* de Flaubert, dont l'héroïne Emma est victime d'un idéalisme passionné ; *La Garçonne* de Marguerite, une activiste pour le vrai amour et l'égalité entre hommes et femmes. De la lecture à la traduction de Li

Jieren, le thème féminin hante tous ses exercices littéraires. Dès lors, inspiré du sens de l'humanité et du mouvement féministe en France, Li Jieren commence à lutter pour une véritable égalité entre les deux sexes et une émancipation de la femme chinoise.

1.2.3 Li Jieren, écrivain engagé, et sa lutte pour l'émancipation féminine en Chine

Cinq ans d'études à l'étranger permettent à Li Jieren de découvrir une culture occidentale totalement différente de sa propre culture. Ce séjour en France permet aussi à ce jeune écrivain de bien réfléchir à « Soi » et de comprendre l'« Autre ». Nous pouvons dire que dans la diversité de son inspiration, les œuvres romanesques de la France aux XIX^e et XX^e siècles et la forte conscience en soi des femmes françaises d'alors le conduisent à un humanisme méditatif qui revendique le bonheur et la dignité des femmes chinoises. Nourri d'une éducation traditionnelle enrichie, par la suite, d'idées modernistes et de culture occidentale avec son esprit critique et indépendant, l'écrivain sichuanais développera en lui le désir de créer ses propres œuvres romanesques qui soient le résultat d'une riche expérience humaine et d'un remarquable cheminement intellectuel, à la croisée des chemins, entre Chine traditionnelle et ouverture au monde.

En Chine, le problème de la modernisation entraîne la question du statut des femmes. Dès la fin du XIX^e siècle, les deux grands réformateurs Kang Youwei et Liang Qichao montrent que la modernisation du pays ne peut se faire sans un changement au niveau de l'éducation des femmes. Par la suite, à l'instigation de Lu Xun, les intellectuels du 4 mai 1919 lancent une réflexion sur la condition et le statut des femmes chinoises. Faisant écho aux propositions de ses compatriotes, Li Jieren, de retour en Chine, se plonge tout de suite dans sa création littéraire ; il tente, par sa plume, de dévoiler la condition inférieure des femmes chinoises et essaie de les encourager à lutter contre cette inégalité. Outre sa trilogie *Sishui weilan* (*Rides sur les eaux dormantes*, 死水微澜), *Baofengyu qian* (*À l'approche de l'orage*, 暴风雨前) et *Dabo* (*Les grosses vagues*), il écrit un recueil de nouvelles *Haorenjia* (*Le foyer des bienveillants*, 好人家) (1946), un roman *Tianmowu* (*La danse du diable*, 天魔舞) (1985) et d'autres essais

recueillis dans *Li Jieren xuanji* (*Œuvres choisies de Li Jieren*, 李劫人選集). Dans ces œuvres, Li Jieren présente sa sympathie envers les femmes chinoises d'alors et accorde sa louange aux femmes rebelles qui osent se battre contre l'injustice de la société. En tant qu'écrivain humaniste, l'auteur donne libre cours à ses personnages féminins pour exprimer leur mécontentement contre cette société masculine inégalitaire. Dans un grand élan d'amour envers les femmes chinoises et surtout sichuanaises, il encourage ses héroïnes féminines à se lancer dans toutes sortes de révoltes. Ainsi, malgré les différences sociales entre ses héroïnes, malgré leurs différences de professions, de mode de vie, se dresser et se battre contre le destin reste toujours leur point commun. Portant cette mission de vouloir libérer les femmes, ces personnages féminins sont souvent les plus brillants et les plus vivants dans la littérature moderne chinoise. Shu Zhen, héroïne de la nouvelle *Dafang* (*Grande défense*, 大防), avec son intelligence, réussit à sauver son père d'un guerrier sans être malmenée par ce dernier, son histoire expose au lecteur la sagesse des femmes ; dans *Bang de gushi* (*L'histoire de Bang*, 棒的故事), l'adultère de l'héroïne Jeune-dame He avec un patron de la ville met en évidence sa résistance contre la torture de ses beaux-parents et montre aussi ses protestations contre son mari qui a une concubine et qui ne rentre plus à la maison depuis longtemps ; la veuve Madame Shi dans *Duimen* (*La maison d'en face*, 对门) travaille jour et nuit pour nourrir ses cinq enfants et mène une vie difficile ; sa persévérance contre le sort et son envie de richesse démontrent la vitalité primitive des êtres humains ; Madame Cheng dans *Chengtaitai de qiyu* (*L'aventure de Madame Cheng*, 程太太的奇遇) est une femme éduquée et moderne, pleine de vivacité, bien qu'elle soit tombée dans le piège des hommes à la fin de l'histoire, sa poursuite persistante d'une vie idéale mérite toujours les louanges des lecteurs. En recherchant toutes ces œuvres citées ci-dessus, il apparaît clairement que Li Jieren a toutes les qualités pour exalter la révolte chez les femmes simples et modestes. Dans la trilogie, il conçoit ses héroïnes, comme Belle-sœur Cai, Belle-sœur Wu et Madame Huang, en leur conférant les traits d'un caractère libéré : en décrivant la vie conjugale, l'auteur présente leur effort pour le droit d'exposer les propres opinions ; en ce qui concerne l'adultère, l'auteur les encourage à éveiller leur conscience de soi, à lutter contre l'oppression masculine et à entraver la

moralité féodale. En conclusion, Li Jieren préconise le libre développement de la personnalité des femmes. Les créations littéraires et les réflexions sur la condition féminine montrent que l'auteur possède une vision spéciale pour observer et protéger l'état d'existence des femmes. Nourri d'une forte conscience humanitaire, l'auteur, à travers ses œuvres, se bat inlassablement pour l'émancipation de la femme chinoise ; tout ceci est grandement redevable à ses expériences en France et à sa compréhension de la littérature française.

Pour Li Jieren, l'enjeu de la création ne peut se limiter à la dénonciation de tares de l'humanité en société, elle doit tenter d'apporter une nouvelle forme de pensée au peuple. Tel est bien le but revendiqué par la plupart des écrivains chinois engagés dans la quête d'une nouvelle modernité. Ainsi, la création littéraire de Li Jieren reflète bien les préoccupations et les remises en question de son époque. Il décrit les mœurs et coutumes de la fin du XIX^e siècle en Chine, surtout au Sichuan, dans lesquelles nous trouvons une volonté affirmée de contester certains aspects pervers de la tradition chinoise, qui depuis des millénaires n'ont pas évolué. Mais son exploration littéraire est loin de s'arrêter là. Axé sur la dénonciation de la vie misérable des Chinoises, victimes de certaines doctrines et traditions morbides, Li Jieren conçoit dans ses œuvres des femmes rebelles et révoltées qui pourront finalement réussir à échapper au joug social. D'après Li, chaque individu ordinaire, sans héroïsme particulier, au-delà de l'évènement proprement historique peut à son échelle bouleverser un ordre pré-établi, transformer son propre destin ou influencer sur celui d'autrui. *Rides sur les eaux dormantes* est écrit selon ce point de vue de l'auteur. Comme nous l'avons montré dans les parties précédentes, « Les eaux dormantes » évoque la province du Sichuan reculée et immobile ; à la surface de l'eau peut soudain s'élever une brise légère capable de former de « petites vagues » ou « rides » ; ces « rides » symbolisent le début d'un bouleversement, l'impulsion inéluctable du mouvement historique. À travers l'histoire d'amour entre Belle-sœur Cai et trois hommes, l'auteur semble vouloir encourager un sursaut des mentalités, qui seul pourrait profondément éveiller « les eaux dormantes » d'un pays immobilisé par ses cinq mille ans d'histoire.

Rides sur les eaux dormantes adhère à la réflexion moderniste sur le problème de la femme et de la société en montrant des vérités cachées et des tabous culturels. Les personnages féminins, majoritaires, portent en eux-mêmes les changements sociaux induits par le conflit entre la culture traditionnelle chinoise et l'esprit moderne occidental. Car, autour de l'héroïne Belle-sœur Cai gravitent des personnages féminins secondaires non négligeables qui représentent différents types de profils : Madame Deng, mère de l'héroïne, femme pragmatique et lucide ; la belle sœur Han, personnage « bovarien » du roman ; Zhaodi, fille de Gu Tiancheng vendue à la famille Hao par la vieille Wu, la femme de Gu et la deuxième cousine, toutes deux victimes et symbole de la femme traditionnelle qui se soumet absolument à une injuste condition et leur contre-exemple, la belle sœur Zhong, manipulatrice 'maîtresse-femme' et convertie au Catholicisme et enfin Liu Sanjin, la prostituée initiatrice et révélatrice... Leurs actes, leurs paroles et leurs histoires servent de décor et de contexte pour le roman et font ressortir le parcours de l'héroïne Belle-sœur Cai. Li Jieren donne à cette femme une personnalité rebelle et la possibilité d'échapper à un destin imposé. Elle se situe aux antipodes de la femme traditionnelle chinoise, au destin bien souvent dramatique, comme le montrent les exemples de Madame Gu et de la deuxième cousine. C'est une flèche montante que représente la destinée de la Belle-sœur Cai. Face à la stupidité de son mari, à la fuite de son amant, elle se tourne vers l'avenir en abandonnant son passé douloureux derrière elle. « En libérant son héroïne, l'auteur laisse un 'rayon de lumière' traverser l'univers de la réalité. Ce personnage féminin, central, symbolise une mobilité possible au sein d'une société apparemment dormant sur des règles et préjugés millénaires »²⁰⁹. Le caractère de l'héroïne représente « l'esprit de la droiture et de la persistance de la plupart des femmes chinoises, ce qui possède une signification bien positive pour la Chine d'alors qui était en train d'être envahie »²¹⁰. Ayant l'objectif d'exhorter à la révolution chinoise contre le carcan social, Li Jieren, influencé par

²⁰⁹ BERNIER-WANG Catherine, *Li Jieren et le naturalisme français*, Paris III, Paris, 1997, p.116

²¹⁰ Zhang Yinde, *Le roman chinois moderne 1918-1949*, Presses universitaires de France, Paris, 1992, p. 234

l'esprit occidental, conçoit pour Belle-sœur Cai cette fin plus heureuse que celle de Madame Bovary.

Revenons maintenant au plan politique de la société d'alors : ce roman est écrit en 1935, la Chine est dirigée par des pseudo-républicains du Parti Guo Mindang²¹¹, dont le président d'alors est Chiang Kai-shek. La corruption de ce parti et la menace des pays occidentaux exaspèrent le peuple chinois ; les rénovations, puis les révolutions proposées par des intellectuels depuis le début du XX^e siècle n'ont pas encore sauvé la Chine du grand danger ; le peuple vit toujours dans une de ses périodes les plus sombres. Pour encourager les révolutionnaires et donner un 'rayon de lumière' au peuple, la Chine a besoin dans l'urgence d'œuvres qui apportent un élan d'optimisme et qui aident à la réussite des révolutionnaires. Face à cette demande sociale, Li Jieren montre aux lecteurs une héroïne courageuse, optimiste, passionnée et désireuse d'une vie idéale et rebelle contre le carcan traditionnel envers la femme ; la réussite de la révolte de cette femme représente le début de la réussite de la révolution chinoise qui correspond bien au principe du développement de l'Histoire.

Depuis le Mouvement du 4 mai, plusieurs romans préconisant le statut égalitaire entre les deux sexes et la libération de la femme ont successivement vu le jour, tels que *Zhongshen dashi* (*Affaire importante de la vie*, 终身大事, 1919) de Hu Shi, *Gejue* (*Isolation*, 隔绝, 1923) de Feng Yuanjun, *Yu Jun* (*Yujun*, 玉君, 1925) de Yang Zhensheng, *Shuangshi* (*Regret du passé*, 伤逝, 1925) de Lu Xun, *Shafei nvshi de riji* (*Le journal de Mademoiselle de Sha Fei*, 莎菲女士的日记, 1927) de Ding Ling, etc. Ces œuvres nous présentent des femmes modernes et rebelles : Tian Yamei, Wei Naihua, Yu Jun, Zi Jun, Sha Fei, chacune luttant à sa manière contre le mariage arrangé, l'oppression sociale, l'idéologie confucianiste... Mais, peu après, Lu Xun a publié un article *Nala chuzou zhihou* (*Après la fuite de Nora*, 娜拉出走之后), dans lequel

²¹¹ Guoming dang, littéralement « Parti nationaliste chinois », est un parti politique créé par Sun Yat-sen. Il domina le gouvernement central de la Chine à partir de 1928 jusqu'à la prise de pouvoir par les Communistes en 1949 (la fondation de la République populaire de Chine). Créé après la révolution de 1911, il remporte les premières élections en 1912, mais est chassé du pouvoir en 1913. En 1949, le Guoming dang, vaincu par les Communistes, se replie sur l'île de Taïwan.

l’auteur exprime son opinion sur l’impossibilité de l’indépendance absolue des femmes. La parution de cet article rabaisse l’enthousiasme des écrivains engagés. Dès lors, les œuvres qui décrivent la révolution féminine diminuent. Dans ce contexte littéraire, nous avons raison de croire que Li Jieren, pour retourner cette situation et aussi pour redonner confiance à ses compatriotes féminines, conçoit une fin heureuse à son héroïne Belle-sœur Cai.

2. Choix littéraires de l’auteur

Dans cette partie, nous proposons une étude sur l’influence des choix littéraires sur les deux auteurs et de leur œuvre, afin de trouver les raisons pour lesquelles Flaubert termine son œuvre par la fin tragique d’Emma, alors que le roman de Li Jieren s’achève par un dénouement heureux pour sa protagoniste Belle-sœur Cai. Nous ne pouvons parler des choix littéraires de Flaubert et de Li Jieren sans parler des trois écoles littéraires – le romantisme, le réalisme et le naturalisme – qui dominent alors successivement le milieu littéraire de l’époque, depuis plus d’un siècle. Avant de commencer les recherches respectives sur ces deux écrivains, il nous semble nécessaire de revoir, à travers le tableau ci-dessous, les caractéristiques de ces trois écoles littéraires déjà présentées dans la troisième partie.

École littéraire ²¹²	Caractères généraux	Période florissante	Quelques mots-clés
Le romantisme	priorité de l’émotion sur l’idée claire, stratégie du vide, libre expression de la sensibilité	La Restauration et la Monarchie	Émotion, vide, exaltation du « moi », rêve,

²¹² Ce tableau est une synthèse qui réunit les définitions des dictionnaires et des œuvres critiques suivants :

ROUX Paul (de) (rédacteur en chef), *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, Robert Laffont, Paris, 1997

ROBERT Paul, *Le petit Robert*, Dictionnaire le Robert, Paris, 2004

LAROUSSE, *Le Grand Larousse encyclopédique en dix volumes*, Larousse, Paris, 1960-1975

BECKER Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Éditions Nathan, Paris, 2005

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, *Le dictionnaire du Littéraire*, Puf, Paris, 2002

	(religiosité, mélancolie, sentiment de la nature), prépondérance de l'imagination sur l'analyse critique et sur l'action, goût du mystère et du fantastique ; évasion dans le rêve, dans l'exotisme ou dans le passé, individualisme opposé aux disciplines classiques et culte du « moi ».	de Juillet	imagination, sensibilité, infini
Le réalisme	Ne pas idéaliser le réel ou en donner une image épurée, représenter des faits et des personnages dans leur réalité la plus banale et quotidienne avec une description minutieuse et objective, décrire la vie telle qu'elle est par la recherche du document humain et social, contre le lyrisme, le romanesque et les excès d'imagination du roman romantique. Du point de vue thématique, s'intéresser à la peinture de la bourgeoisie, et, plus particulièrement, de la petite bourgeoisie provinciale	Vers 1850	Réalité la plus banale, objectivité, description minutieuse, documentation, contre le lyrisme et l'imagination, le thème visant principalement la petite bourgeoisie
Le naturalisme	Par les méthodes et les résultats de la science positive, reproduire la réalité avec une	Entre 1880 et 1884	Réalité la plus vulgaire, science positive,

	<p>objectivité parfaite et dans tous ses aspects, même les plus vulgaires, souci du document vrai et de l'observation scientifique. Du point de vue thématique, s'intéresser à la peinture de toutes les classes sociales et de tous les milieux</p>		<p>observation scientifique, le thème s'étendant à presque toutes les classes sociales</p>
--	--	--	--

À partir de ce tableau, nous pourrions conclure :

Chronologiquement, l'évolution littéraire fait apparaître successivement ces trois écoles : le romantisme – le réalisme – le naturalisme. Sur le plan doctrinal, le réalisme qui préconise la description de la réalité de la vie avec l'objectivité s'oppose au romantisme caractérisé par l'imagination, le rêve et l'exaltation. Influencé par le réalisme, le naturalisme renforce et développe certains caractères du réalisme. Au moins, nous pouvons dire que le réalisme et le naturalisme sont tous deux des écoles littéraires qui mettent l'accent sur une description réelle et objective. Ici, il nous semble aussi nécessaire d'étudier le mot 'objectivité', préconisée par les écrivains réalistes et les naturalistes. D'après nous, il n'existe pas d'objectivité absolue. Chacun voit une chose à sa propre manière et avec son propre tempérament. Même Maupassant avoue cette « vision personnelle » dans ses œuvres. Selon les écrivains naturalistes, *le réel* dans les œuvres réalistes et naturalistes est « un coin de nature vu à travers un tempérament »²¹³ ; les œuvres littéraires, quel que soit le romantique, le réaliste ou le naturaliste, sont toutes, par quelques côtés, le produit d'un milieu et d'une classe que l'auteur représente. Plus précis, Maupassant ajoute qu'il n'existe pas de vérité romanesque en dehors de la « vision personnelle » du romancier, et « faire vrai » consiste à « donner l'illusion du vrai ». D'où cette conclusion provocante : « les réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des illusionnistes ». Dans *Lire le réalisme et le naturalisme*, Colette Becker

²¹³ MAUPASSANT Guy (De), *Pierre et Jean*, édition présentée et annotée par Bernard Pinaud avec une étude de Henry James inédite en français, Gallimard, Paris, 1982, p. 13

rejoint cette opinion : « Le romancier réaliste n'est ni un photographe ni un historien. C'est, d'abord et avant tout, un raconteur d'histoire, que le lecteur accepte comme vraies, tout en sachant qu'elles ne le sont pas, parce qu'elles lui donnent l'illusion du vrai »²¹⁴. Chez le naturaliste tout comme chez le réaliste, nous devons nous méfier du mot 'objectivité'. Becker continue : pour Zola, la mimésis est seconde. Il privilégie l'invention, qui, s'appuyant sur le réel, l'observation de la vie quotidienne, ses garde-fous, permet d'avancer une hypothèse, de monter une expérience destinée à la confirmer, d'inventer un plan, d'imaginer des personnages, etc²¹⁵. Ainsi, nous signalons que le mot 'objectivité' ou 'réel' mentionné dans notre thèse n'a qu'une signification relative, il s'agit d'un réalisme ou d'un naturalisme qui part du réel et qui invente d'après le réel.

Il faut avouer que dans le milieu critique littéraire, jusqu'à nos jours, les polémiques sur les relations entre ces trois écoles n'ont jamais cessé, en France comme en Chine. Dans la prochaine étape, nous examinerons les choix littéraires de Flaubert et de Li Jieren à travers une analyse précise sur des rapports littéraires des deux écrivains avec leurs écoles.

2.1 Exploration littéraire de Flaubert

2.1.1 Les polémiques sur l'école littéraire de Flaubert

Il y a en moi, littérairement parlant, deux bonhommes distincts : un qui est épris de gueulades, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée ; un autre qui fouille et creuse le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire saisir presque matériellement les choses qu'il reproduit. (lettre du 16 janvier 1852)
(C.F, Tome II, p. 30)

Cette fameuse lettre écrite par Flaubert à Louise Colet figure dans presque tous les livres concernant l'école littéraire à laquelle Flaubert appartient. Évidemment, ce

²¹⁴ ZOLA Émile, *Mes haines*, Charpentier, Paris, 1879, chap. « M.H. Taine, artiste », p. 229

²¹⁵ BECKER Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Éditions Nathan, Paris, 2005, p. 78

premier ‘bonhomme’, très lyrique, représente l’esprit romantique de l’écrivain et le deuxième, obsédé par le vrai, illustre son esprit réaliste. À la lecture de cette lettre et de ses œuvres, de nombreux critiques jugent que Flaubert représente successivement deux écoles : le romantisme dans sa jeunesse, *Œuvres de jeunesse* et *La tentation de saint Antoine* semblent en fournir la preuve ; le réalisme dans sa maturité, période dans laquelle se situent ses chefs-d’œuvre *Madame Bovary* et *L’éducation sentimentale*. Paul de Roux compare Flaubert à un trait d’union entre ces deux écoles ou à un confluent où viennent s’unir les courants romantique et réaliste²¹⁶. Il croit que les premières œuvres de Flaubert, par leur lyrisme, doivent quelque chose aux poètes de *La Muse française* et du *Cénacle* qui inspirent beaucoup Flaubert dans sa jeunesse ; il émet l’idée que son premier roman publié va plaire à Balzac et à Stendhal. En ce qui concerne le passage du romantisme au réalisme chez Flaubert, Thierry Ferraro²¹⁷ et Isabelle Lasfargue-Galvez²¹⁸ proposent des opinions plus radicales. D’après eux, le changement de genre littéraire de Flaubert représente une rébellion contre le romantisme, mouvement littéraire qui domine cette époque. Il s’agit d’une rupture entre ces deux écoles. Écrire le roman *Madame Bovary*, accepter un sujet qu’il n’apprécie guère et le rédiger froidement, cette circonstance lui permet d’en finir avec les élans romantiques qui poussent l’écrivain à se confondre avec son sujet. C’est contre « l’essoufflement du romantisme » que se dresse le réalisme de Flaubert, « essoufflement résultant d’une trop grande idéalisation des sentiments, des êtres et des choses »²¹⁹. Ferraro et Lasfargue-Galvez mettent en opposition le romantisme de Flaubert et son réalisme, ils affirment que c’est en abandonnant complètement le romantisme que Flaubert se tourne vers le réalisme. Face à ces points de vue, c’est-à-dire l’opposition et l’apparition successive des deux écoles chez Flaubert, commentés par certains critiques littéraires comme Paul de Roux, Ferraro et Lasfargue-Galvez, René Dumesnil nous propose, dans

²¹⁶ ROUX Paul (de) (rédacteur en chef), *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, Robert Laffont, Paris, 1997, p. 376

²¹⁷ FERRARO Thierry, *Étude de Madame Bovary*, Marabout, Allier (Belgique), 1994, p. 116-117

²¹⁸ FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Collection dirigée par Marc Robert et Henri Marguliew, notes et dossier Isabelle Lasfargue-Galvez, Hatier, Paris, 2003, p. 417

²¹⁹ FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Collection dirigée par Marc Robert et Henri Marguliew, notes et dossier Isabelle Lasfargue-Galvez, Hatier, Paris, 2003, p. 417

l'avant-propos de *Madame Bovary de Gustave Flaubert*, un avis différent : « quoi qu'il en soit, il me semble pour ma part impossible de dissocier chez Flaubert le réaliste du romantique, de prétendre que le premier composa *Madame Bovary* et *L'éducation sentimentale*, et le second *Salammbô* et *La tentation de saint Antoine* [...] »²²⁰

Nous partageons l'opinion de René Dumesnil. Tout d'abord, une chose est sûre et tous les critiques sont d'accord : le jeune Flaubert, qui souffre du mal du siècle comme beaucoup d'autres de sa génération, est un passionné des œuvres romantiques. Dans une page célèbre de sa préface aux *Dernières Chansons* (1872) de son ami Louis Bouilhet, il nous présente son admiration pour Byron et Victor Hugo, qui, selon lui, sont comme des « dieux descendus parmi les hommes ». Ses œuvres de jeunesse utilisent les formes traditionnelles du romantisme : conte philosophique, conte fantastique, autobiographie, drames et récits historiques. Les thèmes touchent à des éléments des plus funèbres et les plus sombres : la mort, le cadavre, la folie, l'obsession, le désespoir, le monstre, le diable, etc. Flaubert adore les métaphores truculentes, les griseries de couleurs et de sonorités. Des phrases de Chateaubriand l'exaltent aussi. Toujours dans la même préface, lui-même confirme : « J'ignore quels étaient les rêves des collégiens, mais les nôtres étaient superbes d'extravagance – expansions dernières du romantisme arrivant jusqu'à nous, et qui, comprimés par le milieu provincial, faisaient dans nos cervelles d'étranges bouillonnements »²²¹. En ce qui concerne l'opposition entre le romantisme et le réalisme, il est bien vrai que leurs caractères généraux s'opposent ; mais, en relisant *Madame Bovary*, nous pouvons trouver des paragraphes dans lesquels l'auteur-narrateur, par les paroles des personnages, exprime ses émotions, son exaltation du moi et sa fascination pour l'ailleurs. La scène entre Emma et Léon, lors de leur première rencontre à l'auberge du *Lion d'or*, en est une parfaite illustration : « Ne vous semble-t-il pas, répliqua madame Bovary, que l'esprit vogue plus librement sur cette étendue sans limites, dont la contemplation vous élève l'âme et donne des idées d'infini, d'idéal ? » (M.B, p. 103) ; dans une autre scène, « ... La tendresse des anciens jours leur revenait

²²⁰ DUMESNIL René, *Madame Bovary de Gustave Flaubert (étude et analyse)*, éditions Mellottée, Paris, 1958, p. 16

²²¹ Cité d'après RIEGERT Guy, *Madame Bovary – Gustave Flaubert*, Hatier, Paris, 1992, p. 42

au cœur, abondante et silencieuse comme la rivière qui coulait, avec autant de mollesse qu'en apportait le parfum des seringas, et projetait dans leurs souvenirs des ombres plus démesurées et plus mélancoliques que celles des saules immobiles qui s'allongeaient sur l'herbe » (M.B, p. 235). Tout au long de ce roman, considéré comme chef-d'œuvre du réalisme, il y a profusion de tels exemples. Il est aussi évident que certains thèmes de sa jeunesse se retrouvent dans ce roman : le cadavre d'Emma Bovary, l'aspiration pour l'ailleurs, la folie... Bien que leurs définitions les opposent, il nous est bien difficile de dissocier le romantisme et le réalisme chez Flaubert. Il est certain que nous pouvons aussi trouver des éléments réalistes dans les œuvres les plus romantiques d'Hugo et des passages romantiques dans les romans les plus réalistes de Balzac et de Stendhal, comme chez Flaubert. Ainsi, nous approuvons la conclusion de René Dumesnil sur l'opposition des deux écoles : « le romantisme et le réalisme ne s'opposent pas plus que ces deux termes ne s'opposent eux-mêmes au classicisme »²²².

Concernant l'opinion sur l'apparition successive du romantisme et du réalisme chez Flaubert : romantisme dans sa jeunesse et réalisme dans sa maturité, nous sommes obligés de désapprouver cette méthode de distinguer ces deux écoles selon l'âge de l'écrivain. Flaubert a d'abord publié, en 1856, son premier roman 'réaliste', *Madame Bovary* ; *Salammbô* n'est paru qu'en novembre 1862, six ans après. Dans ce roman, les traces romantiques sont évidentes : évasion dans le passé (la Guerre des Mercenaires), recherches d'un ailleurs (un Orient imaginaire), aspiration exotique (l'histoire de Carthage), attrait pour les mythes (le voile sacré de la déesse Tanit). Le style romantique de Flaubert s'est donc vivement manifesté dans *Salammbô*, achevé six ans après son premier roman 'réaliste'. Certains critiques essaient de distinguer les deux écoles chez Flaubert d'après les livres que Flaubert lit suivant les périodes : « Il fait d'ailleurs un tri dans ses lectures de jeunesse, abandonne Byron et Chateaubriand, relit Montaigne, la Bruyère, Voltaire. C'est l'adieu donc aux élans du cœur qui avaient caractérisé sa première manière... l'adieu aux épanchements à la manière de

²²² DUMESNIL René, *Madame Bovary de Gustave Flaubert (étude et analyse)*, éditions Mellottée, Paris, 1958, p. 16

Lamartine »²²³. Nous découvrons, cependant, dans *la Correspondance* de Flaubert, des arguments contre ce point de vue. En fait, Flaubert garde son enthousiasme pour Hugo du début de sa carrière littéraire jusqu'à sa dernière œuvre *Bouvard et Pécuchet*, en passant par la période où il rédige les parties les plus réalistes de *Madame Bovary*. Ci-après, quelques déclarations tirées de ses lettres : « Pensée ! Comme dirait le grand Hugo » (en 1853) (C.F, Tome II, p. 249) ; « Je suis tout étourdi et ébloui par les deux nouveaux volumes d'Hugo... » (en 1859) (C.F, Tome III, p. 42) ; « Le père Hugo, dans huit jours, va faire paraître deux volumes de *la Légende des Siècles*. Ce vieux burgrave est plus jeune et plus charmant que jamais » (en 1877) (C.F, Tome V, p. 187) ; « Le père Hugo continue à être adorable et beaucoup trop hospitalier » (en 1878) (C.F, Tome V, p. 347). Parallèlement, il lit Voltaire, Racine, Montaigne. Ces lectures variées qui nous prouvent qu'il est un homme érudit avec un esprit ouvert, n'ont pas forcément de liens évidents avec l'école littéraire qu'il choisit.

Pour expliquer le romantisme et le réalisme chez Flaubert, nous préférons le mot « dualisme », proposé par Faguet²²⁴, qui signifie la coexistence. Flaubert est aussi une « jointure »²²⁵, un « confluent »²²⁶ ou bien une « transition »²²⁷ entre ces deux écoles. « Flaubert laisse l'image d'un écrivain écartelé, pris dans un réseau d'intentions contradictoires. Ce réaliste est un poète », comme le voyait déjà George Sand il y a plus de cent ans. S'appuyant sur cette phrase de George Sand, Paul Bourget développe l'idée que « ces deux bonhommes » sont comme un poète romantique et un savant, frères ennemis, qui se rencontrent en Flaubert et se combattent durant toute sa vie²²⁸. Ce point de vue permet d'admettre l'inconséquence avec laquelle Flaubert est en même temps un des romantiques les plus déterminés et un des réalistes les plus laborieux de son époque.

²²³ FERRARO Thierry, *Étude de Madame Bovary*, Marabout, Allier (Belgique), 1994 FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966, p. 116

²²⁴ Cité d'après GENGEMBRE Gérard, *Gustave Flaubert – Madame Bovary*, études littéraires, PUF, Paris, 1990

²²⁵ Cité d'après BEAU MARCHAIS Jean-Pierre (de), *Dictionnaire des littératures de langue française E-L*, Bordas, Paris, 1995, p. 810

²²⁶ Cité d'après ROUX Paul (de) (rédacteur en chef), *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, Robert Laffont, Paris, 1997, p. 376

²²⁷ Cité d'après DUMESNIL René, *Madame Bovary de Gustave Flaubert (étude et analyse)*, éditions Mellottée, Paris, 1958, p. 21

²²⁸ BOURGET Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, Plon-Nourrit, Paris, 1924, p. 164

En Flaubert s'établit une sorte de lutte pour la vie entre son romantisme et sa science, lesquelles se combattent et s'associent, se détruisent et se mélangent... ainsi naît son esprit de « vide » et son nihilisme (nous y reviendrons). Ce dualisme ou cette coexistence nous aide à mieux comprendre les paragraphes réalistes dans ses œuvres romantiques et les paragraphes romantiques dans ses œuvres réalistes. Cela nous explique aussi pourquoi les livres que Flaubert lit présentent une telle diversité.

Cependant, il faut se méfier des mots finissant par *-isme* surtout quand nous parlons de Flaubert. Dans une lettre le 30 octobre 1856, Flaubert écrit à Madame Roger des Genettes :

Ai-je été vrai ? Est-ce ça ? J'ai bien envie de causer longuement avec vous (mais quand et où ?) sur la théorie de la chose. On me croit épris du réel, tandis que je l'exècre ; car c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman. Mais je n'en déteste pas moins la fausse idéalité dont nous sommes bernés par le temps qui court. (C.F, Tome II, p. 634)

Évidemment, Flaubert refuse de se lier aux mouvements littéraires et conteste toutes les étiquettes qu'on veut accrocher à son œuvre. Pourquoi Flaubert affiche-t-il cette attitude vis-à-vis de la littérature ? Pourquoi n'a-t-il jamais déclaré au public à quelle école littéraire il appartient ? Dans le monde intérieur de cet écrivain, sur la balance de ce dualisme, lequel 'pèse' plus lourd ? Toutes ces questions nous intéressent et nous poussent à approfondir notre étude.

La correspondance nous révèle ce que représente la littérature pour Flaubert : dans la littérature, « le style est tout » (C.F, Tome II, p. 507); « ce que l'on dit n'est rien, la façon dont on dit est tout »²²⁹ et « Le style c'est la vie, le sang même de la pensée » (C.F, Tome II, p. 427). Les déclarations de ce type abondent dans *La correspondance*. Pour Flaubert, sans le style tout serait peu de chose ; il consacre toute sa vie à tenter d'écrire « un livre sur rien, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style ». Combien de fois depuis, et en différents lieux, il déclame ses œuvres pour se

²²⁹ Cité d'après BEAUMARCHAIS Jean-Pierre (de), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française K-P*, Bordas, Paris, 1994, p. 879

faire plaisir avec le style. Le style, dans son œuvre, est à la fois l'ami le plus fidèle et le plus gros ennemi. Quand il trouve le mot précis, la phrase musicale adaptée et l'expression en harmonie avec les autres, alors, il éclate de joie. Il considère le style comme la chose la plus délicieuse au monde. Mais cette conception le fait aussi souffrir, elle lui semble être « la difficulté capitale », « des affres », « le diable », la maladie la plus douloureuse de toutes les maladies physiques. Quant au genre littéraire de ses œuvres, c'est le sujet qui décide. Flaubert n'est romantique ou réaliste que dans l'instant et dans la mesure indispensable au sujet. Nous rejoignons, ici, l'opinion de René Dumesnil : « parfois, comme il est naturel selon les sujets, l'un des éléments prédomine... Sujets modernes : réalisme ; sujets antiques ou historiques : romantisme »²³⁰. Flaubert se moque des écoles littéraires et refuse de conclure ; le romantisme ou le réalisme n'est qu'un tremplin pour rendre l'œuvre parfaitement harmonieuse avec le style. René Ferraro confirme aussi le résultat de nos recherches : « pour lui (Flaubert), l'intrigue n'est jamais qu'un prétexte ; seule une formidable obsession de beauté formelle motive sa création »²³¹. Nous comprenons donc la raison pour laquelle Flaubert refuse de coller sur son œuvre une quelconque étiquette littéraire.

Chez Flaubert, quant à son romantisme et à son réalisme, nous estimons que, dans son esprit, ce ne sont pas deux éléments de même poids, de même importance. Il est aisé, pour nous, de découvrir la vraie nature romantique et lyrique de Flaubert, si nous percevons ses traits de caractère et si nous analysons la culture dans laquelle il se nourrit. Sa formation intellectuelle, ses goûts et le développement de son génie en font un homme de tradition plus qu'un novateur. Nourri des classiques, il ouvre les yeux au spectacle de la vie, en pleine bataille romantique, et, naturellement, il se passionne pour tout ce qu'il découvre d'enivrant chez les auteurs nouveaux. De plus, son tempérament et son caractère, eux aussi, le rendent romantique. Si nous caractérisons le romantisme par le goût du voyage, de l'évasion, de l'exotisme d'une part, par les excès de passions

²³⁰ DUMESNIL René, *Madame Bovary de Gustave Flaubert (étude et analyse)*, éditions Mellottée, Paris, 1958, p. 16

²³¹ FERRARO Thierry, *Étude de Madame Bovary*, Marabout, Allier (Belgique), 1994 FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966, p. 119

et par les sentiments et les sensations extrêmes d'autre part, Flaubert est plus romantique que réaliste. Le réalisme semble 'greffé' en lui par les changements politiques, sociaux et culturels.

Néanmoins, ce dualisme chez Flaubert ne nuit pas à l'étude du genre littéraire du roman *Madame Bovary*. Au contraire, cela nous aide mieux à le comprendre. Comme nous l'avons expliqué plus haut : chez Flaubert, c'est le sujet qui détermine le genre littéraire. Pour comprendre le sujet de *Madame Bovary*, il nous faut remonter à l'époque où Flaubert commence à peine à concevoir ce roman ; c'est à la fin de 1849, Gustave Flaubert a vingt-huit ans. Ayant terminé la première version de *La Tentation de saint Antoine*, il attend l'avis de ses amis, Bouilhet et Du Camp, après la lecture de ce roman. Bouilhet prend le premier la parole : « nous pensons qu'il faut jeter cela au feu et n'en jamais parler ! »²³² A cause du style baroque et du sujet exubérant de ce roman, Flaubert est jugé trop lyrique. Les deux amis lui conseillent alors de revenir sur terre, de dominer sa tendance romantique et de choisir « un sujet où le lyrisme serait si ridicule [...] un sujet terre à terre, un de ces incidents dont la vie bourgeoise est pleine [...] en rejetant ces divagations »²³³. L'objectif est bien évident : il s'agit de guérir Flaubert de son lyrisme extrême. Flaubert avoue aussi que son Saint Antoine manque de rigueur et qu'il se confond avec son héros. Bouilhet lui propose l'histoire de Delaunay, une petite-bourgeoise adultère, acculée au suicide ; tous les trois sont d'accord avec ce sujet qui ne vient pas de lui, et extérieur à ses préoccupations et qui même le dégoûte ; Flaubert ne risque pas de se laisser aller à son tempérament. Ainsi Flaubert considère-t-il la rédaction du roman *Madame Bovary* comme un exercice littéraire qui peut lui donner la mesure d'écrivain et développer son esprit d'objectivité.

Malgré sa profonde nature romantique, Flaubert est surtout connu par ce roman réaliste, *Madame Bovary* ! Oui, un roman réaliste ! Le sujet adultérin, tiré du réel, dans

²³² Cité d'après DUMESNIL René, *Madame Bovary de Gustave Flaubert*, SFELT, Paris, 1946, p.

38

²³³ Cité d'après Isabelle Lasfargue-Galvez, FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Collection dirigée par Marc Robert et Henri Marguliew, notes et dossier Isabelle Lasfargue-Galvez, Hatier, Paris, 2003, p. 422

la société bourgeoise, demande un récit réaliste. Flaubert combat son lyrisme, évite toute forme autobiographique héritée du romantisme de ses tout premiers écrits. Voilà une façon neuve, moderne, de faire du lecteur non plus seulement le spectateur des péripéties du récit, mais aussi le témoin de celles du processus créatif. Cela a pris cinq ans de travail surhumain à notre écrivain pour rendre ce roman réaliste : objectivité, impersonnalité même impassibilité, description minutieuse, musicalité, comme nous l'avons analysé dans la partie précédente. *Madame Bovary* est tellement fidèle à la doctrine du réalisme – « dépeindre la vie telle qu'elle est » – que quelques semaines après la sortie du roman en librairie, les femmes, les notables, les bourgeois libertins, les médecins, les pharmaciens, les commerçants, les curés ont tous retrouvé leur propre image dans le roman. Pierre-Marc de Biasi nous dépeint, dans la présentation de ce roman, la situation d'alors : « Tous les pharmaciens de Seine-Inférieure se reconnaissant dans Homais ambitionnaient de venir gifler l'auteur à son domicile, un nombre considérable de médecins de campagne, se sentant visés par le portrait de Charles Bovary, élevaient des protestations publiques, tandis que les curés normands, obsédés par l'image de Bournisien, tonnaient en chaire contre les dépravations du romancier... »²³⁴ Voilà quelques arguments très convaincants qui complètent nos analyses sur le genre réaliste du roman, faites dans la troisième partie. Ici, il nous semble aussi nécessaire de reparler d'une autre question : le réalisme de Flaubert correspond-il à celui de Balzac ? Certes, au moment même où Flaubert amorce sa conversion vers le réalisme, Balzac l'influence beaucoup. Sans trop exagérer les choses, nous pourrions dire qu'il s'est choisi là un père. Comme Balzac, il va composer des récits réalistes, documentés, avec une fonction représentative. La description de la province dans *Madame Bovary* ou de la société parisienne dans *l'Éducation sentimentale*, le portrait psychologique d'une femme mal mariée, les ravages de l'argent, l'apprentissage de la vie par les jeunes hommes, l'amour platonique pour une femme plus âgée, telles sont les thématiques dans lesquelles nous pouvons reconnaître son grand prédécesseur. Mais il nous semble nécessaire de signaler que le réalisme de

²³⁴ Cité d'après Pierre-Marc de Biasi, FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, présentation par Pierre-Marc de Biasi, Imprimerie Nationale, Paris, 1994, p. 24

Flaubert ne concorde pas tout à fait avec celui de Balzac. Les héros de Balzac sont un concentré des caractères les plus saillants des individus sortant du commun, puissamment écrits grâce au dynamisme de sa plume. Quant aux personnages de Flaubert, banals, médiocres, qu'on peut rencontrer tous les jours, ils incarnent la moyenne des idées et des sentiments de la classe sociale qu'ils représentent. De ce point de vue, la conception de Flaubert correspond davantage aux normes de l'école réaliste avec sa volonté de décrire une réalité la plus « banale et quotidienne ». Ayant comparé les œuvres de Balzac à celles de Flaubert, René Dumesnil nous expose son opinion : « il y a bien loin de son idéal à celui de Flaubert, et, entre ce réalisme et le sien, tout un abîme »²³⁵. Ainsi, le roman *Madame Bovary* devient le chef-d'œuvre de cette école.

