

La politique de réforme et d'ouverture de Deng Xiaoping de 1978 a entraîné la traduction de nombreux textes occidentaux. Cela conduit à une nouvelle génération d'auteurices chinois.e.s grandement influencé.e.s par ces écrits. Dans les années 90, les écrits de Duras et des féministes différentialistes, notamment d'Hélène Cixous, connaissaient un véritable succès au point que des écrivaines chinoises décident de s'en inspirer en écrivant sur leur vie personnelle tout en mettant au centre la subjectivité et l'expérience féminines. Ces écrivaines sont appelées « belles-femmes », montrant la misogynie de certains critiques qui estimaient qu'elles utilisaient leur beauté pour vendre leurs livres. Grâce à ces écrivaines, notamment les pionnières Lin Bai et Chen Ran, l'écriture du corps dans la littérature chinoise aborde de nouveaux thèmes tels que le désir sexuel féminin, la masturbation féminine et l'amour homosexuel.

Ainsi, dans quelle mesure ces écrivaines chinoises répondent-elles à l'appel d'Hélène Cixous adressé aux femmes dans *le Rire de la Méduse* qui est « Écris-toi : il faut que ton corps se fasse entendre » ?

Nous verrons à travers les exemples de Lin Bai et de Chen Ran que ces écrivaines délivrent des romans axés sur une écriture féminine du corps qui remet en cause le phallocentrisme sociétal. Elle crée ainsi un langage féminin marqué par le corps et par une pensée dispersée différent de celui des hommes. Cependant, nous nous interrogerons aussi sur la limite de ces écrits.

Dans *le Rire de la Méduse*, Hélène Cixous commence son texte par : « Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps. » Ensuite, elle écrit qu'« en s'écrivant, la femme fera retour à ce corps qu'on lui a plus que confisqué ». Tout au long de l'histoire, les femmes ont vu les hommes s'approprier leur corps. La culture masculine étouffe la conscience de soi des femmes, elle donne à voir un corps féminin fantasmé et déformé. En perdant leur corps, les femmes ont perdu leur parole. C'est pourquoi les femmes doivent se réapproprier leur corps à travers l'écriture du corps. Hélène Cixous définit cette écriture selon trois aspects. L'écrivaine éprouve et écrit le corps de la femme et la perception du corps. Le corps est le dépassement de l'opposition dualiste corps et âme, il est le corps avec l'âme. Enfin, l'écriture du corps a les qualités d'une politique féministe. Ses thèses sur l'écriture du corps semblent avoir inspiré les écrivaines chinoises de l'époque en raison du contexte chinois. En effet, le chercheur Nan Fan, dans son article intitulé « La rhétorique du corps : portrait et sexualité », a souligné que dans la tradition de la littérature chinoise, la rhétorique du corps féminin est définie par l'homme, qui restreint le corps féminin à la scène familiale et à un objet de désir. Le corps féminin est ainsi, selon lui, dans une certaine mesure un « étranger dans l'histoire ». En écrivant sur le corps féminin d'un pt de vue de femme, les autrices chinoises réparent cette injustice en donnant à leur corps une place à part entière dans la littérature. La chercheuse Lin Shuming définit l'« écriture du corps » de ces autrices comme « pour ainsi dire un mode de discours qui vise à emprunter un langage sur le corps afin de décrire l'ensemble des expériences des femmes dans les luttes contre le logocentrisme et dans celles de dépasser les carcans des hommes. » On y retrouve certains aspects décrits par Hélène Cixous.

Le corps de la femme occupe donc une place très importante dans les écrits de ces autrices. Cette fois-ci il n'est plus vu comme un objet mais comme un sujet capable d'éprouver du plaisir, de percevoir le monde, d'agir dans le monde. Chez ces autrices, le corps féminin n'est plus inférieur à celui de l'homme. Il devient la base de la création comme

le préconise Cixous. Les héroïnes apprennent à l'explorer en le regardant dans un miroir, à travers leur propre désir sexuel et la masturbation.