2.1.2 La mort d'Emma, tragédie accentuée par la littérature romantique qui est exclue de la société bourgeoise

Après la parution de *Madame Bovary* en 1857, de nombreux écrivains, très célèbres, manifestent leurs éloges. Parmi ceux-ci Lamartine, poète et précurseur de la littérature romantique. Flaubert exprime sa surprise d'être couvert d'éloges par des hommes de lettres. Dans sa lettre à Madame Schlesinger, il écrit que ce sont les éloges de Monsieur Lamartine qui l'étonnent le plus, car il avait pensé que tout ce roman aurait dû le mettre en colère. Oui, Lamartine aurait bien raison de se fâcher quand il lit la phrase suivante : « elle se laissa donc glisser dans les méandres lamartiniens, écouta les harpes sur les lacs, tous les chants des cygnes mourants, toutes les chutes de feuilles, les vierges pures qui montent au ciel, et la voix de l'Eternel discourant dans les vallons » (M.B, p. 54). Il reste indéniable que de nombreux passages ironiques à l'égard de la littérature romantique parsèment tout le roman. D'après l'auteur, la littérature romantique joue un rôle d'intoxication spirituelle qui nuit à l'esprit d'Emma, comme l'arsenic qu'elle avale l'entraîne dans la mort. La lecture romantique accompagne Emma pendant tout son parcours de vie. Depuis ses années au couvent des Ursulines, la

²³⁵ DUMESNIL René, *Madame Bovary de Gustave Flaubert (étude et analyse)*, Editions Mellottée, Paris, 1958, p. 11

jeune fille est présentée comme une victime de la littérature romantique qui va éveiller sa sensualité et la construire dans un monde artificiel

où ce n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serment, sanglots, larmes en baisers, nacelles au clair de lune, rossignol dans les bosquets, messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes » (M.B, p. 51).

C'est après avoir été abreuvée de ces œuvres romantiques qu'Emma décide d'épouser Charles, qui lui *semble* moins campagnard et plus aristocrate que son entourage ordinaire. Après le mariage avec Charles, surtout après le bal Vaubyessard, Emma, face à une vie monotone et à un mari médiocre, voire rustre, consomme davantage ce genre de lecture et s'enferme dans son rêve romanesque aussi inaccessible qu'inconsistant. Pour se consoler d'une énorme douleur causée par sa rupture avec Rodolphe, elle se réfugie, une fois de plus, dans les lectures de sa jeunesse, comme les œuvres de Walter Scott, mais ces lectures ne peuvent que l'inciter à une rechute dans l'adultère. Au moment où elle ressent de la lassitude dans l'adultère avec Léon à Rouen, Emma fait toujours appel à ces romans et lit « jusqu'au matin des livres extravagants où il y avait des tableaux orgiaques avec des situations sanglantes » (M.B, p. 336) ... Durant toute sa vie, mais toujours en vain, Emma va chercher à faire coïncider la réalité et ses romans romantiques ; plus elle s'enfuit du monde réel, plus elle s'éprend de ce monde romanesque. Avec de telles pistes, l'auteur nous explique la raison fondamentale qui pousse Emma à se lancer sans retour dans des relations illicites.

En conclusion, ces lectures romantiques accroissent et accélèrent la ruine d'Emma. Flaubert utilise, tout au long du roman, le verbe « avaler » pour qualifier l'appétit d'Emma pour la littérature romantique, mais aussi pour sa mort, quand elle « avale » l'arsenic, à la fin du roman. Ainsi la littérature romantique absorbée par Emma devient-elle l'arsenic spirituel qui la conduit au suicide. Rappelons-nous la célèbre phrase, satirique et révélatrice, de madame Bovary mère : « N'aurait-on pas le droit

d'avertir la police, si la librairie persistait quand même dans son métier d'empoisonneur ? » (M.B, p. 153)...

Une chose est certaine : la littérature romantique est exclue de la société bourgeoise. Caractérisée par la nostalgie de l'âge d'or, de l'inconnaissable et de l'inaccessible, les vertus du rêve et de la folie, les fulgurances du lyrisme et du fantastique, la littérature romantique modifie de façon définitive les mentalités et les pensées de ses lecteurs enivrés. Avec son thème de l'exaltation du moi, le romantisme influence les rapports entre les êtres humains et la nature (« la contemplation du crépuscule au bord de la mer »), entre l'individu et ses responsabilités sociales (« l'abandon de l'enfant dans la fuite avec l'amant »). Par ailleurs, avec son thème de la fascination s'exprimant dans la recherche de paysages exotiques, le romantisme exprime le signe d'un mal-être, d'un désir de bonheur insatisfait (choisir entre mourir et vivre à Paris). Qui s'enivre de cette littérature ne peut plus accepter le monde tel qu'il est, tout simplement parce qu'il n'a pas appris à le voir par ses propres yeux et qu'il confond souvent l'illusion et le réel. Il s'agit d'une négation de la vie réelle, d'une absence d'appréciation objective et personnelle de l'existence. « Enfermée dans un imaginaire romanesque auquel elle s'identifie, mais qu'elle ne maîtrise pas, Emma restera pour toujours étrangère à elle-même et au monde »²³⁶.

La littérature romantique est aussi définie par la passion. La passion, c'est le risque, l'instabilité, l'excès, le mépris des convenances et de la prudence, la négation de toute limite sociale et morale. Ceci s'oppose à la prudence, à la mesure et à l'ordre, doctrine essentielle de la société bourgeoise. Aux yeux des bourgeois, la passion est dangereuse et scandaleuse, elle démoralise l'esprit des êtres humains. La passion est d'abord immorale, contre les convenances et les limites du confort moral. Elle cultive le mépris du devoir, le goût de l'outrage, la hardiesse scandaleuse. Ainsi ne nous est-il pas difficile de comprendre la promenade d'Emma accompagnée de Rodolphe, habillée à la façon d'un homme et cigarette à la bouche, comme pour narguer le monde. Et puis, la

²³⁶ FERRARO Thierry, *Études de Madame Bovary*, Marabout, Allier, Belgique, 1994, p. 39

passion, représentant aussi la démesure ou l'excès, contredit la modération et la raison de la bourgeoisie. Les bourgeois préconisent une consommation modérée de l'amour et de l'argent, ils opposent la prodigalité insensée, l'extravagance, la rage de dépenses financières et sentimentales. Mais Emma dépense toujours trop : trop d'amour, trop d'argent et trop d'énergie. Avec Léon, tous les jeudis après-midi, à l'hôtel, dans la chambre, Emma rit, pleure, chante, danse, fume. La folie des achats, l'exaltation des sentiments d'Emma effraient Léon, touchent son « bon sens bourgeois ». La passion est également source de risque et de danger ; elle est condamnée par la prudence bourgeoise. Emma ne se soucie pas de l'argent et elle dilapide l'héritage de Charles dans l'ignorance de ce dernier ; elle suggère à Léon de voler de l'argent pour résoudre ses problèmes financiers :

-- Si j'étais à ta place, moi, j'en trouverais bien !

-- Où donc ?

-- A ton étude !

Et elle le regarda. Une hardiesse infernale s'échappait de ses prunelles enflammées, et les paupières se rapprochaient d'une façon lascive et encourageante ; -- si bien que le jeune homme se sentit faiblir sous la muette volonté de cette femme qui lui conseillait un crime. Alors il eut peur, et pour éviter tout éclaircissement, il se frappa le front en s'écriant : [...] (M.B, p. 346)

Voilà un passage vivant qui oppose la hardiesse d'Emma à la prudence de Léon. Emma est audacieuse, elle se met hors-la-loi et hors-morale ; tandis que Léon, convenable et prudent, choqué au fond par l'attitude d'Emma, se retire de cette affaire. Quel contraste saisissant entre les comportements de ces deux amants ! C'est pourquoi, aux yeux de Madame Bovary mère et d'Homais, il y avait dans les manières d'Emma, dans son langage, dans son regard, et jusque dans sa toilette même, quelque chose qui dérangeait leurs idées. Dans une société typiquement bourgeoise, régie par la raison, les convenances, l'égoïsme et le souci du confort et du bien-être, les gens ayant un esprit

romantique, passionnel et libertin étouffent, ils n'ont aucun moyen de survivre dans un tel monde²³⁷.

Les pensées romantiques sont exclues de la société bourgeoise, où le vrai romantisme est détruit, tant pour l'homme que pour la nature. Une scène parmi d'autres nous permettra de mieux saisir cette destruction de la société bourgeoise : celle de la promenade de Léon et Emma, en barque sur la Seine. Les vers de Lamartine chantés par Emma doivent nous inciter à les rapprocher du texte du roman, et à comparer la situation des amants romantiques à celle d'Emma et de Léon. Quelle différence entre l'idyllique paysage de montagne du *Lac du Bourget* et le paysage urbain de la Seine à Rouen ! Aux « parfums légers », à « l'air embaumé » du poème se substitue dans le roman « la fumée du goudron », aux « molles clartés » de la lune qui blanchit la surface du lac, les « larges gouttes grasses » qui flottent sur le fleuve, au silence de la nature, le « maillet des calfats » et le « battement de métronome » des avirons. Combien satirique est le style de l'auteur ! Il veut accuser ! Il accuse cette société et son développement industriel et technique qui modifient les relations entre les être humains, mais aussi, entre l'homme et la nature et qui exercent un effet destructeur sur la beauté – la beauté spirituelle de l'homme et la beauté naturelle du paysage. Le romantisme peut-il exister dans ces circonstances ?

Nous ne pouvons nous empêcher de poser une question dès le début de ce chapitre : pour quelle raison Flaubert, malgré sa propre nature romantique, souligne-t-il, tout au long de son roman, la nocivité du romantisme pour la vie d'Emma? Nous savons tous la célèbre dénonciation de Flaubert : « Madame Bovary, c'est moi. D'après moi » (à Amélie Bosquet)²³⁸ ; mais nous connaissons également d'autres explications sur

²³⁷ Dans ce paragraphe, les synonymes du mot « passion » sont tirés du chapitre *Passion et vertu, Vérité des choses, mensonge de l'homme dans Madame Bovary de Flaubert*, PHILIPPOT Didier, Honoré Champion éditeur, Paris, 1997

²³⁸ La citation "Madame Bovary, c'est moi" ne se trouve ni dans la Correspondance ni dans les œuvres de Flaubert. Elle figure en note du livre de René Descharmes, *Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857*, Ferroud, 1919, p.103: « Une personne qui a connu très intimement Mlle Amélie Bosquet, la correspondante de Flaubert, me racontait dernièrement que Mlle Bosquet ayant demandé au romancier d'où il avait tiré le personnage de Mme Bovary, il aurait répondu très

l'origine du roman, toutes contradictoires : « La Bovary ... il me faut de grands efforts pour m'imaginer mes personnages et puis pour les faire parler » (à Louise Colet) (C.F, Tome II, p. 416) et « Madame Bovary n'a rien de vrai. C'est une histoire totalement inventée ; je n'y ai rien mis ni de mes sentiments ni de mon existence » (à Leroyer de Chantepie) (C.F, Tome II, p. 691), « seulement pour rendre l'histoire plus compréhensible et plus amusante... j'ai inventé une héroïne plus humaine » (à Leroyer de Chantepie) (C.F, Tome II, p. 697). De nombreux critiques ont tenté de saisir cette mystérieuse contradiction de Flaubert. Ayant consulté beaucoup de livres de critiques, nous partageons l'interprétation de Claude Gothol-Mersch, dont les recherches sont axées sur le sujet et le style élaborés par l'écrivain²³⁹. D'après lui, Madame Bovary est hors de Flaubert dans la mesure où il choisit, pour la première fois, un sujet qui ne lui est pas naturel, dans la mesure où il veut écrire, non pas une œuvre lyrique à caractère autobiographique, mais le roman d'une petite provinciale peu intéressante, histoire qui, au départ, n'a rien de commun ni avec lui-même ni avec les sujets qu'il aime. Mais Madame Bovary, c'est Flaubert ; tout d'abord parce qu'il prête au personnage son propre tempérament : esprit passionnel, état nerveux, exaltations, aspiration pour l'ailleurs ; ensuite parce que les informations, neutres en soi, ont rencontré chez lui une réalité intérieure, expérimentale et spéculative, qui a servi de tremplin pour transformer un simple fait divers anodin en une œuvre originale. Nous proposons ici une autre façon d'interpréter cette contradiction de Flaubert : après la sortie de *Madame Bovary*, grâce au style objectif et aux descriptions minutieuses de l'auteur, les lecteurs se reconnaissent dans les personnages du roman. L'histoire du couple Bovary est tellement vivante que le public s'empresse de découvrir le véritable Yonville, l'origine de l'histoire et les modèles tirés du réel. Dans ces circonstances, si Flaubert dit « Madame Bovary, c'est moi ! D'après moi », c'est pour prévenir le public qu'il est inutile d'aller rechercher dans le réel les origines de la fiction... il veut dire : Madame Bovary, c'est moi **qui invente**. Ainsi, la contradiction de ces déclarations devient cohérente. D'autre part, bien

nettement, et plusieurs fois répété "Mme Bovary, c'est moi! - D'après moi" ».

²³⁹ GOTHOT-MERSCH Claude, *La Genèse de Madame Bovary*, Librairie José Corti, Paris, 1966, p. 85

que l'auteur change de sexe pour ne pas trop s'exposer lui-même dans le roman, il ne s'y est pas moins représenté sous les traits de cette femme insatisfaite, déchirée entre ses aspirations vers les amours éthérées et la vulgaire évidence quotidienne. Toute la vie d'Emma ressemble à un combat tragique entre la poursuite d'idéal et la médiocrité de la société bourgeoise. Flaubert, lui aussi, ressent trop souvent cette déchirure entre son esprit de poète plein de rêves et son milieu bourgeois. Si Emma s'enlise de plus en plus, au cours du roman, dans la dégradation morale, c'est parce qu'à travers cette destinée lamentable de l'héroïne, Flaubert nous expose sa rage et sa haine contre cette société matérialiste, conformiste et hypocrite qui écrase et dévore l'homme, y compris Emma et lui-même, tous deux animés d'un même esprit romantique plein de rêves pour la beauté et l'idéal. Mais à la différence d'Emma, Flaubert, grâce la fortune laissée par son père, peut choisir de se réfugier à Croisset, et ainsi de s'isoler de ce monde cruel. Il a, pour maintenir son équilibre, l'exutoire de la création littéraire. La pauvre Emma, sacrifiée par l'auteur pour accentuer la vision de la cruauté de cette société, s'enfonçant davantage après chaque combat contre le monde bourgeois, acculée au désespoir, se donne pour finir la mort.

2.2 Le choix littéraire de Li Jieren

2.2.1 Le réalisme et le naturalisme : une nouvelle ère de la littérature chinoise

Dans la littérature chinoise classique, l'histoire de la poésie est beaucoup plus longue que celle du roman. Le plus ancien et très célèbre recueil de poésie, *Shi Jing* (*Canon des Odes*, 诗经) date du X^e siècle avant J.C.. Tandis que les contes oraux, qui constituent la base des plus grands romans, n'apparaissent qu'à partir de la Dynastie des Song (960-1279), il faut attendre la Dynastie des Ming (1368-1644) pour que le roman devienne le genre le plus populaire. Ces romans écrits, longs d'une centaine de chapitres ou d'épisodes, destinés désormais à des lecteurs et non à des auditeurs, conservent pourtant les traces de leurs origines orales et populaires : le conte oral. Ainsi les épisodes portent-ils le nom de 'hui' (pouvant être traduit par 'fois' ou 'séance', 回). À la fin de chaque 'séance', en choisissant le moment fort où les intrigues atteignent leur

paroxysme, l'auteur suspend tout à coup le récit par une formule codifiée qui maintient l'attente : « Si vous voulez connaître la suite, veuillez écouter la 'séance' suivante »²⁴⁰. Cela permet de maintenir des moments de suspense et de laisser les lecteurs réfléchir à la suite qui sera donnée. L'influence de cette formule est très profonde. Nous pouvons en trouver les traces dans presque tous les romans chinois, tant classiques que modernes. Le roman se présente sous la forme d'un mélange de récits en prose, de ballades épiques et de poèmes lyriques ; il comprend, comme sous-genre, le roman historique, le roman de « cape et d'épée », le roman fantastique et le roman de mœurs. Quant au sujet, globalement, on peut en définir deux sortes : l'une se basant sur des faits historiques et des anecdotes populaires, l'autre s'appuyant sur des éléments hors de la réalité historique, selon l'originalité et l'imagination du créateur. Les premiers restent fidèles à l'histoire et décrivent les mœurs réelles avec beaucoup d'exactitude et de vie ; les seconds imaginent des situations surnaturelles. Du point de vue de la fonction, le roman est d'abord un amusement ou un divertissement ; mais le contenu du roman provoque aussi la sensibilité du lecteur, tant dans la réalité que dans l'imagination, et fait l'éloge d'une certaine manière de l'héroïsme et de l'idéalisme d'une époque donnée. La parution du *Hong Luo Meng* (*Le rêve dans le pavillon rouge*, 红楼梦) de Cao Xueqin (1715-1764), considéré comme un des plus grands romans chinois, annonce l'apogée de ce genre littéraire. Dans ce grand roman d'analyse (miroir de la société chinoise du XVIII^e siècle), la psychologie amoureuse est exploitée avec une grande vérité ; l'observation de la vie réelle est parfaitement élaborée dans l'imaginaire de l'écrivain, puis transportée dans le rêve. Il s'agit d'une œuvre littéraire majeure qui peut être classée parmi les monuments littéraires du monde entier. Ce roman, accompagné de fort belles poésies, est rédigé en langue écrite (Wen yan wen, 文言文).

C'est pendant la révolution littéraire chinoise de 1917-1919 que se situe la naissance de la littérature moderne chinoise au sein de laquelle le roman occupe une place dominante. Faisant écho au courant de 'la littérature occidentaliste', les jeunes novateurs chinois (dont la plupart étaient les premiers étudiants envoyés en Europe, en

²⁴⁰ En chinois : 欲知详情，请听下回分解。

Amérique ou au Japon), en remettant en question les vices de la littérature classique, cherchent à emprunter à l'Occident ses idées et ses doctrines nouvelles. Mais devant l'éventail important de nombreuses écoles littéraires occidentales, se pose la question de savoir lesquelles il faudra introduire en Chine et lesquelles conviendront à la situation chinoise d'alors. Les précurseurs littéraires doivent tout d'abord souligner les défauts de la littérature classique. Liang Qichao²⁴¹ proteste contre le langage obscur et la rhétorique stéréotypée de la littérature classique ; Chen Duxiu, après avoir comparé la littérature occidentale à la littérature classique chinoise, trouve cette dernière trop sombre, trop pédante et difficile à comprendre ; Hu Shi, grand admirateur de la littérature américaine, s'attaque violemment à la forme de la littérature classique chinoise, surtout à celle de la poésie classique, à cause de ses tournures démodées et de ses clichés. Mao Dun, à partir de ses recherches systématiques sur la littérature classique chinoise, notamment sur le roman classique, constate que la conception de la littérature féodale chinoise se caractérise par deux sortes d'attitudes : « d'une part, considérer l'art comme un moyen de transmettre la morale – celle du confucianisme comme celle du taoïsme ; d'autre part, prendre l'art comme un amusement ou un divertissement »²⁴². Sur le plan de la technique romanesque, toujours d'après Mao Dun, deux erreurs dominent : le fait de « négliger l'importance de la description » et le fait d'« ignorer l'observation directe »²⁴³. Sur différents aspects littéraires, les intellectuels montrent leur désaffection à l'égard de la littérature classique chinoise. Face à cette littérature désuète, Liang Qichao propose une littérature au « style européenisé », une « rhétorique claire, coulante et marquée par une description vivante des sentiments »²⁴⁴ ;

²⁴¹ Les idées de Liang Qichao et Chen Duxiu sur la littérature classique chinoise et une nouvelle littérature sont tirées de la thèse *Zola et Maodun – vers une nouvelle théorie littéraire*, LIN Zhiwei, Université de Paris-Sorbonne, 1984, pp. 22-29.

²⁴² MAO Dun, Yinianlai de ganxiang he mingnian de jihua (Mes impressions pour cette année et le plan pour l'année prochaine, 一年来的感想和明年的计划), *Xiaoshuo yuebao (Revue mensuelle des nouvelles, 小说月报)*, Vol.12, n° 12, 1921, p. 68 ; citée d'après LIN Zhiwei, *Zola et Maodun – vers une nouvelle théorie littéraire*, thèse, Université de Paris-Sorbonne, 1984, p. 104

²⁴³ MAO Dun, Ziran zhuyi yu zhongguo xiandai xiaoshuo (Le naturalisme et le roman chinois moderne, 自然主义与中国现代小说), *Xiaoshuo yuebao (Revue mensuelle des nouvelles, 小说月报)*, Vol.13, n° 6, 1922, p.90 ; citée d'après LIN Zhiwei, *Zola et Maodun – vers une nouvelle théorie littéraire*, thèse, Université de Paris-Sorbonne, 1984, p. 105

²⁴⁴ Citée d'après LIN Zhiwei, *Zola et Maodun – vers une nouvelle théorie littéraire*, thèse, Université de Paris-Sorbonne, 1984, p. 22

il veut créer le roman nouveau du réalisme social, qui peut révéler la vérité sociale et servir à lutter contre le régime féodal. Chen Duxiu, ayant une idée plus précise que Liang Qichao, croit que la littérature nouvelle doit pencher vers le réalisme et le naturalisme ; pour lui, c'est le seul chemin qui pourra guider la littérature chinoise. Il admire le courage et la persévérance des écrivains réalistes et naturalistes à combattre le faux et le mal, et leur attitude d'écrivain devant la réalité²⁴⁵. Mao Dun partage l'opinion de Chen ; visant le vieux style littéraire chinois qui refuse l'observation directe et la description objective, il affirme que seule l'école qui préconise 'refléter objectivement la réalité' peut faire front à ce vice fondamental du roman chinois traditionnel. Mao Dun tranche dans le vif : il faut propager le naturalisme et créer, en priorité à toute autre, une littérature naturaliste chinoise ; c'est le seul et unique moyen pour que le roman chinois moderne progresse. D'après lui, le naturalisme est inspiré de la science moderne ; la méthode de description, les sujets et la pensée sont tous liés à la science moderne²⁴⁶. De toute évidence, le naturalisme est donc la seule école qui peut aller à l'encontre des défauts de la littérature chinoise. En tant que rédacteur général de *Xiaoshuo Yuebao* (*la Revue mensuelle des nouvelles*, 小说月报), il publie une série d'articles pour présenter au peuple chinois la théorie du naturalisme et ses œuvres représentatives.

Mais pourquoi Mao Dun choisit-il le naturalisme au lieu du réalisme ? Car, tant pour le naturalisme que pour le réalisme, c'est la même théorie de la description de la vie réelle qui sert de doctrine fondamentale. En fait, les critiques chinois confondent souvent ces deux écoles qui n'ont été introduites en Chine qu'au début du XX^e siècle. En 1902, Liang Qichao présente d'abord au public chinois les notions de romantisme et de réalisme européens. Il change plus tard le terme 'réalisme' par le mot 'naturalisme' ; d'après lui, la seconde moitié du XIX^e siècle est la période du naturalisme, elle remplace la période du romantisme. En 1916, Chen Duxiu indique que « le réalisme et le naturalisme avancent ensemble avec la science naturelle et la philosophie

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 28

²⁴⁶ La conception de la littérature chinoise classique et de la littérature naturaliste de Mao Dun est tirée de *Zola et Maodun – vers une nouvelle théorie littéraire*, LIN Zhiwei, thèse, Université de Paris-Sorbonne, 1984, p. 103-109

positive »²⁴⁷. Selon lui, le naturalisme « tend particulièrement vers la réalité ; il n'évite même pas les sujets très vulgaires ; son intention est de dévoiler de fond en comble le vrai visage de la vie ; il va plus loin que le réalisme »²⁴⁸. Dans les articles publiés dans la *Revue mensuelle des nouvelles*, Mao Dun lie souvent le naturalisme au réalisme. Dans un même texte, il utilise tantôt le terme de réalisme, tantôt le terme de naturalisme. Par exemple, dans un article intitulé *Xiaoshuo xinchaolan xuanyan (Manifeste de la rubrique Renaissance du roman, 小说新潮栏宣言)*, Mao Dun présente au lecteur le processus d'évolution des écoles littéraires occidentales en l'illustrant par un schéma : le classicisme → le romantisme → le réalisme → le symbolisme. Plus loin, il situe l'événement transitionnel de chaque période selon l'ordre d'apparition de l'école : la littérature classique occidentale est brisée par Rousseau, le romantisme prend fin avec Ibsen, le naturalisme commence avec Zola, le symbolisme naît avec Maeterlinck... D'après Mao Dun, les pivots du réalisme sont Zola et Maupassant, Flaubert en est le précurseur²⁴⁹. Bien évidemment, ou il mélange le réalisme et le naturalisme, ou il prend ces deux termes pour synonymes. Au fur et à mesure de l'approfondissement de l'étude, les critiques chinois commencent à dissocier ces deux écoles sous différents angles. L'arrivée de la pensée du marxisme-léninisme donne aux Chinois un nouveau critère pour évaluer la littérature moderne chinoise, qui deviendra, en peu de temps, le courant principal dominant le milieu littéraire en Chine. Dès lors, selon ce critère, les critiques marxistes chinois cherchent à distinguer le réalisme et le naturalisme. Selon eux, dans ces deux mouvements littéraires de l'Occident, le réalisme consiste à décrire non seulement l'apparence réelle de la vie, mais surtout sa substance interne. Il aboutit à manifester, dans les puissants affrontements des personnages typés, la réalité des contradictions dialectiques et à faire apparaître la grandeur de la lutte des classes sociales. À ce stade, les écrivains réalistes participent positivement aux combats sociaux. Les grands réalistes sont naturellement Balzac ou Stendhal et Tolstoï ou Gorki.

²⁴⁷ CHEN Duxiu, Correspondance, *Xinqingnian (Nouvelle Jeunesse, 新青年)*, Vol.1, N°.6, 1916 ; citée de *Zola et Maodun – vers une nouvelle théorie littéraire*, LIN Zhiwei, thèse, Université de Paris-Sorbonne, 1984, p. 49

²⁴⁸ *Ibid.* p. 49

²⁴⁹ Synthèse des idées d'après LIN Zhiwei tirées de *Zola et Maodun – vers une nouvelle théorie littéraire*, LIN Zhiwei, thèse, Université de Paris-Sorbonne, 1984, p. 52-54

Cette pensée littéraire sera ensuite évoluée et appelée « le réalisme socialiste ». Le réalisme socialiste est « la consigne de création artistique et littéraire proposée par le monde communiste de la fin des années 1930 jusqu'aux années **1950** »²⁵⁰. Cette école littéraire, définie par les écrivains soviétiques, exige de l'écrivain sincère une présentation historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire. Introduit en Chine en 1933 par l'écrivain chinois Zhou Yang, le réalisme socialiste est reconnu officiellement par le Parti Communiste cinq ans après son arrivée. Et c'est en 1949 que la théorie de cette école devient la charte obligatoire pour tous les écrivains chinois²⁵¹.

Quant à l'opinion sur le naturalisme, elle s'appuie sur le concept du réalisme socialiste, « la critique marxiste tend à faire du naturalisme un mouvement progressiste, mais qui reste insuffisant à cause d'une conception trop biologique de la société et d'une incapacité à montrer des héros positifs »²⁵². Ainsi, les écrivains marxistes manifestent leur désaffection malgré l'origine vraiment révolutionnaire et bien fondée du naturalisme. « Se basant sur la biologie et la physiologie, le naturalisme s'oriente vers le fatalisme et le pessimisme. La littérature, d'après la formule naturaliste, se bornera à invoquer un déterminisme élémentaire et stérile. La déchéance physique, la maladie, la laideur, le vice suscitent une littérature brutale qui s'enlise dans les tristesses de l'existence, sans espoir, sans idéal »²⁵³. Ce genre littéraire s'attache à dépeindre la réalité visible, mais n'explore pas ses profondeurs. Il transforme le milieu en une force isolée, indépendante et particulière, qui agit de façon mécanique sur les individus. D'après les marxistes, la théorie du milieu prend pour cette école une importance prépondérante, qui remplace trop souvent l'analyse des rapports de productions de la lutte des classes, de la psychologie sociale. Le naturalisme décrit des bourgeois, des ouvriers et des paysans, mais pas les types caractéristiques de ces classes. Le tableau

²⁵⁰ ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, *Le Dictionnaire du littéraire*, Puf, Paris, 2002, p. 494

²⁵¹ En 1958, le réalisme socialiste est remplacé par le réalisme révolutionnaire après la rupture entre la Chine et l'Union Soviétique. Depuis les années 80, cette école est disparue après la Révolution culturelle chinoise.

²⁵² CHEVREL Yves, *Le naturalisme*, PUF, Paris, 1982, p. 8-10

²⁵³ FREVILLE Jean, *Zola semeur d'orages*, Editions sociales, Paris, 1952, p. 49

que cette littérature trace de la société capitaliste comporte des faiblesses et des lacunes considérables. Zola, lui-même, dit dans *le Roman expérimental* : « notre analyse reste toujours cruelle, parce que notre analyse va jusqu'au fond du cadavre humain. En haut, en bas, nous nous heurtons à la brute »²⁵⁴. Cette littérature cruelle est sévèrement critiquée par les écrivains chinois, surtout par les écrivains marxistes. Nous empruntons ici un commentaire de Colette Becker à l'égard de la littérature naturaliste et des œuvres de Zola : « Zola choque toujours une morale, un bon goût, une conception de l'homme. On lui pardonne mal d'avoir donné sa place au corps, de s'être battu contre une façon de vivre, et d'avoir étalé au grand jour certaines misères morales et physiologiques »²⁵⁵. D'autre part, certains critiques marxistes radicaux empêchent le naturalisme de se répandre en Chine, simplement parce que le naturalisme, né au moment où le capitalisme tourne en 'décadence', ouvre sur la 'modernité occidentale'.

Voilà quelques raisons pour lesquelles le réalisme finit par gagner en respectabilité et le naturalisme est abandonné et deviendra plus tard la cible des attaques des marxistes chinois (1945-1978). Depuis, grâce à son style objectif, critique, socialiste et révolutionnaire, le réalisme reste toujours le principal critère littéraire chinois... Parallèlement à l'évolution des critiques littéraires sur les écoles occidentales, la littérature moderne chinoise prend au fur et à mesure son essor ; c'est ce que nous avons déjà présenté au début de la présente thèse. Le roman réaliste, qui répond mieux à la demande politique et sociale d'alors, possède une importance prépondérante dans toutes les formes littéraires. Successivement, les romans réalistes les plus célèbres de la Chine, tels que *Shi (l'Eclipse, 蚀, 1927-1928)*, *Jia (famille, 家, 1931)*, *Ziye (Minuit, 子夜, 1933)*, *Sishitongtang (les Quatre générations sous le même toit, 四世同堂, 1944)*, voient le jour.

²⁵⁴ ZOLA, *Le roman expérimental*, Œuvres complètes, Cercle du bibliophile, Édito-services S.A., Genève, 1905, p. 43

²⁵⁵ BECKER Colette, Introduction pour *Les critiques de notre temps et Zola*, Garnier frères, Paris, 1972, p. 11

2.2.2 Choix littéraire de Li Jieren : une littérature réaliste associée à la littérature classique chinoise

Pour mieux comprendre le choix littéraire de Li Jieren face aux propos de ses compatriotes sur la littérature classique chinoise et les écoles littéraires occidentales, il nous faut d'abord définir son objectif littéraire. Nous pouvons le décrire en trois points : premièrement, la grande mission de l'écriture pour lui est de servir l'humanité ; il lui faut s'oublier soi-même pour penser à la littérature, cette littérature qui doit refléter fidèlement la vie. Deuxièmement, il se considère comme un élément de la société, un homme de son temps, un homme dont le travail ou le métier consiste à écrire pour le peuple. Troisièmement, il estime que le devoir de l'écrivain dans son œuvre est d'exprimer les soucis et les souffrances de ses contemporains, de les aider à se débarrasser de leurs préjugés et de leurs défauts, mais aussi à trouver le bon chemin vers la lumière. La littérature pourrait également permettre aux hommes, encore inconsciemment enchaînés par la gloire de l'ancien 'Empire du Milieu', de mieux se comprendre.

Se basant sur ces objectifs d'écriture, Li Jieren va avant tout abandonner la littérature classique chinoise. D'abord, la littérature, c'est une carrière, un vrai travail ; ce n'est ni un amusement ni un divertissement. Il faut la prendre très au sérieux, car, elle porte la responsabilité d'éduquer le peuple et de moderniser sa pensée. De plus, la littérature doit servir à tout le monde, même aux gens de la couche sociale la plus basse comme les paysans ou les ouvriers. À cause d'une rhétorique artificielle et d'expressions obscures, la littérature classique ne se répand que dans les milieux lettrés. En refusant l'observation directe et en niant la valeur de la description objective, la vieille méthode littéraire chinoise va à l'encontre de la réalité et de l'objectivité. Comment une littérature au-dessus de la réalité peut-elle susciter une résonance dans le peuple chinois qui vit dans la misère et la souffrance? Enfin, la littérature classique chinoise, propagandiste du confucianisme, anesthésie et trompe le peuple ; elle le fait vivre dans l'obscurantisme et l'ignorance au sujet du développement des pays étrangers.

C'est pourquoi, Li Jieren, pour atteindre son but littéraire, doit aller chercher ailleurs une littérature qui convient à ses idées. Malgré tout, Li Jieren, nourri dès l'enfance de littérature classique, ne va pas cesser de revendiquer certains aspects de l'héritage de la littérature traditionnelle. Dans ses œuvres, surtout dans *Rides sur les eaux dormantes*, nous trouvons des traces des méthodes littéraires traditionnelles : les plus marquantes sont celles héritées des romans traditionnels populaires, à savoir l'esprit d'héroïsme et le style narratif de conteur.

Li Jieren a eu une enfance imprégnée de culture populaire traditionnelle chinoise, transmise de génération en génération par les anciens et les conteurs. L'importance de ces derniers reste primordiale dans la transmission orale, là où seulement une minorité de lettrés peut avoir accès à l'écriture romanesque. La plupart des histoires transmises sont tirées des romans-fleuves populaires écrits en langue vulgaire. Les récits s'inspirent souvent de l'Histoire et des personnages historiques tels que ceux dans *Sanguo yanyi* (*Les trois royaumes*, 三国演义) et dans *Shuihuzhuan* (*Au bord de l'eau*, 水浒传)²⁵⁶. Les personnages principaux de ces romans représentent de véritables modèles d'héroïsme ; ils sont parfois divinisés. Luo Bouche-torte, amant de Belle-sœur Cai et aussi chef de la bande des *Gelao*, semble conserver quelques traits du héros traditionnel :

Au cours des trois dernières années, Luo était devenu le bras droit de Zhu, chef de la société secrète dans cette région. Grâce à son expérience et à son habileté, il était devenu un personnage de plus en plus important, tandis que l'influence de Zhu s'étendait de plus en plus. [...] Ce qui faisait l'étonnement de tout le monde, c'était le fait que Luo restait toujours célibataire. (R.E.D, p. 42)

Le narrateur précise son âge : « Luo restait toujours célibataire. Il avait trente cinq ans » ; Luo, face aux lois sociales traditionnelles qui imposaient le mariage pour assurer la descendance, est présenté sous l'angle d'une certaine marginalité. « Au sein d'une

²⁵⁶ Ces deux romans appartiennent aux « quatre grands livres extraordinaires » (Si da qishu, 四大奇书), les deux autres sont *Xi you ji* (*La pérégrination vers l'Ouest*, 西游记) et *Jin ping mei* (*Jin ping mei*, 金瓶梅).

société conformiste qui marie généralement ses enfants très tôt. La seule exception était le hors-la-loi, le héros des fleuves et des lacs (jianghu haohan, 江湖好汉), c'est-à-dire celui qui avait dû prendre le maquis ». ²⁵⁷ En fait, Luo reste un marginal : par sa situation de 'sans-famille', par son statut de libre voyageur qui revendique une liberté hors normes, par son rôle de « bras droit » du chef d'une société secrète et par ses actes de bravoure à caractère héroïque. Pour les lecteurs, l'image de Luo leur rappelle les personnages héroïques de *Shuihuzhuan* (*Au bord de l'eau*, 水浒传).

Un autre caractère hérité de la littérature classique est la façon de narrer. Au début de *Madame Bovary*, comme dans le prologue de *Rides sur les eaux dormantes*, un simple souvenir d'enfance amène la focalisation sur des personnages qui doivent devenir objet d'analyse et être placés au centre de la création romanesque. Cependant, chez l'écrivain français, le « nous » narratif du début disparaît au cours du développement de l'histoire. En suivant le parcours de Charles, l'histoire se déroule sous la forme linéaire du récit. Tandis que le « je », dans le roman chinois, se dissimule à la fin du prologue et incite le lecteur à revenir au temps du passé (comme le flash-back d'un film). Dans le prologue du roman *Rides sur les eaux dormantes*, il existe un style narratif bien original, c'est que le « je » guide le lecteur à voyager dans le temps : tantôt l'action se situe à l'époque où l'histoire s'est passée il y a plus de quarante ans (« cette scène remonte à plus de quarante ans »); tantôt on se retrouve plusieurs années après cette première rencontre du narrateur avec la Belle-sœur Cai (« il fallut des années pour que, d'après tous les indices que j'avais accumulés, je puisse comprendre un jour ...quoi qu'il en soit, l'Enfant d'Or est devenu riche et célèbre. »); tantôt on remonte dans le passé même avant le déroulement de l'histoire (l'époque où Belle-sœur Cai était encore une jeune fille). Cette conception de temps circulaire appartient à une forme de narration très traditionnelle. Toujours dans le prologue, le narrateur révèle les caractères distinctifs de la jeune paysanne comparée aux autres ; elle est définie comme énergique, active, d'un bon caractère. Pourtant, ce portrait élogieux de la jeune femme est en contradiction avec la remarque péjorative du père-témoin : « Elle est bien pour tout...

²⁵⁷ PIMPANEAU Jacques, *Chine : culture et traditions*, Philippe Picquier, Arles, 1988, p. 11

Domage qu'elle se conduise mal » (R.E.D, p. 34), remarque qui engendre l'énigmatique et anecdotique fin du prologue et le début du récit ; tout comme la phrase codifiée à la fin de chaque 'séance' du roman classique populaire : « Si vous voulez connaître la suite, veuillez écouter la séance suivante ». Naturellement, le lecteur impatient de connaître les origines de cette inconduite attend que le narrateur lui conte la suite de l'histoire. Cette fois-ci, Li Jieren emprunte le style typique des romans populaires : « À la fin de chaque 'séance', en choisissant le moment fort où les intrigues atteignent leur paroxysme, l'auteur suspend tout à coup le récit, cela permet de maintenir des moments de suspense et de laisser les lecteurs réfléchir à la suite qui sera donnée »²⁵⁸.

Ayant bien analysé les caractères de la littérature classique chinoise, Li Jieren, en abandonnant les côtés désuets et dégénérés, garde les qualités de cette littérature dans sa création romanesque. En dehors de cela, il lui apparaît nécessaire de faire appel aux nouvelles théories littéraires occidentales pour atteindre son objectif littéraire. Il lui faut choisir une littérature qui peut refléter objectivement la vie et les sentiments des hommes contemporains pour les réveiller et les encourager. Les écoles réaliste et naturaliste correspondent bien aux nécessités de Li Jieren. Le besoin de faire réapparaître, d'une manière objective et avec une vision panoramique, la vie sociale d'une époque de transition lui demande de recourir au style d'écriture de la littérature française. Le réalisme et le naturalisme français, par leur esprit objectif et scientifique, aideront Li Jieren à décrire, avec une grande précision, l'Histoire chinoise sous une forme littéraire. Comme Balzac dans *La comédie Humaine*, Li tente de nous dépeindre une vaste fresque sociale dans cette trilogie, où le nombre des personnages qui possèdent un nom et un prénom s'élève au total de 265. De plus, 133 personnages ont vu leurs noms mentionnés seulement pour faire partie de l'intrigue sans jamais avoir été vraiment introduits dans le texte. Leurs origines sociales sont très variées : bourgeois, guerriers, intellectuels, étrangers, seigneurs de la société féodale, paysans, commerçants, convertis, prostituées, voyous, etc. En même temps, Li Jieren y greffe la grandiose

²⁵⁸ Voir le paragraphe sur la présentation du roman traditionnel chinois.

structure balzacienne : il écrit une série de romans historiques qui ont pour cadre une période très mouvementée de l'histoire de la Chine (1894-1911) et ces trois romans se rattachent l'un à l'autre par une certaine cohérence entre les événements historiques, les personnages, les lieux et même les titres²⁵⁹. Outre les techniques d'écriture imitées de Flaubert comme nous avons analysées dans la troisième partie, Li utilise aussi la méthode expérimentale zolienne afin de dépeindre l'environnement social dans lequel s'installent l'intrigue et les personnages. Zola, dans tous ses romans, s'efforce d'aborder objectivement, par sa rigoureuse méthode, les aspects de la vie, avec l'ambition de 'tout dire et sans rien cacher' de l'homme dans son environnement socio-culturel par 'l'observation de la vérité'. L'écrivain part à la quête d'une vérité qui s'oppose radicalement aux hypocrisies sociales... Dans *Germinal*, Zola mentionne à maintes reprises les fosses noires, la nuit noire, les ténèbres, l'ombre noire et le crachat noir du vieux charretier. À travers la couleur « noire », il nous montre la condition de travail cruelle et la vie misérable des mineurs. Li Jieren suit de près cette piste zolienne : description objective et directe. Dans son roman, il n'hésite jamais à mettre à nu l'ignorance du peuple et l'arrogance des fonctionnaires chinois. Les scènes sur l'attitude des Chinois envers les produits occidentaux en sont la preuve. Par exemple, dans la scène sur le traitement médical de Gu Tiancheng, l'auteur décrit sans déguisement l'ignorance et la stupidité des paysans envers le médicament occidental :

Il (un vieillard) disait qu'il avait vécu plus de soixante-dix années, mais qu'il n'avait jamais entendu dire qu'un malade délirant qui n'avait pas été guéri par les sorciers ait pu se rétablir par des médicaments étrangers. Les diables étrangers (appellation générale des étrangers par les Chinois d'alors) étaient originellement des diables qui souhaitaient la mort des hommes. Comment auraient-ils pu les guérir ? (R.E.D, p. 196)...²⁶⁰

Il ne faut non plus oublier la fameuse discussion entre le fonctionnaire Hao et le fonctionnaire Ge sur les pays étrangers et leurs produits (R.E.D, p. 260), dans laquelle Li révèle sans pitié la corruption du gouvernement des Qing. Comme Prévost, Li Jieren

²⁵⁹ Balzac, dans son ouvrage *La comédie humaine*, relie aussi toutes ses compositions l'une à l'autre de manière à créer une histoire complète.

²⁶⁰ C'est nous qui ajoutons des explications entre parenthèses.

met aussi l'accent sur l'analyse psychologique des êtres humains dans leur milieu social et dans leur lieu de vie. Cet intérêt devient primordial dans son processus de la création romanesque, nous y reviendrons plus tard.

Néanmoins, Li Jieren, tout comme ses compatriotes littéraires, confond, au début, le réalisme et le naturalisme français. Dans *Li Jieren xuanji* (*Œuvres choisies de Li Jieren*, 李劫人自选集), une phrase illustre cette confusion : « *Madame Bovary* est un livre fondateur du naturalisme »²⁶¹. Qian Linsen nous affiche aussi ce phénomène chez Li comme suite :

Comme Mao Dun, il (Li Jieren) trouve que le naturalisme et le réalisme sont la même chose. Selon lui, si Flaubert est le précurseur de l'école naturaliste, Maupassant et Zola sont les plus réalistes dans l'école naturaliste ; tandis que Daudet et les Goncourt sont les plus impressionnistes ; Cherbuliey et Fromentin les plus idéalistes. Parmi ces trois courants au sein de l'école naturaliste, le courant réaliste, représenté par Maupassant et Zola, est le plus puissant et le plus original²⁶².

Par rapport à ce point de vue de Li Jieren, nous ne voulons pas faire d'analyses détaillées pour juger si ce qu'il commente est vrai ou faux en raison de la mesure de la structure de la thèse. Mais, cet exemple nous montre que la confusion entre l'école réaliste et l'école naturaliste existe vraiment chez notre écrivain chinois.

Avec l'arrivée des critères littéraires marxistes à l'égard du style naturaliste, Li découvre aussi les insuffisances de cette littérature et tente de donner les raisons de

²⁶¹ LI Jieren, *Li Jieren zuopin xuan* (*Œuvres choisies de Li Jieren*, 李劫人作品选), Sichuan renmin chubanshe, Chengdu, 1980, p. vol. 5, p. 546

²⁶² Cité d'après QIAN Linsen, *Dongfang de Fuloubai he zhongguo de Zuola – Li Jieren he faguo xiandai zhuyi wenxue* (le Flaubert en Orient et le Zola de Chine – Li Jieren et la littérature réaliste française, 东方的福楼拜和中国的左拉—李劫人和法国现实主义小说), *Journal de la faculté des lettres de l'Université Normale de Nanjing*, n° 2, 2011, p. 132. Texte original en chinois : 他跟茅盾一样, 认为自然主义与写实主义, 其实是两个名词“实为一物”, 在他看来, 如果说, “弗洛贝尔(即福楼拜——引者)可算是自然主义的开山祖师,”那么, 左拉和莫泊桑则是自然主义中的“写实派(Realiste), 而都德、龚古尔兄弟属“印象派(Impressionniste)”, 舍尔毗烈(Victor Cherbuliey)、浮茫丹(Fromentin)是“理想派(Ideali-ste)”。这三派中, 以左拉、莫泊桑为代表的“写实派”无疑“最有力量, 最富于特殊色彩”。

l'échec de ce mouvement fondé par Zola:

Il (Zola) ne s'attache qu'à la réalité expérimentale et néglige la force de l'âme humaine. À travers son observation minutieuse et ses descriptions objectives, il dévoile, avec courage, l'obscurité de la vie des êtres humains sans aucune réserve. Or, il insiste seulement sur les ténèbres, s'efforce de les mettre à nu ; cela influence sans doute cette société masquée. Mais, où est le rayon de lumières ? Comment trouver le chemin pour aller vers la clarté ? Quant à ces questions, l'école zolienne ne s'en soucie guère ; tout à fait comme le médecin qui ausculte son patient sans lui ordonner. Concernant la pure description objective, si l'on ne se concentre qu'à décrire directement l'apparence sans aucune analyse psychologique²⁶³, c'est comme un film plein d'activités sans aucun commentaire. Ce sont les raisons pour lesquelles l'école zolienne ne peut pas tenir longtemps et elle s'écroulera certainement²⁶⁴.

Dans un autre article intitulé *Les écrivains français naturalistes et post-naturalistes*, Li Jieren expose des idées similaires : ce dernier (le naturalisme) semble avoir failli par trop d'excès de réalisme ; à force d'accorder seulement de l'importance à l'expérience de la réalité, il finit par négliger la force de l'âme humaine. Il critique le pessimisme forcené qui n'envisage que le côté sombre, sordide de la réalité, sans tenir compte de l'espoir. À partir de ces analyses, Li Jieren préconise 'un réalisme idéalisé' pour sauver la littérature chinoise, c'est-à-dire, garder l'esprit d'objectivité du naturalisme et en même temps, insérer dans l'écriture la puissance de l'esprit humain et la force de l'espoir. Cette pensée correspond à certains points idéologiques du réalisme socialiste,

²⁶³ Nous ne sommes pas d'accord sur l'opinion que le naturalisme est une littérature sans analyses. Il est vrai que, par rapport aux œuvres romantiques, on trouve moins de longues recherches psychologiques directes dans les œuvres naturalistes. Néanmoins, cela ne prouve pas que les écrivains n'en fassent pas ; bien au contraire, ils mettent souvent l'accent sur la psychologie des personnages, même à travers la description du décor, des objets, d'un regard ou d'un comportement. L'auteur veut que sa psychologie passe par les yeux, pénètre le cerveau du lecteur et déclenche son imagination.

²⁶⁴ Association de l'étude de Li Jieren, *LI Jieren yanjiu (Eudes de Li Jieren, 李劫人研究)*, Sichuan daxue chubanshe, 2007, p. 400. Texte original : 因为他只重视实际的经验, 忽视心灵的力量, 描写人生, 固能凭其巨胆, 凭其观察所得, 毫无顾忌, 将重重黑幕, 尽力的揭破。然而, 他只是着力在黑暗的正反面, 只管火辣辣的描写出来, 对于被粉饰的社会诚不免要发生许多影响, 但毕竟何处是光明的所在? 怎样才能走向光明的道路? 论到这一层, 左拉学派就不管了, 犹之医生诊病, 所说的病象诚是, 却不列方案。其次便是纯客观的描写, 只是把实质的对象一丝不苟的写下来, 仿佛编演了一段不加说明的电影, 而心灵的对象却不涉及, 这都是左拉学派所以难于持久, 而必至崩颓的原因。

tels que mettre l'activité au service du peuple, se lier étroitement aux luttes des masses laborieuses, optimisme historique et rejet du primitivisme naturaliste (selon le *Dictionnaire de philosophie*, (Moscou, 1967). Mais, à part ces points communs, nous n'avons pas assez d'arguments pour confirmer que Li Jieren est influencé par le réalisme socialiste. Car, *Rides sur les eaux dormantes* est écrit en 1935, seulement deux ans après l'introduction du réalisme socialiste en Chine. Est-ce que Li a déjà reçu la théorie de ce dernier quand il était en France ? Faute de preuves documentaires, cette hypothèse reste toujours en suspect.

D'après les analyses faites plus haut, nous savons déjà pourquoi Li Jieren accorde un grand intérêt à Romain Rolland et à Marcel Prévost, auteurs fort compétents dans l'analyse psychologique. Bien avant la traduction de *Madame Bovary*, Li Jieren a traduit *Les Lettres des femmes* de Prévost et il s'en est beaucoup inspiré. D'après Li, Prévost est un écrivain reconnu pour ses connaissances sur la psychologie et les sentiments féminins. Nombre de ses œuvres sont destinées à critiquer les vices des femmes bourgeoises et mondaines. De ce point de vue, le style de Prévost se rapproche de celui de Maupassant. Mais, à la différence de ce dernier, les œuvres de Prévost ne visent pas seulement les ténèbres sociales ; ainsi, elles ne choqueront pas le public. Elles laissent toujours des questions qui incitent le lecteur à réfléchir, telles que : « Est-ce le crime d'une certaine femme ou le crime de toute femme ? Le crime est-il causé par le monde intérieur féminin ou causé par la condition sociale ? Les femmes décadentes sont-elles haïssables ou déplorables ? Vont-elles s'enfoncer davantage ou auront-elles l'opportunité d'être sauvées ? ... »²⁶⁵ Ainsi, Li Jieren est conscient qu'il faut faire preuve de mesure quand on décrit le crime ou la décadence des personnages féminins et qu'il faut aussi chercher les bons côtés de ces femmes 'coupables' et en même temps s'attaquer directement à la cause souvent d'origine sociale.

²⁶⁵ QIAN Linsen, Dongfang de Fuloubai he zhongguo de Zuola – Li Jieren he faguo xianshi zhuyi wenxue (Flaubert oriental et Zola en Chine – Li Jieren et la littérature réaliste française, 东方的福楼拜和中国的左拉—李劫人和法国现实主义小说), *Journal de la faculté des lettres de l'Université Normale de Nanjing*, n° 2, 2011, p. 130-140. Texte original : 这是一个妇人的罪恶, 抑是一般妇人的罪恶? 是妇人内心发生的罪恶, 抑是环境酿成的罪恶? 堕在黑暗中的妇人是可恨还是可怜, 是一往堕落下去, 还是有被救的机会?

Contrairement aux écrivains naturalistes français, Li Jieren semble plutôt vouloir combattre toute attitude pessimiste qui risquerait d'être réductrice et conduirait à l'idée d'un fatalisme biologique et sociologique. Avec l'héroïne de *Rides sur les eaux dormantes*, l'auteur sichuanais montre que rien ne peut être imposé et fixé selon des règles immuables. Chaque individu, au sein d'un groupe social, a la possibilité de prendre en main son destin pour accéder à ses rêves, à sa vérité. En même temps, il met l'accent sur la bonté et la puissance de l'âme humaine et se consacre à louer le renouvellement éternel de la vie et de l'espoir dans l'avenir. Une grande confiance se manifeste dans la volonté, la croyance et l'esprit des êtres humains. Dans ses œuvres, il décrit le problème du mariage et de l'émancipation féminine, la revendication de l'individualité, les conflits d'intérêts, les relations sociales, les plaies de la société féodale, les bouleversements de la révolution en marche. Le rayonnement de l'humanité, comme le fil du collier, relie tous les événements, touche la sensibilité des lecteurs afin d'éveiller, en eux, au plus profond d'eux-mêmes, une puissante résonance. C'est pourquoi les héroïnes de Li Jieren nous semblent si dynamiques et si originales.

À partir de ses réflexions sur les qualités et les défauts de la littérature classique chinoise et de la littérature occidentale composée de différentes écoles littéraires, Li Jieren élabore sa propre théorie de l'écriture : la complémentarité entre une littérature réaliste française et la littérature classique chinoise. Plus précisément, il s'efforce de décrire objectivement la vie telle qu'elle est avec une vision historique et une description minutieuse, mais en même temps il évite de tomber dans l'obsession des ténèbres et d'un monde sordide. Dans la narration, il essaie de dissimuler subtilement, derrière les propos et les comportements des personnages, sa pensée et son sentiment ; il garde le style de conteur du roman classique chinois et conçoit des personnages plus typés mais sortis du réel ; il met l'accent sur l'analyse psychologique et renforce la puissance de l'esprit humain...

Flaubert, par son observation froide et objective, s'efforce de dévoiler la grisaille de la société. Refusant d'idéaliser Emma, il la laisse courir aveuglement après le désir

sensuel et mental jusqu'à la ruine. Par contre, Li Jieren, écrivain historique de l'Histoire contemporaine chinoise, ne veut naturellement pas donner à Belle-sœur Cai une fin aussi tragique que son homologue français pour Emma. Empruntant le style d'écriture des écrivains français, Li Jieren ne peut concevoir la destinée de son héroïne que d'après la situation historique et sociale de la Chine d'alors, d'après ses propres réflexions sur cette époque donnée et d'après ses impressions et ses observations personnelles sur la vie sociale. Il confère à Belle-sœur Cai un caractère courageux et piquant pour en faire un miroir de la mentalité des gens ordinaires de la fin de la société féodale. Sous cet angle, *Rides sur les eaux dormantes* et son héroïne sont un véritable modèle d'une combinaison entre la culture chinoise et la littérature française. Contrairement au roman *Madame Bovary* qui se dénoue tragiquement, si Li Jieren fait prendre à son héroïne l'espoir indestructible, l'attitude d'une jouisseuse et amoureuse de la vie, c'est pour se débarrasser des défauts de l'école naturaliste dans sa création littéraire afin de donner « un rayon de lumière » qui peut guider le peuple chinois vers la liberté.

2.2.3 La destinée de Belle-sœur Cai, reflet de la réalité sociale et de la doctrine littéraire de l'auteur

Nous devons avouer que la destinée de Belle-sœur Cai n'est pas, pour répondre au besoin politique ou littéraire, le résultat issu d'une simple invention de l'auteur. N'oublions pas que les personnages des œuvres de Li Jieren sont tous tirés du réel ; ce qu'ils font, ce qu'ils disent et leur destin doivent tous correspondre aux us et coutumes, à l'environnement social et aux caractères des Sichuanais. Ceci est aussi une exigence de la littérature réaliste.

Nous ne pouvons parler de *Rides sur les eaux dormantes* sans noter ce lien très profond qui l'unit à un riche héritage culturel, à la terre natale. La grande richesse de ce roman réside en partie dans ses descriptions réalistes (lieux de vie, activités quotidiennes, habitudes, coutumes et croyances locales) qui peuvent intéresser autant l'historien, le sinologue, l'ethnologue que le littéraire. Tout en s'attachant au caractère

culturel particulier local, il décrit la vie des gens ordinaires sous différents aspects : le métier, la famille, la mentalité, l'humeur, etc.

Nous savons tous que la vie individuelle se développe dans un certain environnement historique et culturel. Ainsi l'évolution de caractère de Belle-sœur Cai est-elle étroitement lié à la civilisation du Bassin de Bashu. Du fait de cette position géographique reculée et d'une possibilité d'accès difficile voire impossible (avant la fondation de la République populaire de Chine), cette région conserve encore des mœurs et des coutumes originelles relativement primitives qui n'ont pas beaucoup subi l'influence de la norme confucianiste. L'esprit de Bashu consiste en une vie libre, une sincérité vraie, sans déguisement. Sa situation géographique particulière l'entraîne vers la modification de la conception de la société féodale ; tandis que l'abondance des produits nécessaires à une vie agréable dans cette province paradisiaque, son environnement relativement paisible et sa tradition particulière de sorcellerie déterminent une mentalité spécifique caractérisée non seulement par la rébellion voire l'agressivité, mais aussi par l'esprit lucide et pragmatique. Nous reviendrons à ce point de vue. En même temps, le sens moral des habitants de cette région est plutôt frivole, la faiblesse du concept de chasteté établit un environnement social qui encourage, à certains points de vue, les démesures féminines. Ces spécificités d'existence, ces éléments culturels et environnementaux particuliers de la région modèlent chez les femmes de la province du Sichuan un naturel indocile.

Au cours de la rédaction du roman *Rides sur les eaux dormantes*, l'auteur donne à sa plume libre cours pour décrire le caractère vif et généreux du peuple sichuanais. Par exemple, la description du marché révèle le caractère du peuple du Sichuan : « Le marché, c'était un flot de marchandises, d'argent, de gens et de bruit » (R.E.D, p. 89). Après un appel aux odeurs, au goût, nous pénétrons dans ce « bruit des hommes ». Si l'on plonge dans la foule, on s'aperçoit que ces bruits sont aussi des liens qui se tissent entre les hommes et leurs caractères communs ; Li Jieren écrit dans le roman : « Alors, on pouvait constater que les habitants du Sichuan, surtout ceux du barrage et parmi eux, particulièrement les campagnards, n'avaient pas de secret les uns pour les autres. Ils

étaient habitués à parler fort » (M.B, p. 89). Voilà une ambiance authentique qui fait ressortir le caractère chaleureux de ce peuple. Dans *Baofengyu qian* (*À l'approche de l'orage*, 暴风雨前), le deuxième volume de la trilogie de Li Jieren, nous trouvons une scène identique : « Il parlait fort, mais les autres clients aussi. Ils considéraient ce lieu public comme un cabinet intime de chez eux. Même quand on parlait en élevant le ton, peu de monde vous remarquait. C'était une habitude chez les gens d'ici ».

Bien que les femmes du Sichuan souffrent aussi de l'oppression de la société féodale et du joug des rites confucéens, elles savent tout de même exprimer leur pensée, leur désir et leur attitude audacieuse. Elles ne sont pas comme les femmes du Jiangzhe (l'appellation générale des régions du Jiangsu et du Zhejiang qui se situent plus nord du Sichuan), cachant leur haine et leur souffrance au fond de leur monde intérieur jusqu'à s'anesthésier. Les Sichuanaises réagissent contre cette société non seulement par leurs paroles, mais aussi par leurs actes. Elles crient, se battent, se révoltent, s'exaltent si violemment que les hommes s'effrayent et reculent devant leurs compatriotes féminines. Le désir primitif des femmes du Sichuan nous prouve la puissance de leur vitalité. Le caractère de Belle-sœur Cai correspond bien aux traits caractéristiques des femmes sichuanaises (surtout celles issues de la même couche sociale). La position géographique et les facteurs culturels particuliers accordent à ces femmes un caractère à l'emporte pièce, esprit pragmatique, cœur turbulent, naturel ambitieux, manières aussi extraverties que celles des hommes. Les femmes de ce genre ne se résignent jamais à leur sort. C'est pourquoi Belle-sœur Cai, femme d'une campagne banale, s'est bandé les pieds elle-même pour obtenir un meilleur mariage ; en parlant du christianisme avec Luo, son jugement perspicace indique aussi qu'elle adore ceux qui sont clairvoyants, compétents et courageux ; face à la ruine familiale et financière, elle accepte courageusement la demande en mariage de Gu en laissant ses vifs regrets derrière elle. Les femmes du Sichuan, avec le désir d'amour et de jouissance séculière tout comme les hommes, réclament le droit de rester maîtresses de leur vie conjugale, de choisir leur manière de vivre, de réaliser leurs rêves et d'atteindre leurs idéaux. Il nous faut remarquer ici que cet esprit libertin et ces caractères audacieux et vifs se manifestent

d'une façon plus intense chez les femmes des campagnes ou des bourgs que chez celles des grandes villes ; il en est de même chez les femmes moins éduquées et de couche sociale inférieure que chez celles bien éduquées de la société mondaine.

De plus, l'affaiblissement du concept de la chasteté des femmes est un phénomène social incontestable à la fin de la Dynastie des Ming et du début des Qing, surtout dans les campagnes ou les bourgs éloignés de la civilisation traditionnelle. De nombreux romans populaires, pièces de théâtre et essais témoignent de ce changement. L'histoire d'adultère de la femme mariée, l'affaiblissement du critère de la chasteté chez la veuve, la rupture de la vie ascétique de la religieuse pour la vie séculière... tous ces faits sont le fruit de l'évolution sociale. Dans *Chuke pai'an jingqi* (*Frapper sur la table d'étonnement en s'écriant : « extraordinaire ! »* I, 初刻拍案惊奇), Madame Di « jouit (欢喜不尽) » de sa relation d'adultère avec son client ; la deuxième Dame Hua du roman *Huanxi yuanjia* (*Ennemis joyeux, 欢喜冤家*) « prend intérêt (十分得趣) » à l'affaire sexuelle avec l'ami de son mari ; dans le même roman, Li Yuexian « se moque de la chasteté (管什么名节) » et devient la maîtresse du frère de son mari ; etc. Dans ce contexte social, si la prostituée Liu Sanjin dans *Rides sur les eaux dormantes* proclame que « même si on a un bon et riche mari, si on couche toujours avec lui, ce n'est pas très intéressant ! » (R.E.D, p. 103), cela ne choque pas. Li Jieren tend à prouver que le contrôle social de la chasteté féminine devient de plus en plus distendu.

Ainsi, nous pouvons conclure que l'ascension du statut social de Belle-sœur Cai n'est pas un phénomène fortuit, mais un résultat nécessaire. C'est la description réelle du changement social et de l'évolution de la civilisation humaine.

3. Personnalité et conception de vie de l'auteur

Le dénouement d'un roman reflète souvent le caractère et la conception de vie de l'auteur. En général, la conception de vie occupe une place centrale dans l'ensemble du concept de monde, il sert de point essentiel dans la constitution du monde spirituel d'une personne. Par conséquent, il décide non seulement de la façon de vivre, du

concept des valeurs et de la mentalité de cette personne, mais influence aussi son esthétique et sa recherche artistique. Quelle que soit la complexité avec laquelle se manifeste l'objectif d'une œuvre, nous pouvons toujours trouver son origine dans la conception de vie de son auteur. De gré ou de force, directement ou indirectement, cette œuvre reflète inéluctablement la conception de l'auteur. Ainsi, l'œuvre littéraire expose plus ou moins la personnalité ou la conception de vie de son écrivain : « un révolutionnaire créera certainement de la littérature révolutionnaire ; quelqu'un qui aime la nature fondra la nature dans la création littéraire ; le Russe Tolstoï a une personnalité forte et particulière, elle se traduit dans ses œuvres. Ainsi la création d'un grand écrivain, bien qu'elle subisse l'influence de l'époque et du milieu, est toujours imprégnée de sa personnalité »²⁶⁶. Même les écrivains naturalistes avouent aussi que l'œuvre littéraire reflète une partie de la nature de l'auteur. Zola, dans son œuvre *le Roman expérimental*, affirme : « L'idée d'expérience entraîne avec elle l'idée de modification. Nous partons bien avec des faits vrais, qui sont notre base indestructible ; mais, pour montrer le mécanisme des faits, il faut que nous produisions et que nous dirigions les phénomènes ; c'est là notre part d'invention, de génie dans l'œuvre »²⁶⁷. Cela montre que le naturaliste désapprouve également que l'on considère simplement une œuvre littéraire comme un récit purement objectif des phénomènes, bien qu'il condamne l'idée selon laquelle une œuvre littéraire est tout entière induite par le sentiment personnel de l'auteur. Pour mieux comprendre les raisons pour lesquelles *Madame Bovary* et *Rides sur les eaux dormantes* ont un dénouement si différent, il nous faut donc étudier la personnalité et la conception de vie de ces deux auteurs.

²⁶⁶ MAO Dun, *La littérature et la vie*, Songjiang shuqi xueshu jiangyanhui(Conférence académique de l'été à Songjiang, 淞江暑期学术讲演会), 1922 ; Citée d'après LIN Zhiwei, *Zola et Maodun – vers une nouvelle théorie littéraire*, Paris – Sorbonne, 1988, p. 113

²⁶⁷ ZOLA, *Le roman expérimental*, Œuvres complètes, Cercle du bibliophile, Édito-services S.A., Genève, 1905, p. 31

3.1 Flaubert : confessions du nihiliste

3.1.1 Une personnalité pleine de contradictions

Ayant analysé plusieurs aspects du caractère de Flaubert, nous trouvons dans sa personnalité une grande complexité, voire des positions pleines de contradictions. Flaubert, lui-même, quand il s'analyse, est obligé d'avouer qu'il est un étrange animal, bourré de contradictions. À l'âge de 29 ans, lorsque sa mère lui propose de se marier, il se dépeint comme un homme introverti, bouillonnant, plein d'analyses turbulentes et de fougues contenues, tour à tour et à la fois, calme et excité. Une dizaine d'années plus tard, il confiera aussi aux Goncourt : « Il y a deux hommes en moi. L'un, vous voyez, la poitrine étroite, le cul de plomb, l'homme fait pour être penché sur une table ; l'autre, un commis voyageur, une véritable gaieté de commis de voyageur en voyage, et le goût des exercices violents » (d'après le journal des Goncourt, 6 mai 1866)²⁶⁸. Cette personnalité complexe va accompagner Flaubert jusqu'aux derniers jours de sa vie.

Le culte de l'amitié et le culte de la haine²⁶⁹

Flaubert est l'homme des extrêmes. Dans son cœur, il y a, en même temps, le culte de l'amitié et le culte de la haine. Dans sa lettre du 13 décembre 1866 à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, Flaubert lui affirme l'importance qu'il accorde à l'amitié : « Qu'on aime une bête ou un homme (la différence n'est pas si grande), le beau est d'aimer. Nous ne valons quelque chose que par notre puissance d'affection ; c'est pour cela que vous valez beaucoup » (C. F, Tome III, p. 577). Chez lui, ce sentiment d'amitié ne s'arrête pas aux paroles, il se prouve dans ses actes. Ainsi, Louis Bouilhet, grand ami, 'seul confident', 'accoucheur' de Flaubert, peut compter, pendant toute sa vie, sur l'amitié sincère de ce dernier. Même après la mort de Bouilhet, Flaubert reprend sa dernière pièce *Le Sexe faible* et fait aussi paraître un volume de poèmes précédé d'une préface : *Dernières chansons*. Puis, il s'occupe activement du monument qu'il voudrait

²⁶⁸ GONCOURT Edmond et Jules, *Journal des Goncourt*, les éditions de l'Imprimerie nationale de Monaco, Monaco, 1957, Tome VII, p. 181

²⁶⁹ Conclusion proposée par WETHERILL, P. M., *Flaubert et la création littéraire*, Librairie Nizet, Paris, 1964, p. 16

faire ériger à la gloire de Bouilhet, à Rouen : une fontaine avec son buste ; il a recueilli ainsi douze mille francs de souscription. Il s'attache beaucoup aussi à George Sand et lui exprime franchement son affection : « Je ne sais quelle espèce de sentiment je vous porte, mais j'éprouve pour vous une tendresse particulière et que je n'ai ressentie pour personne jusqu'à présent » (C.F, Tome III, p. 553). Quand Baudelaire écrit à Flaubert pour le prier d'intercéder auprès de Jules Sandeau pour faire appuyer sa candidature à l'Académie, il le fait contre son gré. Si Flaubert porte une grande importance à l'amitié, il exprime aussi le culte de la haine. L'une des critiques les plus sévères qu'il formule contre George Sand est qu'elle ne sait pas haïr, qu'elle est trop « bienveillante » et trop « bénisseuse » (lettre du 12 novembre 1866 à Madame Roger des Genettes) (C.F, Tome III, p. 554). Pendant les dernières années de la vie de Flaubert, la solitude l'amène à accentuer certaines haines. Apprenant la mort de Villemessant, fondateur et directeur du journal, le *Figaro*, il exulte : « Son inventeur est crevé : tant mieux ! Voilà le fond de mon opinion » (lettre du 16 avril 1879) (C.F, Tome III, p. 608). S'il refuse d'assister à l'enterrement de son ami, c'est qu'il ne veut pas rencontrer des gens haïssables. S'il rompt la relation avec Du Camp, c'est qu'ils n'ont pas la même valeur de vie.

Tempérament violent et timidité

Ferrère, dans son *Esthétique de Gustave Flaubert*, souligne les deux caractères opposés dans la vie de Flaubert : « Ce qu'il y a eu de plus particulièrement douloureux dans le caractère de Flaubert, ce fut l'opposition entre son tempérament violent et sa timidité [...] elle assombrit sa vie, elle aigrit son caractère, elle le rendit mélancolique et aggrava son pessimisme »²⁷⁰. Flaubert est un grand timide, surtout devant les femmes. À l'âge de quatorze ans, quand il rencontre pour la première fois Élisabeth, sa timidité le paralyse. Même à l'âge de quarante ans, la timidité le perturbe toujours. Dans les salons de la Princesse Mathilde, « devant les grandes dames, il éprouve une certaine timidité qui le retient de leur faire la cour »²⁷¹. Flaubert conclut son attitude envers les femmes en disant : « j'ai considérablement aimé, en silence... » (lettre du 30 mars 1857) (C.F,

²⁷⁰ FERRERE E. L., *l'Esthétique de Gustave Flaubert*, Conard, Paris, 1913, p. 25

²⁷¹ TROYAT Henri, *Flaubert*, Flammarion, Paris, 1988, p. 234

Tome II, p. 697). D'autre part, devant les hommes, même ses amis, Flaubert manifeste un caractère tranchant, vif, voire violent. Ayant eu connaissance du mariage de son ami Ernest, il s'empresse de le critiquer avec des mots durs : « Magistrat, il est réactionnaire ; marié, il sera cocu ; et passant ainsi sa vie entre sa femelle, ses enfants et les turpitudes de son métier... » (lettre du 15 décembre 1850) (C.F, Tome I, p. 721). Lorsque Du Camp lui conseille de descendre dans l'arène des gens de lettres, Flaubert s'irrite et réplique tout de suite : « Je trouve qu'il sent souvent l'odeur des dents gâtées, ton souffle de vie.[...] Certes, il y a une chose que l'on (Du Camps) gagne à Paris, c'est le toupet, mais l'on y a perdu une peu de sa crinière [...] » (lettre du 26 juin 1852) (C.F, Tome II, p. 114). Quelques jours plus tard, il rajoute : « Nous ne suivons plus la même route, nous ne naviguons plus dans la même nacelle. Que Dieu nous conduise donc où chacun demande ! [...] Si j'y fais naufrage, je te dispense du deuil » (lettre du début juillet 1852) (C.F, Tome II, p. 122). Ce genre de critiques violentes envers des proches ou contre la société inonde sa correspondance. Quel comportement brutal ! Cela contraste avec sa timidité devant les femmes. Étrange caractère !

Refuge à Croisset et fréquentation de la société mondaine à Paris

Flaubert reste attaché toute sa vie à Croisset qu'il évoque avec affection dans le *Voyage en Égypte* en 1850 : « Là-bas sur un fleuve plus doux, moins antique j'ai quelque part une maison blanche dont les volets sont fermés, maintenant que je n'y suis pas »²⁷². Il y a vécu presque constamment à partir de 1851 ; c'est son vrai domicile, celui où il a vécu le plus souvent. Pour lui, Croisset, c'est son refuge éternel, il échappe là à toutes les souffrances qu'il subit de la part de la société bourgeoise ; il est aussi le berceau de la plupart de ses œuvres littéraires. Croisset témoigne du bonheur, de la joie, de la haine, de la tendresse, des tracasseries, de la souffrance, de la mélancolie de l'écrivain. Flaubert ne tolère pas la médiocrité de la société, il supporte mal la banalité de ses semblables. Il adopte donc cette attitude qui l'amène à se mettre à l'écart, de ne vivre qu'avec soi. Il n'adhère plus à la vie commune et refuse de goûter aux plaisirs des autres.

²⁷² FLAUBERT Gustave, *Voyage en Égypte*, Gallimard, Paris, 2006, p. 292

Croisset devient ainsi le refuge idéal où il peut prendre du recul et s'isoler. À chaque réinstallation à Croisset après un séjour à Paris, notre écrivain retrouve paix et bonheur. Le 13 juin 1876, après quelques jours à Paris, il écrit à sa nièce Caroline : « Au dîner, j'ai revu avec plaisir la soupière d'argent et le vieux saucier. Le silence qui m'entourait me semblait doux et bienfaisant. [...] je songeais à notre pauvre vieille (la mère de Flaubert), mais sans peine ou plutôt avec douceur » (C.F, Tome V, p. 47). Dans de nombreuses lettres, il affirme sa volonté de vivre pour toujours à Croisset avec ses sensations de solitude. Là, nous découvrons un homme solitaire, qui a du mal à s'intégrer à la société et qui ressent tout seul l'amertume de la vie. Cependant, à Paris, il se comporte différemment. C'est un Flaubert plus sociable avec « une bonne gaieté et un rire d'enfant qui sont contagieux » (C.F, Tome XI, p. 214). Les Goncourt rappellent une rencontre avec Flaubert en compagnie de Zola, en disant : « On boit beaucoup de vins de toutes sortes et toute la soirée se passe à conter de grasses histoires qui font éclater Flaubert en ces rires qui ont le *pouffant* des rires de l'enfance »²⁷³. Cette gaieté et ces rires d'enfant nous montrent un homme aimable, familier et ayant une bonne connaissance de la tactique à adopter dans la vie sociale. À Paris, il fréquente souvent les salons de la Princesse Mathilde, les soirées chez Jeanne de Tourbey ou participe aux sorties avec le Prince Napoléon. Pendant les dîners Magny, Flaubert fait des rencontres avec les lettrés comme les Goncourt, Ernest Feydeau ; il est heureux dans ce tourbillon de plaisirs. Il est même invité par l'Empereur à Compiègne. Les salons splendides l'éblouissent, les compliments de quelques personnages considérables lui montent à la tête. Il s'amuse au lieu de s'ennuyer. Parfois, il avoue cette dualité en lui : à Croisset, c'est un écrivain sauvage et solitaire... ; à Paris, une célébrité joyeuse. Tantôt il se contente d'une vie simple et reculée, tantôt il a envie de paraître au milieu du public.

La haine des bourgeois, malgré son caractère profondément bourgeois

²⁷³ GONCOURT Edmond et Jules, *Journal des Goncourt*, les éditions de l'Imprimerie nationale de Monaco, Monaco, 1957, Tome XII, p. 71

Voilà une conclusion bien convaincante proposée par Ferrère²⁷⁴ vis-à-vis de l'attitude de Flaubert envers les bourgeois. Flaubert déteste les bourgeois ; la société bourgeoise et ses normes le dégoûtent. Dans ses œuvres littéraires, il dépeint minutieusement la médiocrité, l'hypocrisie, la lâcheté et le matérialisme de cette société dominée par la bourgeoisie. Homais, Lheureux, Rodolphe, Léon, Arnoux, Deslauriers, etc., innombrables personnages typiquement bourgeois, sont 'décortiqués' par la plume de Flaubert. Ils sont dotés d'un esprit pseudo-démocratique et scientifique, mais au fond, ce sont des intrigants qui ne s'intéressent qu'à leurs propres intérêts et qui trament des complots pour leur propre promotion sociale. Il est incontestable que Flaubert, dans de nombreuses lettres destinées à ses proches et à ses lecteurs, expose son attitude envers les bourgeois. Dégoûté de la France, de l'Europe, du monde civilisé, il dit à Ernest Chevalier qu'il hait l'Europe, la France son pays et qu'il veut, avec plaisir, les envoyer tous au diable. En 1867, dans une lettre à George Sand, Flaubert émet une opinion plus radicale sur la politique de Thiers :

Peut-on voir un plus triomphant imbécile, un croûlard plus abject, un plus étroniforme bourgeois ! Non, rien ne peut donner l'idée du vomissement que m'inspire ce vieux melon diplomatique, arrondissant sa bêtise sur le fumier de la bourgeoisie. (C.F, Tome III, p. 711)

Dans une autre lettre à Louise Colet, il exprime une fois de plus son dégoût envers la société dans laquelle il vit : « je déteste fort mes semblables et ne me sens pas leur semblable » (le 26 mai 1853) (C.F, Tome II, p. 335).

Flaubert se sent supérieur aux autres. D'après lui, il ne ressemble pas à ses contemporains. Il se met souvent à l'écart des autres et regarde ce monde avec beaucoup de distance, d'ironie et d'amertume. Parfois, Flaubert a le désir de paraître différent des autres ; la singularité et la distinction sont pour lui une façon de montrer aux autres sa valeur. Il insiste auprès de Louise Colet pour lui faire croire que son amour est exceptionnel et que ses comportements reflètent la singularité de sa personnalité. Flaubert juge ses contemporains en disant : « On ne pourra pas être plus bourgeois ni

²⁷⁴ FERRERE Etienne-Louis, *L'esthétique de Gustave Flaubert*, Conard, Paris, 1913, p. 11-12

plus nul. Quant à plus bête, est-ce possible ? » (C.F, Tome I, p. 493). Évidemment, ce commentaire dévoile son complexe de supériorité. Nous rejoignons, ici, l'opinion de Thierry Poyet sur l'orgueil de Flaubert : « Jamais Flaubert ne doute de ses capacités lorsqu'il se compare à ses contemporains : il est convaincu de valoir plus que la plupart des autres, comme quelques-uns de ses amis, de ses confrères artistes »²⁷⁵. En 1853, la région de Rouen subit un orage très violent, et la plupart des maisons et des champs agricoles sont sinistrés. Le malheur tombe sur la population rouennaise, mais Flaubert en paraît content : « Désastre général, récoltes manquées, tous les carreaux des bourgeois cassés...O humanité ! C'était très drôle comme ça tombait ! » (le 12 juillet 1853) (C.F, Tome II, p. 380). Il constate froidement la destruction des biens et le malheur de ses voisins sans aucune compassion. Ainsi, il affiche sa supériorité personnelle à l'égard de ce monde misérable. S'il proclame à Mademoiselle Leroyer de Chantepie qu'il se déteste, c'est avec une grande complaisance qu'il parle des singularités de son caractère et de sa vie.

Toute cette supériorité affirmée vient de son orgueil. Mais, cet orgueil ne serait-il pas également un trait de caractère du bourgeois ? C'est-à-dire, Flaubert, en raison de son caractère orgueilleux – caractère typiquement bourgeois – méprise à son tour le caractère des bourgeois ! Quelle contradiction ridicule ! Les frères Goncourt confirment aussi cette personnalité contradictoire de Flaubert dans leur journal du 24 janvier 1864 : « Je ris en moi de voir ce gros blagueur (Flaubert) de toutes les gloires humaines être si brutalement affamé de glorioles bourgeoises »²⁷⁶. Flaubert, lui-même, ne nie pas son statut bourgeois : « Je me trouve d'une platitude écœurante et je suis parfois bien ennuyé du bourgeois que j'ai sous la peau » (lettre du 22 septembre 1866, à George Sand) (C.F, Tome III, p. 531).

²⁷⁵ POYET Thierry, *Le Nihilisme de Flaubert – l'Education sentimentale comme champ d'application*, Editeur Kimé, Paris, 2001, p. 30

²⁷⁶ GONCOURT Edmond et Jules, *Journal des Goncourt*, les éditions de l'Imprimerie nationale de Monaco, Monaco, 1957, Tome VI, p. 174

En dehors de tout cela, il ne nous faut pas oublier une autre dualité chez Flaubert : le romantisme et le réalisme, dont nous avons amplement parlé dans le chapitre précédent.

Pour conclure sur les contradictions de la personnalité de Flaubert, nous ne pouvons pas trouver meilleure conclusion que cet extrait d'Henri Troyat :

Son exécution des bourgeois est d'autant plus vive qu'il se sent bourgeois jusqu'aux tripes avec son goût de l'ordre, du confort et des hiérarchies. Condamnant tous les gouvernements, il ne supporte pas pour autant les excès de la populace quand elle ose les narguer. Blotti dans son nid moelleux de Croisset, il rêve de voyages lointains et en a fait quelques-uns qui témoignent de son courage et de son endurance. Ennemi juré des prêtres, il est attiré par les problèmes religieux. Obsédé par la séduction féminine, il refuse de s'attacher à aucune femme. Révolutionnaire en art, il est conservateur dans l'existence courante. Assoiffé d'amitiés, il vit, la plupart du temps, à l'écart de tous.²⁷⁷

3.1.2 Une quête de la mort

L'obsession de la mort chez Flaubert se manifeste, dans les œuvres de jeunesse, par les thèmes du vieillissement et de la mort. Sa correspondance en témoigne également. Sartre, dans son roman *L'idiot de la famille*, nous explique « le point de vue de la mort sur la vie »²⁷⁸ de Flaubert ; et sur ce point de vue, Flaubert « n'a jamais changé d'opinion »²⁷⁹. Dès l'enfance, Flaubert se familiarise avec la mort. Né à l'Hôtel-Dieu où son père est chirurgien en chef, il a passé toute son adolescence dans une noble construction de l'une des ailes de l'hôpital, dont la pièce du rez-de-chaussée sert de laboratoire et de salle de dissection à son père. Flaubert rappelle ses premières impressions sur la mort à Louise Colet : « Tout enfant, à 6 ou 7 ans, en revenant de l'école, j'avais vu une fois la guillotine qui venait de servir. Il y avait du sang frais sur les pavés, et on défaisait le panier » (lettre du 30 avril 1853) (C.F, Tome II, p. 321). Mais ce sont surtout les images de cadavres disséqués pourrissant au soleil qui le

²⁷⁷ TROYAT Henri, *Flaubert*, Flammarion, Paris, 1988, p. 386

²⁷⁸ SARTRE Jean-Paul, *L'idiot de la famille*, 2 volumes, Gallimard, Paris, 1971, vol I, p. 195

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 196

poursuivront jusqu'à la fin de sa vie. Dès sa plus tendre enfance, Flaubert voit souvent son père disséquer les cadavres ; il écrit ces scènes ainsi :

L'amphithéâtre de l'Hôtel-Dieu donnait sur notre jardin. Que de fois, avec ma sœur, n'avons-nous pas grimpé au treillage et, suspendus entre la vigne, regardé curieusement les cadavres étalés ! Le soleil donnait dessus ; les mêmes mouches qui voltigeaient sur nous et sur les fleurs allaient s'abattre là, revenaient, bourdonnaient ! Comme j'ai pensé à tout cela, en la veillant pendant deux nuits, cette chère belle fille ! Je vois encore mon père levant la tête de dessus sa dissection et nous disant de nous en aller. Autre cadavre aussi, lui. (lettre du 7 juillet 1853) (C.F, Tome II, p. 376)

Nous insistons sur le fait que pour se préparer à l'écriture de *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert lui-même a disséqué des cadavres ! En dehors des cadavres d'inconnus, il a connu, très jeune, le décès de proches. D'abord, c'est le trépas de son père, pilier de la famille, le 15 janvier 1846 ; presque immédiatement après, le 22 mars, c'est le décès de Caroline, sa sœur bien-aimée ; suit la mort d'Alfred Le Poittevin, son ami intime ; enfin, c'est le tour de son père Parrain. Ce qui est étrange, c'est que Flaubert ne semble pas très affligé par ces événements funèbres. Lui-même analyse son état psychologique en racontant à Louise Colet la mort de sa sœur : « Se voir avec charme et se quitter sans désespoir (alors qu'on n'était pas désespéré non plus quand on embrassait dans leur bière ses plus tendrement chéris), pouvoir vivre l'un sans l'autre, puisqu'on vit bien sevré de tout ce qu'on convoite, orphelin de tout ce qu'on a aimé, veuf de tout ce qu'on rêve » (lettre du 30 avril 1847) (C.F, Tome I, p. 453) ; il confie à Du Camp son sentiment envers la mort de Le Poittevin : « [...] j'ai éprouvé je ne puis dire quel sentiment énorme de joie et de liberté pour lui[...] » (lettre du 7 avril 1848) (C.F, Tome I, p. 494). Sans craintes, il aime observer le cadavre : on habille Caroline dans sa robe blanche de mariée, on l'entoure de bouquets de roses, d'immortelles et de violettes. « Elle paraissait bien plus grande et bien plus belle que vivante avec ce long voile blanc qui lui descendait jusqu'aux pieds » (C.F, Tome I, p. 259). Le Poittevin « était horriblement putréfié, les draps étaient traversés », « il ressemblait à une momie égyptienne serrée dans ses linges » (C.F, Tome I, p. 494).