Cixous présente la masturbation comme une pratique « d'une richesse inventive extraordinaire ». La masturbation, jugée comme honteuse, notamment chez les femmes, devient poétique sous sa plume : « moi aussi je déborde, mes désirs ont inventé de nouveaux désirs, mon corps connaît des chants inouïs. » Cixous encourage les femmes à l'écrire : « je souhaitais qu'elle écrive et proclame cet empire unique ». Les écrivaines chinoises, notamment Chen Ran avec *Vie privée* et Lin Bai avec *Guerre personnelle*, répondent à cet appel. A la fin du roman *Vie privée*, l'héroïne Ni Niuniu se masturbe dans sa baignoire. Cette scène, tout comme chez Cixous, est très poétique. L'autrice utilise le champ lexical de la nature pour décrire l'acte, on a des plumes, des pétales de rose, des cerises mûres, le vent doux d'automne. L'acte se transforme en une « combinaison parfaite d'une expérience esthétique et d'un accomplissement du désir ». Cette scène peut être lue comme le refus du monde dominé par le Phallus, auquel Ni Niuniu n'arrive pas à s'intégrer. Lin Bai, dans *Guerre personnelle*, commence son récit par une masturbation très poétique : « Elle se sent nager dans l'eau, sa main erre à la manière d'une vague. Quelque part au fond de son être coule une source qui jaillit sans se tarir jamais. Un liquide transparent la submerge. Elle se débat vaillamment, la bouche entrouverte sur des plaintes déchirantes. Sa main cherche, hésite, et plonge avec détermination, réussit à atteindre enfin l'endroit dégoulinant et touffu. Le majeur effleure l'entrée moelleuse et humide, cœur de tout ce désordre. Elle crie à ce contact comme électrocutée, elle s'engloutit elle-même. Elle est devenue eau, et sa main est un poisson. » Lin Bai a recours aux métaphores et au champ lexical de la mer, donnant aux lecteurs l'impression de lire une scène où un poisson s'ébat dans l'eau. Elle montre le côté animal du geste de la masturbation.

Contrairement aux romans écrits par des hommes, ceux des écrivaines chinoises font des femmes des sujets et non plus des objets à travers leur désir sexuel. Le « je » devient le symbole de la position subjective de la femme, dans le sens que les narratrices parlent en tant que femme et à l'intention des femmes. Cela rappelle le parler-femme de Luce Irigaray et le langage féminin d'Hélène Cixous qui mettent au centre la subjectivité et l'expérience féminines notamment celle de la jouissance sexuelle.

Dans *Ce sexe qui n'en a pas un*, Luce Irigaray accorde une place importante à la jouissance féminine qui permet aux femmes d'accéder à une compréhension positive de leur corps. Elle explique que comme les libidos de la femme et de l'homme sont différentes, le mode d'expression du désir féminin sera différent de celui masculin. Plus la femme pourra s'exprimer, plus son désir grandira. On trouve, ainsi, dans les romans des autrices chinoises, une focalisation sur leur propre sentiment, leur propre corps et leur propre désir au sein de la relation des sexes. Ce désir sexuel est décrit et recherché par les protagonistes qui vont contre le diktat de virginité et de pudeur prescrit aux femmes. Dans *Vie privée*, on trouve cet exemple : « Ce qu'elle a préféré, c'est cette jouissance sexuelle à cet homme à proximité d'elle ». Les héroïnes de ces romans n'hésitent pas à guider leur amant dans l'acte sexuel. Elles ne se conforment pas aux contraintes sociales et culturelles. Elles sont actives et non plus passives. Par exemple, dans la scène où Ni Niuniu a une relation sexuelle avec Yi Nan, on trouve un ensemble d'actions qui suivent le pronom « je » répété à plusieurs reprises et qui montrent le rôle prédominant de la protagoniste pour guider son copain vers le plaisir. Les adverbes « patiemment » et « lentement » qui qualifient le geste de Niuniu de déshabiller son amant révèlent la puissance du sujet féminin. Les autrices présentent des héroïnes qui considèrent leur indépendance et leur liberté comme les choses les plus importantes ce qui rappelle le mouvement féministe occidental.