Flaubert accorde un grand intérêt aux cimetières et aux enterrements. Pendant ses voyages, il visite des cimetières et assiste aux enterrements tout en prenant des notes détaillées. À la lecture du *Pas de Flaubert* de BARGUES-ROLLINS²⁸⁰, nous trouvons que dans *les Carnets* et *les Notes de voyage* de Flaubert, il existe des notes abondantes et précises sur les divers cimetières qu'il a visités, sur les enterrements auxquels il a assisté, les boutiques d'objets religieux où il s'est renseigné sur tous les objets concernant la mort, sur les démarches à accomplir pour organiser des enterrements de différents niveaux, ce qu'il faut régler pour la messe, etc. Selon lui, les tombeaux du Père-Lachaise représentent « le fétichisme » des Parisiens ; dans le cimetière de Bordeaux, des tombes sont « plus bêtes que les vivants trépassés qu'elles renferment » et la mâchoire du concierge qui sourit ressemble à « une tombe qui s'ouvre » ; aux Alyscamps, « la jeune fille morte le jour de ses noces : le crâne était plein de terre et une longue plante sans feuilles avait poussé dedans » ; les cimetières à Londres sont propres et rangés, mais les gens aux funérailles ont « l'air d'être morts en gants blancs » ; l'enterrement de Bouilhet et celui de Jules Deplan lui semblent grotesques²⁸¹. Oui, 'grotesque', c'est par cet adjectif précis que Flaubert qualifie les cimetières, les tombes et les attitudes humaines devant la mort. Il se moque des rites mortuaires de son époque, il méprise les comportements des proches du décédé. L'hypocrisie, le manque de sincérité, la faiblesse sont des descriptions pour définir tout ce que Flaubert ressent vis-à-vis des êtres humains devant la mort. Mais ce n'est pas uniquement dans les cimetières et lors des enterrements que cet écrivain normand fréquente la mort. Il n'hésite pas à entrevoir un lien entre cette familiarité avec la mort et sa maladie de nerfs : « Je suis sûr que je sais ce que c'est de mourir. J'ai souvent senti mon âme qui m'échappait, comme on sent le sang qui coule, par l'ouverture d'une saignée », écrit-il à Louise en 1852 (C.F, Tome II, p. 219). Dans une autre lettre, il lui reparle de ce sentiment de mort en ajoutant : « J'ai la conviction d'être mort plusieurs fois » (lettre du 7 juillet 1853) (C.F, Tome II, p. 377). Non seulement il se familiarise avec la mort, mais

²⁸⁰ BARGUES-ROLLINS Yvonne, *Le pas de Flaubert : une danse macabre*, Champion, Paris, 1998, p. 13-16

²⁸¹ Toutes les citations entre guillemets sont tirées de BARGUES-ROLLINS Yvonne, *Le pas de Flaubert : une danse macabre*, Champion, Paris, 1998, p. 15-17

nous pouvons aussi croire à une tendance suicidaire, de sa part. Dans le livre *Le pas de Flaubert*, nous lisons une phrase marquante : pour Flaubert, « L'idée du suicide est la plus consolante de toutes »²⁸². Dans *L'idiot de la famille*, Sartre nous dévoile également cette tendance sombre de Flaubert :

Le suicide, bien sûr, Gustave ne l'a jamais tenté pour de bon. Mais il en a délibéré, il y a vu sa possibilité intime : c'est hésiter devant une solution réelle et finalement l'écarter ou plutôt la renvoyer à plus tard ; en principe [...] cet acte différé, toujours à portée de main, apparaît comme une détermination intime du jeune homme, virtuelle si l'on veut mais non pas imaginaire.²⁸³

La *Correspondance* de Flaubert comporte de nombreuses traces de ses accès de mélancolie et plus d'une fois il est possible de le surprendre s'interrogeant sur l'éventualité de son propre suicide. Cette vie dégoûtante, son mal-être en société, son sentiment d'impuissance à l'égard de ce monde décadent s'imposent à lui et lui laissent peu de choix pour vivre : se réconcilier avec la société ou continuer à enquêter sur la mort ?

Adolescent, c'est la curiosité qui pousse notre jeune écrivain à étudier tout ce qui concerne la mort afin de la comprendre ; homme mûr, c'est la lucidité qui lui fait affronter la mort.

3.1.3 Pessimiste ou nihiliste ?

A la suite de nos recherches, nous hésitons toujours entre pessimisme et nihilisme pour définir la conception de vie de Flaubert. Flaubert est pessimiste, certes, personne n'en doute. Nous pouvons énoncer de nombreux arguments pour confirmer ce caractère dans sa correspondance et dans les œuvres critiques de Sartre²⁸⁴, de BARGUES-ROLLINS²⁸⁵,

²⁸² Citée d'après BARGUES-ROLLINS Yvonne, *Le pas de Flaubert : une danse macabre*, Champion, Paris, 1998, p. 11

²⁸³ SARTRE Jean-Paul, *L'idiot de la famille*, 3 volumes, Gallimard, Paris, 1971, tome I, p. 318

²⁸⁴ SARTRE Jean-Paul, *L'idiot de la famille*, 3 volumes, Gallimard, Paris, 1971

²⁸⁵ BARGUES-ROLLINS Yvonne, *Le pas de Flaubert : une danse macabre*, Champion, Paris, 1998

de Wirion²⁸⁶, de Troyat²⁸⁷, de Wetherill²⁸⁸. Mais, nous pouvons aussi énumérer les idées de Bourget et de Poyet qui signalent son nihilisme. Flaubert est-il pessimiste ou nihiliste ? Quelle est la relation entre ces deux termes ? Sont-ils cohérents ou contradictoires ? Nous tenterons de donner des réponses, dans les lignes suivantes, à cette confrontation : pessimiste – nihiliste ?

Le mot ‘pessimisme’ est employé pour la première fois chez Coleridge au sens objectif d’‘état le plus mauvais’. Vers 1815, il apparaît dans des journaux et des revues anglaises. Ce n’est qu’en 1819 que Schopenhauer en fait une doctrine, probablement indépendante des idées anglaises, et en 1878 seulement, le mot est admis par l’Académie. Ce terme sert surtout à désigner la négation de l’optimisme, doctrine de Leibniz selon laquelle le monde dans lequel nous vivons serait le meilleur possible. Plus tard, le mot ‘pessimisme’ s’applique à toute doctrine qui s’oppose à l’optimisme, soit du point de vue affectif, soit du point de vue moral, soit du point de vue métaphysique. Schopenhauer pense que le monde est le plus mauvais qui pût exister, un monde pire se serait apparemment détruit lui-même. Ce monde serait l’œuvre d’une volonté indifférente au bien et au mal, mais, plutôt mauvaise que bonne, puisqu’elle est tellement égoïste dans chacune de ses manifestations. Dans cette doctrine, le mal l’emporte sur le bien, de sorte que ne pas être vaut mieux qu’être. Le vrai problème du pessimisme est de savoir si la volonté, en tout cas, dans l’humanité, n’est pas peut-être partout, une puissance mauvaise, dont il nous importe avant tout de nous libérer²⁸⁹. Selon *Le Grand Larousse encyclopédique*, le ‘pessimisme’ est une « doctrine philosophique qui consiste à soutenir soit que tout est mal et même le plus mal possible, soit que la somme des maux l’emporte sur celle des biens », plus largement, c’est la « tendance des personnes qui, par caractère ou après réflexion, sont portées à voir tout

²⁸⁶ WIRION Christiane, *Le pessimisme dans l’Éducation sentimentale de Gustave Flaubert*, thèse, Université de Paris IV, 1994

²⁸⁷ TROYAT Henri, *Flaubert*, Flammarion, Paris, 1988

²⁸⁸ WETHERILL, P. M., *Flaubert et la création littéraire*, Librairie Nizet, Paris, 1964

²⁸⁹ La définition du pessimisme est tirée de l’Introduction de la thèse *Le pessimisme dans l’Éducation sentimentale de Gustave Flaubert*, WIRION Christiane, Université de Paris IV, 1994

en mal »²⁹⁰. À partir de ces définitions du pessimisme, nous pouvons conclure : tout, dans ce monde, est mauvais, s'il y a du bien, le mal l'emportera.

Tourgueniev est le premier à inventer le mot 'nihilisme'. En 1861, dans son roman *Pères et fils*, il en propose la définition suivante : « Un homme qui ne s'incline devant aucune autorité, qui ne fait d'aucun principe un article de foi, quel que soit le respect dont ce principe est auréolé »²⁹¹. En refusant de se réconcilier avec une autorité quelconque, le nihiliste propose une tendance anarchiste. Au nom de la liberté, le nihilisme se présente hors du champ de tout compromis.

Dans *le Nihilisme et son contraire*, la notion du nihilisme proposée par André Comte-Sponville met l'accent sur 'rien' et 'néant' ; c'est plutôt : « une philosophie du néant rigoureuse, serait un néant de philosophie. De rien, rien n'est vrai »²⁹².

Selon Schopenhauer dans son œuvre *le Monde comme volonté et comme représentation*, la définition du nihilisme peut être la suivante:

Le nihilisme est une philosophie du pessimisme radical dans laquelle le choix offert à l'homme lui permet d'hésiter et de balancer entre néant et... néant. Vivre, c'est souffrir, c'est rencontrer sans cesse le désir et éprouver la peur de la mort. C'est faire aussi une expérience sans objet, celle du « vide épouvantable », dans l'ennui. L'être n'est que souffrance et le plaisir pur voire le bonheur, non-être. Entre le désir – qui n'est que douleur – et l'ennui – expérience intenable, insoutenable qui nous renvoie vers le désir – nul moment, nul intervalle, nul répit n'est donné pour le bonheur. La négation de la volonté, sa néantisation par le renoncement au désir de vivre et de procréer, expose alors au néant mais ce néant est en vérité le seul être et c'est ce monde que l'on croit réel « qui est le néant »²⁹³.

²⁹⁰ LAROUSSE, *Le Grand Larousse encyclopédique en dix volumes*, Larousse, Paris, 1960-1975, vol 8, p. 371

²⁹¹ Définition cité d'après POYET Thierry, *Le Nihilisme de Flaubert – l'Éducation sentimentale comme champ d'application*, Éditeur KIMÉ, Paris, 2001, p. 187

²⁹² Définition cité d'après POYET Thierry, *Le Nihilisme de Flaubert – l'Éducation sentimentale comme champ d'application*, Éditeur KIMÉ, Paris, 2001, p. 188

²⁹³ *Le nihilisme*, textes choisis et présentés par Vlandimir Biaggi, GF Flammarion, Paris, 1998, p. 97

Il nous paraît aussi nécessaire de citer l'analyse de Nietzsche ; ce grand philosophe allemand propose de diviser le nihilisme en deux sortes : un nihilisme actif et un nihilisme passif :

Le nihilisme actif peut être un signe de force, la force de l'esprit peut avoir grandi au point que les buts poursuivis jusqu'à présent ('convictions', articles de foi) ne lui soient plus appropriés (-à savoir une croyance exprime en général la contrainte de conditions d'existence, un assujettissement à l'autorité des relations au milieu desquelles un être prospère, croît, gagne en puissance ...); d'ailleurs, c'est le signe d'une force insuffisante pour se fixer de nouveau un but, une motivation, une croyance. Il atteint son maximum de force relative comme force de violence apte à la destruction. Tandis que le nihilisme passif est un signe de faiblesse : la force de l'esprit peut être lassée, épuisée au point que les valeurs actuelles et les buts poursuivis jusqu'à présent soient inappropriés et ne trouvent plus aucun crédit, que la synthèse des valeurs et des fins (sur laquelle repose toute civilisation forte) se désagrège au point que les valeurs particulières se fassent la guerre : dissolution²⁹⁴.

Ce nihilisme passif peut être très approximativement rapproché de la doctrine de Schopenhauer, qui influence grandement la pensée du philosophe.

Pour résumer, « néant », « rien » et « insignifiance » peuvent caractériser le concept de vie des nihilistes. D'après eux, le monde est un néant ; rien n'est valable ; tout effort ou toute volonté est insignifiant et tout est vain (sauf le nihilisme actif de Nietzsche).

Cependant, quelles sont les relations entre le pessimisme et le nihilisme ? Nietzsche identifie trois causes de la formation du nihilisme en l'homme, qui toutes renvoient au pessimisme. Tout d'abord, la prise de conscience que l'univers n'a aucun sens : « C'est alors qu'on conçoit qu'avec le devenir rien n'est visé, rien n'est atteint... »²⁹⁵, ce qui amène à une « prise de conscience d'un long gaspillage de force, tourment de l'inutilité de tout (« die Qual des Umsonst ») »²⁹⁶. Dans un second temps,

²⁹⁴ NIETZSCHE Friedrich, *Le nihilisme européen*, ÉDITIONS KIMÉ, Paris, 1997, p. 42

²⁹⁵ *Ibid*, p. 36

²⁹⁶ *Ibid*, p. 36

l'homme cesse de croire que la multiplicité, ou plutôt le chaos des étants, peut se subsumer sous une unité par laquelle l'homme peut retrouver un certain lien au Tout, par lequel il trouvera une certaine valeur : « Fondamentalement, l'homme a perdu foi en sa valeur si à travers lui n'agit pas un tout doué d'une valeur infinie : c'est dire qu'il a conçu une unité de cette sorte afin de pouvoir croire à sa propre valeur »²⁹⁷. Enfin, se produit la compréhension que ce que l'homme prenait pour la vérité, ce qu'il considérait comme le monde vrai, ne sont que fictions. C'est alors la dissolution des trois catégories sur lesquelles repose pour l'homme toute valeur, selon Nietzsche, c'est-à-dire, but, unité et vérité : « Le sentiment de l'absence de valeur a été atteint lorsqu'on a compris que le caractère global de l'existence ne devait être interprété ni avec le concept de « finalité », ni avec le concept d' « unité », ni avec le concept de « vérité » [...] Bref, les catégories de « finalité », d' « unité », d' « être » avec lesquelles nous avons établi des valeurs au monde se détachent de nous – dès lors le monde paraît sans valeur... »²⁹⁸. Cela amène l'homme à formuler cette interrogation terrible, à savoir la question du nihilisme : « À quoi bon ? »²⁹⁹.

Nous le voyons, le nihilisme est assimilé à un pessimisme, et finalement, nous ne percevons plus trop en quoi ces doctrines sont distinctes : le nihilisme n'est rien d'autre qu'un nom sans signification propre, il est préférable de parler tout simplement de pessimisme. Nietzsche conclut : « le pessimisme n'est pas un problème mais un symptôme, son nom devrait être remplacé par celui de nihilisme »³⁰⁰. Il nous semble que Nietzsche confère au nihilisme le contenu du sens du pessimisme.

Dans la définition du nihilisme proposée par Paul Bourget, nous remarquons qu'il essaie de définir cette philosophie du point de vue géographique : « D'un bout à l'autre de l'Europe, la société contemporaine présente les mêmes symptômes, nuancés suivant les races, de cette mélancolie et de ce désaccord. Une nausée universelle devant les insuffisances de ce monde soulève le cœur des Slaves, des Germains et des Latins. Elle

²⁹⁷ *Ibid*, p.37

²⁹⁸ *Ibid*, p.37

²⁹⁹ *Ibid*, p.41

³⁰⁰ *Ibid*, p.51

se manifeste chez les premiers par le nihilisme, chez les secondes par le pessimisme, chez nous-mêmes par de solides et bizarres névroses »³⁰¹. Cette définition insiste sur les disparités géographiques comme pour mieux montrer qu'il n'existe pas un seul nihilisme. Mais, dans le même livre, dans le développement qu'il consacre au « pessimisme de Baudelaire », il parle aussi du « nihilisme » ; dans un autre chapitre, intitulé « Du nihilisme de Flaubert », Bourget reprend ce terme pour qualifier Flaubert. D'autre part, dans un autre article en 1880, toujours sur Flaubert, il écrit : « c'est le pessimisme, mais un pessimisme réfléchi, vérifié, irréparable, aussi minutieusement établi que celui de Schopenhauer en Allemagne ou jadis du vieil Héraclite »³⁰². Plus loin, il continue : « Ce n'est pas en formules abstraites, comme un Allemand de l'école de Hartmann que M. Gustave Flaubert condense cet implacable nihilisme.... » S'agit-il d'une confusion ou d'une contradiction ? D'après nous, ces deux termes, pour Bourget, sont interchangeables.

Néanmoins, nous préférons une autre interprétation : le pessimisme est le prélude au nihilisme. Si le pessimiste considère que la vie, le monde, les choses n'ont aucune valeur, il éprouve de la tristesse, du ressentiment ou même des désirs suicidaires ; le nihiliste, en négligeant la valeur de la vie, du monde, des choses, insinue que la mort, la tristesse, le ressentiment, le néant n'ont aucune valeur réelle non plus ; vivre ou mourir, tout est insignifiant. Ainsi, le nihiliste n'est pas un pessimiste ; mais un pessimiste peut développer des formes du nihilisme (il est tout de même possible que ce pessimiste ne deviendra jamais nihiliste). Schopenhauer affirme aussi que le nihilisme est proche parent du pessimisme et que le nihilisme est une philosophie du pessimisme radical³⁰³. Du plus, bien que Nietzsche confère au nihilisme le contenu de sens du pessimisme, il considère également « le pessimisme comme première forme du nihilisme »³⁰⁴.

³⁰¹ BOURGET Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, Plon-Nourrit, Paris, 1924, 2 Vol, p. 9

³⁰² Cité d'après GUYAUX André, Bourget et le « nihilisme » de Flaubert, *Flaubert et la théorie littéraire*, textes réunis par LOGE Tanguy et RENARD Marie-France, Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 2005, p. 296

³⁰³ *Le nihilisme*, textes choisis et présentés par Vlandimir Biaggi, GF Flammarion, Paris, 1998, p. 97

³⁰⁴ NIETZSCHE Friedrich, *Le nihilisme européen*, ÉDITIONS KIMÉ, Paris, 1997, p. 35

Si nous osons dire, Flaubert dès l'adolescence était un pessimiste ; à l'âge adulte, surtout après les années 1848 et la Guerre franco-prussienne en 1870, il est devenu définitivement nihiliste.

Flaubert lui-même confirme : « Pessimiste, ou plutôt bouddhiste. Ça me va » (lettre du 13 juin 1879) (C.F, Tome V, p. 659). Certes, Flaubert est pessimiste, son caractère contradictoire, sa quête pour la mort, sa tendance suicidaire en sont un témoignage. Même ses plaisanteries, sa tactique sociale, ses rires enfantins sont basés sur l'ironie, une forme de dérision envers la vie et le monde dans lequel il vit. Il explique lui-même le lien entre son humour et son pessimisme : « Je ne suis pas naturellement gai. Bas – bouffon et obscène tant que tu voudras, mais lugubre nonobstant » (lettre du 5 août 1857) (C.F, Tome II, p. 752). Observer et contempler, juger et se moquer sont les seules vraies actions qui lui suffisent. Devant les plus beaux paysages, il pense à la mort ; devant les plus beaux fruits, il pense à la pourriture prochaine ; devant l'enfant nouveau-né, il pense au tombeau ; devant la belle fille, il pense au squelette. Pendant toute sa vie, rien ne peut l'empêcher de continuer à noircir les choses...

Comme l'apparition de l'état d'esprit nihiliste en Russie³⁰⁵, l'influence des évènements politiques exercée sur Flaubert est indéniable pour sa transition du pessimisme au nihilisme ; parmi ces évènements politiques, il faut souligner la révolution de 1848 et la Guerre franco-prussienne de 1870. Flaubert est témoin des évènements de 1848. Il est présent, à Rouen, au banquet réformiste de décembre 1847, dernier banquet de province avant la révolution parisienne. Et puis, lors des journées du 23 au 25 février 1848, avec Du Camp et Bouilhet, il est également présent à Paris pour voir les émeutes. Flaubert participe à l'action républicaine. Bousculé par la foule, il

³⁰⁵ Selon la définition du nihilisme du *Grand Larousse encyclopédique*, l'esprit nihiliste est né à cause d'une série d'évènements politiques : Très loin de l'idéalisme romantique de la fin du règne de Nicolas I^{er}, cet état d'esprit est celui des cadres (médecins, avocats, techniciens de l'économie rurale), mis en place pendant la période des réformes d'Alexandre II et devenus inutiles par suite de la réaction, et surtout celui des jeunes intellectuels issus des classes pauvres (fils de nobles ruinés, serfs libérés, jeunes filles), qui sont entrés à l'université dans l'espoir de participer à la politique de promotion sociale d'Alexandre II et qui se trouvent rejetés dans la vie, sans but. Alors se succèdent les suicides et les complots avortés. LAROUSSE, *Le Grand Larousse encyclopédique en dix volumes*, Larousse, Paris, 1960-1975, volume 7, p. 768

aperçoit un orateur abattu par une balle, des officiers de la garde nationale s'efforçant de s'interposer entre la troupe et le peuple, les lueurs d'incendie couronnant la ville. Aux Tuileries, il voit avec consternation le saccage du palais et à l'Hôtel de Ville, il entend proclamer la République. Ces images de folie collective se fixent définitivement avec une netteté photographique dans sa mémoire. Les événements se succèdent à un rythme tel qu'il est impossible d'en suivre le déroulement : abdication du roi, instauration d'un gouvernement provisoire, crise bancaire, prolifération des clubs révolutionnaires, manifestations et contre-manifestations dans les grandes villes... Puis, ce sont les élections d'avril et la répression sanglante des émeutes de juin, une période d'affrontements nouveaux entre les intérêts de classe, sans médiation³⁰⁶. Cette nouvelle relation sociale suivie de la nouvelle division du pouvoir suscite de nouveaux conflits sociaux. La révolution n'apporte pas le bonheur au peuple. Les jeunes intellectuels deviennent amers, voire désespérés. Du Camp décrit, en 1850, leur stupéfaction face aux événements de 1848 : « Tous les esprits semblaient flotter à l'aventure. [...] Depuis cette époque nous avons été noyés dans des fleuves d'amertume et nous avons reçu des blessures dont nous saignerons pendant de longues années encore, mais je n'ai jamais vu un affaissement égal à celui où sombraient les âmes pendant la période qui sépara le 15 mai de l'insurrection de juin »³⁰⁷. Flaubert confie son sentiment à Louise Colet en lui disant ironiquement : « On ne pourra être plus bourgeois ni plus nul. Quant à plus bête, est-ce possible ? » (lettre du mars 1848) (C.F, Tome I, p. 493). Flaubert semble se fondre dans un devenir plus lent, plus transversal, plus sombre aussi, de la société, sans relief héroïque possible, sans appel vers le futur. Mouchard et Neefs décrivent très bien l'état d'esprit de Flaubert d'alors :

Dire son temps, ce temps de 1848 en particulier, sera pour Flaubert le résultat d'une longue maturation, indirectement concertée, lente, pour que l'événement collectif pénètre la mémoire personnelle, et vienne bouleverser la forme même qui sera chargée moins de le dire que d'en montrer les effets silencieux, imperceptibles, dans les relations les plus

³⁰⁶ Extrait du texte de TROYAT Henri, *Flaubert*, Flammarion, Paris, 1988, p. 100-101

³⁰⁷ Cité d'après MOUCHARD Claude et NEEFS Jacques, *Flaubert*, Balland, 1986, p. 54

infimes, avec autrui, avec le langage, avec l'idée même d'un tout de la société³⁰⁸.

Dès lors, la sensation du néant hante souvent l'esprit de Flaubert. « Comme le néant nous envahit ! À peine nés, la pourriture commence sur vous, de sorte que toute la vie n'est qu'un long combat qu'elle nous livre, et toujours de plus en plus triomphant de sa part jusqu'à la conclusion, la mort. Là, elle règne exclusive » (lettre du 31 mars 1853) (C.F, Tome II, p. 289) ; « Les forces de la nature éternelle nous font mieux sentir le néant de notre pauvre individualité » (lettre de l'été 1864) (C.F, Tome III, p. 401). Quelles déclarations significatives ! C'est surtout dans la lettre du 29 janvier 1854 à Louise Colet que Flaubert confirme son nihilisme : « J'aime mieux **le néant** que le mal, et **la poussière** que la pourriture » (C.F, Tome II, p. 520)³⁰⁹.

La Guerre franco-prussienne sera le deuxième choc brutal pour Flaubert. La guerre commence le 19 juillet 1870 ; elle durera six mois. Pendant la guerre, Croisset, Rouen et même Paris sont occupés par les Allemands. Flaubert est engagé comme infirmier à l'Hôtel-Dieu de Rouen ; il voit de ses propres yeux des milliers de compatriotes morts, les ruines des villes, la destruction de Paris. Dans la bataille du 1^{er} septembre 1870, l'armée française est écrasée sous les murs de Sedan ; Napoléon III lui-même remet son épée au vainqueur et est transporté en Allemagne. En apprenant cette terrible défaite, Paris se révolte. La République est proclamée à l'Hôtel de Ville, un gouvernement de Défense nationale annonce la convocation des électeurs pour une Constituante. Ayant eu l'expérience de 1848, Flaubert n'a aucun goût pour les principes républicains et doute que ce bouleversement politique puisse influencer favorablement sur la conduite de la guerre. Il déclare : « Nous voilà au fond de l'abîme ! ... Je meurs de chagrin » (lettre du 10 septembre 1870) (C.F, Tome IV, p. 232). Bien que le nouveau gouvernement fasse tout pour se défendre, les envahisseurs ont assiégé, puis occupé Paris. Flaubert hurle de désespoir : « Le monde auquel j'appartenais a vécu. Les Latins sont finis ! Maintenant, c'est au tour des Saxons, qui seront dévorés par les Slaves ! » (lettre du 5 octobre 1870) (C.F, Tome IV, p. 245) ; « La France est si bas, si déshonorée, si avilie, que je voudrais

³⁰⁸ MOUCHARD Claude et NEEFS Jacques, *Flaubert*, Balland, 1986, p. 55

³⁰⁹ C'est nous qui soulignons.

sa disparition complète » (lettre du 1^{er} février 1871) (C.F, Tome IV, p. 275). Flaubert est profondément ébranlé par la guerre et par les désordres qui succèdent à la défaite. S'il poursuit néanmoins son œuvre, c'est pour survivre spirituellement au milieu du désastre. Ce qu'il voit, ce qu'il entend à Paris l'accable et l'écœure. Cette guerre accentue son désespoir, il s'enfonce dans un nihilisme plus profond. Flaubert écrit : « Je n'attends plus rien de la vie qu'une suite de feuille de papier à barbouiller de noir. Il me semble que je traverse une solitude sans fin pour aller je ne sais où » (lettre du 27 mars 1875) (C.F, Tome IV, p. 917) ; « Plus je vais, plus je me convaincs de l'**insignifiance** de tout et de moi en particulier » (lettre d'un lundi soir en août 1877)³¹⁰. Évidemment, vie et mort n'ont plus de valeur pour Flaubert, le monde est un néant et tout est insignifiant. Cet état d'esprit peut probablement expliquer la raison pour laquelle Flaubert n'a jamais tenté de se suicider, malgré son inclination au suicide dès l'adolescence. Wetherill conclut dans son œuvre *Flaubert et la création littéraire* :

Son (Flaubert) pessimisme semble avoir augmenté à mesure qu'il vieillissait, et les événements politiques de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix provoquèrent des crises de noire dépression. Son pessimisme se transformait vite en désespoir³¹¹.

Le sentiment de néant et d'insignifiance ne sont-ils pas justement les symptômes du nihilisme ? Plus précisément, le nihilisme de Flaubert est, au sens nietzschéen, un nihilisme passif. Il dépasse, en lui, l'envie d'agir, même celle de détruire. Il se lasse de tout, tout le fatigue, il s'agit d'un nihiliste fatigué. Cela explique peut-être pourquoi il reste indifférent quand il constate la destruction des biens et le malheur des voisins à cause d'un orage violent à Rouen. Poyet tranche à vif : « Que le monde se délite autour de lui, et il n'interviendra pas. Que les hommes meurent, et il assistera à leur agonie. Que les idées cessent de valoir leur pesant d'or, et il préférera s'éteindre lui-même »³¹².

³¹⁰ Entièrement inédites, <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/77c.html> consulté le 6 mai 2012, c'est nous qui soulignons.

³¹¹ WETHERILL, P. M., *Flaubert et la création littéraire*, Librairie Nizet, Paris, 1964, p. 42

³¹² POYET Thierry, *Le Nihilisme de Flaubert – l'Éducation sentimentale comme champ d'application*, Éditeur KIMÉ, Paris, 2001, p. 185

3.1.4 La philosophie de Flaubert incarnée dans ses œuvres littéraires

Zola dit : « Il est bien convenu que l'artiste se place devant la nature, qu'il la copie en l'interprétant, qu'elle est plus ou moins réelle selon ses yeux ; en un mot, qu'il a pour mission de nous rendre les objets tels qu'il les voit, appuyant sur le détail, créant à nouveau ... Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament »³¹³. C'est pourquoi nous avons examiné, au début de ce chapitre, le caractère, la conception de vie de Flaubert dans l'espoir qu'une telle analyse nous permette de mieux comprendre les caractéristiques de ses créations littéraires.

Pour Flaubert, l'apogée de sa carrière littéraire serait d'écrire un livre sur rien. Plusieurs fois dans sa *Correspondance*, il exprime ce désir d'écrire un livre sans sujet et dans lequel seul le style compterait. C'est ainsi qu'il décrit son principe :

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot coule dessus et disparaît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'Art est dans ces voies. (Lettre à Louise Colet, le 16 janvier 1852) (C.F, Tome II, p. 31)

À travers cette recherche littéraire de Flaubert, nous constatons que non seulement pendant toute sa vie, il est attiré par le néant ou l'insignifiance, mais que, de plus, dans ses créations littéraires, il tente d'incarner ce sentiment. Nous interprétons ainsi l'intention profonde de l'écrivain : comme Flaubert méprise la vie et la société telles qu'elles sont, rien ne vaut d'être dit ni écrit, voilà un livre sans sujet ; pour lui, la seule façon de survivre dans ce monde désespérant, c'est de se consacrer à l'art, à un art pur. Cette pensée littéraire de Flaubert correspond bien à la théorie de 'l'art pour l'art', exposée par Gautier en 1835 et qui repose en premier lieu sur la recherche de la beauté, en dehors de toute visée utile (éthique, morale, etc.) de l'œuvre d'art. Ceci explique

³¹³ ZOLA Émile, *Mes haines*, Charpentier, Paris, 1879, chap. « M.H. Taine, artiste », p. 229

pourquoi Flaubert ne s'intéresse point au contenu de ses œuvres, sinon, prend le contenu pour tremplin pour atteindre la beauté du style. C'est aussi la raison pour laquelle dans son monde littéraire, seul le style compte. Cette revendication littéraire est également sa manifestation du nihilisme. Ce livre sur rien lui permet de repousser la société hors du champ littéraire, d'évacuer la vie réelle vers un monde pur produit spirituel. Ainsi pourrait-il s'enfuir, se débarrasser de la société bourgeoise et se réfugier dans son monde idéal purement littéraire.

Nous avons déjà examiné les thèmes des œuvres de jeunesse de Flaubert dans la partie sur la présentation de Flaubert. Dans ses textes courts, comme *Rêve d'enfer*, *Agonies*, *La danse des morts*, *Ivre et mort*, le thème de la mort reste donc récurrent. Dans ses premiers romans, comme *Mémoires d'un fou*, *Novembre*, la première version de *l'Éducation sentimentale*, notre jeune écrivain manifeste ses désenchantements, son éternelle insatisfaction, son attitude négative envers le monde. Comme nous l'avons déjà conclu : dans sa jeunesse, Flaubert était un romantique pessimiste ; adulte, il devient nihiliste. Dans l'article *Bourget et le « nihilisme » de Flaubert*, André Guyaux analyse le cheminement de la littérature flaubertienne : « (Il) est l'enfant du romantisme de 1830, il y a puisé son idéal ; la réalité de la vie lui apprend à ne plus y croire ; et du choc ou de la fusion de ces deux forces, – l'idéal romantique et le goût du néant, – naît l'absolu de la forme, qui les relève, les sépare encore et les dépasse ». Plus loin, il continue : « [...] Il vient du romantisme, il désespère de ses facultés poétiques, perd ses illusions de dépaysement, laisse la passion s'éloigner de lui et se met à cultiver cette fleur noire du nihilisme »³¹⁴.

Ci-après, nous tentons d'analyser le nihilisme dans les œuvres de la maturité de Flaubert.

Tout d'abord, une rapide révision des grandes œuvres de Flaubert confirmera son nihilisme. Dans *Madame Bovary*, des illusions aux désillusions, des rêves au désespoir,

³¹⁴ GUYAUX André, Bourget et le « nihilisme » de Flaubert, *Flaubert et la théorie littéraire*, Textes réunis par LOGE Tanguy et RENARD Marie-France, Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 2005, p. 297

de la passion de l'amour à l'ultime suicide, le parcours d'Emma représente un échec récurrent. Dans *L'éducation sentimentale*, roman mi-autobiographique de Flaubert, le héros Frédéric, ambitieux puis déçu de la société, vit entre un amour utopique pour Madame Arnoux et sa passion pour Rosanette. Sa vie est remplie d'échecs politiques et amoureux. Dans *Salammbô*, citons les mille atrocités sauvages : la grillade des moutards, le supplice de Mathô et le suicide final de la fille d'Hamilcar... Dans *La tentation de Saint Antoine* où le Mal satanique omniprésent prédomine, Antoine connaît des tentations démoniaques : des visions de luxure, les séductions du pouvoir ou de la volupté, il voit se succéder devant ses yeux tous les mythes religieux contradictoires, tous les symboles philosophiques. La pauvre servante dans *Un cœur simple* se contente de son sort mais l'illusion de la félicité vient trop souvent se substituer à la satisfaction des désirs. Dans *Bouvard et Pécuchet*, le thème de l'échec revient et domine les diverses tentatives de ces deux personnes. La mort devient le sujet éternel et le nihilisme se reflète dans toute son œuvre : le suicide d'Emma et la cruauté masochiste de son empoisonnement, les scènes sanglantes de la guerre des Mercenaires, le massacre des journées de juin 1848, l'assassinat de Dussardier et le néant, sauveur pire que la mort qui traverse toute la vie de Frédéric, les tortures de Saint Antoine, l'agonie solitaire de la pauvre Félicité, le bain de sang et le double parricide de Saint Julien. Ce qui est certain, c'est que Flaubert n'hésite jamais à châtier et à torturer ses personnages : leurs beaux rêves s'écroulent devant une société cruelle ; leur existence perd de la valeur devant ce monde insupportable ; leurs ambitions s'assombrissent devant le fossé infranchissable entre les intentions et la réalité. « Comme Flaubert, malgré leur quête d'identité, ils ne savent plus qui ils sont. Ils ont espéré le meilleur, ils seraient prêts à engendrer le pire »³¹⁵.

Revenons à notre pauvre Emma. Elle rêve d'une belle vie sentimentale, d'une infinie félicité, d'un mari notable, mais à cause de circonstances extérieures, tous ses beaux rêves s'effacent dans la boue des mauvais chemins. La stupidité de son mari, la

³¹⁵ POYET Thierry, *Le Nihilisme de Flaubert – l'Éducation sentimentale comme champ d'application*, Éditeur KIMÉ, Paris, 2001, p. 179

misère de son milieu, l'hypocrisie et l'égoïsme de son premier amour, la lâcheté du deuxième, les complots du marchand, la tentative politique du pharmacien, la banalité des voisins ... tous ces personnages l'encerclent et l'étouffent. En dehors de ces facteurs extérieurs, ce qui existe dans le monde intérieur d'Emma, tels que la passion, l'esprit romantique, l'empêche également de survivre dans cette société, comme nous l'avons commenté plus haut. Ce qu'elle a en elle de meilleur est la cause de sa perte, elle rate sa destinée à cause de ses facultés supérieures à celle de son milieu. Selon Bourget, c'est la fatalité des personnes à imagination psychologique³¹⁶. Pourquoi Emma se donne-t-elle la mort à la fin du roman ? C'est une des deux questions les plus essentielles de notre présente thèse, et nous la reprenons mainte fois au cours de notre travail. À partir de cette question, nous pouvons interpréter la mort d'Emma sous un autre angle : en dehors de la mort, quels seraient les autres choix possibles d'Emma ? Pourquoi Emma veut-elle toujours survivre dans un tel monde ? « Puisque tout se vaut, rien ne vaut »³¹⁷. Selon ce principe du nihilisme, Flaubert a bien raison de mettre fin à l'existence d'Emma. Si l'on ne peut échapper au malheur, si tout effort humain est vain, s'il est impossible d'exercer une quelconque influence sur le monde, si l'homme ne peut jamais s'adapter au monde réel, peut-être vaut-il mieux baisser les bras, vaut-il mieux faire mourir ses personnages. N'oublions pas la doctrine de Schopenhauer : l'être n'est que souffrance et le plaisir pur voire le bonheur, non-être.

3. 2 Li Jieren et son attitude positive et optimiste envers la vie

Selon Ruth Benedict, l'histoire de la vie de tout individu est d'abord et avant tout une accommodation aux modèles et aux règles en usage dans sa communauté. Dès sa naissance, les coutumes de l'endroit où il est né modèleront son expérience et son comportement futur. Dès qu'il pourra s'exprimer, il sera le reflet de la civilisation ; quand il aura grandi, il sera capable de prendre part aux activités de cette civilisation, ses habitudes seront devenues les habitudes de cette civilisation, de même pour ses

³¹⁶ BOURGET Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, Plon-Nourrit, Paris, 1924, p. 151

³¹⁷ POYET Thierry, *Le Nihilisme de Flaubert – l'Éducation sentimentale comme champ d'application*, Éditeur KIMÉ, Paris, 2001, p. 181

croyances, ses possibilités et ses non-possibilités³¹⁸. Pour mieux comprendre la conception de vie et le caractère de Li Jieren, nos recherches sur la croyance des Sichuanais et leurs traits caractéristiques nous aideront beaucoup.

3.2.1 Le taoïsme : religion dominante du Sichuan³¹⁹

L'histoire du taoïsme date de la Dynastie des Zhou de l'Est (770 av J.-C. -256 av J.-C.), à l'époque dite « des 100 écoles »³²⁰. À partir de la Dynastie des Han (202 av J.-C.-220 ap J.-C.), plusieurs sources mentionnent l'école taoïste représentée par les écrits attribués à deux maîtres : Lao zi³²¹ et Zhuang zi³²². Si le noyau central du Zhuangzi semble représenter un monde d'ermes préférant une vie solitaire et retirée, déchargée de l'exercice de charges administratives, le *Daode jing* (œuvre fondamentale du Taoïsme écrite par Lao zi) comprend des chapitres entiers consacrés à la pratique de bien gouverner. Quelques idées fondamentales sont émises à ce propos : celle du sage capable de suivre « spontanément » le déroulement des événements et celle du « non-agir » sur le cours naturel des choses. Mais, pour être plus clair, il ne faut pas confondre les deux formes d'expression les plus représentatives : le taoïsme

³¹⁸ Idée d'après BENEDICT Ruth, *Échantillons de civilisations*, traduit de l'anglais par WEILL Raphael, Gallimard, Paris, 1950, p. 9

³¹⁹ La présentation sur l'histoire, la doctrine et les enseignements du taoïsme vient d'une synthèse des livres suivants :

GOOSSAERT Vincent et GYSS Caroline, *Le Taoïsme —la révélation continue*, Découvertes Gallimard, Paris, 2010

BIANCHI Ester, *Le Taoïsme –fondements, courants, pratiques*, Éditions Hazan, Paris, 2010

DESPEUX Catherine, *Immortelles de la Chine ancienne*, Pardès, Puiseux, 1990

LAROUSSE, *Le Grand Larousse encyclopédique en dix volumes*, Larousse, Paris, 1960-1975

HALEVY Marc, *Le Taoïsme*, Eyrolles, Paris, 2009

BAUBOUIN Bernard, *le Taoïsme – un principe d'harmonie*, Edition de Vecchi, Paris, 1997

³²⁰ Datée de la période des « Printemps et Automnes », jusqu'en 481 av. J.-C., puis celle des « Royaumes Combattants », qui s'acheva par la chute des Zhou en 256 av. J.-C., dont le territoire fut conquis par l'État de Qin. Cette période vit l'émergence de nombreuses écoles philosophiques, celles des légistes, des confucéens, des taoïstes, des mohistes..., qui transformèrent en profondeur la société chinoise. Généralement, on appelle cette période « des 100 écoles ».

³²¹ Lao zi (ou Lao-Tseu) signifie « vieux maître », mais il peut aussi être interprété comme « vieillard enfant » d'après la légende selon laquelle il serait né sous un prunier après une gestation de 81 ans. Il semble que se réfère aussi à sa naissance le nom Li (prunier) qui lui est attribué au 1^{er} siècle av. J.-C. Il est fondateur de l'école du Taoïsme et l'auteur de *Daode Jing*.

³²² L'existence de Zhuang Zi (369 av. J.-C.-286 av. J.-C.) est historiquement attestée, mais les textes, qui le présentent comme un érudit de la petite noblesse, sont très pauvres en renseignements précis sur sa vie. Penseur chinois, à qui l'on attribue la paternité d'un texte essentiel du taoïsme appelé de son nom - le *Zhuangzi* – ou encore le *Classique véritable du Sud de la Chine*, (*Nánhuá zhēnjīng*, 南華真經/南华真经).

philosophique et le taoïsme religieux (cible principale de la présente thèse).

Le taoïsme philosophique (Dao jia, 道家) est celui qui depuis toujours fait référence aux textes de Lao zi et de Zhuang zi que l'on considère comme les fondateurs de la doctrine du Dao. Les adeptes du taoïsme philosophique prônent tout d'abord une union mystique avec le Dao qu'ils recherchent par la médiation, ainsi qu'une mise en conformité de leurs actes et de leur pensée avec les préceptes taoïstes. À part *Daode jing*, le *Zhuang zi* et le *Lie zi* sont les autres ouvrages principaux de cette philosophie. Bien que ces ouvrages ne soient pas de la même époque et que les idées exprimées divergent parfois dans le détail, ils permettent néanmoins de découvrir l'essentiel de la doctrine. Celle-ci admet que le réel est, par-delà sa multiple diversité, foncièrement seul et unique : il y a, là, un principe d'ordre et d'unité qui est mystérieux, indénommable, à la fois transcendant et immanent, que l'on appelle, à défaut de mieux, le Dao, la « voie ». *Ziran*, traduit habituellement par « spontanéité », signifie plus littéralement « tel par soi-même » ; *Ziran* désigne l'aspect actif qui lui permet de se manifester. Sur le plan cosmologique, il se réfère aux modalités du cours spontané des choses ; s'il désigne la voie du sage, il désigne aussi la capacité de s'adapter au cours naturel de la vie sans agir (*wuwei*). *Wuwei*, « non-agir », est également un des contenus doctrinaux principaux. Il désigne le renoncement à l'action ordinaire et délibérée propre à l'homme qui cherche à s'opposer au cours spontané du Dao. Selon les adeptes taoïstes, cette doctrine peut être adaptée à tous les secteurs de la vie, notamment à la politique. C'est ainsi qu'ils proposent aux souverains de la Chine ancienne d'adopter ce principe de non-agir dans leur façon de gouverner. Sous la Dynastie des Han, ces thèses furent supplantées dans les hautes sphères politiques par l'officialisation du confucianisme, mais elles trouvèrent néanmoins largement gain de cause auprès du peuple.

Durant la Dynastie des Han de l'Est (25-220), le taoïsme sort de la pure philosophie, du pur amour de la sagesse pour devenir une religion avec ses rites et son clergé. Ainsi apparaît le taoïsme religieux (Dao jiao, 道教), l'autre courant majeur du taoïsme. Le taoïste est sans conteste celui qui dès l'origine a privilégié une orientation bien particulière dans son rapport au Dao, à savoir le moyen de parvenir, grâce à lui, à

l'immortalité (principe auquel le taoïsme philosophique attache une moindre importance). Contrairement au taoïsme philosophique, le taoïsme religieux ne constitue pas une entité à part entière, mais c'est le résultat d'une addition de variantes que l'on regroupe depuis toujours sous cette appellation. Le taoïsme religieux ne fait plus référence aux textes de Lao zi et de Zhuang zi, mais il considère aussi Lao zi comme fondateur, mais, il s'agit ici d'un Lao zi « divinisé ». De façon concomitante, si l'objectif fondamental du taoïsme religieux est différent de celui du taoïsme philosophique, ses méthodes s'en démarquent très sensiblement pour s'ancrer plus dans le concret que dans la seule approche spirituelle. Elles font en effet appel à un certain nombre de pratiques pour accéder à l'immortalité, éventuellement, à la longévité. Comprenant la gymnastique, les massages, les prescriptions sexuelles et diététiques et des méthodes respiratoires, ces pratiques visent à préserver l'équilibre psychophysique, partant de la notion présumée que la vie dépend du souffle (qi, 气). En dehors de ces pratiques physiques, les taoïstes tentent aussi d'atteindre l'immortalité par une méthode alchimique. L'élixir de longue vie, composé des matières métalliques, minérales et végétales, est l'un des éléments majeurs de l'alchimie taoïste. Vivre vieux et en bonne santé est pour chaque Chinois le vœu le plus intime et le plus essentiel, plus encore que pour tout autre homme non chinois, le taoïsme issu des sphères réservées aux philosophes va donc se répandre dans toute la société chinoise. Ainsi naissent divers mouvements de masse, tous d'obédience religieuse, tournés vers un objectif suprême : l'immortalité. Chez le taoïste, la femme, symbole de l'aspect Yin dans la réalité, occupe une place essentielle, voire plus importante que celle de l'homme (le Yang). Du point de vue cosmogonique, Yin et Yang constituent une première diversification de l'Unité ou du Souffle primordial. Ils classent la réalité selon un système binaire dans lequel les opposés, loin d'être inconciliables, sont complémentaires et interdépendants. Chacun contenant le germe de l'autre, ils sont en mutation constante, état caractérisé par des phases d'expansion et de contraction. Yin est associé au féminin et à la Terre, Yang au masculin et au Ciel, jusqu'à vouloir expliquer tous les aspects subtils et grossiers du monde, liés entre eux en vertu du principe de la résonance. Le caractère central du féminin dans la pensée et la méthode taoïste est confirmé par le rôle reconnu aux

femmes qui consacraient leur existence à procréer, symbole de la potentialité créatrice inhérente au Dao. Les adeptes féminins, à l'égal des hommes, remplissent d'importantes fonctions liturgiques et se consacrent à l'instruction des fidèles, en particulier des nombreuses laïques. Elles développent aussi des techniques de méditation proprement féminines dans le cadre de l'alchimie spirituelle. Des figures d'Immortelles ont émergé, guidées par la Reine Mère de l'Occident (représentant l'essence du Grand Yin), parmi lesquelles, les plus célèbres et vénérées sont He Xianggu, Mazu et Sun Bu'er. Assurément, c'est un des points essentiels qui différencie le Taoïsme du Confucianisme (dans la doctrine confucianiste, la femme est considérée comme être inférieur à l'homme, nous l'avons déjà évoqué dans la partie *Engagements politiques de Li Jieren*).

Le concept de vie du taoïsme est également un élément essentiel pour le distinguer des autres religions. Développer en même temps la nature innée et la force vitale est un des enseignements principaux chez les taoïstes. La nature innée et la force vitale sont les deux bases du travail alchimique. Xing (la nature, 性) désigne l'aspect spirituel des êtres. Définie comme une goutte de l'Esprit suprême (shen, 神) présente en chacun, elle est mise en relation avec Yin, la quiétude et le Dao éternel et impossible à définir. Ming (la force vitale et l'aspect corporel, 命) est une parcelle du Souffle suprême (Yuan Qi, 元气). Étant dynamique (Yang), elle peut être rattachée à l'aspect actif du Dao. L'esprit ordinaire tend à les distinguer et l'enseignement les tient séparées comme si elles étaient les deux pôles d'une opposition binaire, mais du point de vue de l'Absolu, elles sont identiques, interdépendantes et simultanées. Selon les taoïstes, il faut non seulement développer l'esprit interne mais aussi protéger le corps humain. Xingming shuangxiu (double culture, c'est-à-dire, développer en même temps la nature innée et la force vitale, 性命双修) fut considéré par les taoïstes comme le fondement central de la supériorité de leur méthode à celle du bouddhisme, critiquée à cause de la négation de la force vitale.

À partir de ces principes, le taoïsme, contrairement à la plupart des traditions religieuses et spirituelles, prône un amour de la vie réelle, ici et maintenant, sous toutes

ses formes. C'est une doctrine amoral (et non immoral), sans dogmes ni péchés, sans paradis ni enfer (sauf ceux que les ignorants se créent dans leur propre vie), sans obligations ni interdits. Il est un regard joyeux sur la vie qu'il cultive avec soin. Et si l'immortalité paraît peut-être hors d'atteinte, voire déraisonnable, la longévité est quant à elle une vertu espérée par beaucoup. Lors des fêtes chinoises, à l'inauguration d'une nouvelle maison ou lors d'un mariage, quatre vœux sont traditionnellement prononcés : longue vie, joie, prospérité et chance. Mais longue vie en tout premier... Ainsi, Zhongren guisheng (respecter l'être humain et apprécier la vie, 重人贵生) représente une partie importante du concept de vie des taoïstes.

Chez les taoïstes, « la vie » comprend trois niveaux : la vie des êtres humains, la vie des animaux et des végétaux et la vie du Ciel et de la Terre. Apprécier la vie, cela veut dire : respecter non seulement les êtres humains, mais aussi respecter les animaux, les végétaux, le Ciel et la Terre. Ainsi, axé sur la vie de l'ensemble de l'univers, le concept de vie des taoïstes vise la relation entre les hommes, les rapports entre l'homme et la société, sans négliger la connexion essentielle entre l'homme et la nature. Selon le taoïsme, la vie se compose de Zhen Jing (essence, 真精), Yuan Shen (esprit, 元神) et Yuan Qi (souffle, 元气). S'il manque l'un de ces trois éléments, la vie n'existe plus. Cette théorie distingue le taoïsme du bouddhisme qui n'insiste que sur l'esprit. Le taoïsme apprécie beaucoup la vie réelle des êtres humains (la vie charnelle) ; *Taiping Jing* (*Livre de la grande Paix*, 太平经) dit : « Il faut apprécier la vie, c'est la chose la plus importante » ; « L'homme qui vit dans l'univers n'a qu'une vie, il lui est impossible de se réincarner »³²³. La doctrine essentielle chez les taoïstes est donc d'aimer la vie, de la nourrir ainsi que les esprits vitaux afin de vivre longtemps voire d'atteindre l'immortalité. Le taoïsme, qui souligne la valeur de la vie réelle, extériorise un esprit actif et optimiste. En même temps, il rejette et évite la mort. Acceptant la mort naturelle due à l'âge, à la maladie, à un accident ou à d'autres raisons inévitables, il méprise et refuse le suicide. Le respect et l'appréciation de la vie de soi-même et d'autrui servent

³²³ Citée du *Taiping jing yanjiu* (*Etudes du Livre de la grande Paix*, 太平经研究), ZHAN Shichuang, Maison d'édition des sciences humaines de Chine, Beijing, 2007, pp. 527. Texte original en chinois : “要当重生，生为第一”，“人居天地之间，人人得壹生，不得重生也”。

de critère essentiel aux taoïstes pour juger de la vertu d'une personne. Cette religion met l'accent sur l'initiative des êtres humains ; la doctrine de « Woming zaiwo » (rester maître de sa destinée, 我命在我) en est la preuve. Cette doctrine commune unit toutes les branches taoïstes, bien que chaque branche possède sa propre compréhension sur l'immortalité. *Xisheng jing* (*Livre de l'ascension occidentale*, 西升经) dit : « Ma propre destinée dépend de moi-même, non du Ciel »³²⁴. Cela définit un esprit de vigilance contre le destin : développer l'esprit du dynamisme humain pour réaliser la valeur de la vie réelle afin d'atteindre le but ultime – l'immortalité ; ceci est, de façon globale, le concept de vie du taoïsme.

La province du Sichuan et le taoïsme religieux

Le taoïsme religieux a vu le jour dans la province du Sichuan. D'après *Shiji* (*Mémoires historiques*, 史记) de Sima Qian, Lao zi, qui a vécu entre le VI^e et le V^e siècle av. J.-C. à la cour Zhou, déçu par la situation de décadence de l'époque, décida de quitter la Chine. À la frontière occidentale, il confia une copie de ses enseignements à Yin Xi, le gardien de la passe de Hangu, et s'éloigna puis disparut sans laisser de trace. *Lao zi bianhua jing* (*Livre des transformations de Lao zi*, 老子变化经), retrouvé dans un temple-grotte de Dunhuang, narre la divinisation de Lao zi après sa disparition en Chine. Selon ce manuscrit, Lao zi, sous différentes apparitions, est non seulement une divinité céleste, mais aussi le sauveur de l'humanité. En 142, Lao zi divinisé apparaît à Zhang Ling sur le mont Heming (Sichuan) et lui révèle la doctrine de Zhengyi (l'Un orthodoxe, 正一), dont l'objectif est de ramener le monde à l'état parfait. Zhang était à l'origine du mouvement des Wudoumi Jiao (les cinq Boisseaux de riz, 五斗米教)³²⁵, connu ensuite sous le nom de « Maître céleste » (Tian shi, 天师). *Shenxian Zhuan Juanwu* (*La légende des Immortels Volume V*, 神仙传) écrit par Ge Hong sous la Dynastie des Jin (265-420) nous montre la raison pour laquelle Zhang Ling choisit le

³²⁴ ZHAO Ji, *Xisheng jing* (*Livre de l'ascension occidentale*, 西升经), Maison d'édition de patrimoine culturel antiquité, Pékin, 1988. Texte original : 我命在我, 不属天。

³²⁵ Une des cinq branches les plus célèbres du taoïsme religieux, les quatre autres sont Taiping Dao (la Voie de la Paix suprême, 太平道), Lingbao Pai (l'école du Joyau magique, 灵宝派), Zhengyi Dao (l'Un orthodoxe, 正一道) et Quanzhen jiao (la Réalisation de la Vérité, 全真教).

Sichuan comme berceau du taoïsme : « Zhang Ling a entendu dire que les habitants du Shu (appellation de la province du Sichuan), région entourée de montagnes célèbres, sont des gens simples et faciles à éduquer. Il décide donc de se retirer dans le Mont Heming avec ses adeptes »³²⁶. Installé dans ces montagnes, Zhang se consacre à l'étude du *Daode Jing* de Lao zi et à en faire des commentaires sous un angle religieux. C'est grâce à ses explications que *Daode Jing*, s'éloignant du sens philosophique, devient une doctrine religieuse. Pour propager le taoïsme auprès du peuple, il écrit, avec un style populaire et des expressions vulgaires, *Lao zi xiang'er zhu (Commentaire du Lao zi de Xiang'er, 老子想尔注)*. Ceci devient l'œuvre représentative du taoïsme religieux dans le temps archaïque, qui se répand largement parmi les membres du clergé et les laïcs du Sichuan. L'école Wudoumi, fondée par Zhang Ling, est une religion polythéiste. L'immortalité sert à cette école de doctrine suprême, qui correspond à la culture primitive de cette région. C'est pourquoi l'école Wudoumi est très bien accueillie par les habitants du Sichuan. Préconisant l'usage des rituels d'exorcisme et des talismans pour guérir la maladie, l'école Wudoumi se lie étroitement à la superstition et à la sorcellerie du Sichuan de l'Antiquité. Ainsi, toutes ces théories et pratiques, rapprochées de la culture locale, encouragent et accélèrent le développement du taoïsme au Sichuan. Comme lieu d'origine du taoïsme, cette province possède plusieurs sites divins mentionnés dans le *Dongtian fudi yuedu Mingshan ji (Mémoires sur les Cieux-Grottes, territoires bénis, pics et montagnes, 洞天福地岳渎名山记)* écrit par Du Guangting, parmi lesquels le Mont Qingchen et le Monastère Qingyang sont les sites les plus célèbres et occupent une place irremplaçable dans l'histoire du taoïsme. Le Mont Qingchen, qui figure dans la liste des 10 Cieux-Grottes majeurs, fait partie d'une des plus vastes chaînes montagneuses s'élevant jusqu'à des altitudes de 1600 mètres au-dessus des plaines du Sichuan. Situé près du Mont Heming, où Lao zi apparut à Zhang Ling, il est attaché aux premières phases du développement de la tradition des Maîtres célestes. Le Monastère Qingyang (Palais de la Chèvre bleu-noir) est le temple taoïste le plus ancien de Chengdu, mais aussi l'un des lieux sacrés les plus importants

³²⁶ Texte original en chinois : 张陵闻蜀民朴素可教化，且多名山，乃将弟子入蜀于鹤鸣山隐居。

du Sichuan. Selon la légende, c'est en ce lieu que Lao zi, accompagné d'une chèvre, serait apparu une deuxième fois à Yin Xi, le gardien de la passe de Hangu auquel il avait précédemment remis le *Daode Jing*.

Dès la naissance, le taoïsme, imprégné de la culture et des coutumes locales, est bien accueilli par les habitants sichuanais. En tant que religion issue de cette province, dont la doctrine influence profondément l'esprit et la conception des valeurs des habitants, il occupe une place dominante dans la vie religieuse du Sichuan.

Li Jieren et le taoïsme

Contrairement à Flaubert, Li Jieren n'a jamais complètement et précisément exprimé ses propres sentiments envers la vie et sa façon d'appréhender le sens de l'existence. Ceci rend nos recherches plus difficiles. Nos études sur les caractéristiques du contenu des œuvres de Li Jieren deviennent ainsi le moyen principal pour comprendre la personnalité de l'auteur, car une œuvre littéraire est avant tout une manifestation de la personnalité de son auteur³²⁷.

Bien que nous ne puissions pas trouver de commentaires personnels de Li Jieren sur le taoïsme, dans ses œuvres, les traces de l'influence de cette religion sont néanmoins abondantes. Prenons pour exemple son roman *Rides sur les eaux dormantes* : la description minutieuse du monastère Qingyang, la fête de Lao zi, les rituels de la religion taoïste, la méthode pour soigner la maladie, la condition féminine au Sichuan, etc., tous ces éléments concernent le taoïsme et la ferveur des habitants pour cette religion. Dans la partie V, Li Jieren consacre un chapitre entier à dépeindre le monastère Qingyang et les rituels taoïstes. Il commence par la géographie et l'histoire du monastère ; puis, c'est la description extérieure : la cour, le bâtiment principal, les plantes, le kiosque ; suit une présentation minutieuse des bâtiments principaux, des

³²⁷ Ici, nous rejoignons l'opinion de Mao Dun qui estime que l'écrivain est avant tout un artiste donnant sans cesse aux faits observés la flamme de sa nature, l'arrangement de son goût et qu'un vrai écrivain doit avoir son style personnel et exprimer subtilement sa personnalité dans son œuvre. Cité d'après LIN Zhiwei, *Zola et Maodun – vers une nouvelle théorie littéraire*, Paris – Sorbonne, 1988, p. 129

statues des Maîtres célestes et des décors ; dans l'intervalle, l'auteur ajoute des anecdotes religieuses et des histoires de cultes... Plus loin, à travers la description d'un autre temple à l'est du monastère Qingyang, Li Jieren explique au lecteur la vie des membres du clergé, leur nourriture et leur pratique religieuse sans oublier de commenter la fête de l'anniversaire de Lao zi et le rite de l'encens. Au cours du déroulement de l'histoire, différents types d'exorcisme et de talismans taoïstes apparaissent et réapparaissent maintes fois, soit pendant les soins donnés à un malade (R.E.D, p. 194), soit au moment d'un accouchement (R.E.D, p. 195), soit dans la recherche de l'enfant perdu (R.E.D, p. 188) ou dans l'exorcisme du malheur (R.E.D, p. 194). Les épisodes qui mettent en scène la maladie de Gu Tiancheng, celle de sa femme, la mort de cette dernière témoignent de l'importance des croyances et des rites religieux populaires dans la vie des Hommes. Dans l'esprit des gens de l'époque, les malheurs et les maladies sont attribués à des forces naturelles malfaisantes, démons ou fantômes (le dieu des épidémies, par exemple), d'où les rites d'exorcisme pour les écarter. Voici un exemple typique de l'influence du taoïsme : lorsque Gu tombe malade, un médecin est appelé, le narrateur le présente ainsi : « Ce médecin, connu comme 'le fou', le troisième fils, était celui qui vendait des médicaments au marché. Quand il était arrivé, il avait décidé que c'était une attaque des esprits mauvais, et il lui avait donné quelques pilules. Cependant, après les avoir avalées, il avait commencé à délirer. Dans ces conditions, tout le monde était encore plus convaincu qu'il était possédé... » (R.E.D, p. 194). À part ces rites et ces enseignements, le caractère de belle-sœur Cai, sa revendication, son désir prouvent que la condition féminine au Sichuan est relativement meilleure que dans d'autres régions chinoises, comme nous l'avons analysé dans le chapitre précédent. Ce phénomène explique également l'influence du taoïsme dans cette région, car, selon cette religion, la femme, qui représente le Yin, est l'égale de l'homme. Revenons au parcours de Belle-sœur Cai : ses luttes contre sa condition inférieure, son envie de maîtriser sa propre vie, son esprit rebelle et audacieux caractérisent tous les contenus doctrinaux du taoïsme : développer en même temps la nature innée et la force vitale (Xiangming shuangxiu, 性命双修), respecter les êtres humains et apprécier la vie (Zhongren guisheng, 重人贵生) et rester maître de sa destinée (Woming zaiwo, 我命在我). Si Li

Jieren conçoit une fin ascendante à Belle-sœur Cai, protagoniste féminin, n'est-ce pas là un reflet de sa pensée philosophique relativement influencée par le taoïsme ? Si la mort ou le suicide, sujet éternel des œuvres de Flaubert, se présente très rarement dans la création littéraire de Li Jieren, n'est-ce pas la preuve de l'influence directe ou indirecte du taoïsme sur cet écrivain sichuanais ?

3.2.2 Un écrivain amoureux de son pays natal

Premièrement, 'faire face à la réalité et mettre l'accent sur l'existence des êtres humains', cette phrase peut probablement caractériser la culture principale du Sichuan. Cette façon de vivre reflète la spécificité de la vie de la population du Bassin de Bashu. La diversité géographique : hauts plateaux, régions montagneuses, vallées, collines et plaines, vaut au Sichuan l'appellation 'province aux beaux paysages'. La partie ouest du Sichuan, l'une des trois grandes régions forestières et une des cinq zones de pâturages les plus importantes de la Chine, est dominée par de hauts sommets enneigés, traversée par de nombreux cours d'eau, parmi lesquels le Yangzi Jiang, le fleuve le plus long d'Asie. Les sommets hauts de 6 000, voire 7 000 mètres, plus anciens que ceux de l'Himalaya tout proche, émergent d'une couche brumeuse et humide qui favorise le développement d'une végétation particulièrement luxuriante. Avant la fondation de la nouvelle Chine, en raison de sa position géographique, cette province était très difficile d'accès. En font preuve les écrits du poète Li Bai à l'époque des Tang (618-907), « Il est plus facile d'accéder au ciel qu'au Sichuan » (蜀道难, 难于上青天). Si l'isolement géographique protège le Sichuan des agressions des minorités ethniques, cette position nuit également aux contacts avec l'extérieur et surtout avec le gouvernement central. Depuis toujours, cette particularité géographique et politique fait du Sichuan une région marginale qui ne peut s'intégrer totalement dans l'orthodoxie de la culture chinoise. L'arrivée de la pensée confucianiste au Sichuan est très tardive. Il faut attendre l'époque de l'Empereur Jing (188 av. J.-C. -141 av. J.-C.) de la Dynastie des Han pour que les Sichuanais commencent à avoir accès à cette pensée qui, depuis longtemps, influençait le peuple de Chine. Le confucianisme nie le bonheur matériel et croit que la recherche

de ce dernier nuit à la sécurité du peuple et démoralise la population. C'est une philosophie qui préconise la moralité, une personnalité parfaite qui se débarrasse de toute tentation matérielle. Par rapport à la région centrale et à la région Jiangzhe, le Sichuan, avec sa faible influence confucianiste, propose un environnement favorable au développement de l'esprit pragmatique. Ici, les habitants s'intéressent plutôt à leur propre vie et à leurs conditions d'existence. Ils aiment cette terre qui les nourrit et feront tout pour la protéger. Cet esprit (de respect de sa propre vie) naît et grandit sous la protection géographique de ce bassin difficilement accessible.

Deuxièmement, la volonté de 'faire face à la réalité et mettre l'accent sur l'existence des êtres humains' correspond au grand développement de l'agriculture du Sichuan. Dans la société agricole traditionnelle, on comprend très bien le sens du dicton « On récoltera ce qu'on a semé ». On ne s'enrichit pas par des procédés spéculatifs ; il faut travailler dur, encore et encore, pour accéder à une vie meilleure. Cet esprit pragmatique s'oppose à la pensée spéculative. Ici, le pragmatisme est plus marqué que dans les autres régions chinoises. Du fait de cette position géographique reculée, les échanges agricoles et culturels avec les autres provinces sont très difficiles. Ce point faible stimule les Sichuanais et renforce leur volonté de se perfectionner et de toujours chercher à gagner afin d'accéder à un avenir meilleur. Les Sichuanais sont des êtres simples, souvent assidus, inlassables et persévérants ; ils méprisent les gens nourris d'illusions et de rêves irréalisables. Telle est la culture singulière de la région du Sichuan et les raisons de son développement.

L'individualité littéraire et la conscience esthétique d'un écrivain se forment grâce aux éléments nutritifs qu'elles puisent dans le terroir national. L'écrivain régionaliste Li Jieren, sous sa plume, épanche à cœur ouvert son affection infinie pour sa province du Sichuan. Dans ses œuvres, chaque mot, chaque scène, chaque événement et chaque personnage portent une empreinte marquante de sa terre natale. Comme s'il tenait le pinceau d'un grand peintre, Li Jieren brosse des tableaux historiques. Il fait monter, chez ses lecteurs, un sentiment de beauté artistique à travers ses personnages qui enrichissent la littérature de Chine. Par ailleurs, la description de l'ambiance, des

dialectes et des mœurs particulières de la province du Sichuan accentuent l'originalité de ses romans. Il décrit avec fierté et avec une extrême minutie, les 'lois' sociales tacites qui caractérisent et forment l'ensemble des coutumes et croyances ancestrales de la société sichuanaise traditionnelle. Ainsi, les œuvres de Li Jieren peuvent être considérées comme un exemple réussi qui intègre les meilleurs éléments de la civilisation chinoise et du style occidental. Évidemment, Li Jieren voue une grande affection à son pays natal et à sa culture. Toujours grâce à la position géographique du Sichuan, la production agricole y est abondante. Les collines, découpées en terrasses, portent rizières en été et champs de blé en hiver ; plus haut : patates et maïs en été, légumes ou blé en hiver. Le tabac, l'arachide et le colza tapissent les bas des collines, les mûriers, les théiers ou les orangers, les sommets. C'est aussi le 'royaume' de champs de magnifiques légumes : choux, choux-raves, choux-navets, carottes, céleris, épinards, haricots, petits pois, oignons, etc. C'est pourquoi le Sichuan porte le surnom de « pays paradisiaque » (天府之国). La plaine de Chengdu (capitale du Sichuan) donne plusieurs récoltes par an. Cette agriculture généreuse s'accompagne d'un artisanat riche et divers et d'une industrie moderne fondée sur quelques ressources locales notables : charbon, fer, sel, cuivre, titane, gaz naturel et pétrole. D'énormes infrastructures industrielles, filatures de soie et industries alimentaires, entre autres, donnent une prospérité certaine à Chengdu. S'enivrant de cette richesse, les habitants sont très fiers de vivre dans ce «pays paradisiaque », où sont nées des générations de lettrés très réputés. C'est avec ce complexe de supériorité que Li Jieren observe sa région et admire le quotidien des Sichuanais. Il décrit avec beaucoup de plaisir tous les aspects culturels du Sichuan: sites touristiques, temples et monastères, maisons de thé, opéras, maisons de commerce, auberges, bistrot, rues et ruelles ; il intéresse son lecteur aux modes de transport, aux loisirs, au repas des jours fériés, à la cuisine quotidienne, aux vêtements, aux fêtes et aux scènes de marché... Nous citons ici un paragraphe destiné à présenter comment les Sichuanais passent la fête des lanternes dans la rue de l'Est de Chengdu pour montrer la fierté de l'auteur envers son pays natal. Li explique d'abord au lecteur les lanternes de différentes matières : « Elles étaient en cristal ou en soie avec des sujets coloriés. Mais **les plus belles étaient toujours en soie** » (R.E.D, p. 166). Puis, il décrit précisément

différents dessins peints sur la lanterne : « Sur certaines étaient peintes les histoires des *Trois Royaumes*, du *Pavillon de l'Ouest*, d'*Au bord de l'eau*, des Contes extraordinaires du *Pavillon du Loisir* ou du *Rêve dans le Pavillon Rouge*³²⁸. Sur d'autres on voyait des décors de théâtre. **Ce n'étaient pas seulement travaux d'artisans** ; la plupart étaient l'œuvre de peintres de renom et enchantaient aussi bien le peuple que les gens raffinés » (R.E.D, p. 166). La rue de l'Est, lieu principal où l'on célèbre cette fête, est aussi introduite dans ce paragraphe : « [...] Tout cela **grâce à la richesse** de la rue de l'Est, **fort réputée** à Chengdu. Toutes les grandes boutiques de tissus, soieries, bijoux, cuire, maroquinerie, etc. s'y trouvaient [...] » (R.E.D, p. 167) (c'est nous qui soulignons).

Nous pouvons dire que les œuvres de Li Jieren, avec leurs présentations minutieuses et réalistes des us et coutumes locaux, peuvent être comparées à *La monographie de Huayang* (*Huangyang guozhi*, 华阳国志). Éprouvant un amour profond pour sa terre natale, Li Jieren écrit successivement deux articles, chacun de plus de dix mille mots, pour dépeindre la fresque sociale du Sichuan. Dans *Shuo Chengdu* (*Parler de Chengdu*, 说成都), il étudie la position géographique de son pays natal, les histoires ou anecdotes locales, l'évolution de la cartographie de la ville : rues et ruelles. C'est dans *Mantan zhongguoren zhi yishizhuxing* (*À propos du vêtement, de la nourriture, du logement et du transport des Chinois*, 漫谈中国人之衣食住行), en parlant des Chinois, surtout des Sichuanais, qu'il présente avec précision la vie quotidienne au Sichuan. Dans ses textes, Li évoque la perspective des rues de Chengdu, l'art de la cuisine et les fêtes locales. Le déroulement de l'intrigue et de différents destins de ses protagonistes reflètent le changement politique et économique de son époque. Toujours grâce à son amour régional, au fur et à mesure du développement de l'histoire, il insère la description des mentalités, des normes et des mœurs de cette région. Toutes ces singularités font des œuvres de Li Jieren une « Monographie de Huayang contemporaine ».

³²⁸ Ce sont tous les romans chinois.

Faisant écho aux descriptions minutieuses et objectives de Flaubert, Li Jieren tente aussi de dépeindre avec objectivité et minutie la vie réelle des habitants du Sichuan. Cependant, comme nous l'avons analysé ci-avant, le sentiment personnel de l'écrivain est l'impulsion première de la création, « Il n'existe pas de vérité romanesque en dehors de la vision personnelle du romancier »³²⁹. Ainsi, bien que les écrivains réalistes croient à une objectivité totale, il est indéniable et inéluctable qu'ils transposent, consciemment ou inconsciemment, leurs propres tempéraments et leurs propres jugements dans leurs œuvres littéraires. Se basant sur le même principe d'observation méticuleuse et d'écriture objective, Flaubert et Li Jieren, à partir de leur propre vision sociale et sentimentale, nous proposent une fresque de la Normandie ou du Sichuan. Dans *Rides sur les eaux dormantes*, la scène du marché du Retour du Ciel ressemble bien à celle des Comices de Rouen dans *Madame Bovary*. Très fier de son pays natal, Li présente au lecteur un marché prospère à l'ambiance chaleureuse : « Le marché, c'était un flot de marchandises, d'argent, de gens et de bruit » (R.E.D, p. 89) ; « Les porcs du nord-est de Chengdu étaient considérés comme les meilleurs parmi les meilleurs du Barrage... La race était bonne : poil noir et rare, pieds courts, groin court, peau mince, grande taille » (R.E.D, p. 85) ; il décrit aussi le marché au riz où « des gens apportent sur leurs épaules des charges de riz, gros ou fin » et où « les grands paniers de blé étaient rangés comme les bataillons sur le plan de bataille de Kong Ming », le marché à la volaille où les poulets sont « en grand nombre », le marché au tissu dans lequel on vend du tissu artisanal très bon marché et de la toile importée de bonne qualité. Dans l'intervalle, l'auteur n'hésite pas à énumérer les bijoux multicolores, les souliers pour différents usages, toutes les sortes de caleçons, les légumes variés, etc. À travers les mots et les expressions utilisés, nous ressentons l'affection de Li Jieren envers ce sol sur lequel il vit. Le contraste est grand avec la scène des Comices de Rouen dépeinte par Flaubert. Les bêtes d'abord : « Des porcs assoupis enfonçaient en terre leur groin ; des veaux beuglaient ; des brebis bêlaient ; les vaches, un jarret replié, étalaient leur ventre sur le gazon, et, ruminant lentement, clignaient leurs paupières lourdes, sous les moucherons

³²⁹ MAUPASSANT Guy de, *Pierre et Jean*, édition présentée et annotée par Bernard Pinaud avec une étude de Henry James inédite en français, Gallimard, Paris, 1982, p. 11

qui bourdonnaient autour d'elles » (M.B, p. 165) ; les grands landaus de louage sont traînés par « deux chevaux maigres » ou « deux rosses accouplées ». Quant aux habitants rouennais : « Les ménagères vous heurtaient avec leurs grands parapluies, leurs paniers et leurs bambins » (M.B, p. 165) ; les campagnardes et les servantes qui sentent le lait portent des bas bleus et des souliers plats ; des messieurs s'avancent d'un pas lourd et des enfants en haillons. Plus ridicule et ironique : « Un port d'armes où le cliquetis des capucines se déroulant sonna comme un chaudron de cuivre qui dégringole les escaliers, tous les fusils retombèrent » (M.B, p. 169). Évidemment, la description de ces scènes de comices expose le dégoût de Flaubert envers la société dans laquelle il vit. Nous pouvons trouver un autre exemple dans la présentation de la position géographique du Bourg Retour du Ciel et de Yonville. Li Jieren, pour renforcer l'importance du Bourg Retour du Ciel par rapport aux autres, insiste sur la facilité de transport et la prospérité du commerce. En quatre paragraphes consécutifs, l'auteur répète la position importante du bourg : « C'était cependant une grande route du nord du Sichuan » (R.E.D, p. 35) ; « c'était la route obligatoire pour importer et exporter des marchandises dans les districts du nord-ouest » (R.E.D, p. 35) ; « la route était parfaitement plane » (R.E.D, p. 35) ; « la plupart des fonctionnaires et des lettrés du gouvernement qui voyageaient entre Pékin et le Sichuan empruntaient cette route » (R.E.D, p. 36) ; « c'était une route très importante » (R.E.D, p.36). Par contre, Flaubert, pour mettre en évidence l'enclavement de Yonville, écrit : « Jusqu'en 1835, il n'y avait point de route praticable pour arriver à Yonville » (M.B, p. 90). Le passage qui précède semble expliquer cet isolement longtemps préservé : « On est ici sur les confins de la Normandie, de la Picardie et de l'Ile de France, contrée bâtarde où le langage est sans accentuation, comme le paysage sans caractère » (M.B, p. 90). Retour du Ciel est un lieu d'échanges économiques, de transactions : « quels que soient l'heure et le temps, on pouvait voir des troupeaux de chameaux et d'autres bêtes transporter toutes sortes de marchandises, mêlés aux palanquins à deux, trois ou quatre porteurs et aux portefaix. Ils allaient et venaient continuellement » (R.E.D, p. 36) ; « dans les rues, il y avait d'autres boutiques plus agréables à voir et très différentes de celles de l'extérieur du bourg » (R.E.D, p. 37). Il est donc bien clair que Li Jieren se plaît à exposer au lecteur sa fierté

et son amour pour cet endroit où il a situé l'histoire de son roman. Tandis que Yonville, où « l'on fait les pires fromages de Neufchâtel de tout l'arrondissement », est un bourg « paresseux » : « au lieu d'améliorer les cultures, les habitants s'y obstinent encore aux herbages » (M.B, p. 92). Un peu plus loin, une fois encore, Flaubert décrit, à travers la parole du curé et avec des formules ironiques, la laideur des habitants : le gardien du cimetière de Yonville « se nourrit des morts », parce qu'il « est en même temps fossoyeur et bedeau à l'église (tirant ainsi des cadavres de la paroisse un double bénéfice) » (M.B, p. 93). Bref, par ces descriptions péjoratives marquées, nous percevons comme un malaise les formes du dégoût de Flaubert. Les exemples qui reflètent l'amour de Li Jieren envers son pays natal et ceux qui révèlent la haine de Flaubert envers le sien se multiplient tout au long de ces deux romans. Il aurait été intéressant de développer les comparaisons de l'attitude des deux auteurs à travers leur œuvre, mais de peur de déformer la structure de ce chapitre et d'élargir démesurément la thèse, nous souhaitons laisser cette étude à un travail ultérieur.

Si Li Jieren accorde une affection profonde au Sichuan, la terre qui le nourrit et où il puise sa culture, il n'a aucune raison de ne pas aimer ses habitants. Il est certain que Li Jieren aime les Sichuanais. Il loue leur esprit pragmatique, leurs efforts constants pour s'améliorer. Belle-sœur Cai, personnage pragmatique, persévérant et intrépide, représente la femme typique du Sichuan et fait l'objet des louanges de l'auteur. À la fin du roman, l'ascension sociale de Belle-sœur Cai confirme l'affirmation et l'exaltation de Li Jieren envers cet esprit social au Sichuan.

3.2.3 Li Jieren et son caractère optimiste typiquement sichuanais

Globalement, nous pouvons dire que la Chine traditionnelle est une nation sans humour. La pensée confucianiste rend les Chinois réservés, obéissants et prudents. Selon les rites confucéens, il faut se comporter en individu discret et retenu, en cachant toutes ses émotions. Néanmoins, les habitants du Sichuan, région éloignée des centres culturels, sont d'un naturel gai et aiment l'humour. Les Sichuanais naissent optimistes, insoucians et épicuriens ; cela provient probablement de l'abondance des produits

agricoles de cette province. Comme nous l'avons présenté plus haut, grâce à sa position géographique, le Sichuan est réputé être un « pays paradisiaque ». Tout au long de son Histoire, les inondations, les sécheresses et les famines y sont relativement rares. C'est pourquoi, contrairement aux habitants des autres provinces, les Sichuanais ne se soucient pas des problèmes de nourritures et croient sans aucun doute que le Ciel les protégera pour toujours contre tout le malheur. Ainsi, ils gardent leur optimisme, même devant l'adversité. Legendre, docteur français qui a vécu deux ans au Sichuan à la fin du XIX^e siècle, parle du caractère des Sichuanais : les habitants ici dorment peu, le repos de la nuit, ils le font le plus court possible ; le reste du temps, ils bavardent, s'amusent des heures durant et jacassent jusqu'à minuit. Le caractère des Sichuanais, même celui des coolies issus de la couche sociale la plus inférieure, n'est point morose ni mélancolique : il est plutôt joyeux. Legendre explique :

J'ai toujours vu le coolie gai, insouciant, s'amusant d'un rien, comme un enfant qu'il est. Sur la route défoncée, lamentable par temps de pluie, quand il s'enlise dans la boue visqueuse ou roule dans une flaque d'eau, il ne songe nullement à qualifier cette voie d'abominable, mais la dénomme poétiquement *houa houa lou* – chemin fleuri !... Il est aussi un intolérable bavard, ne s'arrêtant jamais et pour qui tout est prétexte à plaisanterie... Jamais un groupe de porteurs n'arrive à s'ennuyer : leur verve est intarissable...³³⁰

Tout au long de sa vie, Li Jieren est étroitement lié à sa province. Comme d'autres lettrés du Sichuan, il proteste contre le confucianisme hypocrite, affirme le désir naturel des êtres humains, préconise leur conception de vie séculière et épicurienne et revendique l'égalité sociale. Tout cela laisse inévitablement de profondes traces dans son œuvre. Bien qu'il ait connu de nombreux soucis de son vivant: arrestation par le potentat militaire³³¹, rapt de son fils encore très petit, problèmes commerciaux,

³³⁰ LEGENDRE A.-F., *Le far-west chinois – deux ans au Setchouen*, Kailash, Paris, 1993, p. 335

³³¹ À l'époque dite 'des Seigneurs de la guerre', les provinces principales chinoises étaient dominées par les potentats militaires. L'époque 'des seigneurs de la guerre' est une période de l'histoire chinoise durant laquelle la République de Chine, dépourvue d'autorité centrale forte après la mort de Yuan Shikai (1916), fut dominée par les conflits entre les différentes factions de seigneurs de la guerre (ou potentat militaires), dont plusieurs se disputèrent le pouvoir à Pékin au sein du gouvernement de Beiyang. Dans la province du Sichuan, c'est le potentat militaire Liu Xiang qui prend le pouvoir.

persécution par des agents secrets à la veille de la Libération de la Chine, etc., Li Jieren reste toujours optimiste. Dans l'essai *Wo jue de shaoyou butong de jinnian guoqingjie* (*La fête nationale de cette année un peu différente selon mon avis, 我觉得稍有不同的今年国庆节*), il écrit : « Je suis optimiste, à mon avis, je crois que la Chine s'améliorera année après année... »³³². Dans un autre article *Benbo de guoqu yu weilai* (*Le passé et l'avenir de ce journal, 本报的过去与未来*), écrit pour l'anniversaire des six mois du journal *Dimanche*, Li expose sa confiance en l'avenir : l'objectif du *Dimanche*, c'est 'un monde de clarté'. Notre but idéal, c'est le bonheur suprême de tous au cours du développement humain. Profondément convaincu de l'arrivée future du bonheur suprême, notre écrivain garde toujours, au fond de lui, viscéralement, un optimisme vital.