Ainsi, le corps et la sexualité permettent aux héroïnes de s'auto-explorer, de se connaître. En découvrant leur corps, les héroïnes apprennent à s'aimer. Elles renouent avec un narcissisme qui leur était interdit. Effectivement, Cixous, dans son texte, accuse les hommes d'avoir amené les femmes « à haïr les femmes, à être leurs propres ennemies », de les avoir conduit à un « anti-narcissisme ». Les autrices chinoises font le choix de montrer le narcissisme de leur héroïne afin de revendiquer un amour de soi qui leur était jusqu'alors. Par exemple, Niuniu affirme qu'elle tombe facilement amoureuse d'elle-même. Duomi déclare que « ces regards sur elle-même et ces caresses d'elle-même ont commencé très tôt ». La figure du miroir, qui est étroitement liée au narcissisme dans la vision psychanalytique, devient capitale dans les œuvres. En effet, le miroir permet une découverte de soi. Simone de Beauvoir, dans *Le deuxième sexe*, souligne la « magie du miroir » pour les femmes avec : « elles se saisissent comme sujet singulier, (...), elles découvriront dans leur visage ou leur corps quelque trait gracieux, rare, piquant ; elles se croiront belle du seul fait qu'elles se sentent femmes. » Les protagonistes utilisent le miroir pour refléter leur propre identité. Duomi découvre et observe son corps par le miroir. D'après les chercheuses Ye Zhiliang et Chen Siyuan, cette identification du corps « est un moyen nécessaire pour Duomi de surmonter toutes les difficultés dans sa *bildung*, et d'affirmer sa propre identité afin d'aboutir à sa maturité ». Ni Niuniu cherche, quant à elle, dans le miroir, à s'identifier comme le montre la phrase « C'était dans ce miroir brouillé que je me suis reconnue. Il s'agissait d'une forme mixte de l'observateur-analysant et de l'observé-analysé. ». D'après la chercheuse Wang Lingzhen, en s'observant dans le miroir, Niuniu recherche volontairement une image non-unifiée et ambiguë dans le but s'affirmer dans une société aliénante. Le miroir devient donc une affirmation du soi de la figure féminine, de sa liberté et de son indépendance.

Les écrivaines chinoises s'approprient l'héritage du féminisme différentialiste pour remettre en question l'autorité patriarcale et le phallocentrisme sociétal. Leurs œuvres sont une voix contestataire, à caractère politique et féministe. Lin Bai déclare « En tant que femme écrivain, je fais face non seulement à la couverture de la narration dominante et à la narration masculine (les deux sont souvent superposées). Ces deux couvertures noient facilement les individus. Ce à quoi je m'efforce de résister, c'est à cette couverture et à cette noyade. » Ni Niuniu exerce par son silence une vengeance contre la société phallocentrique incarnée par son père et son professeur. Elle résiste au pouvoir masculin par attaque imaginaire, par une violence mentale. Ainsi, elle imagine presser violemment le sexe de son instituteur pour se venger de lui qui se permit un jour de toucher son sexe.

Ainsi, les écrivaines chinoises développent une écriture du corps centrée sur leurs jouissances sexuelles et sur leur affirmation en tant que sujet. Elles reprennent les théories des féministes différentialistes pour contester la société phallocentrique dénoncée par Cixous, en donnant une voix aux femmes. Afin de se défaire de la domination masculine, elles créent une écriture féminine différente de celle masculine. Elles mettent en œuvre ce que les féministes différentialistes ont théorisé.

Dans *le Rire de la Méduse*, Cixous préconise une « langue imprenable qui crève les cloisonnements, classes et rhétoriques, ordonnances et codes ». Les femmes doivent établir un discours qui va contre la parole et la norme établies pour se libérer de la domination de la culture masculine. En effet, les hommes ont fait passer leur langue pour universelle alors qu'elle n'est que leur expression. Ce langage nouveau devra donc mettre un terme et subvertir le langage phallocratique, en étant antirationnel, irrégulier, sans pour autant exclure