Du plus, ses amis confirment aussi son caractère optimiste. Dès leur première rencontre, Li Jieren fait forte impression sur Shu Xincheng : « Jieren est un romantique optimiste, dans sa conception de vie, il n'y a que de la joie, jamais de souffrance. Même quand il écrit *Passion* à Paris, il ne semble pas pessimiste »³³³. Après plusieurs contacts, cette sensation et cette impression se renforcent : c'est un homme très agréable et optimiste. Quoi qu'il fasse, il insiste sur sa théorie en tranchant : 'Si l'on veut agir, alors agissez jusqu'au bout ; si l'on ne veut pas agir, n'agissez jamais !' Quant à la richesse et le pouvoir, la naissance et la mort, il n'y accorde que peu d'importance. Selon lui, tout problème peut se résoudre petit à petit. Ce qu'il déteste le plus, ce sont les paresseux sans travail qui se nourrissent d'illusions et de rêves irréalistes. Dans l'article *Sanyan liangyu hua jielao* (*Parler du maître Jieren, 三言两语话劫老*)³³⁴ écrit par Ye Shi, l'auteur parle à plusieurs reprises des éclats de rire et du sens de l'humour de Li Jieren.

³³² LI Jieren, *Wo jue de shaoyou butong de jinnian guoqingjie* (*La fête nationale un peu différente de cette année selon mon avis, 我觉得稍有不同的今年国庆节*), 1927, texte original en chinois: 我是个乐天派的人, 我个人对于中国的事总觉得一年比一年好..... Citée d'après *Li Jieren de renpin yu wenpin* (*La personnalité et l'art de Li Jieren, 李劫人的人品与文品*), l'Association d'études de Li Jieren, Maison d'édition de l'Université de Sichuan, Chengdu, 2001, p. 76

³³³ Texte original en chinois: 劫翁富于浪漫乐天色彩, 他的人生观里好像不知道什么是痛苦, 而只知道有快乐, 就是在巴黎写中篇小说《同情》时, 也一点不显悲观。

³³⁴ YE Shi, *Sanyan liangyu hua jielao* (*Parler du maître Jieren, 三言两语话劫老*), *Li Jieren yanjiu* (*Études de Li Jieren, 李劫人研究*), Sichuan daxue chubanshe, Chengdu, 2007, p. 141

Lin Wenxun, dans son article *Dabo shenhoushi* (*À la suite des Grosses vagues*, 大波身后事), résume ses impressions sur Li Jieren : doté d'un caractère toujours gai, il aime bien faire des plaisanteries³³⁵. Liu Dajie rappelle dans l'article *Huiyi Li Jieren* (*Un souvenir de Li Jieren*, 回忆李劫人): C'est idéal de manger chez Jieren, la cuisine est délicieuse et le vin très bon. Au début, on boit avec modération ; ensuite, on parle à voix haute et boit sans mesure jusqu'à l'ivresse. Chaque fois, Jieren parle alors sans retenue et fait des commentaires pleins d'esprit. Avec ses critiques incisives, il s'attaque directement au gouvernement corrompu. De nous tous, il est le plus éloquent. Quand il s'enivre de ses paroles et sent monter en lui la chaleur causée par l'alcool, il se déshabille et reste buste dénudé. Avec un éventail à la main, il montre franchement son caractère optimiste et enfantin... Tout au long de son existence, Li Jieren gardera toujours un esprit optimiste pour affronter les hauts et les bas de la vie.

Si les confucianistes ont l'habitude de railler les gens qui accordent de l'importance à la nourriture³³⁶, Li Jieren, quant à lui, reprend la pure tradition du gourmet épicurien des habitants du Sichuan. Attaché à la cuisine sichuanaise, Li Jieren aime faire la cuisine ; il était chef-cuisinier de son propre restaurant. Le goût pour l'art culinaire et les saveurs de sa région natale sont également présents dans ses œuvres. Dans *Rides sur les eaux dormantes*, une trentaine de spécialités locales sont mentionnées, parmi lesquelles plus de dix plats accompagnés de leur recette précise. Dans les *Grosses vagues*, sous la plume de Li Jieren et en plusieurs centaines de mots, c'est son personnage Wu Fengwu qui s'étend sur la culture culinaire du Sichuan. Nous vous rappelons le passage concernant le marché du Retour du Ciel, dans lequel la description du 'porc en tranches' est si minutieuse et si vivante qu'on ne s'empêche d'avoir envie d'y goûter : « leur chair (le porc) était plus tendre, plus croquante et plus délicieuse qu'ailleurs. Cuite, coupée en tranches minces, assaisonnée d'un peu de sauce de soja, si vous la mâchiez bien, vous lui trouviez un goût de noix. On comprend alors pourquoi le porc en tranches était si réputé à Chengdu » (R.E.D, p. 85). S'il n'avait pas

³³⁵ LIN Wenxun, *Dabo shenhoushi* (*À la suite des Grosses vagues*, 大波身后事), *Li Jieren yanjiu* (*Études de Li Jieren*, 李劫人研究), Sichuan daxue chubanshe, Chengdu, 2007, p.148

³³⁶ D'après le roman *La cage entrebâillée*, écrit par LAO She, Gallimard, 1986

été lui-même grand expert des spécialités culinaires du Sichuan, il n'aurait pas pu rédiger ces belles phrases si vivantes.

Selon les écrivains réalistes et naturalistes, il faut exprimer avec originalité la nature, en la faisant vivre à partir de sa propre vie. Il s'agit là d'une nécessité dans l'expression personnelle du romancier. En reconnaissant le rôle indispensable de la personnalité de l'écrivain dans l'œuvre, Li Jieren, tout comme Flaubert, 'implante' certains traits de son caractère dans celui de son protagoniste. Ainsi, Belle-sœur Cai est optimiste, franche et toujours gaie ; elle sait bien profiter de la vie ; en cas de malheur, elle ne sombre jamais dans le pessimisme. Si Belle-sœur Cai arrive à se sortir du malheur et fait tout son possible pour s'offrir une vie aisée ainsi qu'à son fils, elle le doit à son optimisme, hérité de son auteur. Car, ayant toujours confiance en un avenir meilleur, Li Jieren n'est jamais vaincu par le malheur de la vie.

Bien que Li Jieren tienne Flaubert en profonde estime, il n'a pas navigué très longtemps dans le sillage du grand écrivain français. De sa propre initiative, il s'est frayé une voie littéraire distincte. Du point de vue politique, profondément anticapitaliste et antidémocratique, Flaubert s'attaque sans aucune pitié aux normes et à l'esprit capitalistes qui malmènent Emma et aboutissent à son suicide. Se rapprochant de Flaubert, Li Jieren éprouve aussi un certain mécontentement envers la société chinoise d'alors qui se trouve dans une grande crise politique et économique. Mais contrairement à l'écrivain français qui met fin à la vie de son protagoniste féminin pour alarmer ses contemporains, Li conçoit, pour son héroïne, une vie aisée afin d'éveiller et d'encourager la conscience de lutte du peuple chinois. Du point de vue littéraire, en tant qu'écrivain à la fois romantique et réaliste, Flaubert nous expose, à travers la mort d'Emma, la persécution que le bourgeois exerce envers les gens animés d'un esprit romantique, de passion et de beaux rêves. Quant à Li Jieren, endossant les habits du conteur du roman classique chinois pour narrer l'histoire, il décrit précisément la condition féminine dans le Sichuan d'alors et démontre objectivement la nécessité de

l'ascension sociale de Belle-sœur Cai. Du point de vue philosophique, Flaubert est un profond pessimiste, voire nihiliste. Il croit que l'être humain ne pourra jamais échapper à ses propres envies physique et spirituelle. C'est pourquoi il nie la valeur globale de l'humanité. En conséquence, il ne décrit jamais le bonheur, le succès des êtres humains et ses héros sont presque toujours des 'ratés', incapables de se sortir de la détresse. En revanche, l'écrivain chinois Li Jieren est un homme d'action, un optimiste. Aux échecs et au sort tragique des personnages chez Flaubert, ses personnages principaux se distinguent par un esprit dynamique et rebelle, luttant contre le destin dans une attitude généralement optimiste. Ainsi, après avoir analysé les différents aspects de l'œuvre et de la pensée de Flaubert et de Li Jieren, nous avons trouvé les raisons essentielles pour lesquelles les destinées des deux héroïnes divergent tellement.

Conclusion

La France, ce grand pays de littérature a vu naître non seulement Chateaubriand, Victor Hugo, Balzac, Flaubert, Zola et Proust, mais inspire aussi les goûts des grands lettrés chinois. Les guerres ont ouvert la Chine, ce pays à l'histoire plusieurs fois millénaire, à la pénétration des cultures étrangères, y compris celle de la littérature française. En 1899, la parution de la traduction de *La dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils ouvre la diffusion de la littérature française en Chine. Cette littérature nourrie d'un esprit libéral et philosophique, différente de la littérature classique chinoise, attire tout de suite l'attention des intellectuels chinois et influence leurs propres créations littéraires. Depuis, de nombreuses grandes œuvres littéraires françaises sont introduites en Chine, parmi lesquelles *Madame Bovary* de Flaubert, paru en 1925, traduit par le romancier-traducteur Li Jieren. Depuis la première œuvre française traduite en chinois jusqu'à nos jours, la réception des œuvres françaises dépend en général de la traduction et des retraductions, des critiques littéraires et de l'influence de la théorie littéraire sur la propre création des traducteurs-écrivains chinois. En 1978, suite à la Grande Révolution culturelle et à la mise en place des réformes de la République Populaire de Chine, dans les milieux littéraires, les études comparatives entre les écrivains des deux pays attirent l'attention de la plupart des critiques chinois.

Entre les écrivains chinois et français 'comparables', s'il existe des influences, des analogies, des convergences, nous trouvons aussi des différences et des divergences. Les différences, qui coexistent presque toujours avec des similitudes, ne doivent pas échapper à l'examen des relations entre les œuvres des écrivains concernés. Pour nous, la comparaison est une analyse de texte, en vue d'établir les points communs et les écarts différentiels : identité et différence. La différence, c'est la particularité qui permet à un écrivain, dans la comparaison, de penser autrement. C'est aussi cette qualité qui importe pour qualifier la valeur d'un auteur-récepteur. L'objectif de la présente thèse

était d'examiner la diversité, la disparité et surtout l'unicité chez Li Jieren, écrivain influencé, ceci dans une perspective culturelle et interculturelle. C'est sous cet angle que nous avons étudié comment un écrivain, nourri et formé par sa culture natale, reçoit et perçoit la littérature étrangère. C'est, selon nous, la véritable contribution de l'écrivain pour la littérature de sa propre nation.

Pour Flaubert, l'objectif est de décrire la vie et la société bourgeoise, de peindre la laideur et l'éternel échec. Ses personnages principaux sont souvent les victimes de la société bourgeoise, incapables de prendre leur destinée en main. Emma, l'héroïne de *Madame Bovary*, elle aussi, vidée de toute substance, s'enfonce dans une déchéance profonde. Les échecs des personnages principaux de Flaubert, comme Frédéric, Emma, Félicité et les autres, sont toujours dus à la condition humaine : ils sont incapables de choisir entre rêve et réalité, dans l'impossibilité de comprendre que leurs utopies ne se réaliseront jamais, inaptés à estimer la fausseté des valeurs qu'ils poursuivent. Quant aux personnages secondaires, ils se conduisent généralement selon les idées reçues de l'époque, poursuivent de faux idéaux pour plonger bien vite dans un état de frénésie presque malade. Quant à Li Jieren, pour lui, la grande mission de la littérature est de servir l'humanité ; le devoir de l'écrivain dans son œuvre est non seulement d'exprimer les soucis et les souffrances de ses contemporains, mais aussi de les aider à se débarrasser de leurs préjugés et de leurs défauts afin de les aider à trouver le bon chemin vers la lumière. Les personnages de Li Jieren, heureux ou malheureux, sont donc tous des combattants de la vie. Ils sont optimistes, courageux et audacieux ; sans prendre trop en considération les résultats, ils luttent inlassablement contre leur destin.

Pourquoi existe-t-il cette divergence de conception des personnages entre Li Jieren et Flaubert, grand maître littéraire pour Li ? C'est la question essentielle à laquelle nous avons tenté de répondre tout au long de la thèse.

Nous avons, tout d'abord, examiné la pensée de Flaubert et sa conception du destin de l'héroïne du roman *Madame Bovary*.

Si Flaubert conçoit ainsi ses personnages, si dans les œuvres flaubertiennes il n'y a que ténèbres, obscurité, échecs, mensonges, hypocrisie et médiocrité, c'est parce que Flaubert est complètement déçu de la société dans laquelle il vit. Tout d'abord, il est déçu de la situation politique de la France d'alors. Il vit à une époque où la société est dominée par la grande bourgeoisie ; l'argent devient le 'Dieu' omniprésent dans tous les domaines sociaux, même la littérature est un produit de marché. Le statut social, le mariage, le bonheur, l'art, la littérature et les us et coutumes sont tous liés à l'argent. Cette nouvelle religion régit la vie des humains. Né d'un père médecin, héritier de la grande fortune de son père, Flaubert ne s'est jamais soucié des problèmes d'argent (si ce n'est cinq ans avant sa mort). Bien évidemment, il ne comprend pas l'intérêt pour l'argent de ses contemporains. Il méprise ceux qui courent après l'argent ; il hait certains de ses confrères qui, devant la puissance de l'argent, deviennent infidèles à l'art; il accuse cette société dans laquelle tout est soumis à l'argent. La démocratie préconisée par les bourgeois, elle aussi, dégoûte Flaubert. Selon lui, cette pseudo-démocratie ne peut qu'entraîner les gens simples à se perdre dans leurs illusions, à s'abandonner dans une rêverie d'égalité absolue, jamais réalisable. En somme, Flaubert s'oppose à la recherche de l'intérêt matériel et au rejet du spirituel ; il s'oppose aussi à l'idéologie bourgeoise qui préconise la démocratie. Dans cette société qui se met à l'écart du monde plus idéaliste de l'artiste, l'écrivain doit se battre pour imposer ses choix esthétiques. Ainsi, nous sommes convaincus que le suicide de l'héroïne, d'après l'auteur, sert de signal d'alarme pour ceux qui gardent toujours espoir en une égalité absolue. Par le destin tragique d'Emma, l'auteur tente de casser les illusions démocratiques et montre son dégoût envers sa vie dans cette société bourgeoise.

Deuxièmement, Flaubert découvre que l'émotion, la passion, le rêve et l'exaltation du moi préconisés par le romantisme ne correspondent plus à la culture bourgeoise. Parfois, l'esprit romantique révèle une tendance dangereuse par rapport aux normes bourgeoises ; en effet, les vertus typiquement bourgeoises sont représentées par la prudence, la modération, la raison, les convenances, toutes vertus en opposition à la pensée romantique. Les gens qui vivent dans les rêves et qui se nourrissent de la passion

ne peuvent pas survivre dans ce monde bourgeois trop matérialiste. Nous pouvons dire que dans cette société où le rêve et l'imagination sont remplacés par le calcul, la liberté par le souci carriériste, certains jeunes intellectuels acceptent les normes bourgeoises et la situation sociale d'alors ; ils acceptent même de participer à l'édification de cette nouvelle société ; ils choisissent d'être fidèles à l'appartenance sociale de leurs parents et d'être susceptibles de devenir l'objet d'une promotion sociale tant espérée. D'autres refusent de trahir leur pensée ; ils rejettent toute ambition politique, renoncent aux études de droit et deviennent artistes. Flaubert appartient à ceux-ci. Il abandonne ses études de droit à Paris et décide définitivement de se consacrer à l'art. À cause de sa nature profondément romantique, il se sent toujours impuissant voire déchiré devant le décalage entre l'idéal et la réalité. Tourné vers un style réaliste, il s'efforce de décrire la vérité du monde bourgeois afin de dévoiler la persécution d'une telle société envers les rêveurs et les passionnés. Lui souffre aussi de vivre dans cette société. C'est pourquoi il expose sa rage et sa haine contre ce monde matérialiste, conformiste et hypocrite qui écrase et dévore l'homme. Cependant, il pense trouver refuge dans le culte de l'art, seul moyen pour lui d'échapper à la bêtise humaine qui l'écrase. Par contre, ses personnages ne peuvent pas trouver le moyen d'échapper à une existence médiocre. La pauvre Emma, sacrifiée par l'auteur pour accentuer cette vision de cruauté de la société, s'enfonce chaque jour davantage dans son combat contre le monde bourgeois, acculée au désespoir, et ne trouve de solution que dans la mort.

Troisièmement, la conception littéraire est aussi influencée par le caractère et la conception de vie de l'auteur. Consciemment ou inconsciemment, l'auteur imprime son propre tempérament à sa création littéraire. Flaubert est une personne pleine de contradictions. Il balance toujours entre le culte de l'amitié et le culte de la haine, entre la violence de son tempérament et sa timidité, entre le refuge dans sa maison reculée des autres et sa fréquentation du monde mondain, entre la haine envers le bourgeois et son caractère bourgeois, entre l'esprit romantique et l'esprit réaliste. Dès l'adolescence, Flaubert, imprégné de l'ambiance sinistre et funèbre de l'Hôtel-Dieu, commence à enquêter sur la mort, c'est un pessimiste ; à l'âge adulte, ayant vécu la Révolution de

1848 et la Guerre franco-prussienne de 1870, Flaubert devient définitivement nihiliste. Tant dans sa *Correspondance* que dans sa recherche littéraire, nous pouvons déceler le néant. D'après lui, la vie et la mort n'ont pas de sens ; les êtres humains naissent et renaissent dans un échec éternel ; tous les efforts et les luttes sont insignifiants. Flaubert a bien raison de mettre fin à l'existence d'Emma, parce que si tout se vaut, rien ne vaut ; si l'être n'est que souffrance, le plaisir pur voire le bonheur, c'est le non-être.

Revenons maintenant à notre écrivain chinois et son roman *Rides sur les eaux dormantes*. Pour Li Jieren, toute sa mission d'écrivain consiste à décrire la vie du peuple chinois, à l'orienter et l'exalter. Descendre dans le borbier humain pour examiner la condition humaine avec plus de profondeur, plus de sympathie, fixer son regard sur la réalité de la vie, pour tout pénétrer, tout refléter, tout restituer... tel est le souci primordial de Li Jieren. Il tend vers une recherche de vérité humaine à travers la peinture réelle de la vie. En tant que 'romancier de société', il assume la responsabilité de décrire la volonté et la puissance du peuple. Par ses œuvres littéraires dirigées vers l'analyse véridique de l'homme et de la société, Li Jieren tente d'éveiller les Chinois et de les encourager à lutter pour l'égalité, le droit de l'homme et la libération ultime.

Dans la lignée de Flaubert, Li Jieren, avec cette abondante sève généreuse, crée le même sens du réel, le même génie de l'imagination, la même vision épique. Sur le plan esthétique, Li Jieren se place comme successeur de Flaubert. 'Partir du réel, décrire la vie telle qu'elle est', Flaubert et Li Jieren sont liés par cette même théorie littéraire qui les rapprochent. Nos analyses dans la présente thèse permettent d'affirmer que l'on retrouve dans *Rides sur les eaux dormantes* des idées, des thèmes, un style et une forme littéraire venant de Flaubert. Mais cette inspiration ne veut pas dire imitation, parce qu'avec le changement d'espace et de temps, la compréhension de la littérature n'est plus la même. C'est plutôt une influence ou une déviation. Li Jieren n'est jamais un pur imitateur. Dans tous les domaines où il s'engage, il propose ses apports personnels. Il ne court pas aveuglément après Flaubert. Son originalité, dans les domaines de notre propos, réside justement en cette fusion des deux cultures, chinoise et française, disons même, orientale et occidentale, peut-être les plus fécondes du monde.

Cinq ans d'études en France ont élargi l'horizon de Li Jieren, inspiré son esprit et renforcé sa volonté de lutter pour la liberté du peuple chinois tout entier. Rejoignant l'opinion de Liang Qichao : si l'on veut libérer la Chine, il faut tout d'abord libérer les femmes, Li Jieren propose cette idée dans ses écrits. Profondément inspiré par la littérature française et encouragé par la situation féminine française d'alors qui est meilleure que celle des Chinoises, il crée une série de personnages féminins très vivants et touchants, parmi lesquelles, Belle-sœur Cai de *Rides sur les eaux dormantes* est la plus populaire et la plus appréciée par les lecteurs chinois. Bien que l'on appelle souvent Belle-sœur Cai 'Madame Bovary du Sichuan' en raison des nombreuses similitudes entre ces deux personnages, Belle-sœur Cai est avant tout une femme chinoise qui assume sa responsabilité d'inspirer et d'encourager ses compatriotes pour l'émancipation des femmes ; c'est la responsabilité que lui confie son créateur, Li Jieren. Suivant cet objectif, Li Jieren veut, à travers l'ascension sociale de Belle-sœur Cai, inciter les femmes chinoises, longtemps opprimées par les normes confucianistes traditionnelles, à se dresser contre les carcans et les jougs sociaux. Le destin de ce protagoniste féminin offre la lumière de la libération aux gens qui vivent dans l'obscurité. Face à l'œuvre de Flaubert qui se cantonne dans la dénonciation du malheur de l'être humain et qui ne propose aucune lumière d'espoir, Li Jieren évalue le bon côté et le 'mauvais' côté des œuvres de Flaubert. Selon lui, Flaubert, comme Zola, soulève un pan du rideau noir qui recouvre les laideurs et les vices de la société. C'est un moyen de réveiller les gens endormis. Mais, quelque corrompue que soit la vie sociale, la bonté, la beauté, souvent cachées derrière le vice et le crime, existent toujours. Il faut les décrire et les louer. Si l'auteur ne montre pas d'issue lumineuse aux lecteurs qui se trouvent dans l'obscurité, ceux-ci peuvent se sentir abattus, déprimés et même désespérés. C'est pourquoi, dans sa création, Li Jieren ajoute son jugement subjectif à l'analyse objective. Ici, naît la différence entre l'écrivain chinois et Flaubert, son maître français.

Du point de vue littéraire, Li Jieren accepte et suit la théorie d'écriture de l'école réaliste. Cependant arrive un changement. Il y a le vrai réalisme, celui de l'Occident

dans son cadre original, et il y a un réalisme perçu par des lecteurs chinois. Le fait de lire les réalistes conduit les Chinois à créer leurs propres œuvres réalistes. De plus, l'emprunteur, loin de se limiter à son 'étiquette', cherche la 'matière' utile pour sa création littéraire. D'où la fusion et quelquefois la confusion. Oui, la pensée littéraire de Li Jieren est le fruit de fusions ; c'est une littérature influencée en même temps par la littérature française et la littérature chinoise. Cette littérature, qui part de la doctrine réaliste, essaie toujours de refléter le plus objectivement possible la vie réelle du peuple chinois à la fin du XIX^e siècle, sans oublier de garder les spécificités de la littérature classique chinoise. Imitant la description minutieuse et objective de Flaubert, Li Jieren dépeint une société sichuanaise sous l'impact de la tradition chinoise et de la civilisation occidentale. Par sa manière de concevoir les personnages et de narrer l'histoire, nous pouvons trouver quelques traits caractéristiques du roman classique chinois. Au niveau du contenu de l'histoire, *Rides sur les eaux dormantes* et *Madame Bovary* se ressemblent beaucoup : de la physionomie de l'héroïne à son statut social, de la situation familiale au parcours de vie ; s'y ajoutent des similitudes dans la conception des personnages secondaires. Mais c'est justement la description du réel qui fait diverger le roman de Li Jieren de celui de Flaubert. Du fait du caractère pragmatique et audacieux des femmes sichuanaises et de leur condition de vie relativement meilleure que celle d'Emma dans la société française de 1850, il est impossible que Belle-sœur Cai et Emma Bovary aient pu avoir une destinée de vie identique. Le dénouement de ce roman chinois correspond bien à la demande d'objectivité de l'école réaliste française. De ce point de vue, *Rides sur les eaux dormantes* est une parfaite combinaison entre la littérature française et la réalité chinoise.

À part l'engagement politique et le choix littéraire, le caractère et la conception de vie de l'auteur influencent aussi directement la conception de son œuvre littéraire. Excepté son séjour en France, Li Jieren n'a jamais, pendant toute sa vie, quitté le Sichuan, sa terre natale. Il voue un profond amour à cette terre, à sa culture et à ses habitants. Nommé « pays paradisiaque », le Sichuan est très réputé pour l'abondance de ses produits, sa cuisine pimentée et la culture du « Bassin de Bashu ». Les Sichuanais

sont pragmatiques, optimistes, épicuriens et la plupart des habitants pratiquent le taoïsme. Comme eux, Li Jieren possède ces caractères. Influencé par les doctrines du taoïsme, religion native du Sichuan, il apprécie l'existence de l'être humain et sait bénéficier de la vie présente. Animé par un esprit optimiste, il affronte courageusement toutes les souffrances de la vie. Confiant en l'avenir, il se relève après chaque malheur. C'est dans ce concept de vie qu'il décrit son pays natal et conçoit son héroïne. Si Belle-sœur Cai devient combattante de la vie, si elle lutte contre le destin, n'est-ce pas une incarnation du caractère de son créateur Li Jieren ?

Pour conclure, la pensée littéraire de Li Jieren est imprégnée de plusieurs sources ; d'un côté, la culture traditionnelle chinoise, sa littérature classique, sa religion taoïste ; de l'autre côté, la culture française, sa littérature réaliste et la situation sociale de la France d'alors. Entre *Rides sur les eaux dormantes* de Li Jieren et *Madame Bovary* de Flaubert, bien des thèmes sont communs : le respect du réel, la description objective et l'observation minutieuse, etc. Cependant, du fait des différences des circonstances historiques, politiques, sociales et culturelles, le décalage apparaît rapidement. Li Jieren accepte et apprécie les œuvres de Flaubert mais avec une certaine réserve. Il conserve les éléments utilisables en rejetant les aspects déprimants. Li estime le style de Flaubert, l'accepte et le prend en considération dans la description qu'il fait de la réalité et dans la critique sociale qu'il porte, mais en même temps, il le refuse, le critique et le rejette à cause de ses éléments pessimistes. Ce mode de réception a une signification très forte dans l'histoire de la littérature chinoise ; c'est aussi le facteur essentiel qui conduit à cette différence de conception du destin du protagoniste. Ainsi, nous pouvons dire que la fusion des deux littératures et des deux cultures joue un rôle essentiel dans la création littéraire de l'écrivain qui est baigné dans ces deux cultures divergentes.

Comme nous l'avons signalé dans « l'introduction », l'étude de la qualité des différentes traductions et l'analyse purement littéraire des deux romans sont hors du propos de notre présente thèse. Mais cela ne veut pas dire que les recherches dans ces deux domaines soient inutiles. Au contraire, au cours de la rédaction de cette thèse, nous constatons que ces études sont indispensables pour mieux comprendre l'influence d'une

œuvre sur l'autre. L'analyse des traductions et la comparaison littéraire pourraient enrichir cette thèse. Avec la recherche interculturelle, ces trois éléments constitueraient une étude complète de la réception littéraire. Ainsi, notre futur travail aura pour objectif d'étudier la traduction du roman *Madame Bovary* en chinois et celle du roman *Rides sur les eaux dormantes* en français ainsi que la comparaison purement littéraire entre ces deux romans afin de compléter notre présente étude.

Annexe A

La pensée traditionnelle confucianiste

a) C'est d'abord une éthique sociale fondée sur la famille

Typiquement, la pensée confucianiste est marquée d'un profond anti-individualisme. La morale qui en découle, s'intéressant non pas au statut des âmes mais à la répartition des rôles dans la société, est rebelle à toute idée de nivellement égalitaire des différenciations sociales. Ce qui fait la dignité de l'homme, ce n'est pas sa personnalité individuelle, c'est sa nature d'être social. C'est donc la société qui donne son sens à l'individu et non pas l'individu à la société. L'individu n'est pas simplement conditionné par son existence en société : il ne réalise sa personnalité que dans son être social déterminé par la nature. Le mot célèbre de Confucius : “ Que le Prince agisse en Prince, le sujet en sujet, le père en père, le fils en fils ”, constitue la règle d'or de sa philosophie sociale.

b) Le ritualisme confucianiste

Pour que l'ordre règne, toute la vie politique de l'empire doit être centrée sur le respect des rites, respect qui exige que chacun soit fidèle à la fois aux règles transmises par la tradition et au comportement que lui impose sa position dans la société. Ces comportements de conformité à la tradition et à l'ordre social, ce sont ces formes élaborées appelées rites (*li*). L'observation des rites est la garantie de la stabilité, de l'harmonie et de la paix de l'empire. Le confucianisme fonde par suite sa philosophie politique non pas sur le juridisme, mais sur le ritualisme. Pour lui, le mécanisme essentiel de régulation de la société est le mécanisme des rites.

c) Le modèle confucianiste de la société civile

Il s'ensuit que la philosophie politique confucianiste est porteuse d'une forte aspiration au non-interventionisme de l'Etat. Elle vise en fait un idéal de non-agir, fondé sur la foi en la nature morale de tout être. Celle-ci doit être restaurée par une discipline de rectification des déviations égocentriques de l'affectivité individuelle, discipline appuyée précisément sur les rites ; mais une fois qu'elle est restaurée, il n'y a plus qu'à la laisser se déployer, sans nécessité d'autres interventions. Cet idéal de non-agir a marqué les institutions chinoises d'un esprit qui trahit une conception fortement réductionniste de l'Etat, tendant à restreindre le plus possible les interventions des pouvoirs publics dans la vie sociale. La philosophie politique confucianiste a toujours fait de l'appareil d'Etat un appareil conçu pour affecter le moins possible la vie sociale, pour fonctionner à part de la société, quoiqu'en y puisant bien évidemment ses ressources. Autrement dit, l'Etat en Chine n'a jamais été considéré comme pouvant avoir des liens organiques avec la société civile : l'Etat avec son appareil existe d'un côté, et la société civile avec ses propres structures existe de l'autre. En disjoignant l'Etat de la société, la philosophie politique chinoise fait des membres de la société civile non pas des citoyens, mais de pures personnes sociales, et de l'Etat un appareil purement administratif. C'est en ce sens que l'Etat chinois se réduit à une bureaucratie pure et simple.

Annexe B

Keju (le Système d'Examen Impérial)

Keju (le Système d'Examen Impérial) est une sorte de système d'examen dans le passé, par lequel les fonctionnaires ont été examinés et choisis. Il a été d'abord adopté dans la Dynastie des Sui (581-618) et a duré jusqu'à la fin de la Dynastie des Qing (1644-1911). Les intellectuels qui veulent être un fonctionnaire doivent prendre des examens de multigradin. Les examens impériaux formels se sont composés de trois niveaux : examen impérial de province, métropolitain et final. L'examen de province est tenu à la ville de province. Ceux-là ont admis sont appelés *Juren* (les hommes élevés). L'examen métropolitain est tenu au printemps. Ceux-là ont admis sont appelés *Gongshi*. L'examen impérial final est sous la supervision directe de l'empereur de la dynastie. Seulement *Gongshi* sont autorisés à participer à l'examen.

Annexe C

Liste des articles chinois sur *Madame Bovary* depuis 1978

ZHU Xieqing, « Les Cris venus du marais— une critique sur Madame Bovary », *Revue académique de l'Ecole normale de Yangzhou*, 1978, n° 3

来自泥沼的呻唤——评《包法利夫人》，诸燮清，扬州师院学报，1978年第3期

CHANG Jingyu, « Maupassant et Flaubert », *L'Art de Pékin*, 1979, n°1

莫泊桑和福楼拜，常敬宇收集整理，北京文艺，1979年第1期

ZHENG Kelu, « La Création romanesque de Flaubert », *Recherche sur la littérature étrangère*, 1979, n°1

略论福楼拜的小说创作，郑克鲁，武汉，外国文学研究，1979年第1期

CHAO Deji, « La Théorie du mot unique de Flaubert », *L'Art de Guangzhou*, 1979, n°5

福楼拜的“一词说”，朝德辑，广州文艺，1979年第5期

WANG Guorong, « Une épreuve de Flaubert sur Maupassant », *Le Quotidien de la libération*, le 8 février 1979.

福楼拜给莫泊桑出的考题，王国荣，解放日报，1979年2月8日

JIANG Xiaoping, « La France en commémoration du centenaire de la mort de Flaubert », *Recherche sur la littérature étrangère*, 1981, n°1

法国纪念福楼拜逝世一百周年，江小平，外国文学研究，1981年第1期

CHENG Yunzhang, « Peut-on expliquer les limites de Flaubert de cette manière ? », *Recherche sur la littérature étrangère*, 1981, n°3

能这样解释福楼拜的局限性吗？程云章，外国文学研究，1981年第3期

SUN Dagong, « Compassion et accusation—une comparaison entre Un cœur simple et Les Vœux », *Revue académique de l'Ecole normale de Hechi*, 1981, n°2

哀婉的怜悯 强烈的控诉——《纯朴的心》与《祝福》比较，孙大公，河池师专，1981年第2期

LIN Qing, « En commémoration du centenaire de la mort de Flaubert », *Reportage de la littérature étrangère*, 1981, n°3

- 福楼拜逝世 100 周年纪念 (1980), 林青, 外国文学报道, 1981 年第 3 期
- FENG Jicai, « Madame Bovary, c'est moi », *Torrents*, 1981, n°5
- 包法利夫人就是我! 冯骥才, 奔流, 1981 年第 5 期
- FENG Hanjin, « Les Exigences artistiques de Flaubert et son Education sentimentale », *Lire*, 1981, n°9
- 福楼拜的艺术追求和他的《情感教育》, 冯汉津, 读书, 1981 年第 9 期
- MI Yansheng, « Les Problèmes d'aliénation dans Madame Bovary », *Création*, 1982, n°3
- 试论《包法利夫人》中的异化问题, 秘燕生, 创作, 1982 年第 3 期
- QIAN Yinyu, « Mademoiselle A Mao de Ding Ling et Madame Bovary de Flaubert », *Revue académique de l'Ecole normale de Shandong*, 1982, n°3
- 丁玲的《阿毛姑娘》与福楼拜的《包法利夫人》, 钱荫愉, 山东师大学报, 1982 年第 3 期
- LI Jianwu, « À propos de Flaubert », *Les critiques littéraires de Li Jianwu, Edition du peuple de Ningxia*, 1983
- 拉杂说福楼拜, 李健吾, 李健吾文学评论选, 银川, 宁夏人民出版社, 1983
- LI Jianwu, « La Négligence de l'auteur de Madame Bovary », *Le Front de la science sociale*, 1983, n°1
- 《包法利夫人》作者的疏忽, 李健吾, 社会科学战线, 1983 年第 1 期
- BAI Yu, « Analyses acerbes de la société capitaliste—Madame Bovary de Flaubert », *Les Jeunes Chinois*, 1983, n°1
- 对资本主义社会的犀利剖析——读福楼拜的《包法利夫人》, 白瑜, 中国青年, 1983 年第 1 期
- GUO Hongan, « A propos du Flaubert de Li Jianwu », *Lire*, 1983, n°2
- 读《福楼拜评传》, 郭宏安, 读书, 1983 年第 2 期
- WANG Jinhou, « Madame Cai et Madame Bovary », *Revue académique de l'Ecole normale de Sichuan*, 1983, n°2
- 蔡大嫂与包法利夫人, 王锦厚, 四川师院学报, 1983 年第 2 期
- WANG Yuwei et XU Daoming, « L'Education sentimentale et les descriptions objectives scientifiques de Flaubert », *Revue académique de l'Université Fudan*, 1983,

n°3

《情感教育》和福楼拜的科学化直观描写，王聿蔚、许道明，复旦学报，1983 年第 3 期

GUO Hong'an, « Thérèse, sœur de Madame Bovary—lire Thérèse Desqueyroux de Mauriac », *Lire*, 1983, n°4

黛莱丝，包法利夫人的姐妹（读莫里亚克的《黛莱丝·戴克茹》），郭宏安，读书，1983 年第 4 期

HU Pan, « La Meilleure œuvre de Flaubert », *Les livres du monde*, 1983, n°7

（福楼拜“最杰出的作品”，胡畔，世界图书，1983 年第 7 期

FENG Hanjin, « La Conception littéraire du romantisme de George Sand—à propos du débat littéraire entre George Sand et Flaubert », *Etudes françaises*, 1984, n°2

乔治·桑的浪漫主义文学观——兼评乔治·桑和福楼拜关于文学问题的争论，冯汉津，武汉，法国研究，1984 年第 2 期

ZHANG Weifang et ZHANG Hui, « L'Expérimentation de Jin Shengtan et la pénétration de Flaubert », *Forum Jiangnan*, 1984, n°12

金圣叹的“亲动心”与福楼拜的“深入”说，张维芳、张辉，江汉论坛，湖北省社会科学院，1984 年第 12 期

BAO Chengji, « Le Charme de Flaubert—les particularités artistiques de Madame Bovary », *L'Apprentissage du chinois*, 1984, n°3

福楼拜的魅力——《包法利夫人》的艺术特点简析，包承吉，上海，中文自修，1984 年第 3 期

JIANG Shuxia, « Une image féminine polluée par les mœurs de l'époque : présenter Emma dans Madame Bovary », *Amis de femme*, 1983, n°3.

被时风所污染了的妇女形象：介绍《包法利夫人》中的爱玛，姜束霞，妇女之友，1984 年第 3 期

FENG Hanjin, « Flaubert est la sage-femme du roman moderne », *Le Front de la science sociale*, 1985, n°2

福楼拜是现代小说的接生婆，冯汉津，社会科学战线，1985 年第 2 期

HUANG Huiqing, « Les Œuvres de jeunesse de Ding Ling et Madame Bovary de Flaubert », *Revue académique de l'Ecole normale de Kunming*, 1985, n°2

丁玲的早期创作与福楼拜的《包法利夫人》，黄惠清，昆明师专学报，1985年第2期

LI Wangjun, « Madame Bovary et Jin Ping Mei », *Revue académique de l'Ecole normale de Pékin*, 1986, n°4

《包法利夫人》和《金瓶梅》，李万钧，北京师范大学学报，1986年第4期

CHEN Gonghuai, « Madame Bovary et Anna Karénine », *Revue académique de l'Ecole normale de Langfang*, 1987

《包法利夫人》与《安娜·卡列尼娜》，陈恭怀，廊坊师专学报，1987年第2期

LÜ Pingyi, « Flaubert--l'Education sentimentale--l'amour romantique », *La Littérature étrangère*, 1990, n°1

福楼拜·《情感教育》·浪漫之爱，吕平义，北京，外国文学，1990年第1期

WU Mingguang, « Madame Bovary, l'Education sentimentale—du modèle à la réalité—la tendance du modernisme dans l'écriture de Flaubert », *Revue académique de l'Ecole normale de l'éthnie du sud-est de Qian*, 1988, n°2

《包法利夫人》-《情感教育》：从典型到真实：浅论福楼拜创作的现代主义倾向，黔东南民族师专学报，1988年第2期

YANG Lixin, « Abandon et récréation—Flaubert et le milieu littéraire moderne de la Chine », *Revue académique de l'Université de Nankin*, 1990, n°3

扬弃·再造——福楼拜与中国现代文坛，杨莉馨，南京大学学报（哲学·人文·社会科学），1990年第3期

JIANG Qinguo, « Scientifique, critique, artistique—à propos du Flaubert de Li Jianwu », *Revue académique de Jinyan*, 1991, n°2

科学性·判断力·艺术性——论李健吾的《福楼拜评传》，蒋勤国，太原，晋阳学刊，1991年第2期

ZHENG Kelu, « Roman d'épopée—Salammbô », *Revue académique de l'Ecole normale de Tianjin*, 1992, n°2

史诗小说——《萨朗波》，郑克鲁，天津师大学报，1992年第2期

YANG Zaiming, « De la tristesse à la solennité : Thérèse est la continuité de l'image d'Emma », *Revue académique de l'Ecole normale de l'éthnie du sud-est de Qian*, 1993, n°1

从悲哀到悲壮：苔蕾丝是爱玛形象的延伸，杨再铭，黔东南民族师专学报，1993年第1期

QIAN Linsen, « Poète du sang froid qui aime le vrai et la beauté—Flaubert en Chine », *Revue académique de Puyi*, 1994, n°2, p.31-35.