la parole masculine. Il doit inclure toutes les expériences féminines notamment celles du corps, des perceptions. Le corps féminin doit devenir la base de la création littéraire. Dans *Ce sexe qui n'en a pas un*, Luce Irigaray décrit la pensée féminine comme ayant la possibilité de se faire en dehors de la linéarité et de l'efficacité. L'écriture féminine peut ainsi se présenter sous la forme d'un refus des styles narratifs ou démonstratifs, ou celui de la sobriété. On retrouve ces visions chez Lin Bai qui crée un langage et une construction narrative appartenant aux femmes. Elle met en place un mode narratif où le temps et l'espace s'entremêlent. Elle donne à voir une « pensée divergente », différente de celle de l'homme. Elle raconte avec impatience une nouvelle histoire avant la fin d'une autre, évoque des souvenirs, fait des associations libres. Dans *La chaise dans le corridor*, les scènes, les circonstances, les personnages se transforment continuellement selon le montage et le récit fait par la narratrice ; le temps et l'espace s'entremêlent. Lin Bai écrit à partir de son corps sensible et ses perceptions. L'odorat, l'ouïe, la vue, le toucher, le goût occupent une place importante dans son œuvre. Elle utilise un vocabulaire très imagé et rempli de sensibilité. Par exemple dans son livre *le Midi*, la perception des couleurs et de la lumière se ressentent fortement avec : « Yao Qiong danse sur la scène, avec de blancs et longs cheveux épars, porte un complet de soie, blanc comme neige, flottant. Les poignets et les jambes du pantalon sont coupés en forme de pétales flétris et éparpillés. Sous la lumière sombre, Yao Qiong file comme un blanc esprit du deuxième rideau, un éclair blême et éblouissant brille sur toute la scène, Yao Qiong s'arrête net au milieu, comme une chute d'eau violente se coagule subitement en une chandelle de glace. »

Ainsi, l'influence des féministes différentialistes se retrouve jusque dans l'écriture des autrices chinoises qui propose une écriture dispersée, libre, sensible, corporelle et singulière.

Cependant, bien que l'on puisse voir l'influence du féminisme différentialiste chez les autrices chinoises, nous pouvons nous demander si leurs écrits respectent parfaitement ce que préconisait Hélène Cixous. En effet, Lin Bai avait, par exemple, une connaissance assez limitée des théories féministes. De plus, le chercheur Meng Gang remarque que les personnages des écrivaines chinoises ont une posture plus ou moins ambiguë face à la culture phallocentrique. Dans *Guerre personnelle*, dans certaines de ses relations, Duomi est très marquée par sa volonté d'être perçue comme objet du désir de l'homme. Dans sa relation avec le réalisateur, elle va jusqu'à s'effacer entièrement, cherchant à se conformer à ses attentes au point d'ignorer ses propres besoins et de nier sa propre existence en tant que sujet. Dans *Vie privée*, quand Niuniu décrit une scène imaginaire de relation sexuelle entre elle et son copain, elle avoue son désir d'être sa prisonnière. Ces héroïnes cherchent à s'affirmer comme sujet féminin mais elles se trouvent sans cesse rattrapées par une volonté, plutôt inconsciente, d'être un objet du désir masculin. C'est pourquoi, l'écriture du corps dans le contexte chinois se mue en véritable dilemme : d'un côté, elle fait émerger une vraie « voix féminine » ; de l'autre côté, l'exposition du corps féminin, que l'écriture implique, renforce la position de la femme d'être épiée par les hommes. La chercheuse Zilian Xing Renge, dans son article « La personnalité narcissique de Chen Ran » renforce ce point de vue. L'écriture du narcissisme du corps, en mettant l'accent sur la beauté du corps féminin et ses plaisirs sexuels, finit par se dégrader en une sorte d'exposition qui alimente la satisfaction des désirs voyeuristes des hommes. En raison de l'omniprésence de la conscience du genre féminin, les femmes sont emprisonnées dans une vision du système patriarcal et dans l'image spéculaire façonnée par la culture androcentrique. Ces héroïnes

ne sont pas complètement détachées du regard masculin. Sans doute, c'est parce que, pour les autrices chinoises, le phallocentrisme se manifeste principalement dans l'interdiction de la sexualité dans la littérature féminine.

Pour conclure, les écrivaines chinoises des années 90 s'appuient sur le féminisme différentialiste pour mettre en œuvre une écriture du corps féminin qui donne une place importante à leur désir, à leur sexualité, à leur jouissance, à leur amour de soi. A travers la connaissance de leur corps rendu possible par le miroir et la masturbation, les héroïnes apprennent à se découvrir, à se définir. Elles remettent en cause la domination masculine, l'androcentrisme et le phallocentrisme sociétaux en devenant des sujets, en revendiquant leur liberté et en ayant des relations peu conventionnelles. Elles incarnent le concept de Cixous de l'écriture féminine comme geste politique. Cependant, elles ne se sont pas entièrement libérées du regard masculin qui fait des femmes des objets. Si l'écriture du corps de ces autrices permet aux femmes d'être sujets, elle conduit aussi à un certain voyeurisme. Cela peut s'expliquer par une lecture partielle des thèses féministes par ces autrices chinoises.