“爱真与美的‘冷血诗人’”——福楼拜在中国，钱林森，蒲峪学刊，1994年第2期

WANG Qinfeng, « Les Problèmes flaubertiens », *Les Critiques de la littérature étrangère*, 1994, n°4

论“福楼拜问题”，王钦峰，外国文学评论，1994年第4期

WANG Qinfeng, « Suite des problèmes flaubertiens », *Les Critiques de la littérature étrangère*, 1995, n°1

论“福楼拜问题”（续），王钦峰，外国文学评论，1995年第1期

QIAN Linsen, « Les Analyses de soi et les descriptions féminines—Flaubert et Ding Ling », *Les Critiques de la littérature étrangère*, 1995, n°2

“自己分析自己的方法”与“描写女人的方法”——福楼拜与丁玲，钱林森，外国文学评论，1995年第2期

WANG Qinfeng, « Suspension dans la narration de Flaubert », *Revue académique de l'Université de Guizhou*, 1995, n°2

福楼拜叙述言路的中断，王钦峰，贵州大学学报（社会科学版）1995年第2期

WU Yuetian, « Un Livre magique de Flaubert », *Lire*, 1995, n°12, p.117-119.

福楼拜的一本奇书，吴岳添，读书，1995年第12期

JIANG Chengyong, « Flaubert, du réalisme au modernisme », *Revue académique de l'Université de Zhejiang*, 1995, n°12

福楼拜：从现实主义走向现代主义，蒋承勇，浙江大学学报，1995年12月

YIN Li, « Analyse de l'art du roman de Balzac et de Flaubert », *Revue académique de l'Institut des Langues étrangères de Sichuan*, 1996, n°2

浅析巴尔扎克与福楼拜的小说艺术，尹丽，四川外语学院学报，1996年第2期

ZHOU Qicai, « Examiner le motif politique de Flaubert par Madame Bovary », *Revue académique de l'Ecole Normale de Zigong*, 1996, n°3

从《包法利夫人》看福楼拜的政治动机，周歧才，自贡师专学报，1996年第3期

LIU Wenxiao, « Un Couteau froid à disséquer : l'art du roman de Flaubert », *Revue*

académique de la philosophie et de la sociologie de l'Ecole normale de Yunnan, 1996, n°6

冷冷的解剖刀：论福楼拜的小说艺术，刘文孝，云南师范大学哲学社会科学学报，1996年第6期

LANG Xiaomei, « 'Père et fils'- examiner la succession et le développement du réalisme de Maupassant et de Flaubert par Madame Bovary et Une Vie », *Revue académique de l'Institut pédagogique de Liaoning*, 1996, n°6

“父与子”——从《包法利夫人》到《一生》看莫伯桑与福楼拜的现实主义文学传统的继续与发展，郎晓梅，辽宁教育学院学报，1996年第6期

DUAN Yinghong, « Les Méthodes narratives dans l'Education sentimentale », *La Littérature étrangère*, 1997, n°1

试论《情感教育》的叙述手段，段映虹，北京，国外文学，1997年第1期

LIN Yi'an, « Obtenir le même résultat par des méthodes différentes--Le Cousin Basile et Madame Bovary », *Le Journal de l'art et de la littérature*, le 17 juillet 1997.

异曲同工，殊途同归：《巴济里奥表兄》与《包法利夫人》，林一安，文艺报，1997年7月17日

YU Fenggao, « Flaubert écrit l'Education sentimentale—le premier amour inoubliable », *Les Impressions des chefs-d'œuvre*, 1997, n°3

福楼拜写《情感教育》——难忘初恋，余凤高，太原，名作欣赏，1997年第3期

TANG Jingxian, « Entre Emma et Madame Bovary--une femme sous la plume de Flaubert », *Recherche sur la littérature étrangère*, 1997, n°4

在爱玛与包法利夫人之间——一个福楼拜笔下的女人，汤静贤，外国文学研究，1997年第4期

LI Yunfeng, « La Double vision dans Madame Bovary de Flaubert », *Revue académique de l'Ecole normale de Xinyang*, 1997, n°3

试论福楼拜《包法利夫人》中的“双眼视觉”，李云峰，信阳师范学院学报，1997年第3期

ZHOU Xiaoshan, « Métamorphose de Madame Bovary — études comparées sur les quatre traductions chinoises de Madame Bovary », *Revue académique de l'Institut des langues étrangères de Sichuan*, 1999, n°2.

从包法利夫人的形象变异论复译，周小珊，四川外国语学院学报

LIU Wuhe, « 'Quichotte féminine'- Madame Bovary », *Revue académique de l'Ecole Normale de Yunnan*, 1999, n°4

“女性的吉诃德”——包法利夫人，刘武和，云南师范大学学报（教育科学版），1999年第4期

JIANG Chengyong, « La personnalité culturelle de Flaubert et la signification culturelle moderne du roman », *Revue académique de l'Université de Zhejiang*, 1999, n°6,

福楼拜的文化人格与小说的现代文化意蕴，蒋承勇，浙江大学学报（人文社会科学版）1999年第6期

WANG Anyi, « La Description cruelle de la vérité—relire Madame Bovary », *Lire*, 1999, n°11

残酷的写实——重读《包法利夫人》，王安忆，北京，读书，1999年第11期

WANG Qinfeng, « Du sujet au néant : la transgression par Flaubert des règles de l'écriture romanesque », *Les Critiques de la littérature étrangère*, 2000, n°2.

从主题到虚无：福楼拜对小说创作原则的背离，王钦峰，外国文学评论，2000年第2期

GUO Wenjuan, « Examiner la modernité des œuvres de Flaubert par la description psychologique », *Revue académique de l'Institut pédagogique de Shandong*, 2000, n°5.

从心理描写看福楼拜作品的现代性，郭文娟，山东教育学院学报，2000年第5期

GUO Wenjuan, « Une approche sur la modernité du système linguistique dans les œuvres de Flaubert », *Revue académique de l'Ecole normale de Shandong*, 2000, n°5.

福楼拜作品话语系统现代性初探，郭文娟，山东师大学报，2000年第5期

YU Fenggao, « La rédaction de Madame Bovary de Flaubert- la caresse sur la blessure féminine », *Ecrivains et Œuvres*, 2000, n°7

福楼拜写《包法利夫人》——温柔地抚摸女性创伤，余凤高，作家与作品，2000年第7期

WANG Qinfeng, « Réinterroger les problèmes du réalisme de Flaubert », *La Littérature étrangère*, 2001, n°1

重申福楼拜的现实主义问题，王钦峰，国外文学，2001年第1期

WANG Huoyan et TIAN Chuanmao, « Miroir et ombre—Flaubert et Madame Bovary »,

Recherche sur la littérature étrangère, 2001, n°1

镜子与影子——略论福楼拜和他的《包法利夫人》，汪火焰、田传茂，外国文学研究，2001年第1期

CHEN Cun, « Madame Bovary, œuvre du passé, œuvre de toujours », *Le Journal de lecture chinoise*, le 21 mars 2001.

《包法利夫人》：古典与经典，陈村，中华读书报，2001年3月21日

GE Fei, « Madame Bovary », *Ecrivains*, 2001, n° 4.

包法利夫人，格非，作家，2001年第4期

JIANG Lin, « La tragédie d'une femme romantique – analyse de Madame Bovary », *Revue académique de l'Institut des Langues Etrangères de l'Université de Shandong*, 2002, n°3

一个浪漫女人的悲剧——《包法利夫人》评析，蒋林，山东大学外国语学院学报，2002年第3期

WANG Mingli, « La tragédie des deux âmes dans les milieux différents- comparer La Jeune Fille A Mao et Madame Bovary », *Revue académique de l'Université Nord-ouest*, 2002, n°4

不同时空中灵魂的悲剧——《阿毛姑娘》与《包法利夫人》比较，王明丽，西北师范大学学报，2002年第4期

YANG Yijun, « Le réalisme flaubertien et les caractéristiques modernistes du nouveau roman », *Recherche sur la littérature étrangère*, 2002, n°4

福楼拜的现实主义与新小说的后现代特点，杨亦军，外国文学研究，2002年第4期

Xu Ben, « Flaubert dans le domaine culturel », *Littérature comparée en Chine*, 2003, n°4

文化“场域”中的福楼拜，徐贲，中国比较文学，2003年第4期

XIE Haiyan, L'autel d'amour se basant sur l'idéal – conception d'amour de Flaubert à travers *Madame Bovary*, *Revue académique de l'Institut normal de Xiangtan*, 2004, n°3

用完美理想构筑爱情的祭坛——从《包法利夫人》看福楼拜的爱情观，谢海燕，湘潭师范学院学报，2004年第3期

KUANG Xiaohong, La mort et le commencement de l'imagination – lire *Madame*

Bovary, Science sociologique du Guangxin, 2004, n°7

想象的死亡与开始——读《包法利夫人》，匡小红，广西社会科学，2004年第7期

GUO Yumei, La limite et la nécessité de la créativité de traduction sous l'angle du traducteur littéraire – quelques idées sur la lecture des trois versions de traduction de *Madame Bovary*, *Actes du séminaire de la littérature et la culture entre la Chine et les pays étrangers*, 2004

从文学作品翻译者的角色看翻译再创造的必然性与局限性——读《包法利夫人》三个译本有感，郭玉梅，中外比较文学与比较文化（国际）研讨会论文集，2004年

GAO Yuanbao, Influence et dérivation – discours sur *Rides sur les eaux dormantes* et *Madame Bovary*, *Littérature comparée de Chine*, 2005, n°1

影响与偏离——略谈《死水微澜》与《包法利夫人》及其他，郜元宝，中国比较文学，2005年第1期

WANG Qinfeng, Flaubert sous une perspective de critiques socio-historiques, *Revue académique de l'Université de Guangzhou*, 2005, n°8

社会历史批评视野中的福楼拜，王钦峰，广州大学学报，2005年第8期

JIN Dali, *Madame Bovary* : une tragédie de desillusion de rêves, *Revue académique de l'Institut d'éducation du Shandong*, 2005, n°2

《包法利夫人》：一部理想破灭的悲剧，靳大力，山东教育学院学报，2005年第2期

CUI Daqing, Comparaison entre *Madame Bovary* et *Anna Karénine* ainsi que leurs personnages, *Le milieu théorique*, 2005, n°8

《包法利夫人》与《安娜卡列尼娜》作品及人物比较，崔大庆，理论界，2005年第8期

LIU Hao, La revendication de l'égalité – Emma sous une perspective féministe, *Revue académique de l'Institut d'éducation de Yanbian*, 2005, n°5

呼唤“同一性”——女权主义视野下的爱玛，延边教育学院学报，2005年第5期

MING Jieping, Recherches sur les raisons de la tragédie d'Anna et d'Emma, *Revue académique de l'Institut normal de Guangxi*, 2006, n°1

安娜和爱玛的悲剧成因探析，明洁萍，广西师范学院学报，2006年第1期

ZHOU Yan, Le motif politique du *Madame Bovary* de Flaubert, *Revue académique de l'Institut de science et technologie du Sichuan*, 2006, n°1

福楼拜创作《包法利夫人》的政治动机，周焱，四川理工学院学报，2006 年第 1 期

ZHENG Jieling, Transition d'espoir et dépassement de réalité – analyse de l'image de Madame Bovary, *Revue académique de Tangdu*, 2006, n°3

理想的转嫁与现实超越——包法利夫人形象分析，郑洁玲，唐都学刊，2006 年第 3 期

LI Yanjie, Perspective artistique d'Emma – ré-interprétation de la tragédie de Madame Bovary, *Revue académique de l'Université des langues étrangères de Xi'an*, 2006, n°2

爱玛艺术情结透视——包法利夫人悲剧再探，李燕劫，西安外国语学院学报，2006 年第 2 期

SUI Tong, Discours sur *Madame Bovary*, *Revue de la librairie*, 2006, n°7

谈谈《包法利夫人》，苏童，图书馆杂志，2006 年第 7 期

BEI Wen, Flaubert, *Critiques de la littérature étrangère*, 2006, n°3

福楼拜传，备闻，外国文学评论，2006 年第 3 期

QIANG Yuexia, L'objectivité de *Madame Bovary* à travers la formule et le langage narratifs, *Revue académique de l'Université normale du Hebei*, 2006, n°5

从叙述模式和叙述语言看《包法利夫人》的客观性，强月霞，河北师范大学学报，2006 年第 5 期

FENG Shounong, Examen des critiques littéraires français sur *Madame Bovary* de Flaubert, *Etudes françaises*, 2006, n°3

法国文坛对福楼拜的《包法利夫人》的批评管窥，冯寿农，法国研究，2006 年第 3 期

LI Xiaodan, *Madame Bovary* – histoire d'amour sans romantique, *Culture mindiale*, 2006, n°10

《包法利夫人》——没有浪漫的爱情故事，李晓丹，世界文化，2006 年第 10 期

XIE Haiyan, Discours sur la beauté de tragédie de *Madame Bovary*, *Revue académique de l'Université de médecine du Hunan*, 2006, n°4

论《包法利夫人》的悲剧美，谢海燕，湖南医科大学学报，2006 年第 4 期

ZENG Jieling, L'amour : le moyen ou l'objectif – comparaison entre *Rides sur les eaux dormantes* et *Madame Bovary*, *Revue académique de l'Institut de l'école supérieure de Xinyu*, 2006, n°6

爱情：作为手段还是目的？——李劫人《死水微澜》与福楼拜《包法利夫人》比较阅读，曾洁玲，新余高专学报，2006年第6期

LIU Yuan, Les 'jeux' de Flaubert : analyses sur la narration de *Madame Bovary*, *Recherche de la littérature étrangère*, 2006, n°6

福楼拜的“游戏”：《包法利夫人》的叙事分析，外国文学研究，2006年第6期

LIAO Lin, Le réel et le romantique de la femme – comparaison entre *Rides sur les eaux dormantes* et *Madame Bovary*, *Littérature d'Anhui*, 2006, n°12

女人的现实与浪漫 ——《死水微澜》和《包法利夫人》的比较，廖琳，2006年第12期

LU Lan, À l'approche du Carthage de Flaubert, *Cité des livres*, 2007, n°1

走进“福楼拜的迦太基”，卢岚，书城，2007年第1期

XU Yiwei, La ruine du monde d'esprit de Flaubert à travers *Madame Bovary*, *Revue académique de l'Institut normal d'Anyang*, 2007, n°1

从包法利夫人看福楼拜精神家园的失落，徐艺玮，安阳师范学院，2007年第1期

ZOU Yunhong, Rupture avec le roman romantique – discours sur la valeur du roman *Madame Bovary*, *Revue académique de l'Institut professionnel de Wuxi*, 2007, n°1

对浪漫主义小说的清算——评《包法利夫人》的划时代意义，邹云红，无锡职业技术学院学报

LI Xiaoli, La réception créative de Flaubert par Li Jieren – comparaison d'image entre *Belle-sœur Cai* et *Madame Bovary*, *Connaissance du chinois*, 2007, n°2

李劫人对福楼拜的创造性接受——以蔡大嫂与爱玛人物形象之比较为中心，李晓丽，语文知识，2007年第2期

YANG Chunye, La tragédie d'amour d'Emma dans *Madame Bovary*, *Revue académique de l'Institut de Shaoyang*, 2007, n°3

《包法利夫人》中爱玛的爱情悲剧，杨春叶，邵阳学院学报，2007年第3期

YANG Xue, Lire *Madame Bovary* sous l'angle féministe, *Revue académique de l'école supérieure d'agriculture de Xinyang*, 2007, n°2

从女性主义视角看《包法利夫人》，杨雪，信阳农业高等专科学校学报，2007年第2期

QI Xiaobing, Ré-interprétation de ‘Madame Bovary, c’est moi’ – critique de l’image d’Emma, *Les Impressions des chefs-d’œuvre*, 2007, n°14

重释“包法利夫人就是我”——兼评爱玛的形象，祁晓冰，名作欣赏，2007年第14期

WEI Dong, Li Jianwu – l’ami intime de Flaubert, *Journal de lecture de Chine*, le 4 juillet, 2007

李健吾——福楼拜的知音，魏东，中华读书报，2007年7月4日

HUANG Tian, L’origine du destin tragique d’Emma – analyse du roman *Madame Bovary* de Flaubert, *Revue académique de l’Université de Science et technologie du Henan*, 2007, n°3

爱玛的悲剧命运溯源——试析福楼拜的长篇小说《包法利夫人》，黄田，河南理工大学学报，2007年第3期

DING Shizhong, Discours sur le féminisme de Flaubert, *Revue académique de l’Institut normal de Yangsté*, 2007, n°5

试论福楼拜的女性意识，丁世忠，长江师范学院学报，2007年第5期

CAO Xiujuan, Commentaire sur le naturalisme dans les œuvres de Flaubert – analyse à travers *Madame Bovary*, *Littérature d’Anhui*, 2007, n°10

评述福楼拜作品中的自然主义特征——通过《包法利夫人》解析，曹秀娟，安徽文学，2007年第10期

YIN Jie, De Flaubert à Kundera, *Science, technologie et industrie*, 2007, n°11

从福楼拜到昆德拉，尹捷，高科技与产业化，2007年第11期

HU Bolian, Interprétation du féminisme de l’image d’Emma, *Revue académique de l’Institut d’éducation du Hubei*, 2007, n°11

对爱玛形象的女性主义解读，胡波莲，湖北教育学院学报，2007年第11期

LIU Huiling, Interprétation du destin tragique de *Madame Bovary* sous une perspective du personnel narratif, *Revue académique de l’Institut de Xiangnan*, 2008, n°1

从叙事人称解读包法利夫人的悲剧命运，刘惠玲，湘南学院学报，2008年第1期

ZHAO Guangquan, La créativité du roman flaubertien, *Revue académique de l’Institut*

d'éducation de Xuzhou, 2008, n°1

略论福楼拜小说的创新性, 赵广全, 徐州教育学院学报, 2008 年第 1 期

HUANG Yan, La ruine du romantisme dans la réalité – analyses de la tragédie du destin d'Emma dans *Madame Bovary*, *Revue académique de l'Institut urbain de technologie professionnelle de Taiyuan*, 2008, n°2

浪漫在现实中毁灭——浅析《包法利夫人》中爱玛的人生悲剧, 太原城市职业技术学院学报, 2008 年第 2 期

ZHAO Guangquan, La créativité du roman flaubertien, mémoire, Université normale de Shanghai, 2008

试论福楼拜小说的创新性, 赵广全, 硕士论文, 上海师范大学, 2008 年

QI Fang, La désillusion dans la réalité – analyse des raisons du destin tragique d'Emma dans *Madame Bovary*, *Revue académique de l'Institut d'éducation du Jilin*, 2008, n°4

幻想在现实中破灭——分析《包法利夫人》中爱玛的悲剧成因, 齐芳, 吉林省教育学院学报, 2008 年第 4 期

HUANG Haining, *Discours sur Bouvard et Pécuchet et la transition du style créatif de Flaubert*, mémoire, Université de Xiangtan, 2008

论《布瓦尔与佩库歇》与福楼拜创作风格的转型, 黄海宁, 湘潭大学, 2008 年

WANG Yu, La tragédie du mauvais positionnement d'identité – analyse de la crise de l'identité d'Emma *Madame Bovary*, *Collection d'articles de science et d'éducation*, 2008, n°9

身份错位的悲剧——浅析《包法利夫人》中爱玛的自我同一性危机, 王钰, 科教文汇, 2008 年第 9 期

PENG Yuxia, Qui est Madame Bovary, *Etudes françaises*, 2008, n°3

谁是包法利夫人——福楼拜小说人物文本内外形象综述, 彭俞霞, 法国文学, 2008 年第 3 期

WU Aihua, Comparaison entre *La fille A Mao* et *Madame Bovary*, *Littérature d'Anhui*, 2008, n°9

《阿毛姑娘》与《包法利夫人》之比较, 吴爱华, 安徽文学, 2008 年第 9 期

WANG Tao, La fausse image d'amour sous la plume de Flaubert – discours sur les personnages principaux de *Madame Bovary* et *l'Education sentimentale*, *Académie*,

2008, n°5

福楼拜笔下的爱情假象——论《包法利夫人》和《情感教育》中的主要人物，王韬，学海，2008年第5期

YUAN Fang, La tragédie d'amour d'Emma, *La littérature et l'art du peuple*, 2008, n°9

论《包法利夫人》中爱玛的爱情悲剧，袁芳，大众文艺，2008年第9期

KANG Jianbing, L'art narratif du 'cheval' dans *Madame Bovary*, *Revue académique de l'Université de Qiqiha'er*, 2008, n°6

论《包法利夫人》中“马”的叙事艺术，康建兵，齐齐哈尔大学学报，2008年第6期

ZHU Bing, Critiques psychanalytiques sur *Madame Bovary*, Actes de séminaire annuel de l'Association littéraire des langues étrangères du Fujian de 2008, 2008

《包法利夫人》精神批评浅析，朱冰，福建省外国语文学会，2008

SHANG Yufeng, Interprétation du féminisme dans *Madame Bovary*, *Revue académique de l'Institut des femmes chinoises, branche du Shandong*, 2008, n°5

《包法利夫人》的女性主义解读，尚玉峰，中华女子学院山东分院学报，2008年第5期

LAN Shouting, Discours sur la manifestation de psychologie personnelle de Flaubert dans *Madame Bovary*, *Revue académique de l'Université de l'électro-technologie*, 2009, n°2

论福楼拜的人格心理在小说《包法利夫人》中的体现，兰守亭，电子大学学报，2009年第2期

PEI Renhao, Interprétation du réalisme et de l'impersonnalité dans *Madame Bovary*, mémoire, Université des langues étrangères de Shanghai, 2009

浅析《包法利夫人》中的现实主义和无个人性，裴仁昊，硕士论文，上海外国语大学，2009年

WUYUN Gaowa, Analyse sur la tragédie de Madame Bovary, *Revue académique de lettres*, 2009, n°5

析包法利夫人的悲剧，乌云高娃，语文学刊，2009年第5期

LAN Shouting, Interprétation symbolique du 'cheval' dans *Madame Bovary*, *Revue académique de l'Université de Changchun*, 2009, n°5

- 《包法利夫人》中马的象征解读，兰守亭，长春大学学报，2009年第5期
- ZHANG Aizhen, Analyses maigres de la tragédie de Madame Bovary, *Revue académique de l'Institut normal de Mu Danjiang*, 2009, n°3
- 浅析包法利夫人的悲剧，张爱真，牡丹江师范学院学报，2009年第3期
- YANG Jian, l'Art de narration multi-dimension de *Madame Bovary*, *Revue académique de l'Université de radio et télévision du Hainan*, 2009, n°2
- 《包法利夫人》的多维叙事艺术，杨铜，海南广播电视大学学报，2009年第2期
- WU Daolan, Le concept de tragédie de Schopenhauer à travers *Madame Bovary*, *La beauté et le temps*, 2009, n°9
- 从《包法利夫人》看叔本华的悲剧观，吴道兰，美与时代，2009年第9期
- FENG Haixia, Recherche critiques sur les versions du roman *Madame Bovary*, *Revue académique de l'Institut de technologie professionnelle d'agriculture, d'industrie et de commerce du Guangdong*, 2009, n°3
- 对《包法利夫人》的译本翻译批评研究，冯海霞，广东农工商职业技术学院学报，2009年第3期
- ZENG Yanbing, Kafka et Flaubert, *Culture mondiale*, 2009, n°9
- 卡夫卡与福楼拜，曾艳兵，世界文化，2009年第9期
- ZENG Yanbing, Discours sur l'influence de Flaubert chez Kafka et sa création, *Forum oriental*, 2009, n°5
- 论福楼拜对卡夫卡思想与创作的影响，曾艳兵，东方论坛，2009年第5期
- LU Hui, Le réalisme de Flaubert à travers *Madame Bovary*, *Le Monde des entrepreneurs*, 2009, n°11
- 从《包法利夫人》看福楼拜的现实主义特点，卢辉，企业家天地，2009年第11期
- CHEN Yanlong, Le naturel humain complet – analyses comparative entre *Madame Bovary* et *Nuit glacée*, *Revue académique de l'Université normale de Shanxi*, 2009, n°S2
- 完整的人性——《包法利夫人》与《寒夜》的比较分析，山西师大学报，2009年第S2期
- ZENG Yanbing, Le Jesus littéraire – Flaubert et Kafka, *Etudes françaises*, 2009, n°4
- “文学的基督”：福楼拜与卡夫卡，法国研究，2009年第4期

- DU Kaikai, La romantique dans *Madame Bovary*, *Jeunes écrivains*, 2009, n°1
《包法利夫人》中的浪漫, 杜凯凯, 青年作家, 2009 第 1 期
- KONG Xiaqiu, Comparaison sur le modèle d'adultère entre *Madame Bovary* et *Anna Karénine*, *Littérature d'Anhui*, 2010, n°1
《包法利夫人》与《安娜·卡列尼娜》中婚外恋爱情模式之比较, 孔夏秋, 安徽文学, 2010 年第 1 期
- WANG Liang, Discours sur les relations entre *Madame Bovary* et les premières œuvres de Dingling, *Revue académique de Lanzhou*, 2010, n°S1
论《包法利夫人》与丁玲早期作品的关系, 王亮, 兰州学刊, 2010 年第 S1 期
- WANG Lin, Le destin d'une décadence – comparaison entre *Madame Bovary* et Pan Jinlian, *Milieus littéraires*, 2010, n°2
“堕落”的命运——包法利夫人与潘金莲之比较, 汪琳, 文学界, 2010 年第 2 期
- LV Yanqing, Le chant pessimiste dans la cité entourée – comparaison entre Emma et Cao Qiqiao, *Littérature d'Anhui*, 2010, n°3
围都里的悲歌——比较爱玛与曹七巧, 吕燕清, 安徽文学, 2010 年第 3 期
- ZHANG Xiaofang, Population faible ou objet de mépris ? – quelques réflexions sur le roman *Madame Bovary*, *Littérature contemporaine*, 2010, n°3
弱勢的群体, 还是唾弃的对象? ——读《包法利夫人》的几点思考, 张晓芳, 时代文学, 2010 年第 3 期
- DING Dong, La ruine de désir – *Salammbô*, roman historique de Flaubert, mémoire, Université normale de Shandong, 2010
欲望的毁灭——福楼拜的历史小说《萨朗波》, 硕士论文, 山东师范大学, 2010 年
- LI Donghai, Analyses simples de *Madame Bovary* – interprétation du classicisme du roman *Madame Bovary* d'après la théorie de Frye, *Littérature d'Anhui*, 2010, n°4
浅析《包法利夫人》——从弗莱德模式理论阐释《包法利夫人》的文学经典性, 李东梅, 安徽文学, 2010 年第 4 期
- LI Siqi, Analyses comparatives des deux versions chinoises de *Madame Bovary*, mémoire, Université des langues étrangères de Shanghai, 2010
《包法利夫人》两个中文译本的比较分析, 李思琪, 硕士论文, 上海外国语大学, 2010 年

- LI Yan, *La mort d'Emma*, mémoire, Université de Lanzhou, 2010
爱玛之死, 李艳, 硕士论文, 兰州大学, 2010 年
- LI Jiayi, Le choix entre mourir et vivre – discours sur le différent destin du protagoniste féminin du *Madame Bovary* et *Rides sur les eaux dormantes*, *Etudes françaises*, 2010, n°2
生与死的选择——论《包法利夫人》与《死水微澜》两位女性的不同结局, 李嘉懿, 法国研究, 2010 年第 2 期
- QIU Wei, *La tragédie d'une lectrice romantique*, mémoire, Université de Zhongshan, 2010
一个浪漫爱读者的悲剧, 邱微, 硕士论文, 中山大学
- MEI Lihua, Comparaison de destin entre *Madame Bovary* et *Amant de Madame Chatterleys*, *Revue académique de lettres*, 2010, n°8
《包法利夫人》和《查特莱夫人的情人》中女主人公命运之比较, 梅丽华, 语文学刊, 2010 年第 8 期
- HUA Juyong, La poursuite d'un beau palais de vie – compréhension de Fengxi et d'Emma, *Revue académique de l'école supérieure de Xinyu*, 2010, n°4
追寻美丽的生活殿堂——凤喜和爱玛解读, 华菊勇, 新余高专学报, 2010 年第 4 期
- CHEN Lu, La mort d'Emma, le crime de qui ?, *Littérature contemporaine (No. II)*, 2010, n°8
爱玛之死 谁之罪, 陈璐, 时代文学 (下半月), 2010 年第 8 期
- LIU Xiaolei, L'amour romantique vulgaire – brève présentation de l'amour d'Emma dans *Madame Bovary*, *Revue académique de l'Institut d'Industrie de Changzhou*, 2010, n°5
庸俗的浪漫之爱——浅论《包法利夫人》中爱玛的爱情, 刘晓蕾, 常州工学院学报, 2010 年第 5 期
- JIANG Chunsheng, Le sacrifice des rêves romantiques – lire Emma dans *Madame Bovary*, *Actes du séminaire Rechercheurs des Langues et des cultures*, 2010
浪漫梦想的殉葬者——读《包法利夫人》中的爱玛, 蒋春生, (会议) 语言与文化研究, 2010 年

- HUANG Zhicheng, Le conflit entre l'illusion et la réalité – discours bref sur le destin tragique d'Emma dans *Madame Bovary*, *Technologie et information*, 2011, n°5
幻想与现实的冲突——浅谈《包法利夫人》中爱玛的人生悲剧，黄志城，科技信息，2011年第5期
- MAI Yinghong, Comparaison sur le sens symbolique du 'vent' entre *Les Hauts de Hurlevent* et *Madame Bovary*, *Talent et intelligence*, 2011, n°5
《呼啸山庄》与《包法利夫人》中“风”的象征之比较，才智，2011年第5期
- YAN Yajie, Discours sur le destin tragique de Madame Bovary, *Littérature*, 2011, n°3
论包法利夫人的悲剧命运，闫雅婕，文学界，2011年第3期
- JIANG Haifeng, Relire *Madame Bovary*, *Education littéraire*, 2011, n°4
重读《包法利夫人》，江海丰，文学教育，2011年第4期
- WANG Zengyan, Recherches classiques de *Madame Bovary* en Chine, mémoire, Université de Xiangtan, 2011
《包法利夫人》在中国的经典化研究，王增岩，硕士论文，湘潭大学，2011年
- HUANG Hai, Auto-conception et rebelle d'image – compréhension de l'image d'Emma sous l'angle féministe, *Les Impressions des chefs-d'œuvre*, 2011, n°15
自我造型，角色反抗——女性主义视阈下的爱玛形象解读，2011年第15期
- GUO Juan, Comparaison entre *Laughter in the dark* et *Madame Bovary*, *Revue académique de l'Institut d'hydro-électricité de Huabei*, 2011, n°3
《黑暗中的笑声》与《包法利夫人》比较论，郭娟，华北水利水电学院学报，2011年第3期
- WANG Wei, Multiples significations de la tragédie d'Emma, Education à l'extérieur de l'école de Chine, 2011, n°13
爱玛悲剧的多重意蕴，王巍，中国校外教育，2011年第13期
- JIANG Jiuhong, Ruine d'amour se basant sur l'argent – le féminisme de Madame Bovary, *Kejiao Wenhui*, 2011, n°8
建立在金钱基础上的爱情废墟——《包法利夫人》之女性主义解读，姜九红，科教文汇，2011年第8期
- PENG Yuxia, Le Flaubert derrière Sartre – analyses sur les commentaires de Sartre sur Flaubert, *Etudes françaises*, 2011, n°3

站在萨特背后的福楼拜——析萨特对福楼拜的评论，彭俞霞，法国研究，2011 年第 3 期

KOU Caijun, La tragédie de Madame Bovary et le piège consommateur du féminisme, *Revue académique de l'Institut normal de Langfang*, 2011, n°4

包法利夫人之悲剧与女性解放的消费主义陷阱，寇才军，法国研究，2011 年第 4 期

GAO Jianhua, Analyses de l'image d'Emma dans *Madame Bovary*, *L'économie et la culture des frontières*, 2011, n°9

《包法利夫人》中艾玛形象论析，高剑华，边疆经济与文化，2011 年第 9 期

YANG Zhengxian, Deux femmes ruinées par la passion : comparaison entre Anne et Emma, *Revue académique de l'Institut normal de Qijing*, 2011, n°5

两个为激情所毁的少妇：安娜和埃玛比较研究，杨正先，曲靖师范学院，2011 年第 5 期

GAO Jin, Application de la méthode symboliste dans Madame Bovary, *Les Impressions des chefs-d'œuvre*, 2011, n°29

《包法利夫人》中象征手法的运用，高瑾，名作欣赏，2011 年第 29 期

HAN Xiaoqing, La Réception esthétique de Flaubert par Ding Ling, *Revue académique de l'Université de Jiaotong de Lanzhou*, 2011, n°5

丁玲对福楼拜的审美接受，韩晓清，兰州交通大学学报，2011 年第 5 期

DONG Yuezhou, Analyses des images masculines dans *Tess* et *Madame Bovary*, *Revue académique de l'Institut de Suihua*, 2011, n°6

《苔丝》与《包法利夫人》中男性人物形象对比分析，董岳州，绥化学院学报，2011 年 6 岳

FAN Shuiping, Discours sur Flaubert, le Naturalisme et la modernité, *Revue académique de l'Institut normal de Langfang*, 2011 n°6

论福楼拜与自然主义和现代性，范水平，廊坊师范学院学报，2011 年第 6 期

CHEN Liqian, Le sacrifice du système masculin – compréhension sur le destin tragique d'Emma dans *Madame Bovary*, *Frontière*, 2011, n°24

男权体制下的牺牲品——《包法利夫人》中艾玛人生悲剧解读，陈立屹，前沿，2011 年第 24 期

YANG Yuezhen, Recherches sur l'origine tragique d'Emma et sa conscience féministe,
Les Impressions des chefs-d'œuvre, 2012, n°3

探究爱玛悲剧根源及其女性意识, 杨越珍, 名作欣赏 2012 年第 3 期

ZHU HONG, Compréhension sur le naturalisme dans *Madame Bovary*, *Revue académique de l'Institut de Chifeng*, 2012, n°3

解读《包法利夫人》中自然主义, 朱虹, 赤峰学院学报, 2012 年第 3 期

Annexe D

Liste des articles en chinois sur *Rides sur les eaux dormantes* depuis 1978

1. WU Jialun et Wang Jinhou, Discours sur Li Jieren et son oeuvre *Rides sur les eaux dormantes*, *Recherches sociologiques*, 1981, n° 3
论李劫人和他的《死水微澜》，伍加伦；王锦厚， 社会科学研究， 1981 年第 3 期
2. AI Lu, Petit récit sur la conception des images de Gu Tiancheng et Guo Waizui dans *Rides sur les eaux dormantes*, *Recherches sociologiques*, 1982, n° 6
略论《死水微澜》中罗歪嘴与顾天成形象的塑造， 艾芦， 社会科学研究， 1982 年第 6 期
3. WU Jialun et Wang Jinhou, Brève présentation sur les recherches sur Li Jieren après la libération, *Wentan*, 1982, n° 2
解放以来李劫人研究简介， 伍加伦；王锦厚， 文谭， 1982 年第 2 期
4. LI Ping, Version française du roman *Rides sur les eaux dormantes*, *Lecture*, 1983, n° 7
《死水微澜》法译本， 李平， 读书， 1983 年第 7 期
5. YANG Jixing, Conception des images des antihéros dans *Rides sur les eaux dormantes*, *Revue académique de l'Université de Sichuan*, 1983, n° 2
《死水微澜》中若干次要人物的安排和塑造， 杨继兴， 四川师院学报， 1983 年第 2 期
6. A Ming, Discours sur la structure des romans historiques de Li Jieren, *Revue académique de l'Université de Sichuan*, 1983, n° 2
李劫人历史小说结构谈， 阿明， 四川师院学报， 1983 年第 2 期
7. WANG Zhinong, Discours sur Belle-soeur Cai de *Rides sur les eaux dormantes*, *Revue académique de l'Université ethnique de sud-ouest*, 1984, n° 2
论《死水微澜》里的蔡大嫂， 王知农， 西南民族学院学报， 1984 年第 2 期
8. LI Shiwen, Une petite fleur de cierge – recherches sur Belle-soeur Cai, *Littérature contemporaine*, 1984, n° 7

一朵水灵灵的昙花——蔡大嫂——《死水微澜》人物谈，李士文，当代文坛，1984年第7期

9. AI Lu, Discours sur *Les grosses vagues*, *Littérature contemporaine*, 1985, n° 5

论《大波》，艾芦，当代文坛，1985年第5期

10. WANG Jinhou, Discours sur la rectification du roman *Rides sur les eaux dormantes*, *Science sociologique de Guizhou*, 1986, n° 4

谈《死水微澜》的修改，王锦厚，贵州社会科学，1986年第4期

11. YANG Jixing, *Rides sur les eaux dormantes* et la description de l'environnement du roman-fleuve contemporain, *Revue académique de l'Université normale de Fujian*, 1987, n° 3

长篇历史小说传统形式的突破——论李劫人历史小说的独创性及其在文学史上的地位，杨继兴，四川师范大学学报，1987年第3期

12. ZHANG Yulin, Synthèse du séminaire des œuvres de Li Jiern, *Journal de l'Université de Chengdu*, 1987, n° 4

李劫人作品讨论会综述，张玉林，成都大学学报，1987年第4期

13. AI Lu, Vivacité artistique du roman *Rides sur les eaux dormantes*, *Revue académique de l'Université ethnique de sud-ouest*, 1989, n° 4

《死水微澜》的艺术生命力，艾芦，西南民族学院学报，1989年第4期

14. CHEN Bojun, Comprendre Li Jieren—*Rides sur les eaux dormantes* : de la littérature à l'écran, *Littérature contemporaine*, 1990, n° 1

理解李劫人——《死水微澜》：从文学到屏幕，陈伯君，当代文坛，1990年第1期

15. HU Yongxiu, Les spécificités de la conception des personnages dans les romans-fleuve de Li Jieren, *Revue académique de l'Université de Chengdu*, 1990, n° 1

论李劫人“大河小说”人物塑造特色，胡永修，成都大学学报，1990年第1期

16. LI Yiying, Constater l'histoire d'une image – *Rides sur les eaux dormantes* et Belle-soeur Cai, *Revue académique de l'Université normale de Liaoning*, 1991, n° 2

从一个形象看一页历史——《死水微澜》与蔡大嫂形象，辽宁师范大学学报，1991年第2期

17. LIU Xiaolin, Discours de la poursuite épique de la trilogie de Li Jieren, *Revue*

académique de l'Université normal de Qinghai, 1992, n°1

试论理解人三部曲的史诗性追求， 刘晓林， 青海师范大学学报， 1992 年第 1 期

18. LAN Lizhi, Description de l'évolution de l'histoire à partir de la moralité d'une femme – la profondeur du roman-fleuve *Rides sur les eaux dormantes*, *Recherches littéraires et artistiques*, 1993, n° 1

从女人的品行，写历史的转捩——长篇小说《死水微澜》的深度模式， 文艺研究， 1993 年第 1 期

19. DENG Jingwu, Les facteurs artistiques de la culture Bashu dans la création de Li Jieren, *Revue académique de l'Université normale de Sichuan*, 1994, n°4

论李劫人创作的巴蜀文化因子， 邓经武， 四川师范大学学报， 1994 年第 4 期

20. JIA Jialin, Une oeuvre non négligeable – lecture du roman *Rides sur les eaux dormantes de Li jieren*, *Revue académique de l'Institut de Chengde*, 1996, n° 1

一部不应忽视的作品——读李劫人的《死水微澜》， 贾加林， 承德大学， 1996 年第 1 期

21. HU Dan, Thème épique de *Rides sur les eaux dormantes* et le naturalisme français, *Revue académique de l'Université de science et de technologie de Dalian*, 2000, n° 3

《死水微澜》主题的史诗性与法国自然主义， 胡丹， 大连理工大学学报， 2000 年第 3 期

22. ZHANG Yong, Image singulière de Belle-soeur Cai, *Revue académique de l'Institut normal de Chengdu*, 2001, n° 1

一个独特的艺术形象——蔡大嫂， 张勇， 成都师专学报， 2001 年第 1 期

23. HU Dan, Origine du thème épique de *Rides sur les eaux dormantes*, *Science sociologique*, 2001, n° 6

《死水微澜》主题史诗性探源， 胡丹， 社会科学， 2001 年第 6 期

24. GU Quanhua, Observation artistique du roman *Rides sur les eaux dormantes*, *Revue académique de l'Université de Chengdu*, 2002, n° 1

《死水微澜》的观察艺术， 顾全华， 成都大学学报， 2002 年第 1 期

25. ZHANG Yanquan, l'Histoire contemporaine du roman – discours sur les romans-fleuve de Li Jieren, *Journal académique de la formation supérieure à la distance*, 2002, n° 2

小说的近代史——论李劫人的“大河小说”，张岩泉，高等函授学报，2002年第2期

26. HUANG Meng, Le réalisme des romans-fleuve de Li Jieren, mémoire, Université des langues et cultures de Pékin, 2002

李劫人“大河小说”的现实主义品格，黄猛，硕士论文，北京语言大学，2002

27. HU Dan, Conflit et adaptation des cultures chinoise et occidentale – nouvelle explication du sujet de *Rides sur les eaux dormantes*, *Revue académique de l'Institut normal d'Anshan*, 2002, n° 4

中西文化的碰撞与交融——《死水微澜》主题新解，胡丹，鞍山师范学院学报，2002年第4期

28. PAN Wenfeng, Discours sur la tactique de la création de *Rides sur les eaux dormantes*, *Revue académique de l'Institut normal de Nanning*, 2002, n° 4

试论《死水微澜》的创作策略，潘文峰，南宁师范高等专科学校学报，2002年第4期

29. HU Dan, Evolution de la société et de l'histoire des êtres humains reflétés par la déformation de la nature humaine – Belle-soeur Cai dans le roman épique *Rides sur les eaux dormantes*, *Revue académique de l'Université normale de Liaoning*, 2003, n° 5

以人性的扭曲和变异折射出时代与社会的变迁——论史诗性小说《死水微澜》中的蔡大嫂，胡丹，辽宁师范大学学报，2003年第5期

30. CHEN Wei, Ame d'agitation – Belle-soeur Cai de *Rides sur les eaux dormantes*, *Revue académique de l'Université de Zhongshan*, 2004, n° 4

一个躁动不安的灵魂——论《死水微澜》中的蔡大嫂，陈玮，中山大学学报，2004年第4期

31. CHEN Ju, Révolte d'une femme contre le mariage féodal, *Journal quotidien de Gansu*, le 17, mai, 2004

一个女人堆封建婚姻的反抗，陈菊，甘肃日报，2004年5月17日

32. DING Chen, Relecture du roman *Rides sur les eaux dormantes*, *Revue académique de l'Institut d'éducation de Suzhou*, 2005, n° 1

边域，村姑，佚史——再看《死水微澜》，丁晨，苏州教育学院学报，2005年第1期

33. GAO Yuanbao, Influence et divergence – petit récit sur *Madame Bovary* et *Rides sur les eaux dormantes*, *Littérature comparée de Chine*, 2005, n° 1
影响与偏离——略谈《死水微澜》与《包法利夫人》及其他，郜元宝，中国比较文学，2005年第1期
34. ZENG Jieling, Amour : moyen ou objectif – comparaison entre *Rides sur les eaux dormantes* de Li Jieren et *Madame Bovary* de Flaubert, *Revue académique de Xinyu Gaozhuan*, 2006, n° 6
爱情：作为手段还是目的？——李劫人《死水微澜》与福楼拜《包法利夫人》比较阅读，曾洁玲，新余高专学报，2006年第6期
35. LIAO Lin, Romance et réalisme des femmes – comparaison entre *Rides sur les eaux dormantes* et *Madame Bovary*, *Littérature d'Anhui*, 2006, n° 12
女人的现实与浪漫——《死水微澜》和《包法利夫人》的比较，廖琳，安徽文学，2006年第12期
36. HAN Xiaoqing, *Les recherches sur la réception de Flaubert par les écrivains contemporains chinois*, mémoire, Université normale de Nord-ouest, 2007
中国现代作家对福楼拜的接受研究，韩晓清，硕士论文，西北师范大学，2007
37. DENG Fan, Rides historiques au point tournant – *Rides sur les eaux dormantes* de Li Jieren, *Nouvelles critiques de Tianfu*, 2007, n° 3
历史的微澜荡漾在现代转折点上——李劫人《死水微澜》论析，丁帆，天府新论，2007年第3期
38. GU Xinying, La comparaison du thème de destin entre *l'Amant de Madame Chatterleys* et *Rides sur les eaux dormantes*, *Revue académique de l'Institut d'Ankang*, 2007, n° 4
《查特莱夫人的情人》与《死水微澜》的命运主题比较研究，顾新颖，安康学院学报，2007年第4期
39. GUO Jinghong, Conception des images des personnages et le naturalisme français, *Revue académique de l'Université de Jiamusi*, 2007, n° 6
《死水微澜》人物形象的塑造与法国自然主义，郭景红，佳木斯大学社会科学学报，2007年第6期
40. LI Xiaoli, *La création romanesque de Li Jieren sous une perspective de Bashu*,

mémoire, Université de Zhengzhou, 2008

巴蜀文化视野中的李劫人小说创作, 李晓丽, 硕士论文, 郑州大学, 2008 年

41. LI Long, Discours sur le regroupement des différents caractères de Deng Yaogu

À la lecture de *Rides sur les eaux dormantes* de Li Jieren, *Revue académique de l'Institut de Jiujiang*, 2008, n° 4

论邓幺姑的多重性格组合——读李劫人的《死水微澜》, 李龙, 九江学院学报, 2008 年第 4 期

42. LIAO Pengfei, Rides cachées au fond des eaux dormantes – le concept de l'Histoire de Li Jieren dans *Rides sur les eaux dormantes*, *Revue académique de l'Université de l'Industrie de Changchun*, 2009, n° 1

“微澜”潜藏在“死水”深处——李劫人《死水微澜》的历史观论, 廖鹏飞, 长春工业大学学报, 2009 年第 1 期

43. ZHONG Lei, Recherches artistiques des romans-fleuve de Li Jieren, *Revue académique de l'Institut d'Ha'erbin*, 2009, n° 7

李劫人“大河小说”艺术探讨, 仲雷, 哈尔滨学院学报, 2009 年第 7 期

44. LIU Yong, Prisme qui reflète des phénomènes étranges du monde – discours sur les spécificités structurales de la trilogie de Li Jieren, *Recherches de la littérature contemporaine chinoise (recueil spécial des 30 années)*, 2009

映照“千奇百怪世相”的多棱镜——论李劫人长篇三部曲的结构特色, 刘勇, 中国现代文学研究丛刊(30 年精选), 2009 年

45. LU Xiaorong, La trilogie de ‘roman-fleuve’ de Li Jieren, *Recherche de la littérature contemporaine chinoise*, 2010, n° 2

论李劫人的大河小说“三部曲”, 卢晓蓉, 中国现代文学研究丛刊, 2010 年第 2 期

46. JIA Lingli, Persévérance dépassée de la banalité – discours sur Belle-sœur Cai dans *Rides sur les eaux dormantes*, *Revue académique de l'Institut d'Ha'erbin*, 2010, n° 3

穿越世俗的执着——论《死水微澜》中的蔡大嫂, 贾伶俐, 哈尔滨学院学报, 2010 年第 3 期

47. LIU Daiqin, Des eaux dormantes aux rides et redevenues enfin les eaux dormantes – une brève analyse sur l'image de Belle-sœur Cai du roman *Rides sur les eaux*

dormantes, Le monde des entrepreneurs, 2010, n° 4

从死水到微澜再回归死水——简析《死水微澜》中的蔡大嫂的形象，刘丹琴，企业家天地，2010年第4期

48. Li Jiayi, Choix entre mourir et vivre – discours sur la différente fin des protagonistes féminins de *Madame Bovary* et *Rides sur les eaux dormantes*, *Etudes françaises*, 2010, n° 2

生与死的选择——论《包法利夫人》与《死水微澜》两位女性的不同结局，李嘉懿，法国研究，2010年第2期

49. DU Juan, Recherches sur la reconnaissance de Li Jieren, *Sheke Zongheng*, 2010, n° 3

对李劫人的“再认识”杜娟，社科纵横，2010年第3期

50. XU Wanping, Discours sur la conception de mariage et la modernité du caractère de Belle-sœur Cai, *Littérature de l'époque*, 2010, n° 2

论蔡大嫂婚恋观与性格的现代性，徐万平，时代文学，2010年第2期

51. CUI Ling, Le destin tragique des femmes modernes à travers l'image de Deng Yaogu du roman *Rides sur les eaux dormantes*, *Littérature et éducation*, 2011, n° 1

从《死水微澜》中的邓幺姑形象看现代女性的悲剧命运，崔玲，文学教育，2011年第1期

52. CHEN Qunyan, Soumission et lutte – compréhension du destin féminin du *Rides sur les eaux dormantes* sous l'angle spacio-temporel, *Milieus littéraires*, 2011, n° 6

屈服于抗争——从“时距”的角度解读《死水微澜》的女人命运，陈群燕，文学界，2011年第6期

53. YANG Yijun, Le flash-back historique dans *Rides sur les eaux dormantes* – réflexion sur la vérité historique du roman, *Littérature contemporaine*, 2011, n° S1

《死水微澜》的历史“反叙事”——对作品“历史真实”的思考，杨亦军，当代文坛，2011年第S1期

54. HUANG Zhu, Signification des descriptions de la culture régionale des romans de Li Jieren – *Rides sur les eaux dormantes* pour exemple, *Revue académique de l'Institut normal de Mianyang*, 2011, n° 9

李劫人小说地域文化描写的意义——以《死水微澜》为例，黄著，绵阳思凡学院学报，2011年第9期

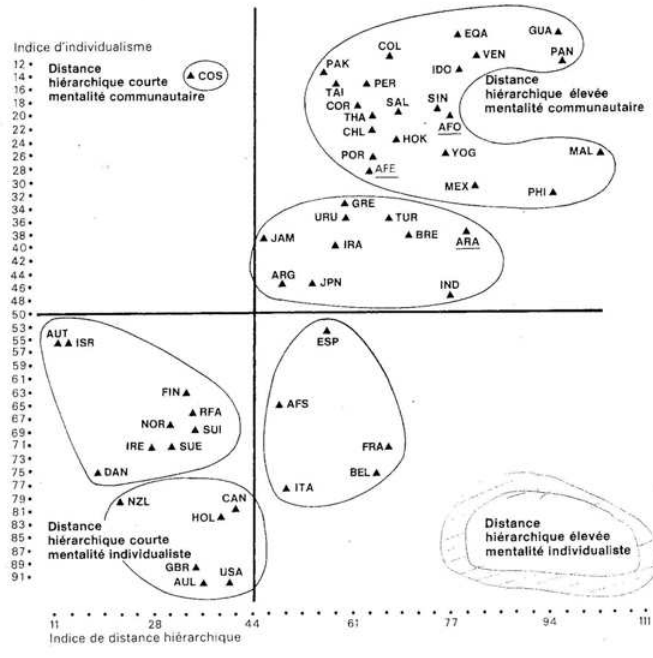
Annexe E

LISTE DES 50 PAYS ET 3 REGIONS ETUDIES (G. Hofstede et D. Bollinger, 1987 :127)

Afrique de l'Est	Inde
Afrique de l'Ouest	Indonésie
Afrique du Sud	Iran
Allemagne	Irlande
Argentine	Israel
Australie	Italie
Autriche	Jamaïque
Belgique	Japon
Brésil	Malaisie
Canada	Mexique
Chili	Norvège
Colombie	Nouvelle-Zélande
Corée du Sud	Pakistan
Costa-Rica	Panama
Danemark	Pays arabophones
Equateur	Pays-Bas
Espagne	Pérou
Etats-Unis	Philippines
Finlande	Portugal
France	Salvador
Grande-Bretagne	Singapour
Grèce	Suède
Guatemala	Suisse
Hong-Kong	Taiwan
	Thaïlande
	Turquie
	Uruguay
	Venezuela
	Yougoslavie

Annexe F

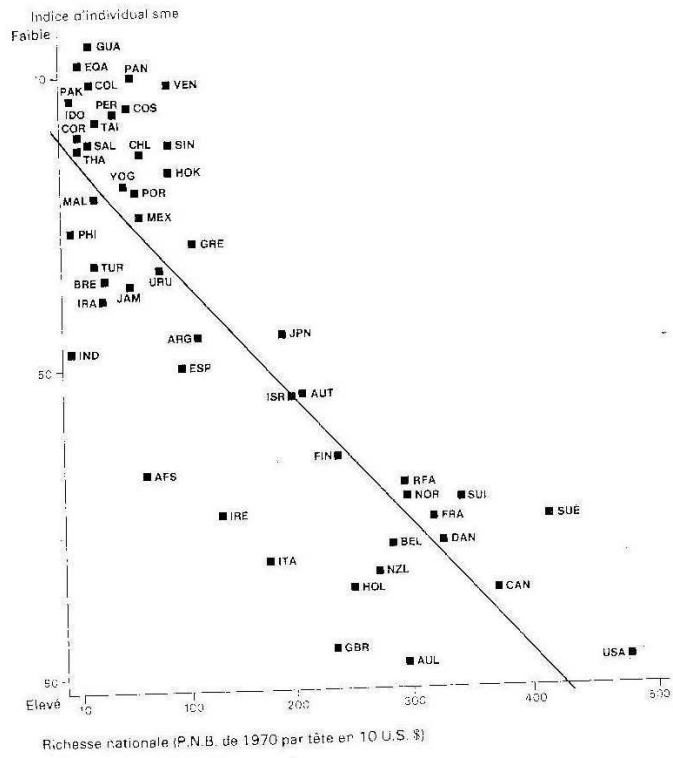
— La position de cinquante-trois pays sur l'échelle de la distance hiérarchique et de l'individualisme



G. Hofstede et D. Bollinger 1987:208

Annexe G

— L'indice d'individualisme de 50 pays par rapport à leur richesse nationale



G. Hofstede et D. Bollinger 1987:130

Bibliographie

Œuvres en français

1. Œuvres principales de Flaubert et de Li Jieren utilisées dans la thèse

FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Collection dirigée par Marc Robert et Henri Marguliew, notes et dossier Isabelle Lasfargue-Galvez, Hatier, Paris, 2003

FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, édition établie, présentée et annotée par BRUNEAU Jean, Tome I-V, Gallimard, Paris, 1973

LI Jieren (Li Tie'jen), *Sishui weilan (Rides sur les eaux dormantes, 死水微澜)*, traduit du chinois par Wan Chunyee, Paris, Éditions Gallimard, 1981

2. Autres éditions de *Madame Bovary*

FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, collection : Profil d'une œuvre, Hatier, Paris, 1992

FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, présentation par Pierre-Marc de Biasi, Imprimerie Nationale, Paris, 1994

FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Librairie générale française, Paris, 1999

FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Folio plus, Edition Gallimard, Paris, 2004

3. Autres œuvres de Flaubert

FLAUBERT Gustave, *Salammbô* (1862), Gallimard, Paris, 1970

FLAUBERT Gustave, *Éducation sentimentale* (1869), Gallimard, Paris, 2005

FLAUBERT Gustave, *Trois contes* (1877), Flammarion, Paris, 2007

FLAUBERT Gustave, *Bouvard et Pécuchet* (1881), Flammarion, 1999

FLAUBERT Gustave, *Dictionnaire des idées reçues* (1913), Nizet, Paris, 1966

FLAUBERT Gustave, *Voyage en Égypte* (1991), Gallimard, Paris, 2006

4. Œuvres d'autres écrivains français

BALZAC Honoré (de), *Le père Goriot* (1835), Garnier, Paris, 1971

BALZAC Honoré (de), *La cousine Bette* (1846), Garnier, Paris, 1962

GONCOURT Edmond et Jules, *Journal des Goncourt*, les éditions de l'Imprimerie nationale de Monaco, Monaco, 1957

MAUPASSANT Guy (de), *Pierre et Jean*, édition présentée et annotée par Bernard Pinaud avec une étude de Henry James inédite en français, Gallimard, Paris, 1982

PROUST Marcel, *Le temps retrouvé*, Gallimard, Paris, 1990

ZOLA Émile, *Mes haines* (1879), Œuvres complètes de Zola, Genève, Édito-Service, S.A.

ZOLA Émile, *Le roman expérimental* (1880), Œuvres complètes, Cercle du bibliophile, Édito-services S.A., Genève, 1905

ZOLA Émile, *Germinal* (1885), Garnier, Paris, 1979

5. Ouvrages, articles et thèses sur Flaubert et *Madame Bovary*

BARGUES-ROLLINS Yvonne, *Le pas de Flaubert : une danse macabre*, Champion, Paris, 1998

BIASI Pierre-Marc (de), *Madame Bovary*, Imprimerie Nationale, 1994

BOURGET Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, Plon-Nourrit, Paris, 1924, 2 Vol

BUISINE Alain, *Emma Bovary*, Edition Autrement, Paris, 1997

CHARLES-ROUX Edmonde, *Elles — héroïnes de romans, miroir de leur temps*, Les éditeurs Français Réunis, Paris, 1975

DUMESNIL René, *Madame Bovary de Gustave Flaubert*, SFELT, Paris, 1946

DUMESNIL René, *Madame Bovary de Gustave Flaubert (étude et analyse)*, Editions Mellottée, Paris, 1958

FERRARO Thierry, *Étude de Madame Bovary*, Marabout, Allier (Belgique), 1994

FERRERE E.L., *L'esthétique de Gustave Flaubert*, Conard, Paris, 1913

GAULTIER Jules (de), *Le génie de Flaubert*, Mercure, Paris, 1913

GAULTIER Jules (de), *Le bovarysme*, PUPS, Paris, 2006

- GENGEMBRE Gérard, *Gustave Flaubert – Madame Bovary*, études littéraires, PUF, Paris, 1990
- GOTHOT-MERSCH Claude, *La genèse de Madame Bovary*, Librairie José Corti, Paris, 1966
- GUYAUX André, Bourget et le « nihilisme » de Flaubert, *Flaubert et la théorie littéraire*, textes réunis par LOGE Tanguy et RENARD Marie-France, Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 2005, p.293-303
- HERMINE Micheline, *Destins de femmes, désir d'absolu*, Beauchesne, Paris, 1997
- MARIO Vargas Llosa, *L'orgie perpétuelle*, Gallimard, Paris, 1978
- MAUPASSANT Guy (de), *Pour Gustave Flaubert, Complexe*, Bruxelles, 1987
- MAUPASSANT Guy (de), *Flaubert*, La Part Commune, Renne, 2007, p.90-91
- MAURICE Nadeau, *Gustave Flaubert écrivain*, Les lettres nouvelles, Paris, 1980
- MOUCHARD Claude et NEEFS Jacques, *Flaubert*, Balland, 1986
- PHILIPPOT Didier, *Vérité des choses, mensonge de l'homme dans Madame Bovary*, Honoré Champion Éditeur, Paris, 1997
- POYET Thierry, *Le nihilisme de Flaubert – l'Éducation sentimentale comme champ d'application*, Éditeur KIMÉ, Paris, 2001
- RIEGERT Guy, *Madame Bovary – Gustave Flaubert*, Hatier, Paris, 1992
- SARTRE Jean-Paul, *L'idiote de la famille*, 3 volumes, Gallimard, Paris, 1971
- TRIAIRE Sylvie, *Une esthétique de la déliaison – Flaubert*, Honoré champion éditeur, Paris, 2002
- TROYAT Henri, *Flaubert*, Flammarion, Paris, 1988
- WETHERILL, P. M., *Flaubert et la création littéraire*, Librairie Nizet, Paris, 1964
- WIRION Christiane, *Le pessimisme dans l'Éducation sentimentale de Gustave Flaubert*, thèse, Université de Paris IV, 1994
- ZHOU Xiaoshan, *La traduction, la réception et l'influence de Madame Bovary en Chine*, thèse, Université de Paris 8, 2004

6. Ouvrages, articles et thèses sur Li Jieren et *Rides sur les eaux dormantes*

- BERNIER-WANG Catherine, *Li Jieren et le naturalisme français*, Paris III, Paris, 1997

7. Ouvrages, articles et thèses sur la culture et l'interculturalité

- BENEDICT Ruth, *Échantillons de civilisations*, traduit de l'anglais par WEILL Raphael, Gallimard, Paris, 1950
- BUREAU R. et De Saivre D. (dir), Apprentissage et cultures. *Les manières d'apprendre*, Actes du Colloque de Cerisy, Karthala, Paris, 1988
- CAMILLERI C. et VINSONNEAU G., *Psychologie et culture : concepts et méthodes*, A. Colin, Paris, 1996
- CARLO Maddalena (de), *L'interculturel*, CLE, Paris, 1998
- CONSEIL de l'Europe, *L'interculturalisme : de l'idée à la pratique didactique et de la pratique à la théorie*, Strasbourg, 1986, cité par Maddalena de Carlo dans *L'interculturel*, CLE, 1998
- DEMORGON J. et LIPIANSKY E.M., *Guide de l'interculturel en formation*, Retz, Paris, 1999
- DEMORGON Jacques, *Complexité des cultures et de l'interculturel*, Anthropos, Paris, 2004
- DEMORGON Jacques, *Critique de l'interculturel : l'horizon de la sociologie*, Anthropos, Paris, 2005
- DUTRAIT Noël, Traduire Gao Xingjian : le traducteur comme interface de l'interface, Actes du Colloque : *Le choix de la Chine d'aujourd'hui – entre tradition et l'Occident*, Université de Provence, 2004, p. 271-280
- HALL E.T. et HALL M.R., *Guide du comportement dans les affaires internationales*, A. Colin, Paris
- HASSARD J. Pour un paradigme ethnographique du temps de travail, *L'individu dans l'organisation*, Les presses de l'université Laval, Edition ESKA, 1990, p. 223
- LEGENDRE A.-F., *Le far-west chinois – deux ans au Setchouen*, Kailash, Paris, 1993
- Maddalena de Carlo dans *L'interculturel*, CLE, 1998
- MARRES Thierry, *Mondialisation et identité*, Louvain-la-Neuve, 2008
- Ministère de la Culture et de la Communication, *Les belles étrangères*, Centre National des lettres, Paris, 1988

- MOUFLIH Abdelmijid, *Frontière de l'identitaire et frontières du genre dans le roman francophone marocain et le roman québécois*, thèse, Université de Limoges, 2002
- PIMPANEAU Jacques, *Chine : culture et traditions*, Philippe Picquier, Arles, 1988
- SIBONY Daniel, *Entre-deux, L'origine en partage*, édition de Seuil Collection *Essais*, 2003
- TYLOR Edward Burnette, *La civilisation primitive*, C Reinwald et Ce, Paris, 1876-1878
- VINSONNEAU Geneviève, *Culture et comportement*, Armand Colin, 2de édition, Paris, 2000
- WU Hongmiao, A travers les cultures, *Chine et mondialisation*, Actes du troisième séminaire interculturel sino-français de Canton, 2004, p. 63-69
- ZHENG Lihua, *Les stratégies de communication des Chinois pour la face*, thèse, Université de Paris Descartes, 1994
- ZHENG Lihua et DESJEUX Dominique, *Entreprises et vie quotidienne en Chine*, l'Harmattan, Paris, 2002
- ZHU Lei, *Différences et équivalences culturelles – au travers des locutions chinoises et françaises*, mémoire, Université de Zhongshan, 2003
- WEBER Jacques, *La France en Chine (1843-1943)*, Presses académiques de l'ouest, Nantes, 1997

8. Œuvres critiques littéraires

Œuvres critiques sur le réalisme

- BECKER Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Éditions Nathan, 2005, Paris
- BERTHIER Philippe, *La vie quotidienne dans la Comédie humaine de Balzac*, Hachette, Paris, 1998
- ROUSSUM-GUYON Françoise van, *Balzac la littérature réfléchie*, Paragraphes, Canada, 2002

Œuvres critiques sur le naturalisme

- BECKER Colette, Introduction pour *Les critiques de notre temps et Zola*, Garnier frères, Paris, 1972
- CHEVREL Yves, *Le naturalisme*, PUF, Paris, 1982

FREVILLE Jean, *Zola semeur d'orages*, éditions sociales, Paris, 1952

HUANG Huizen, *Les nouvelles de Maupassant en Chine : étude de réception*, thèse, Université de Paris 3, 1986

LIN Zhiwei, *Zola et Maodun – vers une nouvelle théorie littéraire*, thèse, Université de Paris-Sorbonne, 1984

Autres œuvres critiques

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain, *Le dictionnaire du Littéraire*, Puf, Paris, 2002

BADY Paul, *La littérature chinoise moderne*, collection : Que sais-je ?, Presse universitaires de France, Paris, 1993

BEAUMARCHAIS Jean-Pierre (de), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française K-P*, Bordas, Paris, 1994

BEAUMARCHAIS Jean-Pierre (de), *Dictionnaire des littératures de langue française E-L*, Bordas, Paris, 1995

BERMAN Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Paris, 1994

BOUTY Michel, *Dictionnaire des œuvres et des thèmes de la littérature française*, Hachette, Paris, 1985

BOYER Alain-Michel, *Éléments de littérature comparée – formes et genres*, Hachette, Paris, 1995

BRIENT Véronique, *Une figure de la francophonie chinoise : François CHENG, Pèlerin entre l'Orient et l'Occident*, thèse, Université de Tour, 2008

BRUNEL Pierre, PICHOS Claude, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, A. Colin, 1983

BURGELIN Claude, *Georges Perec*, Seuil, Paris, 1990

CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique de Théâtre*, Bordas, Paris, 1991

DETRIE Muriel, *France-Asie : un siècle d'échanges littéraires*, librairie Youfeng, Paris, 2001

DUTRAIT Noël, *Petit précis à l'usage de l'amateur de littérature chinoise contemporaine*, Éditions Philippe Picquier, Paris, 2002

- GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Le Seuil, Paris, 1982
- Grève Claude (de), *Éléments de littérature comparée – thèmes et mythes*, Hachette, Paris, 1995
- HODGSON Richard, Mikhaïl Bakhtine et la théorie littéraire contemporaine, *Liberté*, vol. 37, n° 4, (220) 1995, p. 48-56.
- HUANG Xiyun, *Qu'est-ce que la littérature française en Chine---- la longue marche d'un critique chinois contemporain* (microfiche), thèse, Université de Paris 7, 2000
- LAROUSSE, *Dictionnaire mondial des Littératures*, Larousse, Paris, 2002
- LAUFER Roger et Nontcoffe Francis, *Littérature et langages*, Fernand Nathan éditeur, Paris, 1975
- Les écrivains français du 20^e siècle et la Chine*, Collection *Lettres et civilisations étrangères*, Artois Presses université, Arras, 2001
- LEVY André, *Dictionnaire de littérature chinoise*, Quadrige, Paris, 1994
- LIU Bingwen, *Ba Jin et la France* (microfiche), thèse, Université de Paris 3, 1991
- KATO Haruhisa, *La modernité française dans l'Asie littéraire*, Presses universitaires de France, Paris, 2004
- MITTERAND H, *Le discours du roman*, Puf, Paris, 1980
- ORWELL George, *Why I write*, Penguin Books, London, 1984
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002
- PIMPANEAU Jacques, *Histoire de la littérature chinoise*, Edition Philippe Picquier, Paris, 1989
- QIAO Mizia, *La réception de la littérature française en Chine entre 1899-1949*(microfiche), thèse, Université de Nice, 1993
- RABAU Sophie, *L'intertextualité*, Flammarion, GF-Corpus, Paris, 2002
- ROBERT Marc, *L'œuvre dans un genre*, derrière le livre intégral *Madame Bovary*, Hartier, Paris, 2003
- MALIGNON Jean, *Dictionnaire des écrivains français*, Seuil, Paris, 1971
- WANG Zelong, la diffusion de la littérature française en Chine, *Journal de l'Institut normal de Jindong*, Vol.21, No. 3, 2004
- Ye Qian, *The Thematic study of 'Death' in Shakespeare's five Tragedies*, Shanghai

International studies University, 2006

ZHANG Chi, *La réception de Satre en Chine (1939-1989)*, thèse, Université de Paris 3, 2004

ZHANG Yinde, Éléments nouveaux de la réception de Proust en Chine, Actes du Colloque : *Proust traduit et retraduit*, Arles, 1991, p. 21-51

ZHANG Yinde, *Le roman chinois moderne 1918-1949*, Presses universitaires de France, Paris, 1992

ZHANG Yinde, *Le monde romanesque chinois au 20^e siècle*, Honoré Champion, Paris, 2003

ZHANG Yinde, *Histoire de la littérature Chinoise*, Ellipses, Paris, 2004

9. Autres ouvrages, dictionnaires, articles et thèses de référence

Féminisme

ALTANE Isabelle, *Une Chine sans femmes ?*, PERRIN, Paris, 2005

ELISSEEFF Danielle, *XX^e siècle la grande mutation des femmes chinoises*, Bleu de Chine, Nancy, 2006

HENRIOT Christian, *La femme en Asie orientale*, Centre Rhônalpin de recherche sur l'Extrême-Orient contemporain, 1988

MEYER Charles, *L'histoire de la femme chinoise : 4000 ans de pouvoir*, Edition Jean-Claude Lattès, Paris, 1986

MICHEL Andrée, *Le féminisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1979

YANG Tingfang, Eve Nü wa, *Etude française*, 2006, n°1, p. 88-92

Histoire

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966

HARD Pierre et Zong Ming, *Chine d'hier et d'aujourd'hui : civilisation, arts, techniques*, Horizons de France, Paris, 1960

FREDJ Claire, *Histoire sociale du XIX^e siècle*, Hachette, Paris, 2001

Religion

BAUBOUIN Bernard, *Le taoïsme – un principe d'harmonie*, Edition de Vecchi, Paris, 1997

BIANCHI Ester, *Le taoïsme – fondements, courants, pratiques*, Éditions Hazan, Paris, 2010

DESPEUX Catherine, *Immortelles de la Chine ancienne*, Pardès, Puiseaux, 1990

GERNET Jacques, *Chine et Christianisme*, Gallimard, Paris, 1982

GOOSSAERT Vincent et GYSS Caroline, *Le taoïsme —la révélation continue*, Découvertes Gallimard, Paris, 2010

HALEVY Marc, *Le taoïsme*, Eyrolles, Paris, 2009

Autres œuvres

AKOUN André et ANSART Pierre, *Dictionnaire de sociologie*, le Robert seuil, Paris, 1999

Encyclopédia Universalis France, Encyclopaedia Universalis France, Paris, 2002

LAROUSSE, *Le Grand Larousse encyclopédique en dix volumes*, Larousse, Paris, 1960-1975

NIETZSCHE Friedrich, *Le nihilisme européen*, ÉDITIONS KIMÉ, Paris, 1997

REY Alain, *Le Petit Robert des noms propres*, Le Robert, Paris, 2006

ROBERT Paul, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Tome 5, Société du nouveau Littré, 1962

ROBERT Paul, *Le petit Robert*, Dictionnaire le Robert, Paris, 2004

ROBERT Paul (texte remanié et amplifié sous la direction de REY-DEBOVE ET REY ALAIN), *Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2010*, Le Robert, Paris, 2010

ROUX Paul (de) (rédacteur en chef), *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, Robert Laffont, Paris, 1997

Œuvres en chinois

1. Principales éditions en chinois de *Madame Bovary* utilisées dans la thèse

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Flaubert, traduit par Li Jianwu, Maison d'édition de la littérature du peuple, 1999

FLAUBERT, Gustave *Madame Bovary*, Flaubert, traduit par Zhou Kexi, Maison d'édition de la littérature traduite de Shanghai, 2007

FLAUBERT, Gustave *Madame Bovary*, Flaubert, traduit par Xu Yuanchong, Maison d'édition de Yilin, 2007

2. Œuvres de Li Jieren

LI Jieren, *Si shui wei lan (Rides sur les eaux dormantes, 死水微澜)*, Zhonghua shuju, Shanghai, 1937, pp 201

LI Jieren, *Li Jieren zuopin xuan (Recueil des œuvres choisies de Li Jieren, 李劫人自选集)*, Sichuan wenyi chubanshe, Chengdu, 5 Volumes, 1980 ; Volume I : *Si shui wei lan (Rides sur les eaux dormantes, 死水微澜)*, *Baofeng yuqian (À l'approche de l'orage, 暴风雨前)* ; Volume II : *Dapo (Les Grosses vagues, 大波)* ; Volume III : *Tianmo wu (La danse du diable, 天魔舞)* ; Volume IV : *Tongaing (Compassion, 同情)*, *Haoren jia (Le foyer des bienveillants, 好人家)* ; Volume V : *Sanwen he qita (Essais et autres, 散文和其他)*

3. Œuvres des autres écrivains chinois

JIAN Yingying, *Hechu Shi Nv'erjia (Où est le refuge des femmes, 何处是女儿家)*, Maison d'Édition de la Littérature Alliée, Taibei, 1998

MAO Dun, *Ziye (Minuit, 子夜)*, Edition en langues étrangères, Pékin, 1984

4. Ouvrages, articles et thèses sur Flaubert et *Madame Bovary*

LI Jianwu, *Fuloubai ping zhuan (Critiques de Flaubert, 福楼拜评传)*, Guangxishifan daxue chubanshe, Guilin, 2007, pp. 373

LIU Xiaolin, *Pannizhe de zishu yu huimie (La revendication et l'extermination d'un*

révolté, 叛逆者的自贖与毀灭), *Journal de l'Université de Chengdu*, 1994, n°1, p52-55

WANG Qinfeng, *Fuloubai yu xiandaisixiang (Flaubert et ses pensées modernes, 福楼拜与现代思想)*, thèse, Université de Sichuan, 2006

WEI Shaohua, Pingyong zhong de juewang yu zihui (Le désespoire et l'auto-destruction dans la banalité, 平庸中的绝望与自毀), *Journal of North China of wator Conservancy and Hydroelectric Power*, 2000, n°4, p. 57-58

XU Yiwei, Cong baofali furen kan fuloubai jingshen jiayuan de shiluo (La perte d'esprit de Flaubert chez Madame Bovary, 从包法利夫人看福楼拜精神家园的失落), *Jounal de l'Institut Normal d'Anyang*, 2007, n°1, p. 95-96

YI Wa Qing Ke, *Fuloubai (Flaubert, 福楼拜)*, version chinoise, traduite par Cheng Chenghua, LI Zongjie, Shanghai wenyi chubanshe, 1959, pp. 96

5. Ouvrages, articles et thèses sur Li Jieren et *Rides sur les eaux dormantes*

AI Wu, Li Jieren tan renwu chuanguo (Li Jieren parle de la conception des personnages, 李劫人谈人物创作), *LI Jieren yanjiu 2003 (Études de Li Jieren 2003, 李劫人研究 2003)*, Sichuan daxue Chubanshe, p.35-42

Association de l'étude de Li Jieren, *LI Jieren yanjiu (Études de Li Jieren, 李劫人研究)*, Sichuan daxue chubanshe, 1996

Association de l'étude de Li Jieren, *LI Jieren de renpin yu wenpin ((La personnalité et l'art de Li Jieren, 李劫人的人品与文品)*, Sichuan daxue chubanshe, Chengdu, 2001

Association de l'étude de Li Jieren, *LI Jieren yanjiu (Etudes de Li Jieren, 李劫人研究)*, Sichuan daxue chubanshe, Chengdu, 2003

Association de l'étude de Li Jieren, *LI Jieren yanjiu (Etudes de Li Jieren, 李劫人研究)*, Sichuan daxue chubanshe, Chengdu, 2007

Association littéraire et Bureau culturel de Chengdu, *Li Jieren xiaoshou de shishi zhuiqiu (Recherches épiques des romans de Li Jieren, 李劫人小说的史诗追求)*, Chengdu chubanshe, Chengdu, 1992

FENG Hao, LiJieren xiaoshuo yanjiu zongshu (Sommaire sur les recherches des romans de Li Jieren, 李劫人小说研究综述), *Journal de Sciences sociales de Chongqing*, 2006, n°6, p60-64

GUO Moruo, Zhongguo zuola zhi zhanwang (Le Zola de Chine en perspective, 中国左拉之展望), *Zhongguo wenyi (La littérature et l'art en Chine, 中国文艺)*, N° 2, Volume 1, 1937

HAN Jing, Xinwenxue de xianshizhuyi chuanwei qundiao (Sculptures réaliste sichuannaises dans la nouvelle littérature, 新文学的现实主义“川味”群雕), thèse, Université Normale de Mogolie interne, 2004

HU Dan, Sishui Weilan de zhuti shishixing yu faguo ziran zhuyi (*Le sujet épique du roman Rides sur les eaux dormantes et le naturalisme français, 死水微澜的主题史诗性与法国自然主义*), *Journal de l'Université de Technologie de Danlian (Science social)*, 2000, No.3, Volume 21, p.55-57

LI Mei, Sishui Weilan zhong jige renwu de yuanxing (Origine des personnages types dans Rides sur les Eaux dormantes, 死水微澜中几个人物的原型), *LI jieren Yanjiu (Études de LI Jieren, 李劫人研究)*, Maison d'édition de l'Université de Sichuan, Chengdu, 1996

LI Shiwen, Li Jieren xiaoshuo de xiangtuwenxue tese (Les spécificités de la littérature régionale dans les romans de Li Jieren, 李劫人小说的乡土文学特色), *Li Jieren zuopin de sixiang yu yishu (La pensée et l'art des œuvres de Li Jieren, 李劫人作品的思想与艺术)*, Recueil d'articles sur Li Jieren, Maison d'édition de l'Association des littéraires chinois, 1989

LI Yiying, Cong yige xingxiang kan yiye lishi – sishui weilan yu caidasao (Constater l'histoire d'une époque à travers d'une image littéraire – Rides sur les eaux dormantes et Belle-sœur Cai, 从一个形象看一页历史——《死水微澜》与蔡大嫂), *Journal de l'Université Normale de Liaoning (version science sociale)*, 1991, n°2, p48-53

LIU Xiaolin, Lun LI jieren de wenxue xuanze (Les choix littéraires de LI Jieren, 论李劫人的文学选择), *Journal de l'Institut Normal de Qinghai*, 1997, n°3, p15-18

LI Yi, Zhongguo xiandai wenxue de bashu shiye (La littérature moderne – sous l'angle de Bashu, 中国现代文学的巴蜀视野), Sichuan chuban jituan, 2006

XIE Wujun, Li Jieren de chuanguo zai woguo changpian xiaoshuo zhong de diwei (La Place des œuvres de LI Jieren dans le roman historique chinois, 李劫人的创作在我国长篇小说中的地位), *l'Esprit et l'art des œuvres de LI Jieren (Li Jieren sixiang he yishu,*

李劫人思想和艺术), Maison d'édition de l'alliance littéraire, Beijing, 1989, p20-36

WANG Zhinong, Lun sishui weilan lide caidasao (Belle-sœur Cai du roman Rides sur les eaux dormantes, 论《死水微澜》里的蔡大嫂), *Journal de l'Université des ethnies minoritaires de Sud-ouest (version science humaine)*, 1984, n° 2, p. 44-65

ZHANG Jianfeng, Lun Li Jieren Xiaoshuo de wenhua pingge (Discours sur le caractère culturel dans les œuvres de LI Jieren, 论李劫人小说的文化品格), *Journal de l'Université Normale de Sichuan*, 1999, n°5, p. 28-31

ZHANG Ruiying, Diyu wenhua yu xiandai xiangtu xiaoshuo shengming zhuti yanjiu (Etudes sur le sujet de vivre dans la culture régionale et dans les romans locaux modernes, 地域文化与现代乡土小说生命主题研究), thèse, Université Normale de Shandong, 2007

6. Ouvrages et articles sur la littérature comparée entre Flaubert, Li Jieren et leurs œuvres

QIAN Linsen, Dongfang de Fuloubai he zhongguo de Zuola – Li Jieren he faguoxianshi zhuyi wenxue (le Flaubert en Orient et le Zola de Chine – Li Jieren et la littérature réaliste française, 东方的福楼拜和中国的左拉—李劫人和法国现实主义小说), *Journal de la faculté des lettres de l'Université Normale de Nanjing*, n° 2, 2011, p. 130-140

WANG Jinhou, Caidasao yu baofali furen (Belle-soeur Cai et Madame Bovary, 蔡大嫂与包法利夫人), *Journal académique de l'Institut normal du Sichuan*, 1983, n°2, p. 70-82

ZHOU Fangyun, Caidasao he baofali furen zhi bijiao (Comparaison entre Belle-sœur Cai et Madame Bovary, 蔡大嫂和包法利夫人之比较), *Revue littéraire et historique*, 1999, n° 5, p. 46-48

7. Autres ouvrages, articles de référence

GAO Xingjian, *Jianzheng wenxue (Le Témoignage de la littérature, 见证文学)*, Seuil, Paris, 2004

GUO Linge, *Faguo Wenxue Jianshi (Histoire condensée de la littérature française du*

Moyen Age au 18^e siècle volume1, 法国文学简史), Shangwuchubanshe, Pékin, 2000

GUO Linge, *Faguo Wenxue Jianshi* (Histoire condensée de la littérature française (le 19^e siècle)volume2, 法国文学简史), Shangwuchubanshe, Pékin, 2000

Liu Zaifu, Zhongguo You dashi me ? (Est-ce qu'il y a des maîtres en Chine, 中国有大师么?), *Littérature de Beijing*, 1999, N° 8, chapitre 6

LI Xia, Lun rudao shengmingguan de lixingjingshen jiqi lishi yingxiang (Discours sur l'esprit rationnel des conceptions de vie de Confucianisme et de Taoïsme et leurs influences historiques, 论儒道命观的理性精神及其历史影响), *Journal de l'Université de Anhui*, 2003, n°5, p54-51

LU Xiaojun, Zhongxifang chuantong wenhua shengmingguan lunlüe (Discours sur les conceptions de vie dans les cultures traditionnelles orientale et occidentale, 中西方传统文化生命观论略), *Journal de l'Institut de Haerbin*, 2005, n°5, p5-7

MAO Liya, Lun daojiao yu jidujiao de shengmingguan (Discours sur les conceptions de vie de Taoïsme et de Christianisme, 论道教与基督教的生命观), *Journal de l'Université de Sichuan*, n°4, 2008, p69-74

SHEN Yanbing, Zhongguo xiandai wenxue dashijian (Les Grands événements de la littérature moderne chinoise,中国现代文学大事件), *Revue des sciences sociales de l'Université de Jiling*, numéro 4, 1981

SONG Jian, Dao yu Shengming de ronghe – Kongzi shengmingguan dui wenxue de yingxiang (Le fusionnement entre le Dao et la vie – L'influence de la conception de vie de Confucius sur la littérature, 道与生命的融合——孔子生命观对文学的影响), *Journal de l'Institut de Science et de Technologie de Hebei*, 2003, n°4, p9-11

YU Dafu, *Xiandai xiaoshuo suo jinguo de licheng* (Le chemin parcouru par roman moderne, 现代小说所经过的历程), vol. 1, Xiandai wenyi chubanshe, Shanghai, 1959

YIN Meiyong, Qingmo minchu funvjiefangyundong yanjiu (Recherches sur les mouvements de libération des femmes dans la période de fin de la Dynastie des Qing et début du Gouvernement République, 清末民初妇女解放运动研究), thèse, Université Normale de Beijing, 1997

ZHAN Shichuang, *Taiping jing yanjiu* (Études du Livre de la grande Paxi, 太平经研究), Maison d'édition des sciences humaines de Chine, Beijing, 2007, pp. 527